مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- جامعة غليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 07/ العدد: 03 مارس (2021) - ص 102.- 118

البنية الإيقاعية لقصيدة النّثر العربية (التّأسيس، المفهوم، المكونات)

The rhythmic structure of the Arabic prose poem (foundation, concept, components)

الشّريف خبيزي[1] كمال علّوش[2]
khokhocherif@gmail.com[1] [2]kamel.kamel1981@yahoo.com
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة/ الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/15 تاريخ القبول: 2021/03/30 تاريخ النشر: 2021/06/05

ملخص البحث

ارتبطت القصيدة العربية عبر مسارها الطويل بالموسيقى الشّعرية التّي تقوم على ثنائية الوزن والقافية؛ وبقي الحال كما هو عليه لأزمنة عديدة إلى أن ظهرت قصيدة النّثر التي سعت إلى فكّ هذا الارتباط، وإعلانها للقطيعة التّامة مع العروض الخليلي، مؤسّسة في الوقت ذاته إيقاعا موسيقيا خاصّا بها بعيدا كل البعد عن الإيقاع الكلاسيكي.

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على هذه البنية الإيقاعية الجديدة التي أسّسها روّاد قصيدة النثر، محاولة الكشف عن مفهومها وعن مكوناتها التي وضعتها لتكون بديلا حقيقيا لثنائية الوزن والقافية.

الكلمات المفتاحية: قصيدة؛ النثر؛ الإيقاع؛ الوزن؛ القافية.

ABSTRACT:

Throughout its long course the Arabic poem was associated with poetic music which is based on the dualism of meter and rhyme and the situation remained the same for many ages until the prose poem appeared, which sought to break this connection, and its declaration of a complete break with the Khalili's prosody, at the same time establishing a musical rhythm of its own far from the classical rhythm.

This study seeks to identify this new rhythmic structure that was established by the pioneers of the prose poem, trying to uncover its concept and its components that set it to be a real alternative to the dualism of meter and rhyme.

Keywords: Poem; Prose; Rhythm; the meter; Rhyme.

[1] المؤلف المرسل : الشّريف خبيزي

1. مقدمة:

عُرف الشّعر العربي منذ القدم بصلته الوثيقة بالموسيقى، التّي صار لا يعرف إلا بها، فلا شعر بدون موسيقى، بل أصبح تعريف الشعر بأنه كل كلام موزون مقفى، وذلك لشدة ارتباطه بالأوزان والقوافي؛ مما يعني أن الذي ثبت في الأذهان أن الموسيقى والإيقاع هما الوزن والقافية، وبأنّ الشّعر هو العروض الخليلي، فلا يمكن أن نتصور أن تُبنى قصيدة شعرية بغير التفعيلات والقوافي؛ وظل الحال كما هو عليه لأزمنة عديدة ليصبح الوزن أمرًا مقدسًا في الشّعر يحرم المساس به؛ وبالرغم من ذلك التّمسك الشديد بالعروض فقد ظهرت محاولات عديدة للخروج من النظام الخليلي، بابتكار أوزان جديدة أو بالمزج بين أوزان مختلفة في القصيدة الواحدة؛ إلا أن بنية القصيدة العربية شهدت تغييرات كبيرة، بظهور نوع من القصائد نادى أصحابها بالتحرر من القوافي وعدم الالتزام بالعروض كليا، وهو ما جسده دعاة الشعر الحر في قصائدهم؛ لكن التغيير الأكبر الذي عرفته البنية الإيقاعية للشعر العربي هو الذي أتت به قصيدة النثر، حيث أعلنت التمرد على الأوزان الخليلية، وقطع الصلة كليا بالبنية الإيقاعية التقليدية، مشكّلة بنية إيقاعية جديدة، مغايرة تماما للبنية الإيقاعية القديمة، فكيف أسّس أصحاب قصيدة النّثر هذه البنية الإيقاعية؟، وما هو المفهوم الذي تقوم عليه؟، وما هي المكونات التي تعتمد عليها لتعويض ثنائية الوزن والقافية؟.

2. تأسيس الإيقاع الداخلي:

لقد حاول أصحاب قصيدة النثر منذ نشأتها البحث عن إيقاع جديد يساير روح العصر الجديد، لأن القصيدة لا يمكن أن تسكن شكلا محددا وتثبت فيه طول هذا الزمن، لذا رفضوا الخضوع للمورث القديم وراحوا يأسسون لإيقاع مختلف، وذلك لسببين[1]:

أ- رتابة الإيقاع القديم، والذي أُستعمل في عصر وبيئة مختلفة كل الاختلاف عن عصرنا الحاضر في كل نواحي الحياة.

ب- أن تلك الأشكال الشعرية القديمة استنفدت كل طاقتها في التعبير عن عصرها الذي ظهرت فيه، وبالتالي صارت عاجزة عن التعبير عن العصر الحالي، الذي يفرض البحث عن أشكال جديدة بإيقاعات جديدة حتى تكون قادرة ومناسبة للتعبير عن روح العصر.

لذا فإيمانا منهم بأن الشعر لا يمكن أن ينفصل عن الموسيقى، ومن منطلق فصل الإيقاع عن الوزن والعروض، وبأن الموسيقى الشعرية لا تتولد فقط عن التفعيلات والقوافي، راح رواد قصيدة النثر يرددون في كل مناسبة بأن الشعر إيقاع لا عروض، فالإيقاع أوسع وأشمل من الوزن الذي يعتبر أحد أشكاله وليس هو الإيقاع كله[2]؛ وراحوا في الوقت ذاته يأسسون لإيقاع جديد مخالف تماما للإيقاع القديم، اصطلحوا على تسميته بالإيقاع الداخلي.

وبالتالي فقد أعلنت حركة قصيدة النثر القطيعة مع الإيقاع القديم، وعملت على تكوين بنية إيقاعية جديدة تتناسب مع التطور الذي يشهده شكل القصيدة الحديثة، ولتكون متلائمة مع التطور

الحاصل في العصر الحديث؛ وقد تم تحديد الإيقاع الداخلي اعتمادا على "إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة"[3]؛ وبالتالي نلاحظ أن هذا الإيقاع الجديد يستمد مقوماته من نظام العلاقات الداخلية التي تؤسس بنية النص الشعري، أي من الانسجامات الصوتية وأشكال التعبير النابعة من طبيعة الحروف وطاقة الكلمة وما تحمله من رموز وإيحاءات.

نستنتج مما سبق أن أصحاب قصيدة النثر رغم رفضهم للموسيقى الإيقاعية القديمة، لكنهم لا يرفضون وجود الموسيقى في الشعر، إلا أنهم يريدون موسيقى مغايرة لتلك التي تقوم على ثنائية الوزن والقافية، حدّدها أدونيس قائلا بأنها: "الموسيقى التي تقرأها العين في اللوحة وفي إيقاع المعمار، وفي الإيقاع الداخلي للغة بعد أن تغادر مكانها في القاموس وتستوي على عرش قالبها الفني الجديد"[4]؛ يبدو واضحا هنا من كلام أدونيس أن هذا الإيقاع يتولد بالتركيز على العلاقات الموسيقية الداخلية التي تنبع من بنية النص ومكوناته العميقة.

لقد كان هدف أدونيس ومن معه من جماعة شعر، يرمي إلى تحرير شكل القصيدة العربية من القوالب الجاهزة الموروثة عن الأقدمين، وذلك بالعثور على بديل لتلك القوالب ضمن إيقاع داخلي، له موسيقى مبنية على علاقات الأصوات والكلمات والصور، لأن "ما يُولّد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء أخرى تبدو بالنسبة لقصيدة النثر أكثر أهمية"[5]؛ فالموسيقى عند جماعة شعر لا تتولد من الأوزان فقط، بل من أجزاء وعناصر أخرى ترتكز عليها في تكثيف الموسيقى وتوليدها، ولتكون بديلا عن تخليها عن التفعيلة، والتي من بينها: الجمل، الكلمات وعلاقاتها ببعضها، الحروف والأصوات، الإيحاءات والدلالات، وغيرها من المكونات الداخلية للنص.

3. مفهوم الإيقاع الداخلي:

وضع أدونيس مفهوم الإيقاع الجديد لقصيدة النثر في مقالته "في قصيدة النثر"، مؤكدا على انفصاله التام واختلافه الكلي عن الإيقاع القديم، الذي يُفرض على القصيدة من الخارج أما إيقاع قصيدة النثر فنابع من داخلها، كما أن الإيقاع التقليدي ثابت أما الإيقاع الجديد فمتنوع، مضيفا أنّه إيقاع مختلف إذ لا يقوم على الوزن والقافية، بل يقوم على "استجلاء إيحاءات أصوات الكلمة ووعي بوظيفة الكلمة داخل التركيب، وبوظيفة التركيب في صياغة التشكيل الفني في الصورة أو الرمز أو الأسطورة"[6]؛ فهو إذن يحرص على القيمة الصوتية للكلمات وتركيبها داخل النص، كما يهتم بالإيحاءات والدلالات التي تحملها الكلمة المتشكلة في رمز أو صورة أو أسطورة؛ كما وضّح أدونيس أن الإيقاع الداخلي يتجلى في "التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها"[7]؛ وهذا يعني أن موسيقى قصيدة النثر لا تتشكّل من تفاعل أجزاء خارجية، وإنّما تتولّد من التناغم الداخلي الذي ينبع من مكونات اللّغة، كالتكرار والتوازي وغيرها من المكونات التي تتوقف على مدى قدرة الشاعر في تفجير طاقاتها الموسيقية.

وهذا الكلام يعني أن كل قصيدة نثر تملك إيقاعا منفردا ومختلفا عن بقية القصائد النثرية الأخرى، لأن "عالم الموسيقى فيها عالم شخصي خاص، ليس الشاعر فيه تلميذا، بل سيد وخالق"[8]؛ ذلك أن هذا الإيقاع تحت تصرف الشاعر هو الذي يختار معانيه وصوره، وينتقي كلماته ومفرداته، فهو السيد الذي يخلق شكل الإيقاع ويملكه وليس العكس، ولهذا لطالما فُسِّر هذا الإيقاع بأنه "إيقاع التجربة"[9]، وذلك للعلاقة الوطيدة بين الإيقاع وبين التجربة الشعرية، حيث تصبح الموسيقى جزءا من التجربة الشعرية نفسها، لأن موسيقى هذه القصيدة تنبع من فعل الكتابة.

4. مكونات الإيقاع الداخلي:

بما أن إيقاع قصيدة النثر إيقاع متنوع، فإن القارئ لنصوصها يجد الكثير من الأدوات المولدة لإيقاعهم الداخلي، لذا سنذكر أهم تلك المكونات والتي قسمناها لثلاثة أقسام:

أولاً: إيقاع لفظي:

وهو الذي يتشكل عن طريق الكلمات والأصوات والحروف وغيرها، أي مصدره اللغة التي تعتمد عليها قصيدة النثر لتوليد الموسيقى، وهو ما ذكره أدونيس بأنه يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وغيرها؛ ويظهر الإيقاع اللفظي أكثر في المفردة والجملة والتكرار والتوازي، وسنحاول الوقوف على هاته العناصر لشرحها كالآتي:

أ- إيقاع المفردة[10]:

لقد أولى رواد حركة مجلة شعر اهتماما كبيرا ببنية النص بغية توليد إيقاعهم الجديد الذي تقوم عليه قصيدة النثر، ومن مكونات النص المفردة التي تعتبر النواة الأولى لبنائه، فما النص إلا عبارة عن مجموعة من المفردات المتشكلة فيه؛ هذه المفردة التي قد تأتي في شكل اسم أو فعل أو حرف، تكتسب أهمية كبيرة داخل النص كحضور لغوي له دلالته وله إيقاعه[11]؛ فالكشف عن هذا الإيقاع يقتضي تمكين المفردة من اكتساب كل خصائصها، والنظر إلى أهميتها البلاغية والدلالية التي تؤديها، ولأجل تحقيق ذلك فإنه "يمكننا الاستعانة بمختلف الخصائص التي تتمتع بها المفردة، والتي تفيدنا في توضيح المستوى الإيقاعي وفهمه، وكذلك في الكشف عن الدور الهام الذي يقوم به هذا المستوى لخلق جو خاص تبدو فيه هذه المفردات بنى حية تتوهج داخل النص فتعمق وظيفته، وتعطيه مزيدا من الاستعداد لممارسة دوره في التوصيل"[12]؛ ويتتبع الباحث هذا الإيقاع في نصٍ للشاعر بول شاوول يقول فيه:

"قُلْتِ:
الإِشارَةُ عَوْدَةٌ
عِنْدَمَا
انْفَتَحَتْ
أَبْوابٌ لَا تُحْصَى." [13]

ثمّ يُعلّق الباحث بعد هذه الأبيات كاشفا لنا عن إيقاع المفردة، بقوله أننا نلاحظ في هذا النص أن الصيغ الصرفية تتشكّل من أسماء وأفعال، وأن معظمها اتصلت به ضمائر وحروف، مما أكسبها خصائص إيقاعية جديدة؛ حيث يبدأ الشاعر بفعل إخباري أجوف، أُسند إلى ضمير فاعل يتكرر في النص ويظهر أنه يمتلك أهمية في تحريك عناصر النص الأخرى، حتى إننا نجده يتبادل فاعلية قيادة النص كاملا مع ضمير فعل المطاوعة التالي؛ بذلك تكون تشكّلات النص قائمة بفعل هذين الضميرين اللذين بحركتها، يقومان على تحريك العناصر المختلفة، وبالتالي، تظهر القيمة الإيقاعية لهما استنادا للحركة النشيطة التي يدفعان بها بنى النص؛ وفي المفردتين التاليتين «الإشارة عودة» وهما مسند ومسند إليه، يتجلى الإيقاع على أكثر من وجه، فالمسند إليه وهو «الإشارة» جاء معرفة، والتعريف صفة تقيّد المفردة وتحدّدها؛ بينما نرى أن المسند «عودة» نكرة، وفيها معنى الإطلاق بلا تعيين؛ إذن يبدأ الإيقاع، هنا، من داخل المفردة ذاتها، من حركتي الإطلاق والقيد اللتين تتسم بها، وتتحدّد على أساسهما؛ هذا على المستوى اللفظي «اللغوي»، أما على المستوى الصوتي، فإننا نجد أنّ الأصوات تعمل على تأكيد الحركة المذكورة، إذ يتضح أن صوتين شديدين هما الهمزة والتاء يقومان مقابل الأصوات الأخرى اللينة والمتوسطة، وفي هذا التداخل أيضاً، أي في تداخل القوة والضعف يتحرك إيقاع المفردة الصوتي معمقاً للمستوى اللفظي أو الصرفي[14]؛ وبهذه الطريقة يتابع الباحث الكشف عن هذا الإيقاع مع بقية المفردات المكونة للنص، ليجد في الأخير أن الوحدات البنائية بمجملها، لا تخرج في إيقاعها عن النتائج التي توصل إليها مع المفردات الأولى.

فالباحث جابر إذن؛ من خلال ما سبق نجده ينبّه على أهمية إيقاع المفردة، وبأن الكشف عن هذا الإيقاع فيه إحياء للمفردات داخل النص، لتصير أكثر قدرة على أداء دورها في توصيل الدلالات، ولا يكون ذلك إلا بتمكين المفردة من كل خصائصها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية حتى نستنطق ذلك الإيقاع الكامن فيها ونستطيع فهمه؛ فلا يمكن إهمال المفردة أو الإعراض عنها في دراسة الإيقاع، فطالما أن المفردة مكون أساسي في بنية النص، بل هي الدعامة الأولى لبناء النص، فمن الواجب إذن النظر إلى طبيعتها الإيقاعية وتلمس خصائصها، لأن هذا الأمر ركن هام من أركان دراسة النص وفهم قضاياه.

ب- إيقاع الجملة[15]:

تعدّ الجملة العمود الفقري الذي يبنى عليه النص، أي هي المكون الأساسي في البنية الداخلية للنص بعد المفردة، لذا من الطبيعي النظر إلى الأهمية الإيقاعية التي تمتلكها الجملة، نظرا لموقعها في النص ولحركتها التي تتسم بالقوة داخله؛ ويتجلى إيقاع الجملة في أنّه: "يقوم أولا، على حركة عناصرها المتشكّلة في إطارها كجملة، كما يقوم ثانيا، على حركة الجملة ذاتها، ككتلة حركية، وعلى توجهاتها داخل المجال النصي، بسبب أن هذه التوجهات تخلق –استنادا للاختلافات الصوتية أو الدلالية التي تحدثها- إيقاعا يساير هذه الآثار ويعمل على بلورتها"[16]؛ والذي نفهمه مما سبق أن إيقاع

الجملة إنما يتجلى في حركة العناصر المكونة لها، أي في حركة الكلمات والمفردات التي تدخل في تشكيل هاته الجملة، ثم النظر إلى حركة الجملة في حد ذاتها، أي حركتها داخل النص التي تتمثل في علاقتها بالجمل المجاورة لها في المجال النصي، ويكون ذلك بالاطلاع على المكونات الصوتية والدلالية للجملة، والكشف عن الاختلافات التي تحملها؛ وبالتالي نستطيع من خلال كل ما سبق أن نكشف عن الإيقاع الذي تحدثه الجملة؛ وللوقوف على هذا الإيقاع يورد الباحث نصّا للشاعر أنسي الحاج، يقول فيه:

"تَعالوْا
المَمْلَكَةُ مَفْتوحَةٌ
أَسْرابُ اَلْحَسَّاسِينَ عِنْدَ بَابِ المَمْلَكَةِ
تُسْرِعُ لِلتَّحِيَّةِ
عَلَى بُعْدِ قِبْلَةٍ تَقِفونَ مِنْ الْبَابِ."[17]

يرى الباحث أن حركة الإيقاع في النص تأخذ اتجاهين رئيسين، تحدّدهما طبيعة تشكيل الجملة فيه، بانتقالها من الإنشاء إلى الخبر فالإنشاء ثانية؛ حيث تبدأ حركة النص بالجملة «تعالوا» وهي جملة إنشائية، إنشاؤها طلبي، تحدده صيغة الأمر، ويقوم الإيقاع وفقا لهذه الصيغة على جمع أطراف مشتتة، وهذا يسمح بنمو فعالية إيقاعية بين طرفين، يمثّل الشاعر فيها الطرف الرئيس، باعتباره العنصر الأهم الذي يمتلك الأحقية بتوجيه الأطراف الأخرى؛ وربما ساعدت حروف المد في الفعل المذكور على منح الموقف طابع التمكن والراحة، وبالتالي يمسي إيقاع الفعل هو إيقاع الرغبة التي تهدف إلى تحريض الأطراف الأخرى للاستجابة لفعالية الصيغة الآمرة، معتمدا في هذا التحريض على مجموعة من الجمل الإخبارية الهادفة إلى تحسين فاعلية المجيء الذي تحث عليه صيغة الأمر، وإظهار المكان الجديد على أنه مهيأ بأفضل ما يمكن لاحتضان الفعاليات القادمة، وبالتالي: فإن الإيقاع يأخذ بالتغير انطلاقا من هذا الانتقال البنائي المحدد بهندسة الجملة وتشكيلها داخل النص، بدءا من جملة «المملكة مفتوحة» وبسبب كون هذه الجملة اسمية، بسيطة، تقريرية في الوقت ذاته، فإن إيقاعها جاء منسجما مع الطبيعة المشكلة لها، إذ هي ذات طبيعة ثابتة، مما يمهد لظهور إيقاع خيطي، يستطيل في جزئه الثاني «مفتوحة»، ناشرا في هذه الاستطالة إحساسا بالارتياح، يمهّد للدخول إلى المكان الجديد، وهذا ما تؤكده وتشجع عليه الجملة الثانية «أسراب الحساسين عند باب المملكة تسرع للتحية»، إذ يساعد التشكيل المقطعي للعناصر الفاعلة في هذه الجملة على إيجاد إيقاع متكامل مع الجملة السابقة، وذلك بكون المقاطع الطويلة تتحكم بحركة هذه الجملة، ويمكن أن نرى في بنية هذه الجملة ما من شأنه وسم حركة الإيقاع فيها بالتعددية، التي تعني صيرورة هذه الحركة، والتي تؤكد عليها صيغة المضارعة في الجملة ذاتها، وتأتي علاقة الجملة الثانية بالأولى، من كون استعداد الأولى قد مهّد لحركة الثانية، وبالتالي، فإن إيقاع هذه الأخيرة هو إيقاع حركي، مستمر،

واستمراره إنما يأتي نتيجة لخصائص الأولى، وينهض استنادا للموقف الذي تهيئه[18]؛ وبناء على ما سبق فإن الذي نخلص إليه أن الخصائص التي تتمتع بها الجملة داخل النص، بالإضافة إلى حركتها الداخلية التي تحدث من تفاعل مكوناتها الذاتية من كلمات ومفردات، وبحركتها الخارجية مع الجمل المجاورة لها، تحدث إيقاعا خاصا داخل بنية النص، من خلال التناغم الذي تشكله في النصوص الشعرية؛ وهذا ما يجعل من إيقاع الجملة إيقاعا هاما في النص، ركزت عليه حركة قصيدة النثر في توليد إيقاعها الخاص.

ت- **إيقاع التقابل**[19]:

يُعرّف إيقاع التقابل بأنه: "نوع من إيقاع الجملة، تتقابل فيه الجمل بأشكال مختلفة، بعضها للتضاد، وبعضها الآخر للتكرار أو التعداد أو للمقارنة، وقلما يشمل القصيدة كاملة، بل يوجد غالبا في أحياز معينة، وخاصة في افتتاحيات النصوص"[20]؛ نفهم من هذا أن إيقاع التقابل نوع من إيقاع الجملة، وسُمّي بالتقابل لتقابل الجمل المختلفة في المعنى في النص الواحد، إما أن يكون هذا المعنى للتضاد أو المقارنة أو التكرار أو غيرها؛ كما أنه لا يتواجد إلا في أماكن معينة من القصيدة، خاصة في افتتاحيات النصوص، أي لا يشمل القصيدة كلها؛ ومن أمثلة ذلك قول الماغوط في قصيدته "الحصار":

" دُمُوعِي زَرْقَاءُ
مِنْ كَثْرَةِ مَا نَظَرَتْ إِلَى السَّماءِ وَبَكَيْتَ
دُمُوعِي صَفْرَاءُ
مِنْ طُولِ مَا حَلَمَتْ بِالْسَنابِلِ الذَّهَبِيَّةِ."[21]

ويعلق الباحث حينوني على هذا قائلا بأننا نلاحظ أن إيقاع التقابل تمّ بين جملتين حملتا نظاما لفظيا شبه متساو، فالسطران الأولان يقابلهما السطران المتبقيان؛ والمتأمل في هذه الأسطر يرى أن الكلمات والجمل المتشكلة في هذا المقطع لا تحمل إيقاعا وزنيا، ولكنه إيقاع نسبي يدركه القارئ من خلال تموقع الكلمات ونظام تواجدها في المقطع[22]؛ والذي نستنتجه أن هذا النوع من الإيقاع خلقته جماعة مجلة شعر، ليعبر به شاعر قصيدة النثر عن رفضه لما هو قائم من تقابلات وتناقضات موجودة في التعاملات الاجتماعية والإنسانية في عصرنا الحالي، وبالتالي فاختيار الشاعر لهذا الإيقاع يخدم غرضه في إيصال رسالته وفي التعبير عن الواقع، فالتقابل يضع القارئ أمام مقارنة واضحة، يستطيع من خلالها استجلاء الصورة الحقيقة التي يجب أن يراها للواقع الذي يعايشه.

ث- **إيقاع التّكرار:**

ويعدّ عنصرا أساسيا ونسقا تعبيريا مهما في البنية النصية لقصيدة النثر، فهي تقوم على التكرار باعتباره بنية فنية لها طاقة إيقاعية؛ وقد لجأ رواد القصيدة النثرية للتكرار لتعويض غياب الوزن في قصائدهم، اعتقادا منهم أن التكرار يوقع جرسا موسيقيا، ويحدث نغما إيقاعيا مثله مثل تفعيلات

الأوزان؛ والتكرار ظاهرة أدبية قديمة إلا أن الاعتماد عليه كعنصر أساسي في القصائد حدث في العصر الحديث فقط؛ ثم جعلته بعد ذلك قصيدة النثر أهم عنصر يقوم عليه إيقاعها الداخلي؛ والتكرار معروف فقد يكون بتكرار الحروف أو الألفاظ أو الجمل أو المعاني، ومهما كان شكله فإن الذي يشترط فيه التوزيع الجيد والترتيب الحسن حتى تكون هناك علاقات مع عناصر النص الأخرى؛ والغاية الفنية من استعمال التكرار إحداث وزن موسيقي في القصيدة، والتأثير في المتلقي من خلال النغم الإيقاعي الناتج عن التكرار، ولهذا اعتمدت عليه قصيدة النثر واتخذته بديلا حقيقيا لتعويض الوزن والقافية؛ وله أشكال عديدة من أهمها[23]:

❖ **التكرار الصوتي:**

وهو: "تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة"[24]؛ أي يركز الشاعر على حرف معين يطغى على القصيدة كلها أو على مقطع منها، والقصد ليس الحرف ذاته وإنما صوته الصادر منه والذي يكون معبرا عن غرض ما، يريد الشاعر التعبير به عن رسالته، بالإضافة إلى ما يحدثه تكرار ذلك الصوت من جرس موسيقي؛ من مثل ذلك ما نجده في قصيدة "خطّة" لأنسي الحاج، يقول فيها:

"كُنْتِ تَصْرُخِينَ بَيْنَ الصُّنوبرَاتِ، يَحْمِلُ السُّكونَ رِيَاحَ صَوْتِكَ إِلَى أَحْشَائِي.

كُنْتُ مُسْتَتِرًا خَلْفَ الصُّنوبرَاتِ أَتَلَقَّى صُراخَكِ وأَتَضَرَّعُ كَيْ لَا تَرينِي.

كُنْتِ تَصْرُخِينَ بَيْنَ الصُّنوبرَاتِ: تَعَالَ يَا حَبِيبِي!.

كُنْتُ أَخْتَبِئُ خَلْفَ الصُّنوبرَاتِ لِئَلَّا تَرَيْنِي، فَأَجِيءُ

إِلَيْكِ، فَتَهْرُبِي."[25]

نلاحظ أن صوت (التاء) قد هيمن على جسد القصيدة إذ تكرر عشرين (20) مرة، ويعتبر من الحروف اللمسية لأن صوته "يوحي فعلا بإحساس لمسي مزيج من الطراوة والليونة"[26]؛ وبالتالي انسجم بظلاله التي توحي بالليونة مع تجربة القصيدة، فالشاعر يحكي توجهه إلى الطبيعة والصفاء؛ كما نجد أيضا تكرار حرف (الصاد) الذي تكرر ثمانية (08) مرات في القصيدة، وهو حرف يوحي بالقوة والغلظة، وهو ما تجلى في (صراخك/الصنوبرات)، فالصراخ يستلزم القوة والشدة في الصوت، كما أنه من الصوامت المهموسة التي تتطلب جهدا وقوة في النفس، ونجده أيضا في (الصنوبرات)، فالصنوبر شجر قوي، صلب، يستخدم رمزا للقوة والصمود[27]؛ إذن، فهذه الحروف كانت مناسبة لمعاني القصيدة، معبرة عن الغرض الذي أراده الشاعر؛ كما أن تكرارها أعطى إحساسا موسيقيا انفعاليا.

❖ **التكرار اللفظي:**

ويكون بـ "تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"[28]؛ إذن فهو التركيز على تكرار كلمة معينة تهيمن على مقطع ما في القصيدة أو على القصيدة كلها، وحسن استعمال هذا التكرار ومراعاة مواقعه ومواقع الكلمات بعده يولد إيقاعا داخليا في القصيدة؛ ومثال هذا التكرار قول أدونيس من قصيدته "أرواد يا أميرة الوهم":

"بِلَا جَديلَةٍ وَلَا عِطْر لَوَّحَتْ حَبِيبَتِي
بِلَا وِسادَةٍ رَقَدَتْ حَبِيبَتِي
حَافِيةً رَقَصَتْ حَبِيبَتِي وَغَنَّتْ
وَحَبِيبَتِي شَاطِئٌ لِأَرْوادٍ
وَحَبِيبَتِي غُيومٌ لِلْبَحْرِ."[29]

نلاحظ أن الشاعر كرّر كلمة (حبيبتي) في كل أسطر المقطع، وهي كلمة ذات نبرة مختلفة عن كلمة حبيبة أو محبوبة، نظرا لما فيها من حرارة نلمسها في الكلام المستعمل في الواقع[30]؛ بالإضافة إلى أن تكرارها سمح بتوالد الصور والأحداث، فجاء المقطع على شكل صور وصفية متتابعة، وعند اجتماعها تشكّل لنا مشهدا وصفيا يحتوي على حركات كثيرة (بلا جديلة ولا عطر / لوحت/ بلا وسادة/ رقدت/ حافية رقصت/ غنت)، وهو ما يدفع بإيقاع القصيدة إلى الأمام؛ حيث ساعد على ذلك خلوّ المقطع من أي علامات للترقيم، الأمر الذي ألغى الحدود بين الجمل، لكن سرعان ما أخذ هذا الإيقاع في التباطؤ في السطرين الأخيرين بسب دخول حرف العطف (الواو) عليهما، والذي أعطى إحساسا بالتراخي[31]؛ وبالتالي نستنتج أن تكرار لفظة (حبيبتي) في المقطع السابق، ولّد إيقاعا موسيقيا داخل القصيدة.

❖ **تكرار الجمل:**

ويكون بتكرار جملة بعينها في متن القصيدة، وكثيرا ما يُستعمل هذا النمط في بداية القصيدة ونهايتها[32]، وذلك بأن تُختم القصيدة بنفس العبارة التي أُفتتحت بها، وأكثر استعمالات هذا النمط تظهر حين يراد إنهاء مقطع وبداية مقطع جديد في القصيدة؛ ونجد مثل هذا في قصيدة "الرجل الميت" لمحمد الماغوط، إذ يقول:

"يَا قَلْبِي الجَرِيحُ الخائِنُ
هُنَا أُرِيدُ أَنْ أَضَعَ بُنْدَقِيَّتِي وَحِذَائِي
هُنَا أُرِيدُ أَنْ أَحْرِقَ هَشِيمَ الحِبْرِ وَالْضَحَكَاتِ
أُورُبَّا القانِيَةُ تَنْزِفُ دَمًا عَلَى سَرِيرِي.
تُهَرْوِلُ فِي أَحْشَائِي كَنَسْرٍ مِنْ الصَّقِيعِ
لَنْ نَرَى شَوارِعَ الوَطَنِ بَعْدَ اليَوْمِ
البَواخِرُ الَّتِي أُحِبُّهَا تَبْصَقُ دَمًا وَحَضاراتٍ
البَواخِرُ الَّتِي أُحِبُّهَا تَجْذِبُ سَلَاسِلَها وَتَمْضِي
يَا قَلْبِي الجَرِيحُ الخائِنُ."[33]

نرى في هذا المقطع تكرارا لعبارة (يا قلبي الجريح الخائن)، حيث وردت في بداية المقطع ونهايته، فجاءت لتشعرنا بنهاية المقطع، بالإضافة إلى بعدها الايقاعي.

❖ **تكرار البداية:**

ويقصد به تكرار كلمة أو جملة في بداية كل سطر من أسطر القصيدة، لتحتل الكلمة أو الجملة المكررة في البداية موقعا مركزيا[34]، وبالتالي تصبح منبعا لتوالد مجموعة من الدلالات؛ ومثاله من قصيدة "حوار" لأنسي الحاج، يقول فيها:

" قُلْ: بِمَاذَا تُفَكِّرُ؟
أُفَكِّرُ كَيْفَ كُنْتُ، وَأَحْزَنُ مِنْ أَجَلِكِ يَا حَبِيبَتِي.
أُفَكِّرُ فِي شَمْسِي الَّتِي أَذَابَتْكِ، وَفِي جَلَدِي الّذِي خَضَّعَكِ،
أُفَكِّرُ فِي حُبِّي اَلَّذِي رَكَّعَكِ، ثُمَّ مَلَّكِ يَا حَبِيبَتِي.
أُفَكِّرُ فِي المَرَاثِي يَا حَبِيبَتِي.
أُفَكِّرُ فِي القَتْلِ."[35]

نلاحظ هنا أن الشاعر كرر فعل "أفكر" في أغلب أسطر القصيدة، مما جعل الفعل المكرر يحتل موقعا مركزيا؛ ولا نحس بأي نوع من الملل هنا، بل عمل التكرار على ترابط وتلاحم أسطر القصيدة، كما أنه خلق إيقاعا موسيقيا داخل القصيدة.

ج- **<u>إيقاع التوازي:</u>**

يعدّ التوازي أحد أبرز العناصر الأساسية لروافد الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر، وقد اهتم به أدونيس في تنظيره لهذا الإيقاع الجديد، الذي يعتبر في النقد العربي الحديث من الظواهر التي تشكّل جماليات النص الشعري[36]، ويمكن تعريفه بأنه: "عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة أبيات شعرية"[37]؛ وبالتالي فالتوازي عنصر أساسي يدخل في تشكيل بنية القصيدة، ويقوم على تكرار أجزاء متساوية فيها؛ وهو بهذا يكون من أبرز الملامح الإيقاعية التي تهتم بها القصيدة النثرية في توليد موسيقى إيقاعهم الخاص، نظرا لما يحققه من شعرية للنص، وما يعطيه من قوة كبيرة للمعنى، وللتناغم والجمالية التي يكسبها للإيقاع؛ ويتحقق التوازي بمراعاة الانسجام في بنية القصيدة في مختلف مستوياتها النحوية والتركيبية والمعجمية والصوتية كذلك؛ وله نماذج كثيرة نورد منها مثالا من قصيدة "أرواد يا أميرة الوهم" لأدونيس، حيث يقول:

"بِلَا جَدِيلَةٍ وَلَا عِطْرٍ لَوَّحَتْ حَبِيبَتِي
بِلَا وِسَادَةٍ رَقَدْتَ حَبِيبَتِي
حَافِيةً رَقَصَتْ حَبِيبَتِي وَغَنَّتْ
وَحَبِيبَتِي شَاطِئٌ لِأَرْوَادٍ
وَحَبِيبَتِي غُيومٌ لِلْبَحْرِ."[38]

نلاحظ التوازي هنا في هذا المقطع، في السطرين الأخيرين وذلك على المستوى النحوي، حيث تكرر التركيب النحوي كالآتي: (مبتدأ + خبر + جار ومجرور)، وبالتالي فالجملتان ذات تركيب نحوي متشابه،

وهو ما يمنح جرسا موسيقيا متساويا[39]؛ وبالتالي فقد عمّق التوازي هنا الإحساس بالإيقاع الداخلي للقصيدة لدى القارئ.

ثانياً: إيقاع دلالي:

يظهر الإيقاع الدلالي عندما تتفاعل عناصر الإيقاع اللفظي التي تقودنا إلى تفاعل آخر ينتج عن حركة الدلالات التي تحملها، مما يولد إيقاعا موسيقيا على مستوى آخر في القصيدة وهو المستوى الدلالي؛ ويرى يوسف حامد جابر أن الإيقاع على المستوى الدلالي يمكن أن يأخذ طريقين هما[40]:

أ- إيقاع التواصل:

والذي ينتج من حركة عناصر بنية النص ذات المستوى الواحد (سواء كان مستوى تركيبيا أو نحويا أو معجميا..)، وما ينتج عن هذه الحركة من دلالات مختلفة تسعى إلى التناغم فيما بينها، لتولد لنا بذلك إيقاعا داخليا[41]؛ من ذلك قول أنسي الحاج:

"...اَلنِّهاياتُ سَفَرُ الطَّيْرِ، شَهْقَةٌ كَالْقِطارِ، دَمْعٌ
والْبَدَنُ يَنْهَضُ!
الجِلْدُ يَرْتَفِعُ كَغِطَاءِ التَّابُوتِ
يُسْرِعُ!
يُنْفَشُ كمِنْخارينِ."[42]

نرى في المقطع حركة لعناصر بنية النص على المستوى النحوي، حيث يبدأ النص بجملة اسمية أتى الإخبار فيها متعددا لمبتدأ واحد، فالشاعر يخبر عن النهايات بأنها رحلة نكوص ولوعة "شهقة، دمع"، وهذا يعني أن هناك إيقاعا دلاليا يشير إلى الغربة والاضطراب؛ ثم تأتي جملة "والبدن ينهض"، التي تحمل دلالة مختلفة لكنها تسعى للتناغم مع الدلالة التي سبقتها، فقد أتت لتؤكد أن المعني بالنهايات هو البدن الإنساني[43]، ومن هنا نتج لنا إيقاع داخلي، انطلاقا من حركة عناصر النص وما حملته من دلالات مختلفة، سعت في الأخير إلى التواصل فيما بينها.

ب- إيقاع التمايز:

ينهض هذا الإيقاع على تعدد المستويات داخل النص الشعري حيث يخلق لنا هذا التعدد في المستويات حركات متمايزة[44]، أي حركات لا تتسم بالتجانس وإنما بالتضاد الذي يعمل على تقسيم النص إلى عدة مستويات، وبالتالي فإن هذا الإيقاع ينتج عن انتشار هذه الحركات وتفاعلها، والتي تولد العديد من الدلالات تنسجم مع طبيعة التمايز الموجود في مستويات النص، لنتحصل على إيقاع دلالي داخلي نابع من بنية النص الشعري؛ ومن أمثلة هذا الإيقاع يظهر في قول الشاعرة سنية صالح:

"كُنَّا سُعَداءَ وَنَحْنُ نَقْضِي طُفولَتَنا فِي بُيوتِ الرَّحِمِ، بُيُوتُ الطّينِ
والْبَلّان
سُعَداءُ

نَحْلُمُ بِالْحُبِّ وَالْانْتِصاراتِ، وَبِكُلِّ غامِضٍ . . . مُدْهِشٍ
حَتَّى جَاءَتْ الرّيحُ الْمُتَوَحِّشَةُ، وَأَشْعَلَتْ السَّاحَات بِهَدِيرِ
القِطَارَاتِ الرّاحِلَةِ والْجَنائِزِ الْمُقْبِلَةِ، بِعَوِيلِ الْقُطْعانِ وَهِيَ
تَنْحَدِرُ مِنْ تَحْتِ العُرُوشِ صَوْبَ العُبُودِيَّةِ."[45]

إن أول ما نلاحظه في النص هو هذا الانكسار الذي يحكم مسار البنية فيه، والمتسبب عن انقسام النص على ذاته وظهور مستويين متعارضين داخله، يعمل كل منها على دفع إيقاعه الخاص به؛ حيث يتشكل المستوى الأول من الوحدات البنائية والمفردات التالية: (كنا سعداء، بيوت الرحم، بيوت الطين والبلّان، نحلم بالحب والانتصارات)؛ والتي من الواضح أنها تحيل إلى عالم خصيب مليء بالسعادة والبهجة؛ لكن هذه الوحدات وعلى بساطة الواقع الذي تعكسه تضمر واقعا مغايرا آخر، تقوم على عكسه وحدات تركيبية مغايرة في دلالاتها، تشكل المستوى الثاني من النص، وهي كالآتي: (الريح المتوحشة، إشعال الساحات، هدير، الجنائز، عويل، العبودية..)؛ حيث تحيل وحدات المستوى الثاني إلى عالم مناقض للأول، مليء بالحروب والفوضى والعنف واستلاب حرية الإنسان[46]؛ إذن فالتمايز الموجود بين المستويين المذكورين القائمين على حركتي التناقض والهيمنة داخل النص، ولّد لنا إيقاعا موسيقيا داخليا، دفعته حركة البنية النصية وفقا للتضاد الموجود بين المستويين الكامنين في المقطع الشعري.

ثالثاً: إيقاع شكلي:

اهتمت قصيدة النثر بشكلها الذي أرادت أن يكون هو الآخر كذلك مغايرا تماما للشكل الكلاسيكي للقصيدة، وراحت تعتمد عليه في توليد إيقاعها الداخلي بالتركيز على الإيقاع البصري الذي يتجلى في: إيقاع البياض والسواد، وإيقاع علامات الترقيم.

أ- إيقاع البياض والسواد:

راهنت قصيدة النثر منذ ظهورها على كشف إيقاعها الجديد عبر علامات غير لغوية، وهي علامات بصرية يمارسها الشاعر عبر لعبة البياض والسواد على الصفحة، ليخلق بهذه اللعبة إيقاعا بصريا يقوم على "الصوت والصمت الكتابي، فالصوت هو السواد، والصمت هو البياض، ومن خلال علاقتهما وجدلهما يتشكل الإيقاع البصري، الذي يكشف فضاء النفس وتموجات الروح والمشاعر وانفعالات الذات وحالاتها المتوترة المضطربة لحظة التطهير لحظة الكتابة، تلك اللحظة الهاربة من قبضة زمنيتها وهي تمارس فناءها في البياض"[47]؛ يتضح لنا من القول الأخير تحديد مقومات الإيقاع البصري الذي يقوم على البياض والسواد، والمقصود بهما أن السواد هو الصوت المكتوب في الصفحة، والبياض هو الصمت الكتابي، والذي يعتمد على تقنية الحذف وهو المسكوت عنه من قبل الشاعر، ليمنح بذلك بياضات تتيح للقارئ ملأها بدلالات متعددة؛ كما تشكّل لنا ثنائية البياض والسواد صراعا يتجلى بين المساحات البيضاء (الفراغات) باعتبارها جزءا صامتا في القصيدة، وبين

السواد باعتباره صوتا ناطقا يتحرك لينتج دلالات، بينما يفرض البياض على القارئ الصمت ليتأمل في تلك الدلالات، ويضيف إليها دلالات جديدة يستنبطها من البياضات، ليحصل على معان جديدة للنص لم يكن بمقدور السواد أن يفصح عنها؛ نستنتج إذن أن ثنائية البياض والسواد تخلقان إيقاعا بصريا يدخل في تكوين الإيقاع الداخلي الذي تقوم عليه قصيدة النثر، وبأن البياض ليس فعلا بريئا وإنما عمل إبداعي مقصود وهو سبب في وجود النص وحياته، بل هو الهواء الذي يتنفسه النص[48]؛ كما يسهم تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع القصيدة؛ ومن أمثلة هذا الإيقاع قول سيف الرحبي في قصيدته "هذيان الجبال والسحرة":

"أَيّامٌ تَتْلوها أَيّامٌ
والِانْتِظارُ يَنْهَشُ جَسَدَها وَعُيونَها اَلَّتِي أَصْبَحَتْ بِلَا ضَوْءٍ، حُفَرًا
مَليئَةً بِاَلْوَحْشَةِ عَلَى الغائِبِ اَلَّذِي قَذْفَ فِي خِضَمِّ التّيه، رُبَّمَا ثَأْرًا
لِإِخْوَةٍ قَضَوْا بِالطَّرِيقَةِ نَفْسِها
وَرُبَّمَا لِبَيْعَةٍ فِي مُدُنٍ أُخْرَى
وَرُبَّمَا...
أَيّامٌ تَتْلوها أَيّامٌ
لَا أَثَرَ لِلْفَقِيدِ
لَا أَثَرَ لِلْأَلَمِ
لَا أَثَرَ لِلْعَائِلَةِ."[49]

إن المتأمل لهذا المقتطف من هذه القصيدة، يلاحظ مدى تفاوت الوحدات اللغوية من مقطع الآخر، فحين نرى المقطع الأول احتوى "ثلاث وحدات" لغوية فقط، يتخذ المقطع الثاني والثالث وحدات أكثر كثافة تصل إلى ثمان وحدات أو أقل، ثم تأتي المقاطع الأخرى لتبدأ الوحدات اللغوية فيها بالتضاؤل، حتى تصل إلى "وحدة واحدة"، وذلك في قوله "ربما"؛ وهذا ما يجعل مساحة التوزيع البياض والسواد (الكتابة)، تتفاوت في هذه القصيدة؛ أي أن البياض والسواد يتعانقان لرسم إيقاع يتشابك فيه إيقاع البياض "الصمت"، وإيقاع السواد "الصوت"[50]، ويمكن القول إن الإيقاع الداخلي لهذا الشكل يطول ثم يقصر ثم يعود مرة أخرى ويطول؛ وبالتالي نستنتج أن ثنائية البياض والسواد قد أدت دورا بارزا في الإيقاع الداخلي للقصيدة.

ب- <u>إيقاع علامات الترقيم:</u>

تعدّ علامات الترقيم مكونا هاما من مكونات الفضاء النصي، كما تسهم في إنشاء الإيقاع البصري، فهي "تمنح النص مزيدا من النغم يضفي على صورة المجازية صورا إيقاعية تبعث فيها حركة تزيد حيوية الصورة الفنية للنص الشعري، إذ تقوم علامات الترقيم بنوع من الاستنطاق للنص، أو بالإجابات عن سؤال يؤرق قارئ النص، كما تقوم بإحداث الصدمة لدى القارئ كأن تثير انتباهه، أو

تزيد من إعجابه أو تحاوره وهي في هذا عامل مساعد، أو قل وسيط مهم بين الشاعر والقارئ"[51]؛ فهي إذن عنصر مهم ومكمل لدور السواد والبياض في تشكيل الإيقاع البصري، إذ تعمل على نقل انفعالات الشاعر التي يحملها النص إلى القارئ، حين يتفاعل معها هذا الأخير محدثة صدمة لديه إما بإثارة انتباهه أو زيادة إعجابه أو محاورته، فهي تقوم باستنطاق النص ولعب دور الوسيط بين الشاعر والمتلقي، لتشكّل بذلك حركة إيقاعية داخل بنية القصيدة؛ كما أن لها أدوارا تؤديها داخل النص، ولكن مهما اختلفت أدوارها إلا أنها وبدون شك تسهم بشكل كبير في إنتاج دلالات النص وتعمل على إيصال معانيه؛ ومن أمثلة هذا الإيقاع نجد قول أدونيس في مجموعته "مفرد بصيغة الجمع":

"قُلْتُ: أَسْهَرُ حَتَّى الصَّبَاحِ لِأَكْتُبَ، لَكِنْ
مَا أَقولُ؟ انْكَبَبْتُ أَخُطُّ وأَمْحو
وَأَبْدَأُ - لَا شَيْءَ - كَيْفَ تَغَيَّرَتْ؟
أَنَّى وَكَيْفَ تَوارى
كُلُّ مَا كَانَ عِنْدِي ؟
نَمَتْ - كَلّا ، رَمَى النَّوْمُ أَثْقالَهُ
فَوْقَ رَأْسِي."[52]

إذن نرى من خلال هذا المقطع، أن أدونيس قد استغل الإمكانات التي تتيحها له علامات الوقف داخل النص، من مراوحة بين النفي والاستفهام والتعجب والوقف، فـ "في قراءة هذا النص تظهر قيمة علامات الوقف في الشعر المعاصر، حيث غدت موجها من موجهات القراءة، وتتيح للقارئ أن يأخذ نفسا جديد، علاوة على الحيوية والديناميكية التي أضفتها علامات الاستفهام، بكسرها لجو الرتابة وإبعاد هيمنة السرد"[53]؛ نستنتج إذن أن علامات الترقيم لا تقوم وظيفتها على مجرد الفصل بين الجمل والفقرات وتحديد نقط توقف القارئ فحسب، بل تتعدى إلى أكثر من ذلك لتصبح عاملا مهما في إنتاج الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر، وتدخل في التشكل البصري لنصوصها، سواءٌ وُضعت في النص أو تُركت عمدا من قبل الشاعر، رغبة منه في إشراك المتلقي في ملء فراغات القصيدة وتعديد دلالاتها.

5. خاتمة:

وختاما لما سبق ذكره، فإن الذي يجب تأكيده أن المكونات التي ذكرناها والتي تدخل في تحديد الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر، هي عناصر مختلفة وغير ثابتة، فقد تنطبق على نص من قصيدة نثرية وقد لا تنطبق على كثير من نصوصها؛ فاستنطاق عناصر هذا الإيقاع ومكوناته يبقى أمرا مستعصيا على دارسي ونقاد هذا الشكل الشعري التجديدي، ذلك أن القبض على هذه البنية الإيقاعية وعناصرها مهمة صعبة جدا، فلها شكل مختلف عن الأشكال الشعرية القديمة المألوفة؛ ولعدم وجود

تحديد دقيق للقوانين والقواعد المكونة لهذا الإيقاع، حتى من قبل أصحاب حركة مجلة شعر أنفسهم، والذين أتت محاولاتهم التنظيرية للإيقاع غير صارمة في تطبيقاتهم؛ بالإضافة إلى ارتباط الإيقاع الداخلي بالتجربة الشعرية للشاعر، والذي يجعله إيقاعا شخصيا خاصا ومتغيرا من قصيدة لأخرى.

إذن فكل هذه الأمور وغيرها جعلت من إيقاع قصيدة النثر إيقاعا زئبقيا، أي لا يخضع لمقاييس معينة تضبطه، وذلك لصعوبة الكشف عنه من جهة، ولعدم القدرة على استنطاق مكوناته من جهة ثانية، لكونها غير محددة وغير دقيقة؛ والأمر في ذلك متروك للحرية المطلقة للشاعر في خلق تلك العناصر، وبهذا نكون أمام العديد من الإيقاعات المختلفة والكثير من العناصر المكونة لها؛ لكنها رغم ذلك تشترك في كثير من المكونات منها ما ذكرناه سابقا.

6. الهوامش:

1 ينظر: دهنون، آمال، السنة الجامعية (2004/2003)،قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص160.

2 ينظر: أدونيس، (1960)، في قصيدة النثر، مجلة "شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، العدد 14، ص75.

3 المرجع نفسه، ص77.

4 المقالح، عبد العزيز، (1985)، أزمة القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، ص74.

5 العيد، يمنى، (1983)، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص98.

6 صابر عبيد، محمد، (2001)، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص52.

7 أدونيس، مرجع سابق، ص80.

8 المرجع نفسه، ص85.

9 ينظر: دهنون، آمال، مرجع سابق، ص155.

10حامد جابر، يوسف، (1991)، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ص246.

11 ينظر: المرجع نفسه، ص246.

12 المرجع نفسه، ص247.

13شاوول، بول، (1975)، وجه يسقط ولا يصل –شعر-، دار النهار للنشر، بيروت، ص81.

14ينظر: حامد جابر، يوسف، مرجع سابق، ص 248- 249.

15 المرجع نفسه، ص265.

16 المرجع نفسه، ص265.

17الحاج، أنسي،(1975)، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع –شعر-، دار النهار للنشر، بيروت، ص87.

18ينظر: حامد جابر، يوسف، مرجع سابق، ص279 - 280 -281.

19 حينوني، رمضان، (نيسان 2014)، الإيقاع في قصيدة النثر –شعر الماغوط أنموذجا-، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 516، ص95.

20 المرجع نفسه، ص96.

21 الماغوط، محمد،(2006)، الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ص169.

22 ينظر: حينوني، رمضان، مرجع سابق، ص96.

23 ينظر: دهنون، آمال، مرجع سابق، ص164.

24 الغرفي، حسن، (2001)، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، ص82.

25 الحاج ، أنسي، (1960)، أربع قصائد -خطّة-، مجلة "شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، السنة "4"، العدد (16)، ص 61.

26 عباس، حسن، (1998)، خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص55.

27 ينظر: دهنون، آمال، مرجع سابق، ص165.

28 الغرفي، حسن، مرجع سابق، ص82.

29 أدونيس،(1959)، أرواد يا أميرة الوهم، مجلة "شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، العدد 10، ص16.

30 ينظر: الغرفي، حسن، مرجع سابق، ص83.

31 ينظر: دهنون، آمال، مرجع سابق، ص167.

32 ينظر: المرجع نفسه، ص167.

33 الماغوط، محمد، (1959)، الرجل الميت، مجلة "شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، السنة 3،العدد 10، ص30.

34 ينظر: دهنون، آمال، مرجع سابق، ص169.

35 الحاج، أنسي، أربع قصائد -حوار-، مرجع سابق، ص 63.

36 ينظر: دهنون، آمال، مرجع سابق، ص175.

37 مفتاح، محمد، (1996)، التشابه والاختلاف –نحو منهجية شمولية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص97.

38 أدونيس، أرواد يا أميرة الوهم، مرجع سابق، ص16.

39 ينظر: دهنون، آمال، مرجع سابق، ص177.

40 حامد جابر، يوسف، مرجع سابق، ص286.

41 ينظر: المرجع نفسه، ص287.

42 الحاج، أنسي، (1982)، لن "شعر"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، ص51-52.

43 ينظر: حامد جابر، يوسف، مرجع سابق، ص297.

44 ينظر: المرجع نفسه، ص302.

45 صالح، سنيّة، (1980)، قصائد –شعر-، دار العودة، ط1، بيروت، ص42.

46ينظر: حامد جابر، يوسف، مرجع سابق، ص304-305.

47 هلال، عبد الناصر، (2012)، قصيدة النثر العربية –بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة؛ دراسة في جمالية الإيقاع-، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ص333.

48 ينظر: المرجع نفسه، ص347.

49 ينظر: الرحبي، سيف، (1996)، معجم الجحيم مختارات شعرية، دار الشرقيات، ط1،القاهرة، ص. ص. 293-294.

50 حكيمة، شداد، السنة الجامعية (2019/2018)، إشكالية قصيدة النثر في النقد العربي المعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، ص308.

51 تبرماسين، عبد الرحمان، (2003)، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ص156-157.

52 أدونيس، (2003)، أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، ط1، بيروت، ص137.

53 حكيمة، شداد، مرجع سابق، ص313.