الجمهورية الجزائرية الدمقراطية الشعبية

وزارة التعلـيم العـالي والبـحث العـلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قســـــــم اللغة والأدب العربي

فرع: دراسات لغوية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر تخصص تعليمية اللغة

الموسومة بـ:

البنية الإيقاعية لقصيدة النثر في الجزائر

إعداد الطالبتين:

حاجي فاطيمة الزهرة

جبار سعيدة

تحت إشراف:

د. سعيد بلعربي لخضر

لجنة المناقشة:

د.دبيح محمد	**رئيسا**
د.سعيد بلعربي لخضر	**مشرفا ومقررا**
د. بن مسعود قدور	**مناقشا**

السنة الجامعية: 2019- 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

تشكرات

الحمد لله على إحسانه والشكر على توفيقه وامتنانه ونشهد ان لا اله الا الله وحده لا شريك له تعظيما لشأنه ونشهد ان سيدنا ونبينا محمد عبده ورسوله صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وأتباعه وسلم بعد شكر الله سبحانه وتعالى على توفيقه لنا في إتمام هذا البحث المتواضع، فالشكر لله أولا ثم الشكر والعرفان إلى الأستاذ الفاضل ، الدكتور / **سعيد بلعربي لخضر** ، على تفضله بالإشراف على هذا البحث ، وعلى نصائحه وتوجيهاته القيمة التي كان لها الأثر الكبير في إتمام هذا البحث . كما أتقدم بالشكر إلى جميع أساتذة قسم الأدب بجامعتنا. وكذلك إلى أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة هذا العمل . و الشكر موصول لكل من ساهم وساعد في إنجاز هذا العمل .

و الحمد لله رب العالمين.

فاطيمة - سعيدة

إهـــداء

أحمد الله عز وجل على عونه لاتمام هذا البحث الى الذي وهبي كل ما يملكحتى أحقق له آماله ، الى من كان يدفعني قدما نحو الأمام الى مدرستي الأولى في الحياة أبي الغالي،الى التي وهبت فلذة كبدها كل العطاء والحنان ،الى نبع الحنان أمي الغالية أطال الله في عمرهما. إليهما أهدي هذا العمل المتواضع. الى إخوتي وأخواتي الذين تقاسمو معي عبئ الحياة محمد علي وأخواتي أمال نسيمة أحلام خديجة بشرى وإلى نسيمة أختي وزوجها وإبنها عبد الإله وإبنتها أسيل نور وإلى زميلاتي وصديقاتي في المشوار الجامعي الحاجة . هدى . جميلة . منى . سعيدة . فاطمة

الى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي

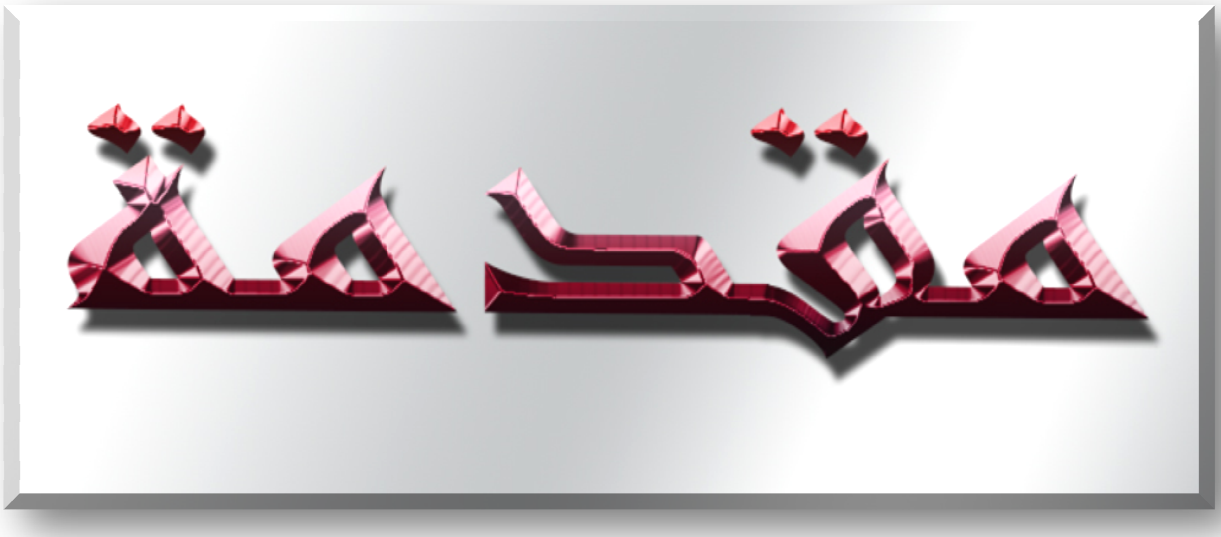
إلى من ساعدتنا نجاة ، إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل

فاطيمة

إهـــداء

أتقدم بجزيل الشكر إلى امي الغالية التي شجعتني على الاستمرار في مسيرة العلم والنجاح وإكمال الدراسة الجامعية والبحث كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى اختي ورفيقة دربي حنان والى جدي وجدتي ووالدي رحمهم الله كما أتوجه بالشكر إلى من شرفني بإشرافه على مذكرة بحثي الأستاذ سعيد بلعربي لخضر لتوجهاته العلمية التي لا تقدر بثمن والتي ساهمت بشكل كبير في إتمام واستكمال هذا العمل كما أتوجه بخالص شكري وتقديري إلى كل من قريب أو من بعيد على إنجاز وإتمام هذا العمل

سعيدة


مقدمة

مقدمة:

الحمد الله رب العالمين، الذي جعل ديننا الإسلام دين العلم والعمل معا، ومدح في كتابه العزيز الدعاة والمصلحين، وجعل من هديه نبراسا يضيء طريق دعواتهم.

يعد الإيقاع من أهم ما يميز التشكيل الشعري في اللسان العربي فهو ذلك الانتظام الصوتي أو بمعنى آخر هو توالي الحركات والسكنات في نسق ما تميزه حواس المتلقي، فهو من بين أهم الدراسات الأدبية التي تسارع الباحثين والنقاد إلى دراستها والغور في بناه العميقة، حتى أصبح مساحة للتجريب والتنظير.

لذلك فإن دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما، أو لديوان ما هو دراسة موسيقاها الداخلية والخارجية، التي لكل منها ميزاتها الخاصة بها، وهذه الأخيرة تزيد القصيدة جمالا ورونقا ونغما في الأذن وانفعالا للنفس، وإثارة للأحاسيس والمشاعرإن المدخل الحقيقي لدراسة النص الأدبي يتمثل في دراسة كل المستويات الدلالية و الموضوعية للغة، بداية من المستوى الصوتي و دوره في كشف أبعاد النص، و نهاية باكتشاف مقاصده الدلالية الكلية، ذلك أن أية دراسة على أي مستوى من مستويات النص الأدبي تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية النطقية، و ذلك بالطبع أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أن الأصوات هي المادة الخام لتراكيب النص اللغوية و السياقية و الدلالية.

ومن ثمة فإن دراسة المؤثرات الصوتية على النص الأدبي و بخاصة الشعر تشكل اللبنة الأولى في دراسة النص الشعري، و لا تنفصل عن البنى الأخرى لأن النص الشعري عالم متكامل لا تنفصم عراه، و يشكل رؤية جمالية كلية من خلال تضافر ركنين أساسيين لا يستغني أحدهما عن الآخر، هما " الصورة " و " الإيقاع الصوتي."

لقد ولدت قصيدة النثر في سياق التحولات التي عرفتها القصيدة العربية، والإبدالات النصية الجديدة المنتجة من منظور الحداثة، وهي الفعل الذي لا يتجاوب مع البلاغة القديمة، بل يقوم أساسا على هدمها، وابطال كل مفعولاتها، لخلق إنسان حديث بثقافته، بإدراكاته ومشاعره، وكذا بلغته وأذواقه. وليس لذلك سبيل أيسر من الشعر.

أسباب اختيار الموضوع:

ولعل من أهم الأسباب الذاتية و الموضوعية التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع و الخوض في غمار هذه الدراسة رغم صعوبة البحث، و انحصار الوقت ما يلي:

– شغفي بالشعر العربي الحديث و المعاصر، وخاصة قصيدة النثر في الجزائر .

– اهتمامي بالشعر الجزائري خاصة و المغاربي الحديث و المعاصر عامة .

– كان يحز في نفسي دائما إغفال دراسة قصيدة النثر الجزائري المعاصر، و افتقار المكتبة الجزائرية و العربية إلى الدراسات الجادة عن هذه التجربة الهامة التي لم تحظ بالدراسة الأكاديمية .

وبعد إبراز الرغبات لم يبقى لنا إلا أن نصوغ الإشكالية الرئيسة: التي يعالجها موضوعنا من خلال البحث بشكل عام وإشكاليات صغرى تكون بمثابة المصابيح التي تنير طريق البحث ونحن بصدد الإجابة عنها إن وفقنا الله فكانت الإشكالية كالآتي:

ماذا نعني بـ : البنية الإيقاعية لقصيدة النثر في الجزائر؟

أندرج تحت هذا الإشكال أسئلة فرعية:

- ماهو التعريف المناسب للايقاع ؟ وفيماذا تتمثل تجلياته؟

– ماذا نعني بالايقاع الصوتي؟

ماذا نعني بالايقاع الدلالي؟

وقد اقتضت هذه الدراسة وطبيعة الموضوع ، الاعتماد على **المنهج** الوصفي المستعين بالتحليل في عرض أهم القضايا في الإيقاع لقصيدة النثر في الجزائر .

ووفقا لما اقتضاه البحث وطبيعة الموضوع قسمنا بحثنا وفق خطة: قوامها مقدمة ومدخل وفصلين مصحوبة بخاتمة.

فجاء المدخل : بعنوان ماهية الإيقاع

و الفصل الأول : بعنوان الإيقاع الصوتي

و الفصل الثاني : بعنوان الإيقاع الدلالي

وانهينا هذا البحث بخاتمة جعلناها ّ محصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها، وأوردنا قائمة المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في انجاز هذا البحث المتواضع.

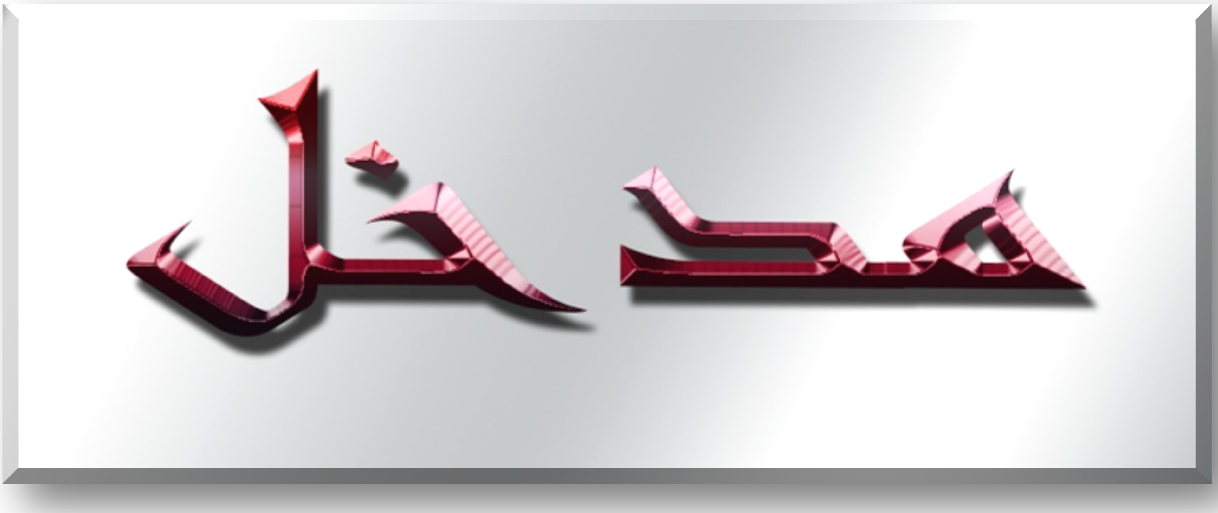
ومن الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هذا :

• وقد اعترضتنا بعض الصعوبات في جمع المعلومات بسبب غلق المكاتب وهذا راجع للوباء الذي مس العالم كوفيد 19

• ضيق الوقت وقصره الذي لم يسمح لنا بإنجاز البحث على الصورة المأمولة.

• مع ندرة الكتب في مكتبتنا في هذا الجانب بالإضافة لشساعة الموضوع وصعوبة علم العروض

وتمكنّنا بفضل الله تعالى من إنجاز هذا البحث المتواضع، والذي نتوجه فيه بالشّكر إلى الأستاذ المشرف " الدكتور سعيد بلعربي لخضر " الذي ما أبداه من تواضع في التعامل معي ، والفضل يعود الى الله ، والى صرامة توجيهاته ، فكان خير معين يخفف ثقل الصعوبات التي كادت أن تعرقل العمل ، فلم يكن مشرفا فقط بل قدوة في التواضع وأبا كريما وأخا حميما ، فشكرا أستاذي ، والحمد لله ربّ العالمين على ما وفّقنا إليه.



ماهية الإيقاع

أولا : مفهوم الإيقاع

1- ظاهرة الإيقاع

الإيقاع بوصفه ظاهرة، و تجليات، ومقاييس عسير جدا تحديد إحداثياته، و مرد ذلك إلى اتساع المفهوم أولا، و تنوع الأذواق في تقبله ثانيا، و لعلاقته بالدلالات ثالثا.

ويجمع الأدباء أن الإيقاع مجال لعلوم و اختصاصات متعددة و متمازجة؛ حيث نجد الإيقاع في العلوم الطبية في نشاط القلب، و الدورة الدموية، والساعة البيولوجية للانتظام الهرموني ،و نجده في علم النفس في مراحل النمو النفسي، و دورة حياة الإنسان[1] ،و في الموسيقى نجده في النوتات و النغمات، و في العروض نجده في الأوزان و البحور و الترددات الصوتية، و في الرقص و المسرح نجده في بعض الحركات و الإيماءات الجسدية و اللوحات التعبيرية، بالإضافة إلى اهتمام بعض العلوم المتمازجة الحديثة به؛ كعلم النفس الفيزيولوجي، و علم النفس الاجتماعي، و لسانيات الخطاب، و النقد المعاصر[2]. و رغم ورود هذا المصطلح في مجالات متنوعة إلا أن هناك رابط مفهومي واحد، أو(سمة دلالية محددة) للمصطلح "إيقاع" مشتركة بين كل هذه المجالات متمثلة في انتظام الحركة و التناسب في الاستغراق الزمني، من هنا يمكننا تعريفه كظاهرة بمايلي: " الإيقاع هو الحركة المنتظمة في الزمن، المرتبطة بالتكرار و المعاودة، المحدثة للانسجام و التناغم بواسطة تقطيع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة تقوم على مبدأ التناسب الرياضي ".

فالإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، فيمكن أن نعرفه هو عزف شخصي، أي أنه من قبيل الإبداع، وبقدر ما يكون للشاعر إيقاعه الخاص وصوته الفردي يكون إبداعه وأصالته فالإيقاع أيضا نعرفه بقانون السرعة فيزيائيا على أنه المسافة التي يقطعها شعاع ضوئي في مدد زمنية متجاورة، تتميز بالتناسب و الدوران مما يحدد الانتظام

---

[1]- ينظر:موريس روكلن، تاريخ علم النفس، ترجمة: د. علي زيعور، دار الأندلس للطباعة و لنشر و التوزيع، ط4، 1981 م،ص131 -143

[2]- ينظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، (خليل الحاوي نموذجا)، دارالحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط 1 ،2005 م ، ص23

و التكرار أو معاودة تشكل الطاقة؛ أي أنه وفق مبدأ الديناميك[1] من الحركات الدورانية التي يمنحها التكرار صفة الدورية؛ حيث يمكن تقسيم الإيقاع إلى سلسلة عددية متواترة و رتيبة أصغر وحدة تكرارية فيها تسمى دورة[2].

الإيقاع هو السبيل الذي يستند إليه الشاعر في حركة المعنى وإذا كانت الموسيقى "معرفة جماعية "، أي أنها من قبيل المعارف المشتركة، وكذلك العروض وزحافاته وعلله وأحوال قوافيه، والموسيقى ليست الوزن السليم، وإنما الموسيقى الحقة هي موسيقى العواطف والخواطر، تلك التي تتواءم مع موضوع الشعر، تتكيف معه[3] .

يرى غنيمي هلال الإيقاع "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي .. فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، قد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .

كما يرى الإيقاع على أنه وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي .. فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، قد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .

ومن هنا يمكننا أن نستشف أن إشكالية الإيقاع من إشكالية الزمن نفسه، و بما أن الزمن يحيط بنا و لا نحيط به فإن الإنسان باعتباره " مفطورا على حاستي الذاكرة و التوقع – إذ أنه ينظم حياته داخل شبكة نسيجها الماضي و الحاضر و المستقبل–" ؛ فهو نازع إلى

---

[1]- الديناميك: هو مبدأ الحركة و السرعة و الطاقة في العلوم الفيزيائية.

[2]- ينظر: مصطفى حركات، نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى)،دار الآفاق، الجزائر، ط1 ،2009 م، ص.39–37 ، انظر: البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر " قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر " 2007 م –1990 م ، مذكرة لنيل شهادة الماجستيرّ تخصص:" أدب مغاربي حديث في ضوء مناهج النقد المعاصر " إعداد الطالبة: واكي راضية، جامعة زيان عاشور الجلفة،2011–2012م.

[3]- د. عادل بدر ، مقال حول الإيقاع وعناصر الشعرية العربية.. اختلاف الشكل الموسيقي المتحقق :
http://www.almothaqaf.com/b2/925359

المطلق، و منخرط في اليومي، و باحث عن الدائم، ومدفوع إلى التفكير في الحركة من حوله ، و هو يستخدم منظومة الإيقاع كمحطات و تقاطعات للقياس الكمي " تشبه تثبيت الزمن الهارب من خلال المقاطع، بشكل عفوي و فطري " ، الأمر الذي يهب الإيقاع مفهوم الناموس الكوني، فالكون منخرط في إطار الإيقاع باعتباره تكرار لتكرار. و وجوده يحصل في الذهن بداهة بعدما اكتشفته الذات البشرية و استعملته مقياسات حلل به الأشياء و تفهم به الماهيات. و من هنا فهو مفهوم به نستعين لتعريف الأشياء و تحليلها لكن لا سبيل إلى تعريفه بماهيته أي بما يكون هو هو.

لقد خلصنا إلى نتيجة مهمة جدًا: إن حياتنا كلها ملفوفة بالإيقاع؛ الدنيا موزونة منتظمة، و العالم متناسب متماثل مموسق ،و الكون في انتظامه يشبه الكورال الأزلي الكبير، سنعتبر الإيقاع موسيقى للوجود، فهو المعادل المطلق للحركة و النماء و الاستمرارية المتجلية في الظواهر المختلفة، إنه الناموس الأعظم للحركة عبر الزمن في تساو و انتظام و تعاقب و تكرار، إنه " ذلك النبع الشامل للمعادل البصري (والسمعي)المتوازن، للفن بوصفه مقاربة إبداعية تحايث الموجود، و تنزاح بالقلوب و الأفئدة صوب المدى المفتوح"..

إنه السمة المشتركة بين الفنون جميعا " كالرسم و النحت و الرقص و الموسيقى و الشعر، و كلها إبداعات تقوم على نظام من علاقات التوازي أو التوازن، أو التكرار أو التناسب أو الانسجام " [1]هذه العلاقات التي هي الخصائص الجوهرية للجمال منذ القدم[2] ،و كما يرى الفيثاغوريون في علم الكونيات الجمالي العالم هو: انسجام و موسيقى و عدد.

ومن هنا يمكننا أن نقول إن الإيقاع هو أعمق بكثير من أن يكون إيقاعا مسموعا تستجيب له الأذن فقط، يخص الأصوات فقط؛ فالجسد كله يستجيب للإيقاع، و يتفاعل معه؛ العين تبصره، و ترتاح لرؤيته، الأذن تترنمه، النفس تشعر به، ملكة الإبداع تجسده و تتذوقه...

---

[1]- د. عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، ط1955 ،1م، ص.115

[2]- روز غريب، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي،دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، ط1983م،ص.78، انظر: البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر " قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر " 2007 م –1990 م ، مذكرة لنيل شهادة الماجستيرّ تخصص:" أدب مغاربي حديث في ضوء مناهج النقد المعاصر " إعداد الطالبة: واكي راضية، جامعة زيان عاشور الجلفة،2011–2012م.

2- تجليات الإيقاع

أ- الإيقاع في الطبيعة:

لقد خلق الله مبدأ الإيقاع و جعله أساسا لتثبيت أركان الكون، و إرساء قواعد استمرارية الحياة، و هو في جوهره مبدأ أزلي إلهي يضمن دوام حركة الظاهرات المادية بما يوفره لها من التوازن و التناسب و النظام هذا هو الإيقاع في جوهره و مصدره و غائيته و وظيفته ؛ فهو أهم عنصر في الحياة بحدوثه تنتقل حالة الإنسان من السكون إلى الحركة، ومن الجماد إلى الروح.

الإيقاع ظاهرة من ظواهر الحياة الطبيعة، تعددت مظاهره فيها من اختلاف الليل و النهار، و تعاقب الفصول الأربعة، و مراحل نمو النبات، و دورة الأرض حول الشمس، و دورة القمر حول الأرض، لكل هذا إيقاعات زمانية..و لحدث التنفس شهيقا و زفيرا، و لإحداث الأصوات في جهاز النطق و لنبضات القلب، و توزيع الهرمونات و مختلف النشاطات البيولوجية و الحيوية النفسية الإنسانية إيقاعات زمانية أيضا،.. كل نواميس الكون لها إيقاعات للريح و الرعد وزقزقة العصافير و اهتزازات الفراشات إيقاعات معقدة جدا لا تسمح لنا بملاحظة زمنيتها و نسيجها فيزيائيا من طرف الحواس، لكنها قيست بواسطة أجهزة حساسة جدًا، و فسرت من طرف العلماء في آخر النظريات التي جاءت بعد نسبية آينشتاين، فهذه الإيقاعات أو الذبذبات ذات القيم العددية اللوغارتمية الصغيرة جدا لا تتلاشى عبر المدى و الأثير كما نعتقد، بل تحكم فعلها في مظاهر حياتية أخرى.

بقي أن نقول: إن إيقاع الزمن عندما يكمل الدورة في الحياة معناه انتهاء الشيء، فهو ببساطة مبدأ النماء و الفناء معا لأن كل ساعة تمضي تحمل الفناء لنا، و صدقت الحكمة العربية التي تقول: " تمام الشيء دليل نقصانه "[1].

ب-الإيقاع في الفنون الجميلة:

الجمال موجود في الطبيعة.. موجود في الفنون النفعية كالصناعات الحرفية، و العمارة و الزخرفة و تخطيط المدن.. موجود في الفنون الجميلة كالموسيقى و الرقص و النحت و

[1]- انظر: واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر " قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر " 2007 م -1990 م ، مذكرة لنيل شهادة الماجستيرّ تخصص:" أدب مغاربي حديث في ضوء مناهج النقد المعاصر ، جامعة زيان عاشور الجلفة،2011-2012م.

الأدب و الرسم ،و قد اضطلعت الفلسفة قديما، و علم الجمال حديثا بدراسة التجربة الجمالية كموضوع للجمال و كفلسفة للفن ، [1]و درستا أثرها في الثقافة و الحضارة، وفي النفس من حيث تفاعل الذات معها، و من حيث ما تتركه من إحساس ّ باللذة و الراحة و الطمأنينة الناجمة عن الأشياء الجميلة ، التي اتفق الجميع على حكم تقديري واحد، و هو أنها الأشياء التي تتوفر فيها عناصر الانتظام و التناسق و الانسجام من حيث الألوان و الأصوات و الأطوال و الأحجام و الأضواء ، و التي تحقق في النهاية وحدة العمل الفني، من حيث هو وحدة في الشكل و المضمون

و وحدة في الحركة و السكون[2] ،لذلك نجد ذكرا للإيقاع في الفنون الإنسانية قديما كـ(الموسيقى و الرقص و المسرح و الأدب و التصوير) و حديثا كـ(الأفلام السينمائية و السينوغرافيا[3] و برامج التلفزيون).. و اعتبر منذ القدم العنصر المولّد للجمال.. و المبدأ الأساسي للعبقرية الفنية الخلاقة بما يلهمنا به من إحساس بالحركة، و بما يوحي به من حياة نابضة يلتقي فيها المادي بالنفسي.

نقسم الإيقاع الفني منذ البداية حسب تقسيم الفنون الجميلة إلى إيقاع مسموع يحتكم إلى الصوت، إيقاع مرئي بصري يحتكم إلى الصورة.

الإيقاع الفني المسموع: و تندرج ضمنه الفنون التي تعتمد على الصوت كأداة للتعبير كالموسيقى و الألحان و الغناء و الأدب.

الإيقاع الفني المرئي: و تندرج ضمنه الفنون التي تعتمد على الصورة أو التشكيل البصري كأداة للتعبير كالرسم و النحت و المسرح و الرقص و الأدب.

---

[1]- ينظر: زكريا فؤاد، آراء نقدية في مشكلات الفكر و الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1975م، ص 269

[2]- عرّف السيميائيون العمل الفني بوصفه ممارسة سيميائية تواصلية " علامة و بنية و قيمة في الوقت نفسه " تتميز بالخصوصية التي تجعله يرفض المماثلة و يتعالى على الاستنساخ، و تربطه بالكون من خلال علاقات غير مباشرة تتميز بطابعها العدولي المنحرف، مما يضفي على علاقته بالموضوع الجمالي نوعا من الاستعارية التي تجعل العمل الفني ابداعا متطرفا تصل فيه التجربة الجمالية إلى حدودها القصوى. ينظر: السيمائيات، مجموعة من المؤلفين، سيمائيات التواصل الفني، د. طاهر روابنية،عالم الفكر، الكويت، العدد 3 ،المجلّد35،يناير،مارس 2007م،ص .256-251

[3]- السينوغرافيا:العلم الذي يدرس طرق الإضاءة و المؤثرات الصوتية و الموسيقية في العروض الفنية

و بما أن النص الشعري عالم متكامل لا تنفصم عراه، و يشكل رؤية جمالية كلية من خلال تضافر ركنين أساسيين لا يستغني أحدهما عن الآخر، هما "الصورة " و "الإيقاع الصوتي"، سندرس الإيقاع الشعري كفن أدبي مسموع يعتمد على المؤثرات الصوتية، و كفن أدبي مرئي مكتوب يعتمد على التشكيل البصري.

ثانيا: تعريف الإيقاع (الموسيقي واللغوي/ اللفظي)

1- تعريف الإيقاع لغة:

الإيقاع من الجذر اللغوي و/ق/ع ، و قد ورد في جميع المعاجم القديمة مقرون بالألحان و الموسيقى و الغناء؛" الإيقاع إيقاع ألحان الغناء، و هو أن يوقع الألحان و يبنيها"[1] ،و رغم أن الكثير من الدارسين و المؤرخين القدماء قد ذكروا أن للخليل بن أحمد الفراهيدي مؤسس العروض العربي كتابا موسوما بـ " الإيقاع" في الموسيقى و الألحان للأسف لم يصلنا[2] ، و بصرف النظر عن صحة هذه النسبة إلى المؤلف، فإنه لم يرد في معجم العين للخليل ذكر للمسمى "إيقاع" في تقليبات المادة: (و/ق/ع)، بل وردت ملفوظات توحي إليه من الأصوات الموقعة كـ "الوقع: الضرب بالشيء، و قع المطر، و قع حوافر الدابة: ما يسمع من وقعها، و التوقيع: إقبال الصيقل على السيف يحدده بميقعته "[3].

و في المقابل الإيقاع في اللغات الأجنبية مشتق من الجذر اليوناني الذي يعني الجريان و التدفق ، ثم تطور معناه ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية ، و منه الإيقاع في اللغات الأجنبية هو انتظام الصوت في المسافة و الزمن.

---

[1]- الفيروابادي، القاموس المحيط، مادة و ق ع ، ج 3،باب العين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1399 ،3هـ 1979م، ص.94

[2]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة و ق ع ، المجلد السادس، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص4897.

– محمد بن إسحاق النديم، الفهرست، تحقيق: مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985م، ص200.

[3]- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين،ج2 ،تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، ط1981م،ص.178-177-176

2- تعريف الإيقاع اصطلاحا:

إن المؤكد من التعريف اللغوي للإيقاع أنه عرف مباشرة في المعاجم القديمة كمصطلح موسيقي؛ أي أنه وضع و أستحدث كاشتقاق للدلالة على مصطلح علمي رياضي موسيقي بحت[1] واضح المعالم ورد بكثرة في كتابات الموسيقيين و الفلاسفة العرب القدماء.

نقدم تعريفات الإيقاع عند الفلاسفة و الموسيقيين العرب القدماء:

- يقول فيلسوف الأدباء أبو حيان التوحيدي: " يقال ما الإيقاع؟ الجواب فعل يكبل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة "؛ أي هو انتظام الصوت في المسافة و الزمن.

* يعرف ابن سينا الإيقاع": الإيقاع من حيث هو إيقاع تقدير ما لزمان النقرات(...)

و إذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا ".

* يعرف الفارابي الإيقاع بقوله": إن الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير و النسب ".

و يقول أيضا": إن نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل إلى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل و وزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل ".

يعرف الأرموي الإيقاع الموسيقى بقوله: " هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب و أوضاع مخصوصة "[2].

*و يعرفه ابن زيلة باعتباره تقدير ما " لزمان النقرات، فإن كانت النقرة منغمة كان الإيقاع شعريا، و هو نفسه إيقاع مطلق"[3].

---

[1]- وردت كلمة الإيقاع في باب الموسيقى التي هي من العلوم الرياضية (الحسابية) عند الفلاسفة العرب القدماء و لا نعرف إن كانوا هم واضعوا المصطلح أولا، أم وضعه الخليل بن أحمد نفسه في كتابه " الإيقاع "السالف الذكر، و الذي هو كتاب في الموسيقى أصلا،يمكن أنه ألفه بعد تأليفه لمعجم العين.

[2]- صفي الدين عبد المؤمن الأرموي ، كتاب الأدوار، تحقيق: الحاج هاشم الرجب، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد(العراق)، ط 1980، ص189

[3]- أبو منصور الحسين ابن زيلة، الكافي في الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، مصر، ط1964م، ص 44، ينظر: البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر " قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر " 2007 م -1990 م ، مذكرة لنيل شهادة الماجستيرّ تخصص:" أدب مغاربي حديث في ضوء مناهج النقد المعاصر " إعداد الطالبة: واكي راضية، جامعة زيان عاشور الجلفة،2011-2012م.

و بغية توضيح المعنى الاصطلاحي للإيقاع في الموسيقى من الضروري تحديد مفهوم النقرة؛ النقرة " مدة زمنية يسمع من خلالها صوت أكان صادرا من الحنجرة أو من الآلات الوترية أو النغمية أو من القرعية التي تحدد الزمن" [1]. و تنقسم النقرة إلى ساكنة " و هي النقرة التي تعقبها وقفة "، و إلى متحركة " و هي النقرة التي لا تعقبها "وقفة، و إلى ثقيلة " و هي النقرة التي زمانها ضعف زمان النقرة الخفيفة "، و إلى خفيفة " و هي النقرة التي زمانها نصف زمان النقرة الثقيلة "، و إلى □لينة " و هي النقرة التي تشغل زمان سكوت الفاصلة ".[2]

إن الإيقاع الموسيقي " يستمد تعريفه من ائتلاف أو تأليف الأنغام؛ فالأنغام تتألف فتتوالى مشكلة بذلك لحنا شريطة أن يتخلل النغمات المتوالية أزمنة، و إذا قسم زمان اللحن بنقرات أو بمدد زمنية منغمة وفق مقادير متساوية و متناسبة، بحيث تترتب عن ذلك أوزان للأزمنة النغمية المتوالية وفق مقادير و نسب محدودة حدث الإيقاع ".

بقي أن نعرف الوزن و التوزين كمصطلحين موسيقيين حتى نفهم الإيقاع جيدا:

أما الوزن اصطلاحا فهو "صياغة الجمل في اللحن حسب نقرات أي أجزاء زمنية محدودة في كل الهواء".. . و التوزين هو " تعادل أجزاء الكلام و الأصوات و تساوي مقاديرها الزمنية إذا قوبلت ببعضها جملة " أثناء التنغيم خاصة في الغناء.

إذا كنا قد وقفنا عند تحديد مصطلح " إيقاع " في الموسيقى، فإنه بات لزاما علينا أن نحدد المراد من مصطلح " إيقاع لفظي/ لغوي " و العلاقة بين هذين النوعين من الإيقاع من خلال المطابقة بين المقولات التي توصلنا إلى النقاط التالية:

1-تعادل أجزاء الكلام.

2-تعادل أجزاء الأصوات.

3-تساوي مقادير أجزاء الكلام زمنيا.

---

[1]- مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية(نموذج الوقف)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1،1431هـ-2010م، ص 49

[2]- ينظر: واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر " قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر " 2007 م -1990 م ، مذكرة لنيل شهادة الماجستيرّ تخصص:" أدب مغاربي حديث في ضوء مناهج النقد المعاصر " جامعة زيان عاشور الجلفة،2011-2012م.

4-تساوي أجزاء الكلام زمنيا.

و هكذا يتضح لنا أن الإيقاع اللفظي/ اللغوي مكون من أجزاء كلامية " مقسمة تقسيما متعادلا، و أن الأصوات اللغوية باعتبارها تشكل الكلام تقسم إلى أجزاء متعادلة، و أن أجزاء الكلام متساوية المقادير تساويا زمنيا، وأن أجزاء الأصوات متساوية تساويا زمنيا، و مجمل هذا الطرح أن للكلام إيقاعا مضبوطا و محكما " " .

و مرد ذلك إلى نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، و إلى تساوي المقادير أو اختلافها؛ إذ من المفروض أن تكون متساوية متعادلة حتى يتحقق الوزن المعتدل، و في هذه النقطة يتلاقى الشعر بالموسيقى؛ العروضيون يسمون هذا التساوي و الاعتدال بالوزن، و الموسيقيون فيدعونه بالإيقاع "؛ فالأشعار العربية " مركبة من المصاريع، و المصاريع مركبة من المفاعيل، و المفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد و الفواصل، و أصلها كلها متحركات و سواكن " ،و العروض العربي " هو ميزان الشعر يعرف المستوي و المنزحف " . من خلال عملية " التوزين " لأجزاء الكلام، فالوزن هو أن تتساوى المقادير المقفاة " في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب ". و على هذا فإن أي وزن شعري هو " زمان منظم بتقطيع له تقطيعا متساويا ".

إذن بنى الإيقاعين الشعري و الموسيقي العربيين يعودان إلى أصول واحدة كما يؤكد إخوان الصفا من خلال هذه الموازنة بين المقاطع العروضية و الموسيقية والتي طورها

د/أحمد رجائي في كتابه أوزان الألحان (بلغة العروض و توائم من القريض)[1] ، حيث اعتبر المقاطع الثلاثة (السبب الخفيف و الثقيل و الوتد المجموع)[2] التي تكون أجزاء (التفعيلات) في العروض هي نفسها المكونة للجمل اللحنية في الموسيقى، و لخصها في النقاط التالية:

[1]- د.أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض (و توائم من القريض)، دار الفكر للطباعة و التوزيع و النشر، دمشق، سوريا،ط1، 1999م ،ص78

[2]- رفض الوتد المفروق لأن العرب لا تتوقف على متحرّك، و هذا من خصوصيات اللغة، لذلك اقترح أوزانا جديدة للمنسرح و المقتضب و المضارع متأثرا بحازم القرطاجني، ينظر، أحمد رجائي،أوزان الألحان، ص 70.

أ- **المجموعة الأولى:** الجمل اللحنية[1] التي استعملها الشعر التقليدي

1 -لملا (فعلن) و هي جملة الخبب.

2 -لابلى (فاعلن) و هي جملة المتدارك.

3 -بلى لا (فعولن) و هي جملة المتقارب.

4 -لا لا بلى (مستفعلن) و هي جملة بحر الرجز.

5 -لا بلى لا (فاعلاتن) و هي جملة بحر الرمل.

6 -بلى لالا (مفاعيلن) و هي جملة بحر الهزج.

7 -لملابلى (متفاعلن) و هي جملة بحر الكامل.

8 -بلى لملا (مفاعلتن) و هي الجملة المميزة لبحر الوافر.

9 -بلى بلى (مفاعلن) و هي الجملة الرابعة في البحر الطويل.

10 -بلى بلى لا (مفاعلاتن) و هي الجملة المميزة لبحر المضارع.

11 -لالابلى لا (مستفعلاتن) و هي الجملة المميزة لبحر المنسرح.

ب- المجموعة الثانية: الجمل اللحنية المستعملة في الموشحات[2]:

1 -جمل الإيقاع الموصل: لا بلى لا (فاعلاتنا)

لالالم لا (مستفعلتن) وهي الجملة المميزة لدوبيت.

2-جمل الإيقاع الم وصل الثاني وهي نفسها الجمل التقليدية (لالا) أي(فعلن)، و الثلاثي(لالالا) أي(مفعولن)، و الرباعي(لالالالا) أي(مفعولاتن)، أما الخماسي فهو وحدة إيقاعية مكونة من جزأين.

ت- المجموعة الثالثة : الجمل اللحنية المستعملة في الإيقاع الموسيقي المعاصر منها ثلاث و عشرون جملة مستحدثة

---

[1]- (لا لم بلى) هي المقاطع الثلاث المكوّنة للجمل اللحنية في أنغام الموسيقى، و استعمل د.أحمد رجائي لا (سبب خفيف)، لِمَ (سبب ثقيل)، بلى(وتد مجموع)، و نجد ذكرا لمصطلح آخر عند الفلاسفة و الموسيقيين العرب القدماء هو(تنْ=لا)، (تَنَ= لِمَ)، (تَنَنْ= بلى).

[2]-ينظر: أحمد رجائي، أوزان الألحان ، المرجع السابق ص79- 78.

1 –فئة الجمل التي بتر سببها الأخير : و هي إحدى عشر جملة هي (فَعلَ)، و(ُفعول)، و (ُمفاعل)، و(ُمفاعيل)، و(مفتعل)، و (مفتعلات)، و (ُمفعولات(، و(مستفعل)، و (مستفعلات)، و (ُمتفاعل)، و(متفاعلات).

2–فئة الجمل اللحنية المنتهية بمتحركين3؛ أي سبب ثقيل نجم عن تضعيف السبب الخفيف الأخير، و هي: (فعل فعل= لم لم لم)، و (فعلاتك= لم لا لم)،

و (فاعلاتك=لا بلىلم) ، و (مفتعلك=لا لم لم) ، و(مفتعلاتك=لالم لالم) ، و (مستفعلتك=لالالم لم) ، و (متفاعلتك= لم لا لم لم).

و يدخل الطي (السكوت مكان النقرة)على عدد كبير من هذه الجمل[1].

في الأخير يمكننا اختزال مفهوم الإيقاع اللفظي–و خاصة الشعري– " في توالي متحركات و سواكن ترتب ترتيبا معينا تتألف منها التفعيلات التي تتألف تأليفا معينا لتشكل المصاريع، و المصاريع تشكل الشعر(...) و من ثمة فإن هناك تساويا على المستوى الصوتي بين الحروف المتحركة و الحروف السواكن، و تساوي أجزاء الكلام " بما فيه نهايات الفواصل و الوقفات، و بالتالي الإيقاع اللفظي يتضمن تناسبا في الحركات و السكنات، وتناسبا في أجزاء الكلام و تناسبا بين الكلام و الوقف.

[1]- ، أحمد رجائي،أوزان الألحان ، المرجع نفسه، ص83 ، ينظر: واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر " قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر " 2007 م –1990 م ، مذكرة لنيل شهادة الماجستيرّ تخصص:" أدب مغاربي حديث في ضوء مناهج النقد المعاصر ،جامعة زيان عاشور الجلفة،2011–2012م.

ثالثا- الإيقاع اللّفظي/ الأدبي و أنواعه

و يضم ثلاثة عناصر حول أنواع الإيقاع الأدبي و بعض الإشكاليات في تلقيه.

1- الإيقاع الأدبي المسموع:

الإيقاع اللفظي مصطلح أدبي فني له حدوده وقوانينه في الشعر والنثر معا فإنه ينطلق من مفهومه الاصطلاحي العام وهو التنظيم و الانتظام ليمارس مثل هذا الدور في سياق المستويات اللغوية ، إذ يناط به تنظيمها ليسهل أداء الوظائف المبتغاة من استخدامها .

ولأن الأدب جزء من هذه اللغة، فإنه يعد لغة فوق اللغة، بمعنى أنه يوظِّف اللغة جماليا (فنيا) في مفارقة واضحة للمستوى المعياري لهذه اللغة، فيما سمي حديثا بالشعرية التي " هي إعادة تنظيم للغة العادية " [1]. ويتم هذا التنظيم من خلال مستويات عدة أهمها المستوى الصوتي للغة، والذي يقوم بهذا الدور التنظيمي هو الإيقاع كمقياس لأنه الميزان الحاكم لهذه العملية. فالإيقاع هو الميزان، والميزان هو الإيقاع، والعلاقة بينهما كعلاقة العين و البصر، وإذا أسندنا إلى الإيقاع وظيفة ما فإنه يصبح ميزانا ضابطا لهذه الوظيفة.

وغالبا ما تكون الوظيفة المنوط بالإيقاع تنظيمها هي تحقيق (الشعرية) من خلال تشكيل العناصر اللغوية تقنيا، وشكليا. وهذا ما عرِفَ في العصر الحديث عند جاكبسون بـ(نحو الشعر) ، فلا توجد كلمة في السياق الشعري منفصلة عن موسيقاها أو إيقاعها وذلك لأنها ليست مجرد كلمة ، بل هي مجموعة من التراكمات النصية على مستوى النص كله. ولذا فإن الكلمة تكون حاملة لخصائص هذه المستويات النصية ، وممثلة لها بما تحمله من خصائص.

إذن الإيقاع " موجود في النثر و الشعر ، لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة " ، و لقد توسعت النظريات النقدية المعاصرة في دراسته " لتصل به إلى مستوى أشمل من إيقاع الدور أو التكرار(الوزني)، و تسمح لنا بدراسة الإيقاع الشعري و النثري معا، لأنها ترى أن الإيقاع شديد الصلة بالنغم "

[1]- د. سيّد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي(محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1993 م، ص111، ينظر : البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر " قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر " 2007 م -1990 م ، مذكرة لنيل شهادة الماجستيرّ تخصص:" أدب مغاربي حديث في ضوء مناهج النقد المعاصر " إعداد الطالبة: واكي راضية، جامعة زيان عاشور الجلفة،2011-2012م.

الصوتي، و هذا ما يسمح بالعديد من الأجناس الأدبية التي تتميز بتوقيعات صوتية مبنية على تلوينات البديع بالدخول في زمرة الإيقاع الأدبي.

- الإيقاع في النثر الفني:

لقد أضفى العرب القدماء على نثرهم من عناصر الإيقاع ما قربه إلى الشعر، و لشدة ولعهم بالإيقاع و إدراكهم لقيمته الجمالية و التعبيرية لم يكتفوا باستعماله في صياغة الشعر، بل زينوا به كثيرا من أصناف كلامهم المنثور وأكثروا فيه من التوازن و التناسب و الازدواج و السجع و غير ذلك من المحسنات التي يمكن اعتبارها من الإيقاع الذي يتشكل فيما عرف بالنثر الفني من الاعتماد "على التناسب بين الجمل المتتابعة، بحيث تصبح متساوية في الطول أو القصر، ثم توافق هذه الجمل في عدد ألفاظها، أو عدد حروفها على أن يكون هناك تناسب و توافق أيضا بين المقاطع الممدودة و المقصورة، و أن يتحقق التشابه بين المقاطع بوجه عام" ،3يقول ابن سينا: " و للعرب أحكام أخرى في جعل النثر قريبا من النظم، و هو خمسة أحوال:

أحدها: معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول و القصر

و الثاني:معادلة ما بينهما في عدد الألفاظ المفردة

و الثالث: معادلة ما بين الألفاظ و الحروف، حتى يكون مثلا، إذا قال: بلاء جسيم، قال بعده و عطاء عميم، لا عرف عميم

و الرابع: أن يناسب بين المقاطع الممدودة و المقصورة، حتى إذا قال: بلاء جسيم قال بعده مثلا: نوال عظيم، و لم يقل موهب عظيم، و إن كانت الحروف متساوية العدد.

و الخامس: أن يجعل المقاطع متشابهة، فيقال: بلاء جسيم، ثم لا يقال منيخ عظيم، بل يقال: مناخ عظيم، حتى يكون المقطعان الممدودان يمتدان نحو هيئة واحدة، و هو إتباع الفتحة" ،و تكاد هذه الأشكال تمثل أطرا عامة للإيقاع في النثر، الذي يشتمل على فن الخطابة، و الأمثال و الحكم، و المقامات، و أسجاع الكهان[1].

[1]- واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر " قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر " 2007 م –1990 م ، مذكرة لنيل شهادة الماجستيرّ تخصص:" أدب مغاربي حديث في ضوء مناهج النقد المعاصر " إعداد الطالبة: جامعة زيان عاشور الجلفة،2011–2012م.

و من الذين اشتهروا في الأدب العربي القديم بالنثر الفني و الفواصل المسجوعة و المقفاة و هم كثر: الكهنة،الخطباء، كتاب الديوان، الجاحظ، أبو الفرج الأصبهاني، أبو العلاء المعري، الطبري، أبو حامد الغزالي.

2- الإيقاع الأدبي المرئي:

إن الأعمال الفنية التي تعد فيها الصورة أو العلامة الأيقونية أساس كل تواصل أو تأويل فني، هي أعمال تحضى بحضور و هيمنة في الثقافة المعاصرة التي توسم بأنها ثقافة الصورة، أو ثقافة الخطاب البصري، و التي أحدثت تحولات عميقة في الفن، حيث " تحول الفن تحت تأثير الدراسات البصرية إلى عمل لا ينشد تأسيس حقيقة ما خلال العمل الفني، و إنّما ينشد زرع انطباع معين في رؤية المشاهد البصرية، و هو لا يؤسس حقائق داخل العمل الفني، و إنما يوجه حقائق معينة من ظاهرة إلى عين المشاهد "[1].

فبتطور تكنولوجيا الإعلام و الاتصال، و الدراسات اللسانية و السيميائية استعاضت الحضارة المعاصرة عن الثقافة المسموعة بالثقافة البصرية التي أصبحت" منظومة متكاملة من الرموز و الأشكال و العلاقات و المضامين، و التشكيلات التي تحمل خبرات و رصيداً هاماً[2]، و تتميز بالنمو و التجدد و الذاتية و الدينامية؛ تدرس: البحث الفلسفي في ايبستمولوجيا المشاهدة، و سيميائية الصور و العلامات البصرية، و تدرس البعد الإدراكي النفسي للمجال البصري، و علاقة التفاعل الإبصاري بالدرس الاجتماعي في صيغ العرض، و تهتم بالإثارة و البريق في الفرجة ، و تركز على تفاعل الإعلام البصري بالدرس الاقتصادي فيما يعرف الآن بسوق الإعلام الحرة ممثلة في صناعة الإشهار و الأخبار و صناعة النجوم و المشاهير و ما يبث في القنوات الفضائية، و عبر الإنترنيت و التحكم في خطوط الموضة و التصاميم و الديكورات، و حتى التحكم في الذوق العام.. و الرأي العام و لم لا..الهيمنة على الثقافة والسياسة و الفكر في هذا العصر.

" نعتقد أن الإيقاع، و إن كان بالأصل وضع للمسموع، فليس مرجع اختصاصه به عدم قدرة المفهوم على الانطباق على مجال المرئي كما رأينا سالفا. و إنما مرجعه تواتر استخدامه و حصره في المسموع ، بينما لا اعتراض –مبدئيا– على إجرائه على المجال المرئي، حتى إن

---

[1]- عبد الفتاح الديدي ، علم الجمال، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1 ،1981م،ص53.

[2]- عزاب يوسف، المدخل للتذوق الفني، دار أسامة للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1 ،1991م،ص.127

ناقدا فيلسوفا في مرتبة ابن سينا يقر بوجود الإيقاع في الموسيقى و الشعر و وجوده في الرقص "،الذي مجاله الفن بصري يقول ابن سينا: " اللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة و الإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص. و لذا فإن الرقص يتشكل جيدا بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر في النفس . "

مما يمكننا فهمه من هذا القول أن ابن سينا " يعطي الإيقاع مفهوما أوسع مما هو شائع. فليس شرط الإيقاع الصوت. و إنما الحركة و ليست أي حركة. و إنما تلك المبنْيَنَة التي تقوم مع غيرها من الحركات على أساس من نسبة مولدة للانتظام " . إن المبدأ الأساسي للإيقاع هو استرداد شكل معين يستطيع إثارة الذاكرة، و لا تهم مادة الشكل مادة صوتية، أو مادة لونية ضوئية، فقيمة البنى لا تأخذ إلا من خلال التكرير و هو أمر ينطبق على الزمن انطباقه على الأشكال الفضائية، لذلك ترى النظرية الجشطالتية أن الأشكال الراسخة هي الأشكال الثابتة المكررة التي تشد الانتباه، و التي تخضع إلى مجموعة من الشروط أو القوانين و هي البساطة، و الانتظام، و التوازن، و التقابل[1].

فهمنا سابقا أن الإيقاع مكون من بنية و نظام، و بهذا المفهوم يمكن التفطن للإيقاع في المعطى البصري؛ إذ يمكن أن نجده في تتالي الخطوط و المساحات و الأحجام الفارغة و المملوءة في الرسم الفضائي، و نحن نرى أن الحديث عن الإيقاع المرئي المكتوب عند الشاعر يمكن حصره في فعل الكتابة الواعي المقصود لأنه طالما عمد إلى توزيع شكل قصيدته على نحو من الأنحاء ففي هذا التوزيع قصدية تحتاج إلى تأويل دلالي.

لقد كان و مازال للخط في فعل الكتابة بعد إبداعي مستقلٌ عن وظيفته المعهودة ممثلة في حفظ الإبداعات زمانيا من التلاشي بتثبيتها و تقييدها، لقد اعتبر الخط منذ الحضارة العربية مساهما قويا في تجسيد بلاغة النص[2] ، و خاصة في النصوص الجديدة(المعاصرة)" فإذا

---

[1]- محمد الماكري، الشكل و الخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت(لبنان)، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 1991 م، ص 25

[2]- تكلّم ابن رشيق عن خروج فن الكتابة العادية للشعر التي تشبه عنده شكل مصراعي الباب فيما يعرف بالشكل القواديسي للشعر ينظر:

أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع، بيروت(لبنان)، ط5،1401هـ- 1981م، ج1،ص .178

بإفادته غير مقصورة على ما يشير إليه و إنما في وجوده ذاته، و كيفيات تجليه و توزيعه على النص ".

و لعل عسر الخوض في الإيقاع المرئي المكتوب راجع إلى أن الدراسات في سيميولوجيا الشكل و الصورة حديثة النشأة أو في بداياتها الأولى؛ فمكوناتها العلمية و مناهجها و مفاهيمها النظرية و أدواتها التحليلية غير واضحة بالنسبة لنا لأنها ما تزال في طور التجريب، بل الكتابات في هذا المجال قليلة جدًا خاصة في التشكيل البصري للشعر و الكاليغرافيا[1] ، لذلك سنعتمد على أنفسنا في إجلاء مطالب هذا العنصر.

3- إشكاليات في تحديد ماهية الإيقاع الأدبي و صعوبة تلقيه:

لقد تأخر تعريفنا للإيقاع الأدبي حتى الآن، فيما جرت العادة على أن تكون التعريفات أول ما يبدأ به تأسيسا للمفاهيم اللاحقة. لكن الإيقاع بوصفه إشكالية لم تستقر بعد يستعصي على التعريف النهائي ، لأن له صورا وتجليات بعدد المختلفين حوله. لذا قيل إنه لا يمكن ضبطه أو لا ضابط له . و غالبا ما ارتبط تعريف الإيقاع بعنصرين – دائما و أبدا – هما: الموسيقى و انتظام الزمن.

لذلك سنرصد مجموعة من الإشكاليات التي تحول دون تعريفه التعريف الشافي الكافي نختصرها في العناصر التالية:

1/ مشكلة الإيقاع الرئيسية تكمن في وقوعه على التماس بين الفيزيائي و النفسي، أو هو الاثنان معا. فلا ندري ما هو مجالات هذا و ما مجالات ذاك " ،و لا ندري كيف يحدث في النفس أثراً جماليا يعمل كموجه للدلالات، و إن كانت جميع الدراسات المعاصرة تثبت أن " الإيقاع تابع للحالات النفسية التي ينتج عنها الشاعر قصيدته، ثم إنه تابع للحالات النفسية لمنشد الشعر أيضا فيوقِّر أو يخفف أو يروم أو يشم " لذلك هو عبارة عن فضاء تتفاعل فيه الأصوات اللغوية بالقوالب الموسيقية و الوزنية بحسب انتقالات و امتزاجات تقبلها الفطرة، و من هنا يعتبر " أسبق من اللغة و من البحور الشعرية ".

2/ ألهت الفرضية الموسيقية الكمية المضبوطة رياضيا عن معاينة إيقاع النثر، فاختص الشعر بالوزن لينفصل عن النثر تماما ويتكرس جنسه ً بعيدا عن أية مؤثرات. كما سفّهت كل محاولات البحث عما يميز الشعر عن النثر غير الموسيقى–رغم إثباتنا لورود الموسيقى

[1]- **الكاليغرافيا:** علم حديث النشأة في الدراسات السيميائية يهتم بدراسة الخطوط و علاقتها بمقاصد الكاتبين و نفسياتهم.

في النثر!- فأي بحث لا يعد مجديا ما دام يلتمس حججه خارج الاشتراك الأولي و الأساسي:

الموسيقى بمفهومها المستقر والمستنبط من تجارب شعرية قديمة محددة الزمن والبيئة!.

3/ الإيقاع في أغلب الأحيان[1] لا يمكن أن يدرك إلا فرديا، و هو ذوقي من شخص إلى آخر، و مرتبط تاريخيا بلحظة التذوق و الاستيعاب؛ فالشخص الواحد لا يدرك عادة، في نفس النص الشعري مثلا، ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين، و مرجع ذلك أن القراءة ترتبط باللحظات التي نقرأ فيها، و بالأشخاص و نفسياتهم، و حساسياتهم، و ثقافاتهم، و تأويلاتهم، و كذلك بطاقاتهم الجمالية الفنية، و حتى الطاقة التنفسية، من حيث سرعة القراءة و كيفيتها، باعتبار أن الإيقاع أول ما يظهر في الأداء الشفوي.

4/ التفطن للإيقاع على المستوى اللساني يفترض متلقيا منتميا إلى اللسان الذي صيغ به النص، و منخرطا في فضائه الثقافي؛ فهناك تناسب طردي بين الحساسية اتجاه اللسان و الحساسية اتجاه الإيقاع، و هناك العديد من الخصائص الإيقاعية الجزئية التي تخص بعض الألسن، واعتبرت مكونا أساسيا في الإيقاع كالنبر؛ الذي قد يمس الشعر الإنجليزي و الفرنسي، و لكنه ليس شرطا في الشعر الصيني و العربي، و حتى العبري، فالتفريق الدلالي بواسطة الارتكاز الصوتي ليس خاصية متواترة في كل الألسن حتى يعمم أصوليا[2].

5/ هناك عامل محبط لدارس الإيقاع المرهف الحس الذي يجبر على السكوت عن بعض الظواهر الإيقاعية الهامة لأنها قد لا تستوعبها الذائقة العامة، و تعتبر كتفرد إبداعي مرفوض أو كسر لأفق انتظار المتلقي[3] ، و هذا ما يجعل الدارس مكرهاً على ألا يثبت إلا ما هو قاسم مشترك بين الجميع ليصح وسمه بالموضوعية و العلمية، أو لكي لا يكون هناك خروج عن المألوف؛

---

[1]- الإيقاع الكورالي و الأوركسترالي يدرك جماعيا من طرف الجوقة الذين هم أناس متمرسون، و أهل تخصص موسيقي.

[2]- حتى التوازي الوزني لس خاصة مشتركة في كلّ اللغات، فلا يوجد الوزن في الشعر الصيني

[3]- كل الدراسات النفسية تثبت أن الإبداع يكمن في التفرد الناتج عن الابتكار و التغيير، وأنه يلاقي التوجس و الريبة في البداية و بالتالي بعضا من الرفض

أو عما عرف منذ النقد القديم بعمود الشعر[1] ،الذي يمكن أن نعتبره إنهاء للشعر لأنه" تأصيل يقوم على تمجيد القديم، و يتنكر لكل توليد، و ابتكار، و ذلك خشية إحداث الخلل في نظام متجانس من الأفكار قد استقر في العقول، و جرى عليه المطبوعون من الشعراء.

- ظهور قصيدة النثر:

من الراسخ لدينا ونحن نطأ هذا العنصر أن "الشعر" و "النثر" جنسان عظيمان، إلى أيهما نسبنا "الأثيرة ستزداد به شرفا، و "الشعر" أو "النثر" لا يصنع فنا بمعناه الشكلي المادي، بل بمعناه الجوهري الروحي لكن المضمون لا يعني التخيلي عن فنية العمل، الفكرة تبحث عن شكلها اللائق ولا يوجد أشكال مقدسة وأخرى كافرة ، وهذه هي دعوة مجلة شعر" أو "حركة شعر"، مجرى هام من مجاري الحداثة الشعرية شاع تداولها والوقوف على آرائها لكل راغب

[1]- بعض المعايير التي قننت في شكل عناصر أي خروج عنها يعتبر شاعرها مولدا، و يتهم في صنعته كما جرى لأبي تمام ،عددت هذه المعايير في مصنفات كثيرة في القديم و كانت البداية مع كتاب قدامة بن جعفر "نقد الشعر"، و أهم من كتب في معايير عمود الشعر الآمدي في كتابه الموازنات، أبي هلال العسكري في كتابه الصناعتين، ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، و هي مختلفة من ناقد إلى آخر، فقد حدّدها المرزوقي مثلا بـ " شرف المعنى، و صحّته، و جزالة اللفظ، و استقامته، و الإصابة في الوصف، و المقاربة في التشبيه، و التحام أجزاء النظم، و التئامهما على تخيّر لذيذ الوزن، و مناسبة المستعار منه للمستعار له، و مشاكلة اللّفظ للمعنى، و شدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه الأبواب هي عمود الشعر، و لكل باب منها معيار" للتفصيل ينظر:أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين، و محمد عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف و النشر و الترجمة، القاهرة ،ط1،1951م ،ص. 9

في تناول موضوع قصيدة النثر، حتى أصبحت "النثيرة" صورة مكبرة للمجلة، ونحن وإن كنا نؤمن بالدور الفاعل الذي رسمته "شعر" للشعر المعاصر، لا نؤمن كذلك باحتكار هذه الحركة وحدها العمل بهذه الضخامة ذلك أن زعزعت الشعر العربي العمودي" من مكانه أمر عسير يلزمه الإيمان الكلي والشامل بضرورة التغيير، لكن لا يسعنا الإنكار أن صوت المجلة و "حركة شعر" ككل كان الرصاصة الطائشة التي عكرت صفو ومنام السلحفاة العملاقة المسماة: "قصيدة عمودية"[1].

ظهر تجمع شعر عام 1957 بتضافر نواة تأسيسية مكونة من «يوسف الخال"، "أدونيس"، "خليل الحاوي"، و "نذير عظمة"، هؤلاء هم الشعراء الأساسيون [...] والذين سينضم إليهم عدد من النقاد الشبان ك "أسعد مرزوق"، و"أنسي الحاج" و"خالدة سعيدة" ، ومن هذا النفر القليل تربو الأعمال الشعرية، وتتكاثف الجهود، وتكلل الأعمال بمجلة تحمل اسم التجمع الشعر)، وندوات تناقش فيها الأفكار الجديد وتطرح منها الأفكار البالية التي مجتها الأذان والأذهان، وهناك أسس تبنى على وضع الايقاع في أغلب قصائد النثر وهذه الأسس هي:

أولا التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، أي بعقله وقلبه معا.

ثانيا: استخدام الصورة الحية (وصفية أو ذهنية).

ثالثا: إبدال التعبير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

رابعا: تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أي قداسة.

خامسا: الاعتماد في القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

سادسا: الإنسان هو الموضوع الأول والأخير، كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

---

[1]- دهيلي نسرين ، جماليات النثيرة في أعمال عبد الحميد شكيل ، رسالة ماجيستير نقد أدبي ، جامعة بسكرة ، 2012 ، ص80-81.

سابعا: وعي التراث الروحي–العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد.

ثامنا: الغوص في التراث الروحي– العقلي الأوروبي وفهمه والتفاعل معه.

تاسعا: الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم.

عاشرا: الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة.

وعلى ضوء هذه المبادئ انطلقت الحركة في مسعاها النبيل –حسب ما يبدو– في تطوير الشعر العربي، واحتواء الظاهرة الأدبية المعاصرة بكل مستلزماتها، وإلى هنا يبدو الأمر مقبولا ومنطقيا، لكن الانقلاب الحقيقي في مسيرة التجمع و الشعر العربي" كان مع ظهور مقال في قصيدة النثر" لصاحبه "أدونيس" في العدد (14) من السنة الرابعة لنفس المجلة أي عام 1960"، وفيه صرح "أدونيس" باغترافه من مؤلف سوزان برنار" الشهير "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا...[1]

[1]- دهيلي نسرين ، جماليات النثيرة في أعمال عبد الحميد شكيل ، المرجع السابق ، ص 81.

الفصل الأول

الإيقاع الصوتي

تمهيد:

يعد الايقاع لقصيدة ما من الظواهر اللّغوية التي يتسم بها النّص الشعري، فهو يجسد سمة أسلوبية هامة، ويكاد يكون من أهم ما يمتاز به الأسلوب في شعر أي شاعر، لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر ومبناه، إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النّص ورفده بالبث الإيحائي والجمالي، فهو يظهر على مستويات عدّة في بنية النّص الشعري من خلال تكرار حرف من الحروف وليكن حرف جر، أو حرف نداء، أو غير ذلك، أو من خلال تكرار كلمة بعينها، أو بتكرار جملة كاملة، أو حتى فقرة أو أكثر من هذا أو أقل، ولكل مبدع طريقته في تسخير هذا التكرار لخدمة غرض محدد أو أغراض متعددة.

إن الوقوف عند صور التكرار وأنماطه في قصيدة ما أمر يسير، لكن الصعوبة تكمن في الكشف عن بواعثه لدى الشاعر، وقيمته الفنية التي تتجسد في التعرف على الخصائص الأسلوبية التي يتفرد بها، وعلى معجمه الشعري المتميز. يضاف إلى ذلك إسهامه في الكشف عن بعض الدلالات النفسية والموضوعية والفنية للنص وصاحبه.

من هذا المنطلق عزمت على تقديم دراسة ترمي إلى الوقوف عند هذه الظاهرة اللغوية الأسلوبية، فوجدت في شعر(محمد بلقاسم خمار) أنموذجا معبرا عنها، وقد وقع اختياري عليه بعد قراءة متأنية لشعره، فوجدت فيه بروزاً لظاهرة التكرار بصورة واضحة. إن تحري أشكال التكرار في شعر (بلقاسم خمار) يكشف عن مدى اهتمام الشاعر به حتى أصبح ظاهرة شائعة في القصيدة الخمارية يستحق الوقوف عليه وقفة ترصد ظواهره المختلفة.

أولا : التكرار :

يعد التكرار ظاهرة لغوية، عرفتها العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، نعني بذلك الشعر الجاهلي، وخطب الجاهلية، وأسجاعها، ثم استعملها القرآن الكريم، ووردت في الحديث النبوي الشريف، وكلام العرب شعره ونثره من بعد...ومن ثم فهي ظاهرة تستحق الدراسة لتبيين معالمها والتعرف على حقيقتها ومواضع استعمالها.

التكرار لغة: هو مصدر الفعل كرر أو كر يقال:" كره وكر بنفسه، يتعدى ولا يتعدى". والكر : مصدره كر عليه، يكّر كرا وتكرارا، عطف وكر عنه رجع، وكر على العدو يكر، و رجل كرار، ومكر ،وكذلك الفرس..

التكرار اصطلاحا: « يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة على اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي، وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي »[1].

وللتكرار أنواع وأساليب فهو ينقسم إلى قسمين تكرار بسيط وأخر مركب، أما التكرار البسيط، فيخص تردد الكلمة(اسما أو فعلا أو حرفا) دون مراعاة السياق الذي وردت فيه، وأما التكرار المركب فيخص تردد السياق (جملة أو عبارة).
وإذا تقرر كل هذا، فسنعرض –الآن– التكرار البسيط مبتدئين بالحرف، فالكلمة، ثم نعرج على التكرار المركب مبرزين في كل ذلك أهم الدلالات التي يجلبها.

1– التكرار البسيط ودلالته: التكرار البسيط في شعر (محمد بلقاسم خمار)[2] وظفه توظيفا كثيرا مقارنة بنظيره التكرار المركب، ويرد التكرار البسيط –في أغلبه– في موضعين متقاربين أفقيا وعمودياً. إلا أن التكرار الذي يرد أفقياً أكثر تواترا من التكرار الذي يرد عموديا.

[1]- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، مصر، ص 60 .

[2]- محمد بلقاسم خمار شاعر جزائري، ابن مدينة الزيبان، ولد ببسكرة (الجزائر)، سنة 1913، تلقى تعليمه الحر بها، ثم تابعه بقسنطينة (بمعهد عبد الحميد ابن باديس)، فنال الإعدادية، أما المرحلة الثانوية فقد أتمها في مدينة حلب (سوريا) بدار المعلمين الابتدائية، بعدها انتسب إلى جامعة دمشق وتخرج منها حاملا الإجازة من كلية الآداب قسم الفلسفة وعلم

نمثل لظاهرة التكرار البسيط بداية بتكرار الحرف، محاولين إبراز دلالته وغايته الجمالية.

1- 1- تكرار الحرف: معلوم أنّ لكل حرف مخرجه الصوتي وصفاته التي تميّزه عن غيره، والحروف نوعان: صامتة (Consonants) وصائتة (Vowels)، والصامتة هي المعنية بظاهرة التكرار، ولها يعزى الفضل في بنية الكلمة والعبارة والبيت والقصيد ككل، لكن بحسب موقعها وبعدها التكراري أو قربه، وهذان العنصران هما اللّذان يمنحان الكلمة أو العبارة إيقاعاً متنوعاً في السّمع فيكون الإيقاع إمّا متنافراً أو منسجماً تبعاً للترجيع أو الترديد الحاصل من تكرار الحرف، ووفقاً للطاقة الإيقاعية التي يحملها والجرس الذي يحدثه في السّمع، «فالتكرار الحرفي هو أسلوب يكرّسه الاستعمال اللّغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس»[1] ، وفيه تتوالى بعض الحروف لتعطي نسقا موسيقيا خفيفا، ينسجم مع سياق المعنى والدلالة، فقد يتكرر حرف بعينه، أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية، وقد يتعدد أثر هذا الأمر، فهو إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعاً خاصا يؤكّده التكرار، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو إلى كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه يقول "بلقاسم خمار" في قصيدة "أغنية للشوق"[2] :

تاه تاها، لما رَنَت مُقلتاهَا

في هواهَا. فصاحَ ثم تنهد

فتنته إذا لحَنت شفَتَاها

مبسم السحر فاستَهامَ بموعد

فأشارت إلى النجومِ فأنشد

أنا حَظِي من الرياضِ شتَاهَا

النفس، عمل في الصحافة مسئولا بمكتب جبهة التحرير الوطني، بدمشق وعمل في حقل التعليم بسوريا لأربع سنوات، ثم في مؤسسة الوحدة للصحافة بدمشق محررا مدة سنتين، ثم مستشارا بوزارة الشباب الجزائرية، وبعدها في وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية مديراً ومسؤولاً عن مجلة ألوان ومستشارا ثقافيا وعضوا بجمعية الشعر بالجزائر.

[1]- عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ط1، 2003، ليبيا، ص 199.

[2]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، مؤسسة بوزياني للنشر، (دط)، 2099، الجزائر، ص 287.

يزيد تكرار حرف الهاء الشديد المجهور المنفتح في هذه القصيدة من قيمة التركيب الصوتي ويتحقق ذلك من خلال جرس الحروف (مقلتاها، هواها، فستهام، شتاها)، فتنسجم وتتلاءم الأصوات بتموّجاتها شدّة وليناً وهمساً، وبهذا تكتسب القصيدة إيقاعها الذي يتجاوب مع الحالة الشعورية للشاعر، ثم تنتقل العدوى إلى القارئ المتذوّق مرهف الحسّ، فكلّما استخدم العنصر التكراري بكثرة، كلما ازداد الإيقاع قوّة وكثافة من سطر إلى آخر.

وتكرار الحرف يعد من "أبسط أنواع التكرار، وأقلّها أهمية في الدّلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً أو دون وعي منه"[1]، وليس بالضرورة أن يقصد الشاعر إلى حرف فيكرّره عن وعي شعوري تام، لكن انفعاله النّفسي، وحالته الشّعورية قد تختار الحرف الذي يتردّد في نصّه الشعري سواء أكان هذا الصّوت داخلياً أم خارجياً.

وكذلك من الملاحظ على القصيدة أنّها "حركة كبرى تنطلق من نقطة معيّنة هي لحظة التشكل أو التكون ثم تتقدم محكومة بنوع من الجدل الدّائم وتتوزّع إلى حركات داخلية صغرى تعمق الوجه العام وتثريه. وفيما هي تفعل ذلك تظل تعود إلى لحظة البداية، أي إلى منبعها وتشرع في رحلة الكشف من جديد"[2]، فينتج عن عملية العودة هذه نوع من التكرار يفرز إيقاعاً يتمظهر في تكرار الحرف " وهو نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث والمعاصر " [3]، وأمثلته كثيرة في شعر محمد بلقاسم خمار منها هذا المقطع من قصيدة "أوراق" [4]:

أوراقـكِ البيضـاءُ كالتّبرِ
كطـفولتي كالوحـيِ كالسحرِ
لما أضَـاءَ الصبحُ نافذتي
أبصَرتُها كمنابـع العطرِ
مزروعَة كالوردِ في غرفتِي
منثورة كالشعرِ في عمرِي

[1]- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، 1982، الكويت، ص 144.

[2]-محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، دط، 1985، تونس، ص 128.

[3]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، ط 2 1965، بغداد، ص 239.

[4]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية، ج1، ص 269.

فدنوتُ كالراهبِ مُستفسرًا

فالشاعر يكرّر الكاف هنا ويؤثرها على واو العطف لأنّها تجدّد التشبيه وتقويه محتفظة له بيقظة القارئ كاملة. ولا شك أنّ المعنى يُفقد كثيراً لو قال الشاعر: أوراقك البيضاء كالتَّبر وطفولتي والوحي والسحر... فتكرار حرف الكاف وتردده يكسب المعنى قوّة وجمالاً ويزيد في تجدّد التشبيه وفي تقويّته، وكذلك يلاحظ على تكرار حرف الكاف في هذه الأبيات لو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيراً من جمالها. ويقول في موضع آخر[1]:

وأسيرُ كالجبالِ تحضنني رهيباتُ الليـالِي
للفجرِ للنسماتِ للنصرِ المكللِ بالجَلالِ
أنا تارة كـالوَيلِ كالأقدارِ كالموتِ الرهيبِ
أنا تارة كالحلمِ كالأزهارِ كالأملِ الخصيبِ

والملاحظ على النّص الشعري أحياناً ما يتكرّر الحرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية، فتكرار الحرف "إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المتكرّرة في نطقها له مع الدّلالة في التّعبير عنه" [2].

إن ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النّفسية للمتلقي، فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصّوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد ترتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النّص، "لأنّ الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان، أن لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية" [3]، فالتكرار أسلوب تعبيري يصوّر اضطراب النّفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر.

---

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية، ج1، ص 451.

[2]- منذر عباشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، دط، سوريا، ص 78.

[3]- زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، ص7.
https://uqu.edu.sa/majalat/shariaramag/mag21/MG-019.htm

وإذا ما عدنا إلى أنواع التكرار وصوره ، نلاحظ أنّ تكرار الحرف هو الغالب على ما سواه في الشعر، كما نجده عند محمد بلقاسم خمار –على سبيل المثال– في قصيدته "حديث الإسلام"، بحيث نلاحظ أنّ حرف الجزم "لم" قد ارتبط بالفعل "يزل" في ثلاث مرات منها، وذلك في قوله [1]:

لـم أزلْ أحمِلُ الحقيقةَ كالنورِ ..ضياءً بساعدِ العنفـوانِ

لم أزلْ مثلما تفتحَت فـي أزلِي الماضِي، محاطًا بهالةِ الديانِ

لم أزلْ رافعًا إلى الملإِ الأعلى بفيضي، مشاعرَ الإنسانِ

وقد أضاف ارتباط "لم" بالفعل "أزل" ثلاث مرات معنى الاستمرار، ودخول "لم" على هذا الفعل منحها بعدا دلاليا جديدا يتمثل في الزمن الحاضر، ومن ناحية أخرى عملت على تقديم صورة كلية كانت "لم" النافية المحور الذي كان الشاعر يرجع إليه لربط الأبيات، ومن ثم الانطلاق للتعبير عن معان أخرى مختلفة، يجمعها الاستمرار الذي نجم عن تلاحم "لم" والفعل "أزل". وهكذا تمكن الشاعر في قصيدته من استحضار الصورة، لتبدو ماثلة أمام عينيه لا تغادره.

كذلك نجد تكرار حروف الرّبط في شعر خمار ومن ذلك حرف العطف (الواو) التي تكررت بصورة واضحة في شعره، واللافت أن الشاعر بدأ بعض أبياته بحرف الواو، ومن ذلك وروده في أربعة أبيات متتالية في قصيدة "أغنيتي"[2] وهي:

أخطوُني وأبصَروا الحَجَر الصلد فهبُوا بخَالص القربان

وأشَادوا على الموات بيـوتًا جعلوها مطيةً لتواني

...أو في مغاورِ الوديَان وأحلوا بعض الشَعائر في الأشجارِ

وهناك الطبُولُ تنبح والمزمارُ يَعوي كالذئبِ كالشيطَان

ودخانُ البخورِ قد صبغ الجوَ سوادًا، والخلقَ كالديدان

في الأبيات السابقة كثف الشاعر المعاني تكثيفا رأسيا من خلال استعانته بحرف العطف (الواو) في بداية كل بيت، حيث استهل أبياته الأربعة بحرف الواو، وهذا النوع من

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية، ج1، ص 129.

[2]- المصدر نفسه، 131 .

التكرار يطلق عليه التكرار الاستهلالي ويسمى أيضاً تكرار البداية، وهو نمط يتكرر فيه الحرف أو اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع، معناه أن التكرار الاستهلالي يكون في مستهل البيت الشعري[1]. وقد أضفى تكرار حرف العطف الواو في بداية كل بيت مزيدا من الترابط الفني والموضوعي على القصيدة، وأسهم في اتساع المعاني، يضاف غلى ذلك انه منح الابيات مزيداً من الإيقاع الموسيقي المتوازي.

وفي مواضع أخرى يكرر الشاعر حروفا مثل (من لا، كم...)، وغيرها من الحروف، وهي ظاهرة شائعة في شعره. إن تكرار الحروف في بداية أبيات القصيدة يسهل التوسع والامتداد وزيادة عدد الأبيات، عن طريق تأكيد المعنى بإضافة الصور وتكرارها بصورة متتابعة.

كما يكرر الشاعر حروف النفي، كما في قصيدة " الطيار الجزائري"[2] يقول:

ولا الشمس تعرفُ ظلِي

ولا الليل يوقفنِي قاتمًا

ولا البحر يدركُ هولي

ولا الأرض تمسكُ لي قدمًا

أنا ... من أنا ..

أنا ابن الجزائر.. طيارهَا

كرر الشاعر حرف النفي (لا) معبرا عن خفة وسرعة الطيار الجزائري، إذ نجد أن النص يرمي بمفرداته وألفاظه إلى حقل دلالي تمثله (السرعة)، ودليل ذلك أن مجيء تراكيب مثل: (الشمس تعرف ظلي، الليل يوقفني قاتما، الأرض تمسك لي قدما) منفية بـ(لا)، تنقاد إلى الحقل نفسه ألا وهو حقل السرعة والخفة.

وهكذا يظلّ لتكرار الحرف دور تعبيري وإيحائي، إضافة إلى دوره في خلق بنية النّص وتلاحمها كما يسهم التنوّع الصوتي بإخراج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه

[1]- عصام شرتح : جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر ،رند للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق، ط1، 2010، ص 26.

[2]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية ، ج1، ص 305-306.

إيقاعاً خاصاً يؤكده التكرار ويشد انتباه المتلقي إليه، وكل ذلك من شأنه أن يخصب شعرية النّص، ويفتح أمامه آفاقاً جديدة للتلقي والاستقبال.

2- 1 تكرار الصوت: أصوات الكلام تحيطنا من كل جهة، إننا نستعملها، ونسمعها، ونستمتع بها، أو نعاني منها، ومع ذلك فنحن نعرف قليلا جدا عنها. فكل الناس يتفاهمون أساساً عن طريق الأصوات الكلامية، والصوت هو أصغر وحدة لغوية غير قابلة للتحليل، أي أنّ الصوت هو اللبنة التي تشكل اللّغة، أو هو المادة الخام التي تبنى منها الكلمات أو العبارات[1].

2-3 تكرار الكلمة: تشكل الكلمة «المصدر الأول من مصادر شعراء الحداثة التكرارية، والتي تتشكل من صوت معزول أو من جملة من الأصوات المركبة الموزعة داخل السطر الشعري أو القصيدة بشكل أفقي أو رأسي، وهذه الأصوات تتوحد في بنائها وتأثيرها سواء أكانت حرفا أم كلمة ذات صفات ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل»[2] .

وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطيا لملأ حشو، وإنما لغاية دلالية، لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى، ولأي كلمة وظيفتها ودلالتها داخل النص الذي تكونه وتحتويها...

كما أن لكل حرف من حروف الهجاء رمز مجرّد، وإذا اتّصل هذا الحرف بحرف أو أكثر نشأ عن هذا الاتصال ما يسمى بـ (الكلمة)، وكل كلمة لابد أن تدلّ على معنى[3]، فتتألف الكلمة بضم بعض الأصوات إلى بعض، والبناء الغالب في العربية هو: الجذر الثلاثي (الفاء والعين واللام)، وهو البناء الخفيف الذي يستريح إليه العرب في كلامهم، وتنطق به ألسنتهم، وعلى أبنية الثلاثي انعقدت الأحكام اللّغوية العامة التي تخضع لها المفردات، والكلمة العربية لا تبقى على حال، فهي تحتفظ بأصولها مجردة من أي زيادة حيناً، ويزاد عليها بعض

[1]- ينظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللّغوي، عالم الكتب، ط2 ،1997 ،القاهرة، ص401.

[2]- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللّغوي ، المرجع السابق ، ص 402.

[3]- ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، ط4، 1971، ج1، مصر، ص 13.

الحروف أو تقلّ، لتؤدي معاني جديدة، بالإضافة إلى المعنى الذي تؤديه بأصولها الثلاثة حيناً آخر[1].

إن التأليف بين هذه الأصول يقوم على أساس صوتي خاص، يهتم بتجاور مخارج الحروف وتباعدها. والكلمة أو المفردة لا تؤدي معنى يفهم لوحدها، ولهذا توضع مع اللفظة الأخرى المشاكلة لها لئلا يجيء الكلام متنافرا، وهي عندما تدخل في تركيب ما، فإنّها تكتسب قيمتها من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات، لأن هناك علاقات تقوم بين الكلمات في تسلسلها تعتمد على خاصية اللّغة الزمنية، ويستبعد إمكان النطق بعنصرين في وقت واحد، بل إنّ العناصر تتتابع وتتآلف في سلسلة الكلام، وهذا التآلف هو ما يسمى بالعلاقات السيّاقية، والكلمات ذات التركيب المختلف يكون معناها مختلف، وهذه المعاني مختلفة التركيب يكون لها تأثيرات مختلفة، أو كما قيل تغيّر المعنى بتغيّر المبنى.

تتمتع الكلمة بإيقاع خاص له تأثيره في الخطاب الشعري، وهو ما يعرف بالجرس اللّفظي، فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللّفظة الواحدة يكسبها نغماً وجرساً ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة، فإن تكرار اللّفظة في التركيب اللّغوي لا يمنحها النغم فحسب، إنّما الامتداد والاستمرارية والتّنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد.

تستمد القصيدة حيويّتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة إذا وضعت موضع تكرار، إذ يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاثة محاور مميزة "المحور البصري وذلك من خلال التماثلات الخطيّة، والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصّوتي وهو الأهم، وهذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنّغم المركز في الخامة المبدعة"[2]. فإذا أدرك المتلقي تلاحم اللّفظ في إطار السّياق العام للخطاب الشعري – الذي يعد ركيزة أساسية في تقوية إيقاع القصيدة العام– أحسّ بمدى تزايد إيقاعية النغم الشعري.

يعد تكرار الكلمة " أبسط ألوان التكرار وأكثره شيوعاً بين أشكاله المختلفة وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيراً وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللّفظي. ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللّفظ المكرّر وثيق الصلة بالمعنى العام للسّياق

[1]- ينظر: مهدي المخزومي، في النحو العربي، دار الرائد العربي، ط2، 1986، بيروت لبنان، ص 12، 13.

[2]– محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة، ط1، 2006، ص 301.

الذي يرد فيه، وإلاّ كان لفظية متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها" [1]، وتكرار الألفاظ والمفردات التي يلجأ إليها الشاعر فيكررها في أبيات متتالية أو بين آونة أو أخرى لا يكون اعتباطيا لملء حشو، وإنّما لغاية دلالية، "لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى" [2]، كما أنه يعتمد على ما تحييه الكلمات المكررة من دلالات شعورية تاريخية كانت أم تراثية، وجدانية أم عاطفية، أو ما تحمله من قيم رمزية. وتكرار الكلمة يكون من خلال كلمة أو جزء منها وله صورتان رئيسيتان الأولى تكرار اللفظ نفسه في بداية مجموعة من أبيات القصيدة، أو ما يسمى بالتكرار العمودي، فقد يكون هذا اللّفظ اسماً، كما في قصيدة (حبيبتي يا بلادي) يقول بلقاسم خمار [3]:

حـبيبتي إنّ رُوحي منـها ومن مُقلتيـها
حبيبتي صلـوات فرض على ناسكِيها
حبيبتي فجـر شعب ينسابُ من ناظرِيـها
حبيبتي صوت ثأر في كلِ نبض لدَيـها

لقد شكلت كلمة حبيبتي موقعا رئيسيا في رؤوس هذه الأسطر الشعرية، فقد منحتها نغما موسيقيا تناغم مع دلالة الجمل، ومن خلال هذه الأبيات يتبين أن الشاعر يوحي من لفظة "حبيبتي" إلى تعلقه الشديد بأرضه الجزائر.

كما أنّ حالة البعد عن الوطن جعلت الشاعر يحن إليه معبرا عنه بالحبيبة، هي حالة شعورية خالصة، لذلك فهو يريد أن تبقى هذه الحالة أسيرة صدره، فقد كان لابتعاده عن وطنه صدى مأساوي، فهو امتداد لحالة الغربة والانكسار التي يعيشها. فجاءت ألفاظه معبرة عن هذه الحالة الشعورية.

وفي تكرار الأفعال، يلح الشاعر على تكرار الفعل (الماضي، والمضارع، والأمر) بوصف هذا التكرار يؤدي وظيفة دلالية تعمل على تجميع العناصر ضمن وحدات دلالية، فبالاتكاء على الأفعال يصبح التكرار أحد روافد البنية، فيثري النص الشعري، ويفتح آفاقه، ويجعله أكثر عطاءً.

---

[1]– فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 60.

[2]- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990، ص 82.

[3]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية ، ج1، ص466.

ومن نماذج تكرار الفعل المضارع ما ورد في قصيدة " تموز الأحرار"، إذ يكرر الشاعر الفعل المضارع " نريدك" ست مرات متتالية في بداية الأبيات،وقد وجه الشاعر خطابه في الأبيات الخمسة إلى شهر تموز قائلا[1] :

نريدك منذ الآن، جيلاً مجربا له ربع قرن والميادين مخبر

نريدك عمالا تسابق عصرها جهوداً .. وفلاحين تجني وتبذر

نريدك آداباً وعلما ونهضة تصون وتحمي خيرنا ... وتعمر

نريدك في الإسلامِ والعرب رائداً وفي بارقاتِ الغزو كالليثِ تزأر

نريدك إخلاصاً وحبا ووحدة نريدك أن ترقَى لما أنت أجدر

إن لتكرار الفعل المضارع (نريدك) في هذا المقطع وظيفة جمالية، فقد أكسبه جرسا موسيقيا أخاذاً، إضافة إلى الوظيفة الدلالية المتمثلة في التأكيد اللفظي على ما ينبغي أن يكون عليه شباب الجزائر شباب يسمو بطموحه إلى القمم العالية. كما يوحي تكرار الفعل المضارع (نريدك) بالرغبة الشديدة من طرف الشاعر على أن يكون شهر نوفمبر شهراً للمعجزات به تحيا الجزائر وتفخر.

أما تكرار الفعل الماضي فإنه يحمل في ثناياه قيماً شعورية تركز على استحضار قيم الماضي والذكريات، وما يحمله من هزّة عاطفية بفعل ارتباط الإنسان بالماضي، الذي يعد جزءاً عزيزاً عليه، ويتضح هذا في تكراره الفعل(رأيتك) في قصيدة "أشواق" يقول[2] :

وطني رأيتُكَ في دمِي تسري وتنبُض في عروقِي

ورأيت فيك كآبتي تبدُو كأجواءِ الحدادِ

ورأيت فيك تعنُتي، وتمرُدي ضد الضَنى

ورأيت أنك كالشهابِ تبيد أشباحِ السوادِ

يلح الشاعر على تكرار الفعل الماضي (رأيت) ليجسد لنا مدى حبه لوطنه و تعلقه به وعن مدى شوقه له، والشاعر في مرحلة من اللاشعور يتكئ على مفردات مشبعة بالإيحاء تمثل حالته النفسية وهو بعيد عن وطنه الذي تركه مرغما، فهو غريب بوحدته شريد شقي معذب في بعده، لذلك نراه يلحّ على مفردات تدور في هذا الفضاء: (كآبتي، تعنتي، أشباح،

[1]– محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية ، ج2، المصدر نفسه، ص 356.

[2]- المصدر نفسه، ج2، ص 195.

عروقي) فهو ينظر من خلال هذه الرؤية إلى حبه لبلده الجزائر التي تحيا على دم الشهداء وإباء الأحرار.

2- 4 تكرار الصيغ: تزداد أهمية أهمية التكرار في أداء المعاني، والإفصاح عن المشاعر والعواطف والخلجات النفسية، حين يتكئ على تكرار صيغ تشكل مرآة لحالة الشاعر النفسية، وموقفه من الحياة والناس. فحين يكثر الشاعر من تكرار "أنا" عندما يتحدث مع شعبه، فإنّما يعبّر عن انتمائه إليه، وتوحده معه وذلك في قوله[1] :

أنا في مُعجمِ الفخارِ جزائر أنا شعب: شعارُه أنا ثائر

أنا للخلقِ قِبلة وصلاة أنا للخلدِ بهجـة وبشَـائر

إن تكرار (أنا) في هذه الأبيات يكشف عن حالة التوحد التي يسعى إليها الشاعر من خلال اقتران ضمير المتكلم بـ لفظة (شعب، خلق، خلد) إذ يفصح هذا التوجّه عن رؤية شعرية شكلت من خلال البنية التي تعلن الوصل بين الشاعر وشعبه، وتلغي أي فاصل بينهما.

ويكثر الشاعر من تكرار بعض الصيغ، كالاستفهام والنداء والنفي وغيرها، إذ هو واحد من الشعراء الذين أكثروا من تكرار صيغة النداء، التي تكاد تلازم أكثر قصائده، يقول من قصيدة " بيت القصيد" [2]:

يا عيد أكرهُ أن أراكَ وأن يقالَ اليومَ عيد

ياعيد يومكَ أحمر الآفاقِ مصفَر الجريد

ياعيد شمسكَ طعنة الأقدارِ في الأملِ السعيد

إن توظيف الشاعر للنداء يجسد حالة عدم الرغبة في هذا العيد، كما أنه يجسد حالة الحيرة والقلق والتوتر التي يشعر بها، فعلى الرغم من أن هذا اليوم هو يوم فرحة وبهجة وسرور على جميع الناس إلا أنه كان عكس ذلك تماما على الشاعر لأن هذا اليوم صادف أحداثا دامية ومروعة هزت العراق فكان في كل مكان دم وبكل ناحية شهيد.

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية ، ج2، المصدر نفسه ، ص 508.

[2]- المصدر نفسه، ج2، ص 210.

2- تكرار التراكيب: لقد أشرنا – سابقا– أن هذا النوع من التكرار يخص السياق، فقد " يكون تكراراً الجملة هو عبارة بذاتها، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة"[1] ، أو بتغيير عناصرها مع المحافظة على المعنى.

إن وظيفة التكرار المركب تتجاوز حدود الإخبار المجرد، وإنما تشمل دلالة التوكيد وتقوية شعور السارد والمسرود له بأهمية التركيب المكرر وإيحاءاته الدلالية بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية وما تضفيه على الصورة من معان[2] .

نمثل لظاهرة التكرار المركب بداية بتكرار العبارة، محاولين إبراز دلالتها وغايتها الجمالية.

2-1- تكرار العبارة:لا يقتصر التكرار على حرف أو مفردة، إنما يمتد إلى تكرار عبارة معينة في القصيدة، وربما تكون هذه العبارة هي المرتكز الأساس الذي يقوم عليه البناء الدلالي للنص فضلا عن المهمة النغمية التي يؤديها التكرار، وهذا النوع من الصور الشائعة في شعر بلقاسم خمار، ولكنه أقل من تكرار الكلمة.

تتألف العبارة من البنيات التي يتألف منها الحرف والكلمة، فهي تشكّل نوعاً من المؤانسة بين الحروف والكلمات "لأنّ الجملة هي عبارة عن عدد من التمفصلات المتصلة مع بعضها البعض بروابط نحوية"[3] .

وتعتمد الجملة على عنصرين أساسيين هما الامتداد والاستمرار، ويظهر تكرار العبارة في النّص الشّعري إذا تردّدت الجملة الواحدة في أكثر من سطر شعري، وبتكرار العبارة يستمتع البصر بالإيقاع وبالزخرفة الصوتية الناتجة عن التكرار وبه يُطرب السّمع إضافة إلى دوره الوظيفي المتمثل في إضاءة اللفظة أو العبارة المقترنة به، والمتغيرة في كل مرة، " فالشاعر قديماً كان يتخذ من العبارة المكررة في الشطر الواحد من البيت مرتكزا لإضافة معنى جديد يدعم به فكرته الأساسية، على حين أن الشاعر الحديث يكرر العبارة في صدر البيت أحيانا لينطلق منها إلى تتبع جوانب المعنى الواحد واستقصاء مظاهر التعدد كما يراها

---

[1]- نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجاً، مجلة اللغة والأدب، ع8، جامعة الجزائر، 1996، ص 108-109.

[2]- ينظر: نور الدين السد، المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، ع14، جامعة الجزائر، ص 39.

[3]- نور الدين السد ، المرجع السابق ، ص 40.

بعين خياله"[1] . فالتكرار يعمل على تحقيق "فكرة الانتشار التي تعمل على استغلال المكان وتضفي على الفضاء أشكالاً هندسية كالتوازي والتعامد والتناظر والامتداد والتماثل والتوازن[2] .

يعد تكرار العبارة تكرارا قائما على الشكل الخارجي للنّص الشعري، إذ يقوم الشاعر بتكرير كلمة أو عبارة، تخضع لنوع من الهندسة اللّفظية الدقيقة، ويهدف من ورائها أن يوجّه القصيدة في اتجاه معيّن أو لتأكيد موقف ما، "لأنّ العبارة المكرّرة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذّروة العاطفية عنده"[3] ، فهي تكشف له عن سر المعاني الدفينة التي أرادها الشاعر.

ففي قصيدة "إلى أمي" كرّر الشاعر بلقاسم خمار عبارة "إن الأمومة" أربع مرات في بداية أربعة أبيات متتالية، حيث قال[4] :

إن الأمومة للشعوبِ كساؤها لا عاش شعب بالأمومةِ عاري

إن الأمومة للنفوسِ هواؤها فتنافَسُوا لتنسم الأزهار

إن الأمومة نغمة فتانة كالوحيِ، أوكاللحنِ في القيثار

إن الأمومة كالطفولة.. ذكرها يسري إلى الأعماقِ باستبشارِ

كرّر الشاعر في الأبيات السابقة "إن الأمومة" أربع مرات في أربع أبيات متتالية تكراراً رأسياً استهلاليا، مما أدى إلى أداء المعنى المراد توضيحه بصورة جلية مكثفة موسّعة، بدا فيها الإلحاح القوي من قبل الشاعر على تجلية معنى الأمومة، وهناك وظيفة أخرى لتكرار " إن الأمومة" تمثلت في إشاعة إيقاع موسيقي تطريبي، يبعث في النفس حال من الارتياح، نتيجة تكرار عبارة لها وقعها في النفس، وأثرها في المشاعر.

وفي موضع آخر من قصيدة" آه لو ينطق الشهداء " يكرر الشاعر شبه الجملة "وباسم" يقول[5] :

---

[1]– شفيع السّيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 143.

[2]- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1، 1998، الجزائر، ص 227.

[3]- عز الدين علي السّيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1968، لبنان، ص 298.

[4]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية، ج1، ص 149.

[5]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية ، ج2، المصدر نفسه ، ص 19.

وباسم الإخاءَ دفَنَا بذورَ الشقاق
وباسم الولاءِ رضينَا التعدد في وجهاتِ النظر
وباسم الصفاءِ نسفنا يمينَ الطلاق
وباسم التسامحِ
سلكنا سبيلَ الوفاقِ

كرر الشاعر الجار والمجرور (وباسم) أربع مرات في أربع أسطر متتالية، معمّقاً الرؤية، ومكثّفا الفكرة المعبر عنها في الجمل الشعرية، إذ جمع الشاعر في هذه الأسطر الشعرية مجموعة من الأوصاف المتمثلة في (الإخاء، الولاء، الصفاء، التسامح)، معبرا عن مدى الأخوة والرضى و الإتحاد التي تجمعه مع غيره. ويلاحظ أن تكرار شبه الجملة السابقة سار انسيابيا في القصيدة، وقد وفق الشاعر في استثمارها في إثارة مشاعر المتلقي، والتنبيه على أهمية المعنى المراد.

ومن تكرار العبارة أيضاً قول الشاعر في قصيدة "تاج الجمال" كتبها يصف فيها مدينة شرشال متغنيا بجمالها الأخاذ، حيث كرّر الشاعر عبارة " هو الاسم.. والرسم.. شرشال" تكراراً رأسياً في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الأربعة فمنها قوله[1] :

هو الاسم.. والرسم.. شرشال ولكن عمق المسمى، اكتمال
منار على الأبيض المتوسط يهدي إلى طيبات الخلال

* * *

هو الاسم.. والرسم.. شرشال بنت الجزائر.. أمُ الرجال
مع الذود فارسة الوغى وفي سلمِها.. ربة للحجال

* * *

هو الاسم.. والرسم.. شرشال بنت الجزائر.. أم الرجال

ومن مظاهر تكرار العبارة في شعر بلقاسم خمار، أن تتكرر العبارة في بداية كل مقطع أو نهايته، بحيث تكون بمثابة المنبه الذي يتيح للذهن التوقد والتنبّه لأهمية المعاني التي جاءت قبله وبعده، والملاحظ في هذا التكرار أنه لايجنح في القصائد التي تقوم على فكرة

[1]- المصدر نفسه، ج2، ص 429-430.

عامة لا يمكن تقطيعها، كالقصائد التي تتسلسل معانيها تسلسلا لا مجال للتقطيع فيه، ففي هذا التكرار تمثل العبارة المكررة ما يعرف باللازمة.

2-2 تكرار اللازمة: هي بداية أو نهاية كل مقطع من القصيدة بنفس العبارة، "وتعني بالإنجليزيةRefreindreأو ما يسمى بالألمانية Rehrrier،ومعناها بالفرنسية الصدى وهي مأخوذة من الفرنسية القديمةRefreindre ومن اللاتينية Refirgereوتعني يكرر ثانية، وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة"[1] . وهنا يجب التشديد على أنّ العنصر المتكرر يجب أن يكون عبارة لا أكثر فإذا زاد الأمر عن العبارة فإن اللاّزمة تتحول إلى مقطع واللاّزمة على نوعين: اللاّزمة الثابتة وهي التي يتكرّر فيها بيت شعري بشكل حرفي، واللاّزمة المائعة، وهي التي فيها تغيّر خفيف على البيت المكرّر[2] .

إنّ أهم ما نستنتجه من هذا التحليل المختزل هو أنّ "اللاّزمة المتردّدة سمة أسلوبية جزئية ولكنّها تؤدي وظائف كلية من صميم الرؤية النصية في القصيدة وفي الفلك الشعري الذي تتحرك فيه"[3] ، فهي تكشف عن تجل جديد من تجليات تجربة الشاعر، كما تعمل على تنامي بنية القصيدة وتلاحم أجزائها وشحنها بالدفقة الإيقاعية، وتحفظ القصيدة من التشتت والانفلات، وتمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة، فكلما يمضي الشاعر في كتابة أسطر معدودة نراها تطفو مغلقة بذلك دائرة وفاتحة بذلك دائرة جديدة، ومصطلح اللازمة بمعناه الدّقيق لم يتأكد ويصبح سمة أسلوبية إلاّ في الشعر الحر أو شعر التفعيلة[4] .

يعمل تكرار اللازمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها، وكأنّها قالب فني متكامل في نسق شجري متناسق مما يجعل القارئ يحس بأنّها وحدة بنائية واحدة. كما أنها تمثل "نسقاً من أنساق التكرار المنتظم ارتباطاً متجدّداً بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها، يشعر القارئ أحياناً بالتعسف في استخدامها، وأنها –

---

[1]- زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، ص 09.

[2]– زهير أحمد منصور، المرجع نفسه، ص 10.

[3]- عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، – نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي– (دط)، 2009، الجزائر، ص 85.

[4]- عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، المرجع نفسه، ص 80.

على حد وصف القدماء– نابية في موضعها، مستكرهة في مكانها، وكأنّما اضطر الشاعر لذلك اضطراراً خضوعاً لمنهج الأداء الذي التزم به من البداية، ومن ثم لا تمثل ختاماً طبيعياً ينسجم مع المقطوعات التي سبقتها ويزيدها غنى، بل فضولاً لا ضرورة فنية تستدعيه"[1] .

كما تقوم اللاّزمة بالإضافة إلى بعدها الإيقاعي بوظائف عديدة "إنّها تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء، أي لحظة الولادة، وتحمل الحركة عندما تصير، بحكم تراكم الأفعال، صاخبة، عنيفة إلى نوع من السكون يرفدها بنبرة حالمة فيبرز جانبها الرؤياوي"[2]

فالشاعر بلقاسم خمار في قصيدته " العالم قرية" يكرر عبارة "أصبح العالم قرية.." في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الحادية عشر، فظهرت القصيدة وكأنّها سلسلة تتألف من إحدى عشر دائرة في كل دائرة معنى جزئي يرتبط بالمعنى العام للقصيدة، منها قوله[3] :

أصبحَ العالمُ قرية....

عندما أصبح شعاعُ الشمسِ مطية

والمسافات اختفَت تحت النعالِ اللولبية

***

أصبح العالمُ قرية...

أمريكا هامة العالمِ.. أو أمُ القرى

سدة للعلمِ.. للسيف.. لأمطارِ الثرى

***

أصبح العالم قرية...

قرية بالفاء شاءتها الرياح الموسمية

قرية فيها شعاراً: لا كيان لا هاوية

****

أصبح العالم قرية....

إن المتأمل في هذه الجمل الشعرية يكشف عن فكرة الانتشار التي يعمل التكرار على تحقيقها، والانتشار في القصيدة نوع من الإيقاع الذي يمثل ترديدا لفكرة مبنية على نغم معين

[1]– شفيع السّيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 148.

[2]-محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العرربي المعاصر، ص 129.

[3]-محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية ج2، ص423–428.

ينسجم مع الدفقات الشعورية للمبدع تجعل المتلقي مشدودا إليها لما تحمله من رنّة تبعث المتعة في النفس، وهذه الفكرة تجلت في تكرار بلقاسم خمار السابق، فمن خلال تكراره لعبارة (أصبح العالم قرية...) تمكنت القصيدة من الانتشار، هذا إذا علمنا أن فكرة الانتشار تعمل على استغلال المكان، وتضفي على الفضاء أشكالاً هندسية في غالب الأمر يكون التوازي هو المسيطر عليها[1] ، يضاف إلى ذلك – أيضا– أن عنوان القصيدة (العالم قرية)، وهو تقريبا نفس اللازمة التي تكررت بكثرة في القصيدة، فكان العنوان والعبارات المكررة في القصيدة المفتاح الذي يمكن الولوج إليها من بوابته.

ومن هذا التكرار أيضاً تكرار اللازمة (هل تذكرون) في قصيدة " إلى أصدقاء الصبا"، أرسلها الشاعر من حلب بسوريا إلى مجموعة من الأصدقاء في مدينة بسكرة منها قوله[2] :

هل تذكرون ...؟

أيامنَا... هل تذكرون ...؟

في الغابة الغناء... في فصل الربيع

****

أحلامَنا ... آمالنا... هل تذكرون...؟

كم ذا بنينا من نواطِح للسحاب

كم ذا تداوَلنا حكايات الخلودِ.

هل تذكرون...

****

هل تذكرون ...؟

آه... على ذاك النهار ...

هل تذكرون ...؟

جعل الشاعر من تكرار اللازمة (هل تذكرون؟) – التي تكررت في القصيدة أكثر من عشر مرات في بداية ونهاية كل مقطع – مرتكزا انطلق منه للتعبير عن شوقه واشتياقه لأصدقائه وهو بعيد عنهم في سوريا، كما تأتي دلالة هذا التكرار وجماليته في إلحاح الشاعر على

[1]- ينظر: تيبرماسين عبد الرحمان، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 225.

[2]-ينظر: محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية ج1، ص 163–169.

تذكير أصدقائه بماضيه الجميل وهو معهم يلعب ويمرح، وفي خلاف ذلك نجد أن القصيدة تشع ألما وحسرة على ما آلى إليه الشاعر، إذ أصبح عبدا لذكرياته حيث بنى كل حياته عليها، وكل ما هو آت شؤم على هذه الذكريات، والمتأمل في تكرار هذه العبارة يجد أنها منحت القصيدة بعداً إيقاعياً واضحاً.

4- تكرار المقطع: يعد تكرار المقطع من أطول أشكال التكرار "... حيث يشمل عدداً من الأبيات والأسطر، وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته، ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار، حيث إنّ تكرار المقاطع تكرار طويل في النّغمات، والإيقاع والمعنى، وكثيراً ما يفضي إلى الملل فتكون نتائجه عكسية"[1] .

ونظراً لمساحة المقطع فإنّ هذا النوع من التكرار يخضع لشروط فهو " يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر، بطبيعة، كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرّر"[2] ، فتكرار المقطع لا يأتي في القصائد التي تقوم على فكرة عامة، بل يحسن أن يجيء في القصائد القائمة على نظام المقاطع، فكل مقطع يحمل معنا خاصا مرتبطاً بالمعى العام للقصيدة، ويحسن أن يكون بمثابة النقطة في ختام دائرة تم معناها، ويهيء لبدء مقطع جديد كما أننا "لا ننسى أن نشير إلى أنّ أسلوب اختتام القصائد بتكرار مطالعها، أسلوب سهل جداً، يغري بعض الشعراء تخلصاً من المتاعب التي يواجهونها في البحث عن نهايات مؤثرة ذات مغزى عميق مكثّف. فالوقوف مشكلة عسيرة لعلها أشدّ عسراً من البداية والاستمرار، وربّما يشعر الشاعر أنّ قصيدته متدفّقة بشكل لا يستطيع إنهاءها إلاّ بتكرار مقطع من مقاطع القصيدة التي مرّت لذلك كثيراً ما يرد مثل هذا التكرار مبتذلاً"[3] .

وتكمن الدّوافع النّفسية لهذا النّوع من التكرار في تحقيق النّغميّة وتكثيف المعنى "لأنّ للتكرار المقطعي خفّة وجمالاً لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النّفس، حيث إنّ الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات

---

[1]- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، ص 167.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 236.

[3]- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، ص 171.

المكرّرة بشكل تصحبه الدّهشة والمفاجأة"[1] ، والتفسير السيكولوجي لجمال هذا التّعبير، "أنّ القارئ، وقد مرّ به هذا المقطع، يتذكّره حين يعود إليه مكرّراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال، يتوقع توقعا غير واع أن يجده كما مرّ به تماماً، ولذلك يحس برعشة من السّرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلف، وأنّ الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق أن قرأه، لوناً جديداً"[2] .

ومن المهم الإشارة إلى نجاح هذا النّوع من التكرار، إلا أنه لا يتوقف أبداً على جمال المقطع المكرّر، وإنّما ينبع نجاحه من قدرته على إيقاف معنى، وملائمته لاستئناف معنى جديد، ومن تكرار المقطع في شعر بلقاسم خمار، مع بعض التغيير عليه ما نجده في قصيدة "ابتعدي" ومنها يقول[3] :

ابتعدي .. ابتعدي عن ناظري
فأنت عمق خاطِري
أنت رؤى مشاعري
عرفت فيك معنى الغيب ..
معنَى الله ..

***

ابتعدي .. ابتعدي عن ناظري
فأنت عمق خاطَري
عرفت فيك معنى اللـه ..
أخشى إذا أراك أن أراه

هذه القصيدة مكوّنة من ثلاث مقاطع فقط، وقد تعمّد الشاعر أن يفصل بينها بتكراره لهذا المقطع، ولعل أهم ما يوصلنا إليه هذا التكرار هو تقسيم القصيدة إلى أجزائها الرئيسة من جهة، ومن جهة أخرى التأكيد في مقطع آخر من مقاطعها على أن تبتعد عنه هذه الجميلة المسماة (إنصاف)، والملاحظ في المقطع الثاني حمل تغييرا وهو ما جعل هذا التكرار مميّزاً وناجحاً، والحكمة من إيراده أن القارئ يتوقع أن يجده كما مر به من قبل إلا أنه يتفاجئ

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية)، دار الفكر العربي، دط، 1978، ص 166.
[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 236.
[3]-محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية، ج2، ص 376-377.

عندما يجد الطريق قد اختلف فيحس عندئذ برعشة من السرور، إضافة إلى أن هذا التغيير يؤدي إلى إضاءة اللفظة أو العبارة التي تم تغييرها داخل المقطع، ومن هنا يمكن القول أنّ للتكرار المقطعي دوراً بارزاً في هندسة المفردات، وإيقاعها، إذ يتوزّع ضمن خلايا النّص ويطبعها بطابعه، لأنّه يسهم في تجانس النّص وتلاحم أجزائه.

ومن تكرار المقطع أيضا دون أدنى تغيير قول الشاعر في قصيدة "أم المعجزات"[1] :

الجزائر .. الجزائر..

أنا بنت النُور ..

أخت النارِ ..

أم المُعجزات ..

تكرر هذا المقطع في القصيدة – خمس مرات– دون أن يطرأ عليه أي تغيير، حيث أتى به الشاعر ليصور لنا عظمة وطنه الجزائر ملحاً في كل مرة على أنها بنت النور وأخت النار وأم المعجزات؛ أي بلد السلم ومعقل الثوار، وهذا المقطع نراه مكرراً في نهاية القصيدة، حيث نجد هذا النوع من التكرار سهل جداً يلجأ إليه بعض الشعراء "تخلصا من المتاعب التي يواجهونها في البحث عن نهايات مؤثرة ذات مغزى عميق مكثف، فالوقوف مشكلة كبيرة لعلها أشد عسراً من البداية، وربما يشعر الشاعر أن قصيدته متدفقة بشكل لا يستطيع إنهاءها إلا بتكرار مقطع من مقاطعها"[2] . لقد وفق الشاعر إلى حد ما في المقطع الختامي لأن هذا الأخير جاء خادما للمعنى العام، مكثفاً للدلالة الشعرية في النص، يحمل في طياته إيحاءات عديدة مع تنوعها وتناسبها في تجاوز محدودية المعنى.

[1]- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية، المصدر نفسه، ج1، ص 610-614.

[2]-عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، ص 171.

خلاصة:

إن ظاهرة التكرار في شعر" بلقاسم خمار" ووقفت عند صوره المتنوعة المتمثلة في تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة والمقطع، وأظهرت الدراسة أن الشاعر وظف ظاهرة التكرار في قصائده توظيفاً شعرياً وجمالياً وهو بذلك يجعل منها خاصية من خصائص أسلوبه الفني.

أن التكرار عند الشاعر غالبا ما يأتي في بداية الأبيات، وهو ما يغرف بالتكرار الاستهلالي، وفي هذا تنبيه من قبل الشاعر على أهمية المكرر، وقد جاء هذا النوع من التكرار بصوره المختلفة مثل تكرار حرف واسم وفعل وتركيب.

تتمثل أهمية التكرار بوصفه وسيلة تعبيرية مهمة في توضيح خبايا النص الشعري، والكشف عن ثقافة الشاعر وحالته النفسية، كما كشف التكرار بأساليبه عما كان يقف خلف

الكلام، وعما كان بشخص الشاعر من تداعيات مختلفة، فكان التكرار في شعر بلقاسم خمار انعكاساً لمواقفه الفكرية الواضحة.

يجب أن يلتفت الدرس النقدي في مشهدنا الأدبي إلى تقديم دراسات عميقة جادة لظاهرة التكرار في شعرنا الجزائري الحديث منه والمعاصر، كما توصي بضرورة اتجاه الدرس النقدي إلى الاهتمام بشعر " محمد بلقاسم خمار" فهو شاعر غزير الإنتاج، يمتلك لغة تجمع بين الجزالة والعمق ويحوي شعره صوراً فيها بعض الابتكار والتجديد، ومع مكانته الشعرية إلا أن الملاحظ تجاهل النقد له.

الفصل الثاني

الإيقاع الدلالي

تمهيد :

الشعر أداته اللغة التي هي أبنية من الأصوات تشبه– من حيث دلالتها المعنوية –الأصوات الموسيقية، ذلك أن الإيقاع يلتصق بالمعنى التصاقا حيويا، لأن جرس الأصوات

إن هو إلاّ صدى المعنى الذي تفرزه الكلمات.لأن الإيقاع في الشعر ينطوي على دلالة من نوع ما،"فنحن لا ننعم بلذة الإيقاع في السمع، والفم، إنّما ننعم به كما لو أننا حققنا نجاحا باهرا في التطابق والتلاؤم الساريين مابين الأنغام والمعاني.

إن الإيقاع لا ينحصر في الكلام ،إنه يلائم بين الكلمة والمعنى" ، ولا نجد شعرا لا يستعين بعدد من المؤثرات الصوتية في عرض المعنى والإيحاء به، ذلك أن " الذي يجب ألاّ يغيب عن بالنا أبدا في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة هو ربطه العناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة. ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائما مرتبطة

بالمعنى، والفكرة والتخيل والإيقاع .

وهناك من الدارسين المحدثين من يرى أن اللغة في الشعر متورطة في الإيقاع، به تتجذب نحو حركيتها ، وهوما يكسب الإيقاع وظيفتين مركزيتين:

1 – **الوظيفة البنائية**، وبها يتحكّم الإيقاع في نسق الخطاب أي بناء عناصره ومكوناته" ، ويستشهد بما ذهب إليه تينيانوف من أن "تصور الإيقاع كنسق، كإيقاع

معزول عن دوره الوظيفي، ليس ممكناً على العموم ".

2 – **الوظيفة الدلالية:** وهي ملازمة للأولى، ومترتّبة عنها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته ولطريقة إنتاج معناه.

أولا- الإيقاع الصوتي والدلالة في الشعر :

الشعر ليس هو المجال الوحيد الذي تخلف فيه رمزية الأصوات والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً، والأكثر قوة.

والشعر عند بعض الشعراء ":يتكون من كلمات، أي من ألفاظ لغوية لها معانٍ، ينسجم بعضها مع بعض في إصدار إيقاع مرتّب بنوع من أنواع الترتيب المطرد"[1].

ومن هنا نرى: " أن الشعر لا يحقق موسيقيته بمحض الإيقاع العام الذي يحدده البحر، بل يحققها أيضا (أولا) بالإيقاع الخاص لكل كلمة، أي كل وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت، و)ثانيا(بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت، وتوالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمات المستعملة، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله، ثم في تتابعها في البيت في كل قصيدة .

والانسجام بين جانبي الإيقاع والجرس هو الذي يصدر ما نسميه بالنغم الشعري، وهو اجتماع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الإيقاع في تموج يعلو ويهبط ويلين ويشتد متلائما مع تموج الفكرة والانفعال"[2].

ولم يغب هذا عن أذهان النّقاد والبلاغيين العرب الذين كشفوا عن الإيقاع في الأصوات، وراحوا يتّبعونه على صعيد الدلالات، "وحين اتّضحت هذه الحقيقة للشعراء بذلوا قصارى جهدهم في أن يوفّروا لشعرهم هذا التوازن الإيقاعي في الدلالات كما وفّروه في الأصوات"[3].

وقد كان الشاعر الجزائري في قصيدة النثر – كغيره من الشعراء – يعتمد على اختيار الكلمات والحروف في تكوين بنائه الشعري وتشكيل صوره وموسيقاه": فالشعر هو بناء لغوي متكامل وقد كانت صرامة قيوده من الأوزان والقوافي سببا في أن يعول أصحابه على اللغة، ذلك أن الشاعر قد وجد نفسه مضطراّ، لكي يقيم هذا البناء الشعري ويحقق له قيوده أن يدقق

---

[1]- د.محمد النويهي ،الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه،الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ، ص 39 .

[2]- المرجع السابق،ص 40

[3]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3 ، 1974، ص235.

في اختيار لغته من ناحية، وفي ترتيب عباراته من ناحية، فهو مضطر إلى أن يعبر لتوفير هذه القيود الصارمة بكلمات قليلة عن معانٍ كثيرة. وقد دعاه ذلك إلى أمرين:

الأول: انتقاء كلمات بعينها، يحقق عن طريقها أصواتا وإيقاعات معينة

والثاني: أن تكون "الصورة الشعرية" الموحية وسيلته الفنية إلى صياغة هذه المعاني الواسعة في هذه التركيبة اللغوية الموجزة، ومغزى ذلك كله أن الأساس الموسيقى لقصيدة النثر، إنما يكمن في اللغة، والأسلوب والصورة الشعرية بحيث يستحيل على المرء أن يكشف عن أسرار هذا الجانب الصوتي ويتذوقه من غير ملاحظة لهذا التآلف الصوتي الذي كان يخلقه الشاعر من خلال التأليف خلقا"[1].

1- التأثيرات الصوتية:

نميز بين صورتين أساسيتين للتأثيرات الصوتية هما:

- **المحاكاة الصوتية.**
- **التقسيم والموسيقى الداخلية.**

1/ المحاكاة الصوتية: فالمحاكاة الصوتية "هي نوع من التوافق بين العلامة اللغوية ومعناها[2]."

وباعتبار وظيفة الشعر التأثيرية وبناء مضمونه على الدلالة الإيحائية، نجده أكثر فنون القول احتياجا إلى هذا التوافق.

وإن كان الصوت المحاكى لا يصور الموصوف-دائما-تصويرا دقيقًا، إذ المحاكاة ما هي إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل ما، ويأتي التشكيل الصوتي لينقل السمات العامة للظاهرة ولعل هذا ما جعل ابن جني يطلق على علاقة مبنى بعض الكلمات بمعانيها إمساس

[1]- إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، ط2،1981 ، ص.42

[2]- أنظر محمد العبد إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، نقلا عن:

-ULLMAN;STEPHEN;MEANING AND STYLE .P.15

الحروف أشباه المعاني" فقوله إمساس فقط وقوله(أشباه المعاني)، يكشف عن أن الظاهرة لا تتصل بمعنى مطلق وإنما يشبه المعنى بوجه من الوجوه قد يمكن إدراكه وقد يصعب"[1].

وقد بدأ ابن جني بنقل قول الخليل": كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا صر، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا صرصر"[2].

ثم يورد ابن جني أمثلة نقلها عن سيبويه، ويتبع ذلك بما توصل إليه هو، فيقول": فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذون عليها. وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره. من ذلك قولهم خضم، وقضم، فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما والأكل للصلب اليابس، نحو قضمت الدابة شعيرها... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث. ومن ذلك قولهم النضح للماء ونحوه، والنضخ أقوى من النضح، قال سبحانه وتعالى": **فيهما عينان نضاختان**" فجعلوا الحاء لرقتها للماء الضعيف، والخاء لغلظتها لما هو أقوى منه. ومن ذلك القدّ طولا، والقط عرضا. وذلك أن الطاء أخفض للصوت وأسرع قطعا له من الدال، فجعلوا الطاء المناجزة لقطع العرض، لقربه وسرعته، والدال المماطلة لما طال من الأثر، وهو قطعه طولا"...[3]

ولبيان ما ينطوي عليه الجرس واللفظ من دلالة وإيحاء نقف عند نوعين من المحاكاة الصوتية:

أولهما: المحاكاة الصوتية الأولية: وهي التي تتمثل في الكلمة المشتملة على صوت يحاكي الحدث.

ثانيهما: المحاكاة الصوتية الثانوية التي توحي فيها بنية الكلمة بالمعنى العام، دون محاكاة

---

[1]- حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ص.53

[2]- أبو عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ج2 ،المكتبة العلمية، د. ت،ص.157

[3]- المصدر السابق، ج2 ،ص ص .158 ،157

صوتية ظاهرة، إذ تبدو في القيمة الرمزية التي تتسم بها بعض الحركات بقيمة رمزية معروفة، كالكسرة التي ترمز إلى القلة وما صغر من الأشياء[1].

– **المحاكاة الصوتية الثانوية:** ونبدأ بالنوع الثاني الذي يمثل المحاكاة الصوتية، وقد يكون بتكرار صوت أو أصوات متقاربة في كلمة أو كلمات متتالية.

ومن الأمثلة على ذلك في الشعر الجاهلي تكرير حرف الشين في قول الأعشى):(البسيط)

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاوٍ مشلّ شَلُولٍ شَلْشل شَوِل

فالأعشى في هذا البيت نجح بأصوات الشين – التي توصف بأنها أصوات التفشي– أن يحاكي مشية غلامه بالأصوات، وهو يحمل له الشواء، ويتبعه في خفة ونشاط في مشية متراقصة مترنحة" ولا شك أن الأعشى كان يؤمل نفسه بمجلس لهو وشرب هنيء، ينسيه شواغل الدنيا وهمومها، إنه يتعجل تلك النشوة ويسبق إليها الخطو، وخلفه تابعه الذي يمشي خفيفا لاهيا هنا وهناك"[2].

يقول النويهي في تعليقه على هذا البيت": والأعشى يريد أيضا أن يحكي ترنح السكارى حين تأخذهم النشوة، يمثلها بهذه الكلمات الخمس في تتابع إيقاعها في الشطر الثاني، وعليك كلما قرأت منها كلمة أن تميل ميلة إلى الأمام أو الخلف أو اليمين أو اليسار.

ثم يريد أخيرا أن يحكي حديثهم المتلعثم الذي تختلط فيه مخارج الحروف، إذ يجعل الثمل لسانهم ثقيل الحركة كثير التعثر.

ولذلك يكثر الأعشى من حرف الشين خاصة، لأن السمة البارزة في حديث السكارى أنهم يحولون جميع سيناتهم وكذلك الحروف ذات المخارج المتقاربة لمخرج السين إلى شين.

ويضيف:

" هذا هو البيت الذي عاب عليه البلاغيون والنقاد شأشأته أو شلشلته وعدم فصاحته، غير ملتفتين إلى أنه يتعمد تصوير حديث السكارى المتخبط المتعثر المتلعثم المختلط. ولكنك لن

---

[1]- انظر: د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف،بمصر، ط1 ، 1988، ص17.

[2]- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي،المرجع السابق، ص.17

تقدر هذا البيت تقديرا كاملا إلاّ إذا وضعته في موضعه بين ما يسبقه ويليه من أبيات عالية الطرب عظيمة الرشاقة والنشوة والإقبال على مباهج الحياة[1].

ومما لصوت الشين من خصائص في نطقه بين مقدم اللسان ومؤخر اللثة، وتقارب الأسنان السفلى والعليا، والاحتكاك الناتج من محاولة خروج العمود الهوائي الضيق من بين الأسنان، مما يحس به هذا الشاعر أو ذاك، أو بين مقام و آخر فإن صوت الشين عند عنترة يشي بما يحمله في صدره من غيظ وحقد وقسوة لابني ضمضم اللّذَين يشتمانه في غيبته ويتوعدانه بالقتل دون أن يجسرا على ذلك، في حضوره، فيصور خشيته الموت قبل أن يشفي غليله[2]:

ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر للحرب دائرة على ابني ضمضم

الشاتمي عرضي ولم أشتمهما والناذرين إذا لم ألقهما دمي

إن يفعلا فلقد تركت أبذاهما جزرا لخامعة ونسر قشعم

وقد يتجاور صوت الشين مع صوت آخر قريب منه لغاية ما، فينشأ عن ذلك: **تنافر صوتي**، كما ورد في قول عبيد بن الأبرص أيضا[3]:

وغداة صبحن الجفار عوابسا يهدي أوائلهن شعث شُزب

فالتنافر هنا نشأ عن توالي أصوات الشين والثاء والزاي في لفظ (شزب) وهي متقاربة في مخارجها وصفاتها، وقد بدا التنافر متوافقا مع المعنى، فتداخل الأصوات المتنافرة يحاكي ذلك التداخل والتشابك والتلبد في شعر الخيول، إنه تنافر يوحي بالمعنى ويصوره.

وهذا لا يتفق مع ما يراه بعض النقاد والبلاغيين القدامى من أن أحد شروط الفصاحة **عدم تنافر الحروف**، إذ يرى ابن سنان الخفاجي– مثلا – أن يجتنب الناظم تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام، كما أمرنا بتجنب ذلك في اللفظة الواحدة، بل هذا في التأليف

[1]- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ص.68

[2]- عنترة، ديوانه، ص.30

[3]- عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص16.

أقبح، وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع[1].

ويقول في موضع آخر": إن الحروف هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر. ولا شك في أن الألوان المتباينة (المتباعدة) إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة. ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لقرب ما بينه وبين الأصفر، وبعد ما بينه وبين الأسود. وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة"[2].

ولكن ابن الأثير يرى غير ذلك ويقرر أن جمالية اللفظ لا تعود إلى مخارج الحروف في تقاربها أو تباعدها، فقد نستسيغ لفظة ما قبل أن نعلم مخارج حروفها، حتى وإن كان السمع وحده هو الحكَم، إنه يقول": فإن حاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح، فحسن الألفاظ إذن ليس معلوما من تباعد المخارج، وإنما علم قبل العلم بتباعدها"[3].

ويبرهن على صوابية رأيه بإيراد بعض الألفاظ التي يراها حسنة مع تقارب حروفها كلفظي (شجي) و(جيش).

كما أن من الألفاظ ما تباعدت حروفه وجاء ثقيلا على السمع، وقد يكون اللفظ مشتملا على حروف بعينها كأن يكون مكونا من اللام والميم وهي حروف متباعدة المخارج.

ويرى الدكتور محمد النويهي أن هذا المقياس الذي وضعه النقاد القدماء للفصاحة، وهو عدم تنافر الحروف قد خانهم التوفيق فيه" لأنهم لم ينتبهوا إلى أن المعنى والعاطفة قد يقتضيان

---

[1]-ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، نشر محمد علي صبح وأولاده، القاهرة ،1969 ، ص 17

[2]-المصدر السابق، ص.56

[3]- ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ص 224

هذا **التنافر** ويجعلانه أمرا لازما، ثم يستدل على ذلك بقول امرئ القيس في وصف شعر محبوبته أيضا:

غدائره مستشزرات إلى العلا تضل العقاص في مثنى ومرسل

ويرى أن في قوله: " مستشزرات" تنافراً بين الحروف يجعل الكلمة ثقيلة في النطق. ولكن قليلا من التفكير يهدينا إلى أن هذا **التنافر** صار لازما لزوما فنيا مؤكدا، لأنه ينطبق على الصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة الثقيلة التي تتزاحم على رأس محبوبته وترتفع إلى أعلى ويغيب باقي الشعر الكثيف تحتها من مفتول ظل على انتظامه وغير مفتول انطلق هنا وهناك. صورة غنية رائعة، حاشدة زاخرة مزدحمة إذا أجدنا تصورها واستمعنا إلى " مستشزرات" أدركنا كيف أنها تقتضي هذا **التنافر** وبدأنا نَستَحلِيه ونتلذّذُ بتعثُّر لساننا في النطق به. هو حقّا تنافر ولكن ما أقوى **انسجامه** مع الصورة المرسومة".

2- دلالة الكلمة:

الكلمة وسيلة الشاعر في إبداع الدلالة باعتبارها مثيرا أساسيا للمعنى.

وإذا كانت طبيعة اللغة الإخبارية بوظيفتها تقوم على أساس الإفصاح عن المدلول، فإن لغة الشعر تتميز بطبيعتها الشعرية بقيامها على تحقيق التأثير والفعالية بالسعي إلى إبداع الدلالة والخروج على الاستخدام العرفي التقليدي دلاليا وسياقيا أو رمزيا.

وقد تعددت دلالات الكلمة في الشعر باستخدامها في سياقات مختلفة نقتصر منها على ما يلي:

- الصيغ ودلالاتها.
- الدلالة الرمزية.

أ- **الصيغ ودلالاتها:** فمن الصيغ ما جاء على وزن" فعلل" أو ما شابهها ليحاكي الحركة النفسية المسيطرة على الشاعر. وأكثر هذه الأفعال ما يأتي في صيغة مضعف الرباعي ليمثل حكاية للمعنى ومن ذلك:

زلزل، قلقل، عسعس، جلجل، وسوس، بلبل، وغيرها، ومنه قول الأعشى في لاميته يصف خشخشة حلي محبوبته[1]:

تسمع للحلي وسواسا إذا انصرفت كما استعان بريح عشرق زجل

يقول الدكتور النويهي": الأعشى يريد أن يصور بأصواته الشعرية شبيها لصلصلة الحلي الرقيقة حين تصل إلى الأذن"[2].

ويضيف قائلا:" تعال الآن إلى بيت الأعشى الفائق واستمع إلى همس السين في " تسمع " وحفيف الحاء في " الحلي" مع ذلاقة هذه اللامات الثلاث تختمها الياء الرقيقة وهمس السين في " وسواسا." وصفير الصاد ونفخة الفاء في " انصرفت " وهمس السين في " استعان" وهمس " الشين" وتفشيها في " عشرق" وأزيز الزاي في " زجل"، ثم أنصت إلى النسمة الطويلة المتذبذبة في قوله " بريح".

فقد كان الشاعر بارعا في استخدامه هذه الكلمات في الموضع الذي اختاره بالضبط حتى تصدر نفخة متموجة تحمل إلى الأذن كل هذا الهمس والصفير والأزيز و الوسوسة والخشخشة وتلتقط بحائها جرس الحاء التي سبقت في " الحلي " فتردده ترديدا عظيم الحلاوة ثم نختم هذا كله برنين النون في تنوينها".

ب- الدلالة الرمزية للكلمات: نجد في بعض أبيات الشعر ألفاظا انزاحت عن معانيها المعجمية إلى دلالات رمزية تميزت بها وكثر دورانها في قصائد كثير من الشعراء، ومن ذلك لفظة" حوض" في قول زهير[3]:

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

فزهير هنا لا يعني الدلالة المعجمية للحوض الذي تشرب منه الماشية والإبل. ولكنه يريد الدلالة الرمزية للكلمة، وهي كل ما يملكه الإنسان وما يجب أن يدافع عنه.

---

[1]- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ص .830

[2]- المرجع السابق، ص831.

[3]- زهير، ديوانه، ص 88

ومثل ذلك لفظة " حبل " التي يرمز بها " زهير" إلى العهد والميثاق في قوله[1]:

هلاّ سألت بني الصيداء كلهم بأي حبل جوار كنت أمتسك

ج- طول الكلمة والدلالة: قد يعمد الشاعر الجاهلي إلى إطالة ألفاظ بإضافة وحدات صوتية إليها، فتصير اللفظة مؤلفة من عدة مقاطع، ليستغلها هذا الشاعر أو ذاك استغلالا فنيا يتناسب وإيقاعه، ويصل بالكلمة إلى درجات الإيحاء والدلالة التي يسعى إليها وإن اتصفت بالغرابة والثقل الصوتي.

ومن ذلك ما وصفت به الفرس أو الناقة بلفظة " العجلزة" التي يدل جذرها: (ع ج ز) على ضخامة العجز.

يقول امرؤ القيس في وصف فرسه[2]:

وقد أغتدي والطير في وكناتها لغيث من الوسمي رائده خال

تحاماه أطراف الرماح تحاميا وجاد عليه كل أسحم هطال

بعجلزة قد أَتْرز الحري لحمها كميت كأنها هراوة منوال

ومنه أيضا لفظة " السرحوب" وهي الفرس الطويلة، وجذرها: (سرح) أو (سحب) وقد جاءت في قول سلامة بن جندل[3]:

كنا إذا ما أتانا صارخ فزع كان الصراخ له قرع الطنابيب

وشد كور على وجناء ناجية وشد لبد على جرداء سرحوب

ومن ذلك لفظ " جلمود " الذي وصف به امرؤ القيس فرسه في غلظته وشدته وصلابته:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

وهناك من رجح أن كلمة " جلمود" قد نشأت عن أصل ثلاثي قد يكون (ج م د) من الجمود أو (ج ل د) من الجلد.

---

[1]- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ص51

[2]- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص .58

[3]- المرجع السابق، ص .58

كما ورد لفظ " الرعبوب " – الذي يدل جذره على شدة الرعب – في قول عبيد بن الأبرص يصف ناقته[1]:

إذا حركتها الساق قلت نعامة وإن زجرت يوما فليس برعبوب ومنه لفظة " العنتريس " صفة للناقة الغليظة، وقد وردت في قول عبيد بن الأبرص أيضا:

عنتريس كأنها ذو وشوم أحرجته بالجو إحدى الليالي

ومنه أيضا " العركوك" وهي صفة للجمل القوي الغليظ، وقد وردت في قول الأعشى لابن أخيه "خثيم" يحرضه على القتال:

وقافلات ذهبت أجوازا

يلقى على متونها البزازا

ترى لنا عركوكا جمازا

د- الموسيقى الداخلية والتقسيم: رأينا أن الموسيقى الداخلية ترتبط بالصوت ارتباطا جوهريا بتصوير المعنى ومحاكاته من خلال كلمات ذات بنية صوتية معينة أو بتكرار صوت أو أكثر في بيت أو أبيات.

وقد يكون هذا التكرار على مستوى اللفظة مما سنتبينه، أو على مستوى العبارة ضمن التقسيم الذي يعد وسيلة إيقاعية ترتبط بالمعنى أيضا لإيضاحه أو تأكيده، أو مما يستثير الانتباه عن طريق الوسائل البلاغية التي تتحقق على مستوى الكلمتين أو الجزأين من الشطر أو شطري البيت معا.

والتكرار يرد دائما وفق ما يقتضيه السياق. يقول ابن رشيق": ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب كما جاء في قول امرئ القيس:

ديار لسلمى عافيات بذي الحال ألح عليها كلّ أسحم هطّال

وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا بوادي الخزامى أو على رأس عال

[1]- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص .59

وتحسب سلمـى لا تزال ترى طلا من الوحش أو بيضا بميناء محلال

ليالي سلمى إذ تريك منضدا وجيدا كجيد الرئم ليس بمعطال[1]

وتظل لغة التكرار في الشعر من البواعث النفسية التي يهيئها الشاعر بنغمة تأخذ السامع بموسيقاها " ولا عجب فالعاشق يحلو له ذكر اسم محبوبته وتطرب نفسه لذكره، هو يود سماعه من لسانه أو من غيره.

هـ- التصريع: هو وسيلة إيقاعية تكثر في مطالع القصائد الجاهلية، وقد رأينا من نماذجه الوفيرة في فصل سابق.

ومع أن الشاعر لا يعمد إلى التصريع عمدا، فإن هذه المقاطع غالبا ما تكشف عن الحالة النفسية للشاعر من خلال الهدوء الذي يميز البيت المصرع من غيره.

" وذلك أن المقدمة الطللية ليست في جوهرها إلاّ وقفة تأملية مستغرقة في الماضي الذي ضاع، يحلو معها استحضار الذكريات وتعديد المواضع، وتشخيص الأطلال، وليس التعلق بتلك الذكريات، والإلحاح على إحصاء المواضع، وإطالة البكاء عليها إلا انعكاسا لثورة الشاعر على حاضره وخوفه من المصير المجهول في آن معا"[2].

ومن الشواهد على ذلك قول امرئ القيس[3]:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فقد جاء التصريع هنا بما يتساوق والشعور الذاتي للشاعر بذكر الأطلال وتعدادها، فكلمة "منزل" في آخر الشطر الأول وبعلاقة من تداعي الخواطر لتذكر الأماكن جاء لفظ (حومل) بقافية مطلقة بما يتلاءم والعاطفة الحزينة للشاعر وكثيرا ما يرتفع معدل تكرار الحركات الطويلة في المطالع يترجمة التصريع في قافيتي البيت الوسطية والخارجية، مما يعني طول مدة الاستغراق الزمني لدى الشاعر للنطق بها لإثارة شجونه وترديد بكائيته الحزينة على آثار الزمن الخالي، وذكر الأيام السعيدة المولّية.

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ص73

[2]- د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص .46

[3]- امرؤ القيس، ديوانه، ص110

ثانيا – الوجه الدلالي للإيقاع لقصيدة النثر في الجزائر

ليس من الضروري أنْ نعيد ذلك الحديث عن الصّراع حول الإيقاع الذي ابتدأته قصيدة التفعيلة، وفجّرت قصيدة النثر ما بقي من حرص على التراث العروضي الموروث، ولأنْ حرّرت قصيدة التّفعيلة تفعيلاتها من القالب العددي أولا، ومن الإلزام النوعي ثانيا؛ فما قامت به قصيدة النثر هو التّحرّر الذي لم يكن المحافظون يتوقّعونه يوما، إذ كانت ولادتها مع مجلة (شعْر) صادمة للذّائقة العربيّة[1]، فأتت على ما بقي من التزام وزني، بل ـ وعلى الرغم من محاولة الكثيرين في مدّ جذورها بالتّراث ـ تملّصت من الشّعر لتكون قصيدة نثر، ذلك المقابل للشّعر.

لم يكن الإيقاع يوما مجرّد تمثّل وزنيّ، أو كان بمعزل عن تشكيل الخطاب الشعريّ معنويّا، فهو مصدر كل حركة وقتيّة في صوت الملفوظ، كما إنّه خُطى اللفظي من القول؛ لأنه جزء من كلّ المضايفات في الحديث، وموجّه الانعكاس المنطوق للشعور البشريّ، ولا يمكن تجاهل الانتظام الذي يشكّل جزءً كبيرا من الخطاب، " ومبدأ الانتظام الذي يتمثّل في الإيقاع؛ يكون ناتجا عن حُسْن التّوزيع، ووحدة **التّناسق والانسجام** "[2]، وهو مما لا يمكن أنْ يخلو منه أي كلام، فضلا عن الخطاب الشعري، ولا نعني به الشعر المقابل للنّثر، بل ما يمكن أن يوصف كونه كلاما فنّيا يصنع معنى مختلفا، ويثير ذائقة كامنة في الذات.

ما يحقّق المعنى يرتبط بالتوجيه الصوتيّ، والتوزيع وحسن التقسيم، وهذا الأخير ارتبط بالخطاب المرتبط بكلّ ما يشكّل بالبلاغة في توزيع الكلام معنى يجد المتلقي وقعه في نفسه، واستطاع في غنائيّة الشعر أن يصنع موجّهات إيقاعيّة خاصّة؛ جعلت الشعر مختلفا في توزيعه الإيقاعيّ؛ فتنوّع وتيرة صوت القصيدة الواحدة في الشعر العموديّ ودرجته بين الصعود والهبوط استجابة للحالة الشعورية[3] ، فهي كُلٌّ شعوري من أوّل أبياتها حتى آخرها،

---

[1]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربيّة (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، ص9.

[2]- أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدّلالة في الشّعر الجاهليّ، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005ـ2006، ص49.

[3]- أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدّلالة في الشّعر الجاهليّ، المرجع السابق، ص59.

يتمظهر الشعور فيها إيقاعيّا في النبر والمقطع والتركيب والجُمل، ويصنع ذلك الوزن والموسيقى والقافية، فتكون الدلالة هي نتاج هذا التداخل الإيقاعيّ المختلف، وهو ممّا نجده لدى الباحثين العرب القدامى بغير إشارة إلى الإيقاع لغياب المصطلح عندهم، لكننا نذكر ما ورد لدى قدامة على سبيل التّمثيل؛ إشارة إلى توكيد ما نسعى إليه من تعدّد أشكال الموجّهات الإيقاعيّة في الخطاب البلاغيّ.

يقول قُدامة في جواهر الألفاظ : " وأحسن البلاغة : **التّرصيع، والسّجع، واتّساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ،** وعكسُ ما نُظِم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتّمام، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة وصحّة التقسيم باتّفاق النّظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتّوازي، وإرْداف اللواحق، وتمثيل المعاني "[1]، كلّ هذا التنويع لتحقيق معنى مختلف، وإذا كان الإيقاع غائبا بمصطلحه فهو حاضر في بناء كلّ وسيلة بلاغيّة وتوظيف فنّي ذكره قدامة، وما يهمّنا هو العلاقة بين الأديب والمتلقي، إذ يشتركان في الاستجابة الشعوريّة من خلال هذا التوظيف الإيقاعيّ، وما يجده الأول في التعبير عن الحالة بما يمثّله الإيقاع في الأوجه البلاغيّة؛ يجده الثّاني بنفس الأوجه في التلقي، وهكذا بقيت الذائقة تواكب الانتاج الأدبيّ بخلق موجّهاتها المختلفة، وبعد الشّعر الصّوتيّ المتولّد من العلاقة الوطيدة بين اللغات والموسيقى من خلال الكلمات والجمل[2]، كان على الشّعرية أن تبحث لهذا التّطوّر موجهات إيقاعيّة أخرى، وبقى الإيقاع " الوجه الخاصّ بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزّمان، أي إنه النّظام الوزني للأنغام في حركتها المتوالية "[3]، وبما أنّه انعكاسا لحركة

[1]- أبو الفرج قُدامة بن جعفر الكاتب البغْداديّ، جواهر الألفاظ، تحقيق: محمّد محي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلميّة، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1405هـ/1985م، ص3.

[2]- محمّد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربيّ، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1991، ص196.

[3]- فؤاد زكريّا، التعبير الموسيقيّ، مكتبة مصْر، مصر، القاهرة، ص21.

الحياة؛ كان عليه بعد تجارب روّاد قصيدة التفعيلة أنْ يكون أكثر استجابة لطبيعته في الخطاب، ويعود إلى نفسه باعتباره أساس كلّ الموجهات.

الإيقاع في القصيدة الحديثة أليّات تؤسّس لبنية إيقاعيّة تتمرّد على صرامة المعايير التقليديّة المتمثّلة في الوزن والقافية، متحرّرة من النّموذج المعهود متّخذة هندسة داخليّة مرتبطة بالانفعالات والدلالة لتصل إلى إحداثيّات التّوتر الإيقاعيّ المتناغم مع حركة النفس، ومن هنا كان اتّجاهها نحو الدّاخل[1]، وبمعنى آخر انفتحت القصيدة المعاصرة على طبيعة الإيقاع باعتباره حركة الحياة، وتناغم الإنسان معها، وكلّ ما اختلف به عن النظام القديم، هو خروجه عن الغنائيّة التي كانت تنظّم النصّ في قالبها الثابت، فاستبدل نظمها بنظم خاصّ هو أقرب إلى الانتظام من الجمود، وبقيت الحركة على انتقالات من طبيعة اللغة، وانفتح على موجّهات تخلق الدلالة، فلا تنفصل عن حركة الإيقاع.

سنمرّ سريعا على نماذج لتطوّر **الإيقاع دلاليا** من خلال نموذجين شعريين؛ واحدٌ من الشعر **العموديّ**، وآخر من الشعر **الحرّ**.

يقول عمر أبوريشة في نصّه (حرمان) من الكامل:

لَيلى ! أنَا وحدْي أقلّبُ في الرُّبى

طرْفا يروحُ بهِ الجمَال ويرْجعُ

أسْهو على ذكْراكِ حتَّى أنْثَني

مُتطلّعا.. لهفي لمَن أتَطلّع

بيني وبينَكِ عالَمٌ لمْ يُدْنهشَوقٌ. ولَمْ يبلغْ حِماهُ تضرّع[2]

والنموذج الثاني، من التفعيلة؛ نصّ (تذكرة) من البحر نفْسه، لشميسَة النُّعمانيّ:هُم خَمسَةٌ :

[1] هدى صحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة؛ بنية التكرار عند البياتيّ نموذجا "،مجلّة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1+2، 2014، ص89.

[2]- ديوان عمر أبوريشة، دار العودة، لبنان، بيروت، 1988، المجلّد الأوّل، ص383.

مَا كَانَ، والوجْهُ الصّبوحُ، ومقْعَدٌ

ولَظى القَصيدة، والسّراب

هُمْ خَمسَةٌ

كَأصَابِعِ الكفّ الوَحيدَة.. خَمسَةٌ

كصلاةِ عَابِدةٍ تُسَافِرُ في جيوبِ الشّمس خَمسَا

كالتّينِ والزّيتونِ واللّيمون والنّارنجِ والأمْبَا

بضاحيةٍ مُمدَّدَة يُغَافِلها الجفافُ مع الخَراب[1]

في أبيات أبي ريشة التي تقوم على الوزن العروضي؛ تحقّق الإيقاع بمجوعة من الموجّهات، وبينما تسيطر الغنائيّة في الإطار الموسيقيّ؛ تفصح عن تقسيم آخر تطوّرت إليه القصيدة العربيّة في قالبها العروضي، فالبيت الأوّل يتوزّع على مجموعة من التراكيب، تبرز من خلال توجيهها في التقسيم الجُملي، من المقاطع التي ولّدها الإيقاع، وبدورها تشكّل التركيب الشّعريّ، فالبيت الأوّل مثلا ينقسم في شطريه إلى أربعة موجّهات جمليّة، فالتوزيع ينهض بمهمّة التعبير عن الحالة الشّعوريّة بما ينتجه الإيقاع، وإضافة إلى الوزن الذي لا يقدّم أكثر من قالب عروضيّ؛ يحقّق التّوزيع المعنويّ الشعريّ:

1. لَيلى !2. أنَا وحْدي3. أقلّبُ في الرُّبى طرْفا 4. يروحُ بهِ الجمَال ويرْجعُ فالتوزيع داخل القالب العروضي يستثمر بما يحقّقه الإيقاع ليكون حالة شعوريّة يمكن تلقيها باستقراء الموجهات الإيقاعيّة، من خلال الدور الذي تلعبه التراكيب والجمل، ف(ليلى) تعلّق بغائب واستعادة يائسة، تعيدنا إلى الذات الهائمة أمام الطلل لحظة الغياب والشّعور بالوحدة، هذا التّأصيل يمنحه التقسيم، والانتقال بعده إلى تحديد هذه الغربة في التركيب اللاحق، ونحن مجبرون على التلقي بما نفسّره من انعكاس يطبعه الإيقاع في توزيعه، ولهذا التزمت الغنائيّة بهذا التقسيم الذي توزّعت عليه الجمل، وسنجد أنّ بقيّة الأبيات هي عبارة عن انتقالات تركيبيّة يحدثها التّوزيع استجابة لموجهات الإيقاع التي ينظّم بها الجمل، " إنّ عنصر

[1]- شُميسَة النّعمانيّ، مَا تبقّى من اللون، مؤسّسة الانتشار العربيّ، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 2014، ص105.

التشكيل الشعريّ الأول هو الصّوت، والصوت في هذا التشكيل يعتمد على المسافة الصّوتيّة؛ أي البعد الصّوتي، وهي مدّة مكث الصّوت مسموعا إلى زمن محدّد، وقد أعطيت المقاطع الصّوتيّة تشكيلا زمنيّا معيّنا مع هذا التشكيل القائم على الحركات والسّكنات"[1]، كلّ هذا هو صناعة الحالة الشّعوريّة التي تتناغم مع قابليّة اللغة الفنيّة فتوجّها بما لديها من الإيقاعيّة للتعبير بالمقاطع الصّوتيّة، هنا يشكّل الزمن مادّته المتداخلة مع اللغة في هذا التشكيل، وكلّ ما سيكون هو المعنى الذي يولد بالإيقاع.

في نصّ شُميسة النُّعماني تأتي تفعيلات الكامل خارج القالب العروضي، ومن خلال العاملين الصّوتيّ والبصريّ ندرك تطوّر تحقيق المعنى، فتوزيع التفعيلات الذي رأيناه في البيت العروضي مقيّدا بالوزن القافية؛ يوظّف حرّيته هنا ليصنع الدلالة بالتعاون مع موجّهات إيقاعيّة أخرى، ففلسفة الإيقاع تتجاوز البعد الموسيقي الصّرف إلى البعد **الدلاليّ**، فتلتحم بنيته وبنية الدلالة، وتلتقي بؤرتا المعنى والصوت لتقديم **مستويات دلاليّة** جديدة تفتح للاحتمال آفاق أخرى[2]، فتوزيع التفعيلات واختلاف هذا التوزيع بين أسطر النصّ، إضافة إلى اختلاف أطوال المتواليات الشّعريّة يسهم في خلق هذا التداخل بين **الصّوتيّ والدلاليّ**، كما أنّ التوزيع يخلق إيقاعا بصريّا يمنح المتلقي مساحة تفسيريّة يجدد بها انتاج المعنى.

قصيدة النثر خلقت من طبيعة اللغة الإيقاعيّة إيقاعها الخاصّ، وهي استجابة كونيّة لأفاق رحبة، وهي" لم تكُن هدفا مُسبقا أو غاية، بل نتيجة لتوجيهات شعريّة صوب الحريّة الإبداعيّة "[3]، فاتّخذت في سبيل ذلك كلّ ما يجعل الخطاب مفتوحا، والإيقاع حرّا بحريته في خلق اللغة بين الزمن والحالة الشعوريّة، فتجاوزت التفعيلات؛ لأنها تتّصف بالمحدودية، كما أنها غير قادرة على الاستجابة للفاعليّة الشعريّة؛ لتقييدها بالمستوى الشكلي، مما يؤدي إلى

---

[1]- برباق ربيعة، الإيقاع الشعريّ؛ دراسة لسانيّة جماليّة "،مجلّة كليّة الآداب واللغات، جامعة محمّد خيضر، الجزائر، العدد8، 2011.

[2]- موفّق قاسم الخاتوني،دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث (قراءة في شعر محمد صابر عبيد)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريّة، دمشق، 1434هـ/2013، ص17.

[3]- سوزان برنار،قصيدة النثر، ترجمة: راوية صادق، شرقيّات، مصر، القاهرة، 1998، الجزء الأول، ص19.

تدمير هذه الفاعليّة[1]، وإنما أراد شعراؤها أن تكون الشّعريّة الخطاب نفسه، خالقا دلالته الإيقاعيّة بما تحدثه الذات من توجيه للمعنى مزيجا بين الذات والأثر.

سماء عيسى إضافة إلى كونه واحدا من روّاد قصيدة النثر؛ يمثّل إحاطة الشاعر الحديث بتنوّع ثقافته التي منحت تجربته بعدا إنسانيّا وفنّيا واسعا كان نتيجة عمق تاريخيّ وفنّي معاصر؛ وهو ما يعني تنوّع المعنى وصقل **الدلالة** التي يزدحم بها التشكيل الإيقاعيّ، ومن خلال النماذج الشعريّة التي سنستعرضها لتتبّع **الدلالة الإيقاعيّة** سنصل إلى هذا التنوّع، فسماء عيسى ـ كما يقول عنه علي الشّرقاوي ـ "عروة الشعراء الشباب في الساحة العمانيّة، وحامل لواء الشعر المغاير والمختلف في المفردة والجملة والرؤية إلى العالم وذات الإنسان "[2]، ومن هذه المغايرة في تجربته قصيدة النثر، والتي تأثّر فيها بالشعريّة العربيّة والعالميّة؛ كان يكتب دلالته إيقاعا، وإيقاعه دلالة، فالشّاعر بالبعد الحجميّ كما تقول يُمنى العيد في قراءة النص الحديث " يجعلك ترى في الشيء أكثر من سطحه أو أنْ ترى عُمقه وأنت تنظر في سطحه "[3]، فيوظّف ما يجعل الخطاب ذاتا مقروءة؛ ولهذا كانت القصيدة الحديثة ذواتٍ متعدّدة في الشكل الشعريّ، تتجدّد زوايا قراءتها وتلقيها، على الرغم من تمنّع ذلك بالقراءة التقليديّة، إذ لم يعد النصّ صوتا جامدا في خطاطة بل هو انعكاس لفظي وبصريّ يمتد على خريطة الصفحة.

في مجموعته (غيوم) يطلّ سماء عيسى من/على الغيوم بذوات مختلفة، يطلّ من الأرض على السّماء، ومن السّماء إلى الأرض:

وأنتِ مَاذَا ستُعطينَ دَمِي أيَّتُها الغيوم

أيّتها المَرأَة ذاتُ الفَمِ الشَّبَق إلى الحُبِّ

مَـاذَا سُتعـطينَ دَمــي؟

---

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتّوزيع، سوريا، دمشق، ص243.

[2]- علي الشّرقاوي،" سماء عيسى .. قصيدة تتحدّى المألوف "،صحيفة الوطن، البحرين، 2013/2/9.

[3]- يُمنى العيد، في معرفة النّص، دار الأفاق الحديثة، لبنان، بيروت، الطبعة الثالثة، 1985، ص92.

فرَحٌ لا أنتظُره حتّى والأرضُ تحْتَفِلُ

بطفُولتِها، فذرَحٌ كمثَلِ النَّار وهي تُغنّي

لعُشّاقِ الأرْضِ، وكمَثلِ البَحْر عنْدما تسْكُنه

وَردَةٌ في الفَجْر....[1]

في الغالب تقع الذات تحت وطأة السؤال هربا من مواجهة المصير، الشّاعر يرصد الوجه المتقلّب للغيوم، يمثُل ذلك في صورة التشبيه الانتقالية إلى الغيمة المرأة، وتبدو الصورة الخاطفة سريعة التشكيل بين الغيمة المتعالية والمرأة العالية؛ تلك التي تحضر في حالة شبقيّة تجمع بين الحسيّة والرّوحية، وتبدو الفكرة متحرّرة من الالتزام بإخلاصها لنسق واحد، هذه العلاقة بين الأفكار وإيقاع القصيدة الحديثة تحقّق التماسك النّصيّ، " عندما يبلغ الامتزاج أعلى مراحله بين جميع العناصر المكوّنة للنص وفي مقدّمتها تحقيق تناسب حيويّ بين **إيقاع الأصوات** وإيقاع الأفكار"[2]، وانتقال الشاعر حقّقه توزيع الأسطر؛ فلو جاء السطران في متوالية واحدة لكان الخطاب ينقل التلقي إلى فهم متداخل لتكون الصورة واحدة في حمل المعنى على الانفصال عن التداخل الذي فاجأنا به الشاعر في انتقاله من البعيد الأقرب إلى الشعوريّ بتأثيره، إلى القريب المحسوس والمشاهد، وبالمقارنة بين المتواليتين الأولى والثانية؛ والمتوالية الثالثة التي توزّعت على ثلاثة أسطر نصل إلى الصراع بين الحسي والمعنوي، فالصور التي تتابع في المتوالية الثالثة هي تلك العوالم التي تخلقها المسافة الفارقة بين الحسي والمعنوي، كلها تتداخل؛ فيعبّر عنها الإيقاع في تقسيمه الداخلي، لم تكن الذات شيئا يمكن أنْ يقنعها الحسيّ وحده، فالمصير الذي تحمله مفردة (دمي) يتجاوز مسألة الولادة والموت، إنه الاستمراريّة التي تولد من بين ثنايا الانكسار أمام لحظة ضعف الكائن من المجهول، وكثيرا ما يعكس الغيم هذا المجهول، إذ ما تحمله صورة الغيوم لا ينقطع عبوره

---

[1]- سماء عيسى، غيوم، آفاق للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006، ص22.

[2]- محمّد صابر عُبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، دمشق، ص52.

في الذاكرة البشريّة منذ القدم، واستحضار تلك العوامل استعادة لكل ما من شأنه أنْ يحدّد الموقف.

المقطع في تقسيمه **الإيقاعي دلالة** الذات في الحالة الشعوريّة بكل ما يربط المعنى بالإيقاع، ويكون بؤرة ذاتيّة في الشكل **الصوتيّ**، ولهذا لا تنفصل الفكرة عن التوزيع، ولا تنشغل بمراعاة الوزن، وفي محاولة تقوية ربط الفكرة بالتوزيع جاء الجزء الثاني من المتوالية منفصلا في سطر ليتوزّع على الشكلين الحسيّ والمعنويّ، كما أنه منح التفسير أفقا آخر يتعلّق بالفكرة القابلة للانفصال لو قرئت من زاوية أخرى.

في المقطع الآخر يأتي التوزيع الإيقاعيّ متداخلا بتداخل الفكرة، لإنتاج دلالة متشابكة تولّدت من المقطع السابق؛ حيث الموقف من العالم المتعدد الوجوه، هذا العالم هو الأثر والمؤثّر نفسه، وهو ليس العالم البشريّ، بل المجهول المعلوم أمام الذات، فالموقف من هذا المتّسع الذي يضيق بالاغتراب هو حساسية الشاعر، أو صدقه أمام ألمه:

ليلٌ سَيأتي معَ الغَيم

ونَارٌ سَتضيء الكَون

وهو يُظْلمُ، أيُّها الضَوءُ

يَا ضَوءَ الشَّبقِ ويَا جمَالُه الحميمْ...

أغْنِّي أمَامَ هَذا الجَمالِ الرّاحِل

إلى المجْهول[1].

نشعر بفجيعة يوزّع منظرها التشكيليّ إيقاع يراوح فيه الشاعر بموسيقى شعريّة؛ تأتي بما يشبه التّوازي، توازٍ موسيقيّ يتخلّص منه الشاعر سريعا في الجزء الثاني من المتوالية الثانية، "ربّما أنّ الفجيعة التي رسمها الشاعر في مخيّلته وتجذّرت في ذاكرته قادمة من أجراس الحبّ الذي غطّته دموع الحياة وهي تمسح كلّ ما هو جميل في هذا الكون وهو يشعر أن

[1]- سماء عيسى، غيوم، ص23.

الغربة والهجر طريقه نحو هذا الفراق الأبديّ وهو يهرب من ذلك الجمال الغامض المجهول "[1]؛ فتحمل الغيوم للشاعر ما كان قاسيا في مخيّلته، ومفردة (ليل) النكرة لا تدلّ في صوتها **الإيقاعيّ** على ليلنا الدافئ أو الطبيعيّ، كما أن الغيم لا يرتبط به إلا إن دلّ على قسوة، وإلا فما أكثر الليالي التي حملت بصباح جميل بعد مطر، فكان **الإيقاع دلالة** هذه الفجيعة التي أكّدها ما يشبه التوازي في المتوالية الثانية، وإضافة إلى موسيقى الفجيعة (متفاعلن) هذه التي راوح بها الشاعر بينها وبين حريّة الإيقاع؛ يحوّل التوزيع الخطاب إلى مستوى آخر في تداخل بين متواليتين، ويفصح هذا التّحول في التوزيع **الإيقاعي** عن اضطراب في محاولة استعادة الذات، ولا يمكن إخفاء الشعور بالفرق بين تداخل المتواليتين الشعريّتين وانفصالهما، فالانتقال إلى بداية السّطر سيمنح الذات طمأنينة كاذبة، تحاول عرض الهدوء في استقرار الإيقاع.

تشير يمنى العيد إلى مولّدات الموسيقى في **قصيدة النثر**، فتذكر التركيب اللغويّ في أنساق الموازنات، والتقطيع، والتكرار، والتوزيع والتقسيم، والتوقيع، وتشير إلى أن وظيفتها ليست توليد **الإيقاع** بل توليد **الدلالة**، وأن كل ذلك يتّسم بطابع تقني صادر عن اللغة نحو دلالة ما، وقد أشرنا إلى طبيعة اللغة الإيقاعيّة؛ ويبقى كيفية توجيه هذه الإيقاعيّة، وكما صنعت القصيدة العروضيّة تفعيلاتها من المقاطع المتولّدة من الإيقاع، صنعت القصيدة الحديثة مقاطعها من المقاطع نفسها بطريقتها كذلك، وهنا نجد المختلف الذي تصرّ عليه القصيدة الحديثة؛ وهو أن الإيقاع والدلالة لا ينفصلان، فهي لا تنشغل بالقالب الموسيقيّ وتترك الدلالة مضطربة بين التحقّق وعدمه، لقد أهمل النقد عنصر الرؤية في النصّ فانشغل بالصّورة والموسيقى، لكنّه اليوم يقف أمام متَحدٍّ لا يمنحه فرصة إهمال رؤيته، لقد تمكّن التركيب اللغوي في المقطع السابق من توجيه متوالياته إلى انتاج المزيج الشعريّ، ويبتكر صورة المشهد المتكوّن من مخيّلة الشاعر وابتكارات مادّتها المختلفة المصادر، وبقي النص متماسكا على الرغم من انتقالاته الإيقاعيّة التي لم تكن غير الدلالة، فالموازنة بين التراكيب

[1]- سماء عيسى ... تجلّيات الذاكرة الصّوفيّة " هاشم الشّامسي، مجلة نزوى، العدد 76، 2013/10/1

كما في المتواليتين الأوليّتين قامتا على مؤشّرين يضجّان ببؤرتي الخوف والقلق الناتجين من الإعادة التي يمارسها الشاعر في اسْتمراريّته، فهو لا ينطلق منهما من معرفة بل من تجربة صقلتها قسوة الحياة والاصرار عليها، ولهذا كان انتقاله المفاجئ كاسرا لمستوى المتواليتين، وأقام عليهما إصراره، وفتح أفقه بإيقاع بصريّ آخر، التنقيط الذي لا يمتلئ بالملفوظ لاختزاله ما لا يمكن أن يقال إلا بالاستعادة أو الذكريات.

ما الذي يستجيب له الشاعر ليصمت كعادته، إنه يتجلّى في تجربته الشعريّة كما يشبهه هاشم الشامسيّ بندى الفجر في سكونه وألقه، كإشراقة الرب في غيابه، كما أنه النائح المتشظّي، والحب الذي انطفأت جذوته في القلوب[1]، فهل يصمت هنا عمّا يمكن الصمت عنه، إنها لغة القصيدة الحديثة، الناطقة بالذات والمقروءة بها، ولم يكن التنقيط إيقاعا إلا لما يفتحه خلال الذاتين من متّسع يفوق الملفوظ، " فالكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقيّة ومتوازية فقط، إنها قبل كلّ شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء "[2]، وهذه اللعبة البصريّة منطلق آخر لإنجاز الذات الغامضة على كلّ محسوس، إنها فرض الحقيقي غائبا على الاحتماليّ وإنْ كان حاضرا، حضر الشاعر في الامتلاء البصريّ بتعدد الذّوات التي يحلّ بها بتجلّياته:

وكمثل البحر عندما تسكنه وردة في الفجر....

المرئيّ لا يمنح التفسير طرف خيط الخلاص من مخيّلة الشاعر، تعدد الذوات في ذات واحدة، الوردة الحياة والامتداد والبعيدة والحميمة والأكثر قيمة من الأثر الذي تتركه أو تؤلم به غيابا، وكم علينا أن نصرّ على الشاعر أن يمتحنّا باللفظيّ الغائب، لكنه لا يكتب إلا غائبا، ولا يحضر إلا تنقيطا، هل يتخلى التنقيط عن الإيقاع، أم يمتلئ به ؟، أكثر ما يمكن أن يقنعنا في **قصيدة النثر** هو تخليها عنّا في اللعبة البصريّة، وما أصرّ الشاعر على تركه

---

[1]- سماء عيسى ... تجلّيات الذاكرة الصّوفيّة " هاشم الشّامسي، مجلة نزوى.

[2]- محمّد الماكري، الشكل والخطاب، ص103.

هو ما يمكن أن يكون خوفا من تلاشيه معنويا لو صار محسوسا ومشاهدا بالعين، لهذا تستثير **القصيدة الحديثة** هذا الإقناع المعكوس لامتدادها ذاتيّا.

يا ضوء الشّبق ويا جماله الحميم...

يمكنك أن تتمسّك بوجعك المؤنس حين يكون جزءا منك، هنا فقط يلتحم الإنساني فيك بحقيقته الصادمة لروحه حين يستبقي إيمانه بالطبيعة البشريّة، هل يستنفد إيقاع التنقيط لعبته في الامتلاء بما يمكن أن يكون الغائب هذا الاستقراء الفكريّ، لقد بقيت العلاقة بين الجزء الطبيعيّ والآخر الروحي متوتّرة اختبارا التصالح البشريّ الذي يختزله الشاعر في
مفردة (ضوء)، وهي ذاته ما يجعل هذا الإيقاع في الظاهر النّقطيّ متوتّرا، إذ الألم إنْ كان بالمعنى القاسي فالشاعر ينتظر استجابة التصالح في الاستمرار أم المجهول في المرئي الجميل، لا يترك سماء عيسى النص على حافّة اللفظي في المنتصف إلا ليجد لذاته تصالحا أمام الشّبق المستأثر بالطبيعة التي يجد فيها ملاذا خارج الأمكنة المحسوسة.

من مجموعته (دم العاشق)؛ تتشكّل **دلالة الإيقاع** بصوَر مختلفة، وتوزيع آخر في تقسيم النّص، يقول في نصّه الومضة (حطّابون)[1]:

ذَهبَ الحطَّابونَ

ومَا عادوا

تركوا في الرّوح

سنَابِلَ مَوتَى

وشُموس[2]

انقسمت المتواليتان الشّعريتان على ثلاثة أسْطر، وفصل البياض بين آخر كلمة (وشموس) وبين بقيّة المقطع، ومقارنة بالنصّ السابق؛ نجد أنّ النّص امتزج بخفّة وطأته على بياض الصّفحة، وكأنّه يريد مغادرتها، لكنّ القصيدة الحديثة لا تشعرك بغياب كلماتها في

[1]- سماء عيسى، دَمُ العَاشِق، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريّة، دمشق، الطبعة الأولى، 2011، ص42.

[2]- سماء عيسى، دَمُ العَاشِق، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريّة، دمشق، الطبعة الأولى، 2011، ص42.

البياضات؛ فاللعبة التي تمارسها يشترك فيها التلقي، إنّنا في مأزق الوجود نحتاج إلى هذا التّخفيّ خلف البياض نفسه، كلّ شيء مرتبط فلسفيّا بعلاقتنا بالملموس والمشاهد، ولهذا كان تطوّر خطاب القصيدة الحديثة أنْ لا يمكن رؤية كلّ شيء، وليس بالضرورة أن يقال كلّ شيء بالمحسوس، وهذه الحساسيّة إحدى ضرورات الشّك الذي هو ضرورة تحقيق الذات في الوجود الملموس والخفيّ، والسؤال الأهمّ هو البحث الذي يثيره الخفيّ والغائب (البياض في النصّ)، ولن يتبقّى من الناحية الفلسفيّة غير البحث عمّا هو العالم والحقيقة والكينونة في تخوم الطّواطؤ الذي لنا معها[1] ، إذ المعنى الأكثر أهميّة هو المتحقّق من الموقف مما يجهل أمام الكينونة.

المسافة التي يضع فيها التلقي توقّعاته هي مادّة بناء الصّورة الشّعريّة، ولأنّ القصيدة الحديثة تراهن كثيرا على قوّة الاختباء، وفاعليّته في صنع الفرق بين بياضه والمسافة بين الملفوظات خارج **الدلالة**؛ فهي تقيم لعبتها البصريّة على أطراف المفردات الحاضرة لتحقيق معنى الغائب، فما الذي يمكن أنْ يقال بعد مفردة (الحطّابون) في المتوالية الأولى، والتي انقطع بعدها في السطر الثاني جزؤها الآخر تركيب (وما عادوا)، هذا المؤشّر اللفظي يختزل تلك الفضاءات المتعدّدة التي يرى فيها الشّاعر الأمكنة والبشر الممتلئين بتعب وضنك العيش في صراعهم من أجل الاستمرار، المكان وأولئك الذين تحرق الشّمس جباههم؛ الخفيّ الذي يؤدّي إليه المؤشّر أو السّواد، فبياضات النصّ ـ كما يرى الماكري ـ تسجّل الفوارق الفاصلة على مستوى الكتابة وتكون الكلمات على لوحة اللغة، هذه البياضات لها حقيقة الكلمات[2]؛ لكن بطبيعة مختلفة، تستثمر القصيدة الحديثة هذه الطبيعة لتوجيه **الدلالة الإيقاعيّة** إلى قابليّة التّجدّد، ونحن لا يمكننا أن نوقف عطشنا الفنّي في طرح تمثّلاتنا بين الانقطاع والعودة في المتوالية الأولى، فتركيب (ما عادوا) يقيم من هذه التّمثلات علاقاته **الدلاليّة**، لتكون العودة

---

[1]- موريس مرلو ـ بونتي، المرئيّ واللامرئيّ، ترجمة: عبدالعزيز العيّادي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 2008، ص183.

[2]- محمّد الماكري، الشكل والخطاب، ص115.

المقصودة أكثر من المقابل للغياب، إنّه الاحساس بوطأة الزّمن على مفردات التكوين المحسوس على الأمكنة، والتي كان تعدّد مناخاتها وثقافتها تشكّل عوالم ثقافة الشّاعر[1]، إنّه مسكون بأولئك بأرواح الغابرين، الذي شكّلوا المكان وطرقه، أسّس لهم في تجربته صورهم المجهولة، فكانت أرواحهم روحه المليئة بشظف عيشهم ومواقفهم من المجهول في بساطة نفوسهم.

تكثّف كلمة (شموس) **الدلالة الإيقاعيّة؛** وتحمل على عاتقها في غربتها الكثير من الطّرح الذي يبني المشهد الشّعريّ، الكلمة المعزولة بؤرة معنويّة مرتبطة بغائب يشحن غيابه التلقي قلقا يتفاوت مستواه على حسب طبيعتها، وعلاقتها بما قبل البياض الذي يسبقها، كلّ ما في المخيّلة تلك الطاقة الإنسانيّة من الذكريات والوفاء للذات والأرض والتاريخ، مدلولات ترتبط بما يراه الشّاعر زيت الحياة، ما تعيدنا إليه الكلمة المعزولة محاط بما نستطيع استرجاعه من بين أيدي الزّمن، لسنا بمعزل عن مؤشّرات التعبير؛ فهذه الاستجابات هي التّحدي الذي يجعل التعامل مع الإيقاع البصريّ مثيرا للمقاومة، الكتابة تموضع داخل الفضاء الخطّيّ، نكتب وننظر إلى أنفسنا، ونستمع إلى كلامنا الصامت، ولذلك كان المكتوب بأي شكل مناسبا للصّورة التي لدينا عنه، والتي نسعى إلى تحقيق تمثيل لها لا شعوريّا[2]، عزل الكلمة انتقال لا ينتهي، فالبياض قبلها يمتلئ بما قبله من جهة، وبقراءته البصريّة باعتباره انتقالا إلى مستوى آخر، وللكلمة في إيقاع الصّراع بين البياض والسّواد مؤشّرات تداخل بين الحاضر والغائب.

في نصّه (دم العاشِق) تحقّقت **الدلالة** بمجموعة من المقوّمات **الإيقاعيّة؛** وجّهت التوزيع إلى بناء نصّ متحرّك، نصّ يمتحن القراءة بفخاخ الموجّهات المتداخلة:

كَأنّ كلّ شَيءٍ قَدْ مَضَى

قَبْل أنْ تُصغي إليَّ

---

[1]- سماء عيسى ... تجلّيات الذاكرة الصّوفيّة " هاشم الشّامسي، مجلة نزوى.

[2]- محمّد الماكري، الشكل والخطاب، ص103.

الأرْضُ

وتُعيدُني

لدهْشَة الطّفْل الأولَى

الذي

رحَلَ إلى التُّراب

وسَكَنَ

مَأوى الشَّمْس[1]

تأخذ الفكرة باعتبارها التّحدي في الملموس اللفظيّ حركتها في النصّ منصهرة في **إيقاع** التّوزيع والانتقال إلى **دلالة** الكلمة المعزولة، وبينهما يحقّق البياض فعاليّة معنويّة، ومن طبيعة اللغة الشّعريّة يشكّل النصّ وجهه **الدلاليّ إيقاعيّا**، " إمكانيّة إيقاعيّة ضمن إمكانيّات أخرى تمنحها اللغة العربيّة للشّاعر، أمّا النّواة الإيقاعيّة فهي النّواة ذاتها. رغم أنّ استراتيجيّات القراءة والتّلقي والتناول سيلحقها تغيير "[2]، وهذا ما تراهن عليه القصيدة الحديثة، فحركتها ماكرة، ولعبتها خطرة بالمعنى الصادم للقراءة التقليديّة، وتقدّم إيقاعيّة اللغة تقسيمات **إيقاعيّة** تتناسب في الأصل مع الحالة الشّعورية، والاستجابة إلى التلقي.

يقدّم النصّ رؤية عميقة عن علاقة الإنسان بالوجود وأشكاله الصّامتة الناطقة في ذات الشّاعر، **والدلالة الإيقاعيّة** التي يؤسّسها المقطع الشّعري ممتلئة بأسئلة وحوارات الذّوات والأشياء، فالتّوزيع الذي قسّم إيقاعيّة المتوالية الشّعريّة فجّر تلك المواقف بين الذّات واختلاف الرؤية الذي يجعلها حسّاسة من سكون الأشياء أو صمتها، فالمحيط دالٌّ على وحي الغائب والمجهول، وطرح المقاومة ليس خيارا واردا بل مصيرا حتّميّا في هذه الحساسية.

---

[1]- سماء عيسى، دَمُ العَاشِق، ص51.

[2]- محمّد الصّالحيّ، شيخوخة الخليل (بحْثًا عن شكْلٍ لقصيدة النّثر العربيّة)، اتّحاد كتّاب المغْرب، الطبعة الأولى، 2003، ص25.

مفردة (الأرض) في عزلتها بعد خطاب الانهيار وهي في مكانها من الذات، والتي حقّقتها العزلة بشيء من التباطؤ والشّك؛ تقيم تلك العلاقة المصيريّة بينهما، لكنّها علاقة يشوبها مزيج من الحميميّة والموقف الصّارم، ونشعر بهذا في البياض الذي يعيدنا إلى أصل العلاقة؛ حيث الطفولة بين الميلاد والموت، وتوزّعت المتوالية بعد إيقاع البياض في اضطرابه الزمني والمصيري على ستّة أسطر، وكأنّ المقطع المكوّن من متوالية واحدة يتمسّك بحلم يؤمن الشّاعر برحيله، ويتجلّى المجهول في توزيع المتوالية؛ إذ تفتح مفردة (الذي) ذلك البعيد المشعر بالحزن والفراق، ومفردة (سكن) تشعل في عزلتها مشاعر الشوق والحزن والفقد.

هذه الطفولات وهذه الأرواح وروائح الأرض والراحلين محمّلة بعشق وشوق وفقد في إيقاعيّات سماء عيسى، وما كان في هذه العجالة إلا شيئا بسيطا نشير به إلى الوجه الدلاليّ في إيقاع تجربته، وإلا فكلّ مجموعة شعريّة من مجموعاته عمّق فيها **الإيقاع** هذه التجربة **دلالة** وتشكيلا.

خاتمة

الخاتمة :

وفي الأخير يمكننا القول بأننا خلصنا في هذا البحث إلى مجموعة من النتائج التي توصلنا إليه من خلال مجموعة من المصادر والمراجع وهي كالآتي :

– استنتجنا أن آراء الباحثين تباينت في تحديد مفهوم "الإيقاع" واختلفت وجهات نظرهم في نشأته باختلاف اتجاهاتهم ونزعاتهم وثقافتهم.

– ويكاد يجمع الباحثون على أن الإيقاع بمفهومه العام، يعد من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا، بالنظر إلى تشعبه، واتصافه بالشمولية

– واستنتجنا أن البنية الصوتية التي تمثل الإيقاع الداخلي وفق قانون التوازي والتي يندرج تحتها كل من التكرار الذي يمثل ظاهرة أسلوبية لها فاعليتها في الأثر الشعري، وتكثيف الإيقاع عرفها العرب منذ القديم.

– وقد استنتجنا من أنماطه في مدونة الشعر الجاهلي: التكرار اللفظي، بتكرار حركة أو حرف أو لفظة (اسما أو فعلا) أو أسلوبا كأسلوب الأمر أو النداء، أو الاستفهام أو الشرط أو النفي، أو الدعاء أو التوكيد...

– إن القول بانتفاء الإيقاع في قصيدة النثر أمر يحتاج، في نظرنا، إلى المراجعة، إذ من المستحيل أن تحقق هذه القصيدة جماليتها الكاملة في غياب الإيقاع.بيد أنه إيقاع متنوع، فهو ليس إيقاع وزنيا، وإن كان هذا غير غائب غيابا مطلقا كما رأينا من قبل. ولكن أهم مظاهر الإيقاع في قصيدة النثر هو الإيقاع القائم على التكرار ، تكرار الصوت والكلمة والتركيب والصيغة...إلخ وأهم ما يميز تلك المظاهر الإيقاعية أنها غير منتظمة في القصيدة الواحدة ، وذلك حتى تبتعد قصيدة النثر عن الرتابة التي وَصَمت بها نظيرتها العمودية.

– تعتبر قصيدة النثر في رأي الكثيرين نتيجة سلسلة طويلة من التحولات في بناء الشعر والنثر العربيين.

– كان التنظير للأشكال الأدبية العربية (ومنها قصيدة النثر) مكتَفا دائما باضطراب المصطلح وتعدده، وهي مسألة لا تزال في حاجة إلى جهود كثيرة من أجل التخفيف منها على الأقل.

– الصراع على أحقية قصيدة النثر بالانتماء إلى الشعر، يشي بالقداسة التي يتمتع بها الشعر ، إن عند المعارضين لهذا الانتماء أو عند المدافعين عنه.

– قصيدة النثر شكل تجريبي حداثي ، يتخذ من اللغة الشعرية مركبا يسافر به في مجاهيل جمالية غريبة عن المألوف.ومن ثم فإن قصيدة النثر ليست سوى رد فعل جمالي على ما هو قائم ومترسخ جماليا.

– تبعا للنتيجة السابقة ، تعمل قصيدة النثر على أن تجعل من لغتها لغة مفارقة للغة اليومية من جهة، ومتجاوزة للغة الراهنة للإبداع الشعري، وذلك من أجل تحقيق خصوصية تمنح كل قصيدة فرادتها التي لا تتكرر.

– لتحقيق ذلك التفرد والتجاوز لجأت قصيدة النثر عند البعض إلى تحطيم البنية اللغوية للجملة ، خالقة بذلك ما يُعْرف بـ" الجملة الفوضوية."

– كانت لغة قصيدة النثر، ،عند جماعة شعر خاصة،لغة تهويم بعيدا عن الواقع ، فهي تتغيّا الرؤيا التي هي، بدورها،مروق من الواقع واستشراف لواقع آخر كائن في عالم الاحتمال

قائمة المصادر والمراجع

أولا – المصادر:

- ديوان عمر أبوريشة، دار العودة، لبنان، بيروت، 1988، المجلّد الأوّل.

-إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، ط2 ،981 .

- ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.

– ابن منظور، لسان العرب، مادة و ق ع ، المجلد السادس، دار المعارف، القاهرة، مصر.

– أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض (و توائم من القريض)، دار الفكر للطباعة و التوزيع و النشر، دمشق، سوريا،ط1، 1999م .

- الإيقاع وعلاقته بالدّلالة في الشّعر الجاهليّ، أحمد حساني، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005.2006.

- الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، محمّد الماكري، المركز الثقافي العربيّ، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

- جواهر الألفاظ، أبو الفرج قُدامة بن جعفر الكاتب البغْداديّ، تحقيق: محمّد محي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلميّة، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1405هـ/1985م.

- دَمُ العَاشِق، سماء عيسى، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريّة، دمشق، الطبعة الأولى، 2011.

ثانيا – المراجع:

- المرئيّ واللامرئيّ، موريس مرلو . بونتي، ترجمة: عبدالعزيز العيّادي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 2008.

- خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، (خليل الحاوي نموذجا)، دارالحوار للنشر و التوزيع، سورية، ط 1 ،2005 م .

- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث (قراءة في شعر محمد صابر عبيد)، موفّق قاسم الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريّة، دمشق، 1434هـ/2013.

- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، مصر.

- غيوم، سماء عيسى، آفاق للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006.

- في معرفة النّص، يُمنى العيد، دار الأفاق الحديثة، لبنان، بيروت، الطبعة الثالثة، 1985.

- قصيدة النثر، سوزان برنار، ترجمة: راوية صادق، شرقيّات، مصر، القاهرة، 1998، الجزء الأول.

- قضايا الإبداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، دار الحصاد للنشر والتّوزيع، سوريا، دمشق.

- مصطفى حركات، نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى)،دار الآفاق، الجزائر، ط1 ،2009 م.

- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين،ج2 ،تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، ط1981م.

- أبو عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ج2 ،المكتبة العلمية، د. ت.

- أبو منصور الحسين ابن زيلة، الكافي في الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، مصر، ط1964م.

- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللّغوي، عالم الكتب، ط2 ،1997 ،القاهرة.

- التعبير الموسيقيّ، فؤاد زكريّا، مكتبة مصْر، مصر، القاهرة.

- السيمائيات، مجموعة من المؤلفين، سيمائيات التواصل الفني، د. طاهر روابنية،عالم الفكر، الكويت، العدد 3 ،المجلّد35،يناير،مارس 2007م.

- الفيروابادي، القاموس المحيط، مادة و ق ع ، ج 3،باب العين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1399 ،3هـ 1979م.

- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة، محمّد صابر عُبيد، اتّحاد

الكتّاب العرب، سوريا، دمشق.

- حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة.

– د.محمد النويهي ،الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه،الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ..

- روز غريب، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي،دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، ط1983م.

- زكريا فؤاد، آراء نقدية في مشكلات الفكر و الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1 ، 1975 م.

- زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية.

– سيّد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي(محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة(مصر)، ط1993 م.

- صفي الدين عبد المؤمن الأرموي ، كتاب الأدوار، تحقيق: الحاج هاشم الرجب، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد(العراق)، ط 1980.

- عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، ط4، 1971، ج1، مصر.

- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1، 1998، الجزائر.

- عبد الفتاح الديدي ، علم الجمال، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1 ،1981م،ص53.

- عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، – نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي– (دط)، 2009، الجزائر.

– عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، ط1 ، 1955م.

- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3 ، 1974.

- عز الدين علي السّيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1968، لبنان.

- عزاب يوسف، المدخل للتذوق الفني، دار أسامة للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1 ،1991م.

- عصام شرتح : جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر،رند للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق، ط1، 2010.

- عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ط1، 2003، ليبيا.

- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، 1982، الكويت.

- مَا تبقّى من اللون، شُميسَة النّعمانيّ، مؤسّسة الانتشار العربيّ، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 2014.

- مبارك حنون، في التنظيم الإيقاعي للغة العربية(نموذج الوقف)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1 ، 1431هـ-2010م.

- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف،بمصر، ط1 ، 1988.

- محمد الماكري، الشكل و الخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت(لبنان)، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 1991 م.

- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، مؤسسة بوزياني للنشر، (دط)، 2099، الجزائر.

-محمد بن إسحاق النديم، الفهرست، تحقيق: مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985م.

- محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، دط، 1985، تونس.

- محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة، ط1، 2006.

- منذر عباشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، دط، سوريا.

- مهدي المخزومي، في النحو العربي، دار الرائد العربي، ط2، 1986، بيروت لبنان.

– موريس روكلن، تاريخ علم النفس، ترجمة: د. علي زيعور، دار الأندلس للطباعة و لنشر و التوزيع، ط4، 1981 م.

- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، ط 2 ، 1965، بغداد.

ثالثا– الرسائل الجامعية

– البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر " قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر " 2007 م –1990 م ، مذكرة لنيل شهادة الماجستيرّ تخصص:" أدب مغاربي حديث في ضوء مناهج النقد المعاصر " إعداد الطالبة: واكي راضية، جامعة زيان عاشور الجلفة،2011–2012م.

رابعا – المجلات

- البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر " قراءة في القصائد الفائزة بجائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر " 2007 م –1990 م .

- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990.

- الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة؛ بنية التكرار عند البياتيّ نموذجا "، هدى صحناوي، مجلّة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1+2، 2014.

-الإيقاع الشعريّ؛ دراسة لسانيّة جماليّة "، برباق ربيعة، مجلّة كليّة الآداب واللغات، جامعة محمّد خيضر، الجزائر، العدد8، 2011.

– شيخوخة الخليل (بحْثًا عن شكْلٍ لقصيدة النّثر العربيّة)، محمّد الصّالحيّ، اتّحاد كتّاب المغْرب، الطبعة الأولى، 2003.

– نور الدين السد، المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، ع14، جامعة الجزائر

-نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجاً، مجلة اللغة والأدب، ع8،

جامعة الجزائر، 1996.

- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، نشر محمد علي صبح وأولاده، القاهرة ،1969 .

-سماء عيسى .. قصيدة تتحدّى المألوف "، علي الشّرقاوي، صحيفة الوطن، البحرين، 2013/2/9.

فهرس المرجعات

فهرس المحتويات

الاهداء والشكر	
مقدمة	**أ-ب**
مدخل : ماهية الإيقاع	
أولا : مفهوم الإيقاع	**05**
1- ظاهرة الإيقاع	**05**
2- تجليات الإيقاع	**08**
أ- الإيقاع في الطبيعة	**08**
ب-الإيقاع في الفنون الجميلة	**08**
ثانيا: تعريف الإيقاع (الموسيقي واللغوي/ اللفظي)	**10**
1- تعريف الإيقاع لغة	**10**
2- تعريف الإيقاع اصطلاحا	**11**
ثالثا- الإيقاع اللّفظي/ الأدبي و أنواعه	**16**
1- الإيقاع الأدبي المسموع	**16**
- الإيقاع في النثر الفني	**17**
2- الإيقاع الأدبي المرئي	**18**
3- إشكاليات في تحديد ماهية الإيقاع الأدبي و صعوبة تلقيه	**20**
- ظهور قصيدة النثر	**23**
الفصل الأول : الإيقاع الصوتي	
تمهيد	**26**
التكرار	**27**
1- التكرار البسيط ودلالته	**27**
- تكرار الحرف	**28**

– تكرار الصوت	**33**
– تكرار الكلمة	**33**
– تكرار الصيغ	**37**
2– تكرار التراكيب	**38**
– تكرار العبارة	**38**
– تكرار اللازمة	**41**
– تكرار المقطع	**44**
خلاصة	**48**
الفصل الثاني: الإيقاع الدلالي	
تمهيد	**50**
أولا– الإيقاع الصوتي والدلالة في الشعر	**51**
1– التأثيرات الصوتية	**52**
– المحاكاة الصوتية.	**52**
– التقسيم والموسيقى الداخلية.	**52**
2– دلالة الكلمة	**57**
أ– الصيغ ودلالاتها	**57**
ب– الدلالة الرمزية للكلمات	**58**
ج– طول الكلمة والدلالة	**59**
د– الموسيقى الداخلية والتقسيم	**60**
هـ– التصريع	**61**
ثانيا – الوجه الدلالي للإيقاع لقصيدة النثر في الجزائر	**62**
- الخاتمة	**78**
قائمة المصادر والمراجع	**81**
فهرس المحتويات	**-**
الملخص	**-**

الملخص:

هدفت الدراسة الحالية إلى الكشف دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما، أو لديوان ما و الكشف عن دراسة موسيقاها الداخلية والخارجية، التي لكل منها ميزاتها الخاصة بها، ومعرفة دراسة كل المستويات الدلالية و الموضوعية للغة، بداية من المستوى الصوتي و دوره في كشف أبعاد النص، و نهاية باكتشاف مقاصده الدلالية الكلية، ذلك أن أية دراسة على أي مستوى من مستويات النص الأدبي تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية النطقية، و ذلك بالطبع أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أن الأصوات هي المادة الخام لتراكيب النص اللغوية و السياقية و الدلالية.

وتهدف أيضا هذه الدراسة إلى رصد البنية الإيقاعية لقصيدة النثر في الجزائر ، كما تحاول أن توضح الايقاع الصوتي والايقاع الدلالي في في قصيدة النثر .

The present study aimed to uncover the study of the rhythmic structure of a poem, or to a collection, to uncover the study of its internal and external music, each of which has its own characteristics, and to know the study of all semantic and substantive levels of language, starting from the phonemic level and its role in revealing the dimensions of the text, and The end of the discovery of his overall semantic intentions, that any study at any level of the literary text depends in all its steps on the results of phonological studies, and that of course is something that can be understood if we know that sounds are the raw material for the linguistic, contextual and semantic structures of the text.

This study also aims to monitor the rhythmic structure of the prose poem in Algeria, as it tries to clarify the phonemic and semantic rhythm in the prose poem.