خصائص الإيقاع التركيبي
في الشعر الجزائري الحديث

الدكتور:خميس رضا
جامعة أحمد بن بلة-وهران-

Summary :

Synthetic Rhythm In The Algerian Free Poetry:

The Rhythm With Its Diverse Musical Intonations Realizes An Impressive And Influent Artistic Fun Which Keeps The Receptor Responds To The Objectives Of Poetic Discourse Which Is Full Of Emotions And Feelings.
The Synthetic Rhythm In The Algerian Free Poetry Is Represented In Two Types:

- Analogue Set In The Inlay, And Repetitive Way.
- Differential Represents The Interview And The Visual Rhythm

الملخص بالعربية:

يعتبر الإيقاع منبها يحقق بنغماته الموسيقية المتنوعة متعة فنية مؤثرة تشد المتلقي فيستجيب لأهداف الخطاب الشعري الحامل لفيض المشاعر وزخم الأحاسيس.و قد تمثل لنا الإيقاع التركيبي_في الشعر الجزائري الحديث في نوعين:تماثلي رصدناه في الترصيع , و تكرار الصيغة.وتخالفي تمثل في: المقابلة و الإيقاع البصري .

ينقسم الإيقاع الشعري من الوجهة النظرية إلى نوعين: خارجي و داخلي. أما الخارجي فيتصل بالوزن وفق ما تقدمه النظرية العروضية الخليلية، و أما الإيقاع الداخلي فيتصل بما يراعيه الشاعر في دفقاته التعبيرية من قصد في تكرار حروف و أصوات معينة, أو ترديد لكلمات, أو إعادة لتراكيب تكون بمثابة منبهات و مؤثرات تستدعي استجابة خاصة لدى السامع، و هو إيقاع يراه الدكتور صلاح يوسف عبد القادر ناجما عن التركيب البديعي الذي يشكل النسيج الداخلي للبيت الشعري، و تباين قوة الإحساس بهذا الإيقاع من تركيب لآخر [1] .

فلا معنى لإيقاع خارجي مقنن اذا كان الدافع اليه التزامات عرفية يلجم بها التعبير الصوتي و تقيد بها تدفقات الآهات النفسية .

وإيمانا مني بأهمية تشكيلات الإيقاع الداخلي التركيبي في الشعر الجزائري الحديث, وفضلها في استجلاء مدخرات الشعر الصوتية و أسرارها النغمية فقد اتجهت إليها أبحثها باستقراء إنتاجية وظائفها الجمالية، الدلالية و المعنوية من خلال:

أ- <u>إيقاع التركيب المتماثل:</u> من مظاهره الملفتة للإنتباه:

أ-1- الترصيع.

أ-2- تكرار الصيغة.

<u>أ-1- الترصيع</u>: مأخوذ من مقابلة ترصيع العقد[2], و هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد من التصويت[3]" و "استعمال الترصيع في المنظوم أقمن و أحسن من استعماله في المنثور[4]"، و هو- أي الترصيع- من حيث الوزن و الروي ثلاثة أقسام: المتوازي، المطرف و المتوازن، و لكل منها تأثيره في توليد القيم الصوتية و الإيقاعية. أما المتوازي فيقوم على اتفاق الكلمتين في الوزن و الروي[5]، و المطرف تتفق فيه الكلمتان في الروي دون الوزن[6]، و عكسه المتوازن الذي يقوم على توافق الكلمتين في الوزن دون الروي[7].

و من أمثله الترصيع قول مفدي زكريا[8]:

سيان عندي مفتوح و منغلق — يا سجن بابك أم شدت به الحلق

أم السياط بها الجلاد يلهبني — أم خازن النار يكويني فأصطفق

و الحوض حوض و إن شتى منابعه — ألقى إلى القعر أم أسقى فأنشرق

سري عظيم فلا التعذيب يسمح لي — نطقا ورب ضعاف دون ذا انطقوا

يا سجن ما أنت لا أخشاك تعرفني — من يحذق البحر لا يحدق به الغرق

إني بلوتك في ضيق و في سعة — وذقت كأسك لا حقد ولا حنق

أنام ملء عيوني غبطة و رضى — على صياصيك لاهم ولا قلق

طوى الكرى و أناشيدي تهدهدني — وظلمة الليل تغريني فأنطلق

و قول أحمد سحنون[9]:

أين يا صداح ما كان لنا — من رخاء وصفاء وهناء

أين ولى ذلك العهد الذي — قد جمعنا فيه أشتات المنى

أين دنيانا التي عشنا بها — كطيور الروض حبا و غنا

أين ما كان لنا من سؤدد — عز فيه كل مظلوم بنا

أين ذاك العهد أين اختفى أين غابت كلها تلك الدنا

و قول أبي القاسم خمار[10]:

أيثور في أرض الجزائر ثائر و أنا هنا كالصخر كالأموات

أيقوم في أرض الجزائر ناقم كالليث يزأر مرعد النبرات

أيصبح بين المؤمنين مجاهد يدعو إلى حريتي و نجاتي

فأجيبه في الشرق مرتعش الخطأ كالشيخ في الركعات و السجدات

فعلام ينعم بالشهادة إخوتي و علام تمضي في الحنين حياتي

فمن مظاهر الترصيع في هذه الأمثلة ما نستبينه فيما يلي:

الشاعر	الترصيع		
	المتوازي	المطرف	المتوازن
مفدي زكريا	ألقى – أسقى يحذق- يحدق	يلهبني – يكويني تهدهدني – تغريني	عظيم- ضعاف
أحمد سحنون	رخاء – صفاء- هناء أين – كان	كان- لنا دنيانا – عشنا	حبا – غنا عز – كل أين – تلك
أبو القاسم خمار	الركعات – السجدات	الجزائر- ثائر – الصخر أيقوم- ناقم الجزائر – يزأر حريتي- نجاتي	يزأر – مرعد ينعم – نمضي

إن ما يميز "المتوازي في هذه الإستعمالات هو تعادل كلمات القرائن في الوزن و توافق نهاياتها في المقطع الأخير, فالمقاطع متنوعة من حيث الاستخدام بين الطويلة المفتوحة و الطويلة المغلقة. و قد أسهم ذلك في إثراء التعبير بنغمات نفسية أخاذة و إيقاع يعطي النفس متعة فنية مؤثرة.

كما أن استخدام أسلوب التطريف من خلال كلمات القرائن المتفقة في الروي و المختلفة في الوزن- و الوزن متسع لأنواع المقاطع كلها- قد أسهم في تكسير رتابة

الإيقاع و نقل السامع من حالة إلى أخرى دون الشعور بالسأم و الضجر، مضفيا على الموسيقى لحنا عذبا و نغما موحيا مؤثرا.

فإذا أضفنا إلى ذلك إيقاع المتوازن القائم على الإتفاق في الوزن دون الروي، فإن من شأن هذه المراوحة أن تخلق عنصر المفاجاة التي توقظ النفس و تحرك المشاعر و تثير الإنتباه، لأن الإنتقال من التوازي إلى التطريف إلى التوازن و التداخل بينها أقرب إلى النفس والذوق من الرتابة الإيقاعية للترديد الواحد[11]. وقد كان تسخيرأجناس الترصيع هذه كما يظهر من الأمثلة للتعبير عن أشجان العذاب و المعاناة المتصلة بالثورة و النضال الذي خاضه الشعب الجزائري أملا في الخلاص من ذل الإستعمار وظلمه.

ولم يقتصر إستخدام اجناس الترصيع على الشعر العمودي بل ألفينا لهذه الظاهرة الإيقاعية حضورا في قصائد الشعر الحر،كما يتبين لنا من خطاب أبي القاسم سعد الله في قصيدته (سنلتقي) حيث يقول[12]:

رفيقتي عند الشفق

أتذكرين أمسنا المجهود

أتذكرينه غثيان...يبصق الدماء

يجر كتلتي حديد

ثقيلتين كالعياء

أتذكرينه عند الشفق

وللضباب حوله جدار

وللحياة حوله قفار

لا فأس عنده ولا مطر

يهدم الجدار.. ينعش القفار

ويدفن الحديد و العياء

لا شيء يا رفيقتي!

فقد تظافرت إيقاعات الخطاب لتخلق تراكيبا متناسقة و متناسبة مع الجو النفسي كما تنوعت بين: المتوازي: (الجدار-القفار) و المطرف: (أتذكرين-أمسنا) والمتوازن(ضباب- جدار)،(حياة- قفار)، (الحديد- العياء). و بين أصواتها التي جاءت متنوعة أيضا ما بين مجهورة: (القاف، الجيم،الدال...) و مهموسة (الفاء- الحاء ...)، و شديدة انفجارية (القاف، التاء، الدال...) و رخوة (الميم – النون ...)،مما أسهم في

خلق حركية موسيقية قضت على الرتابة معبرة عن "ثبوت المناسبة بين التراكيب و المعاني"[13]، من خلال توالي فيض الإحساس عبر دلالات:

- الوحدة: (الجدار- القفار).
- التذكرة: (أتذكرين- أمسنا).
- الضياع: (ضباب- جدار)، (حياة- قفار).
- المعاناة: (الحديد- العياء).

و قد دلت هذه القرائن على ما للترصيع من دور في ضمان إيقاع داخلي متجانس.

أ-2- تكرار الصيغة: هو"أن يأتي الشاعر بصيغة محددة من صيغ الكلام في بداية الشطر الأول من البيت، و يأتي بالصيغة نفسها في الشطرالثاني[14]". و من أمثلته قول مفدي زكريا[15]:

فكم هتكنا بها الأستار مغلقة — وكم غزونا بها في الغيب أكوانا
وكم جلونا بها الأسرار مبهمة — وكم أقمنا بها للعدل ميزانا
وكم صرعنا بها، في الأرض طاغية — وكم رجمنا بها في الإنس شيطانا
وكم حصدنا بها الأصنام شاخصة — وكم بعثنا من الأصنام إنسانا!

حيث نميز تكرارات متتالية بصيغة محددة في بداية كل شطر, إذ تكررت (كم) الخبرية ثمانية مرات متتالية، تلتها أفعال ماضية متصلة بضمير الجماعة (نا)، و هذه الصيغ المتوافقة و المتوازية إيقاعا أضفت جمالا موسيقيا جعلت الإحساس يتدفق مواكبا لتدفقات النغم المعبر عن روح النضال المتجذرة في نفوس الشعب الجزائري التي ينقل الخطاب صور خصائصها المتنوعة.

و منه أيضا قول الربيع بوشامة[16]:

حي باسم الله إخوان الصفاء — وارع فيهم أبدا عهد الوفاء
حيث جاهدنا بأعلى همة — و بنينا للحمى خير البناء
كم هززنا من نفوس نوم — و سقينا من حشاشات ظماء
و بعثنا من شعور طيب — و نشرنا من حياة وضياء
ورفعنا من طموح صادق — و أثرنا من حماس وإباء

إن هذا التكرار على مستوى التركيب يعد نمطا يتصل بالإنشاد[17]، لذلك تبرز مساهمته في تكثيف الدلالة الإيقاعية، كما تبينه العناصر التالية:

حي ⟵ أرع

جاهدنا ⟵ بنينا

هززنا من ⟵ سقينا من

بعثنا من شعور ⟵ نشرنا من حياة

ورفعنا من طموح ⟵ و أثرنا من حماس

فالإيقاع ظل يتكثف بزيادة التكرار من بيت لآخر حتى كاد الشطران الأخيران يتساويان إيقاعا بتساوي عناصر التكرار الصيغي فيهما.

و من نماذج التكرار الصيغي كذلك قول أحمد سحنون محتفلا بحلول شهر رمضان عليه بمعتقل "بوسوي"[18]:

النور شعاع بكل مكا *و الكون مصغ و النجوم روان*

رمضان "شهر البر و الإحسان *"رمضان شهر الصوم و الغفران*

رمضان فيك تيقظ الوجدان *رمضان فيك تحرر الإنسان*

أنا فيك مبتهل إلى الرحمن *فعسى تعود هناءة الأوطان*

إذ نلاحظ تكرارا إيقاعيا قام على تساوي عناصر التكرار الصيغي، و قد تبدى هذا الأمر بينا في تكرار صيغة الإسم المبتدأ في بداية شطري البيت الأول:

(النور ⟵ الكون)، و في البيتين: الثاني والثالث تساوى كل منهما إيقاعيا بتساوي عناصر التكرار الصيغي فيهما:

رمضان شهر البر و الإحسان ⟵ رمضان شهر الصوم و الغفران

رمضان فيك تيقظ الوجدان ⟵ رمضان فيك تحرر الإنسان

و هذا التوازن بين العناصر اللغوية كشف عن التجليات الوجدانية و العقائدية المعبرة بنفس الإنتظام الإيقاعي[19]. حيث نميز تظافر الإيقاعي و الدلالي في التعبير احتفاء بقدوم الشهر الفضيل الذي يكرس الصبر أساسا لنيل الجزاء. و هو ما يحتاجه المجاهدون المعذبون في سبيل نصرة قضيتهم العادلة.

و ما يلفت الإنتباه ان هذا الجمال الموسيقي الذي حققه تكرار الصيغة بضمان عودة الإيقاع المؤسس على عدد متماثل من المقاطع المتناسبة ، كان سيزداد الإحساس به لو جاء متتاليا. حيث نميز انقطاعه في البيت الرابع.

ب-إيقاع المتخالف: من مظاهره التي تم رصدها:

ب-1- المقابلة.

ب-2- الإيقاع البصري (الفراغ المنقط).

ب-1- المقابلة: هي "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب[20]"، و المقابلة على هذا تصبح أساسا من أسس التفكير و التعبير الإنساني و ليس زخرفا من القول أو زينة يمكن الإستغناء عنها[21]، لذلك من شأن الإيقاع التقابلي أن يسهم في إيضاح المعنى و إثارة انتباه المتلقي[22]. كما هو الحال في قول مفدي زكريا[23]:

أمن العدل صاحب الدار يشقى ودخيل بها يعيش سعيدا
و يجوع إبنها فيعدم قوتا و ينال الدخيل عيشا رغيدا
و يبيح المستعمرون حماها و يظل إبنها طريدا شريدا

فالخطاب يحمل القارئ على عقد علاقة بين التراكيب المتجاورة في السياق والمتعارضة في المعنى على سبيل الترتيب مدركا ان للشاعر غاية في ذلك، تتمثل في نقل مشهد المفارقة بين وضعية الشعب الجزائري ووضعية المستعمر، و بهذا تتعزز الدلالة في الخطاب بتعالق هذه التراكيب المتقابلة معنويا و المتجاورة إيقاعيا.

و منه أيضا قول صالح خرفي[24]:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد
مالي أراك ثقيل الظل في وطني يشين وجهك في الأنظار تخديد
وقد عهدتك طلق الوجه مبتسما تعلو لقربك في الأجوا زغاريد

فالشاعر تمكن من تحقيق التعالق بين تراكيبه المتعارضة معنويا مما أسهم في التحكم في الصيغ التي عبر بها عن أحاسيسه و أفكاره تجاه العيد في تقابلية بين اليوم و الأمس:

مالي أراك .... و قد عهدتك ...

و قد أدى التحكم اللغوي في صيغة العرض إلى ضمان التأدية الجيدة للنغم و إيحاء الإيقاع الملائم دون عائق.

كما هو الحال أيضا في قول صالح خرفي[25]:

أمي! يهني كل نجل أمه و يعانق و أنا نصيبي منك يا أمي الخيال الطارق

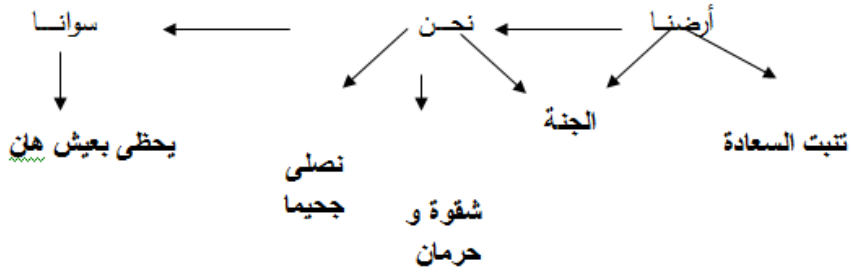
هذا البيت الشعري من قصيدة (عيد بلا أم)، فيه تعارض معنوي بين ما هو كائن (أنا نصيبي منك يا أمي الخيال الطارق) و ما ينبغي أن يكون: (يهنئ كل نجل أمه ويعانق)، و بذلك فإن الإيقاع التقابلي قد خضع للإطار المتصل بالأداء المعنوي.

و هذا أحمد سحنون يقول[26]:

أرضنا تنبت السعادة لكن نحن في شقوة و في حرمان

نحن في الجنة و نصلى جحيما و سوانا يحظى بعيش هان

فهذا الإيقاع قد حقق التوازي بين المعاني من خلال التوفيق بين بعضها البعض و المخالفة، فأتى في الموافق بما يوافق و في المخالف بما يخالف على الصحة[27]، مراعيا التعدد و الترتيب[28]، كما يوضحه المشجر التالي:



فتشعب المقابلة هنا متأت من جهة توازي العبارات و من جهة ترتيب المعاني[29]، و قد أسهم ذلك في خلق نغمة موسيقية تستدعي الإستجابة الداخلية التي يتكامل فيها جانب المفهوم إلى جانب المسموع[30].

و من نماذج الإيقاع التقابلي في الشعر الحر، قول أبي القاسم سعد الله[31]:

يا قادم بلا لسان

يخالك الأطفال عندنا ملاك

تؤرجح المهود في حنان

و تمنح الألعاب و الثياب

و تملأ العيون بالضياء

و تطرد العفريت و الشيطان

أما أنا فالشك دوما قاتلي

الشك في رسالة بلا عيون

و قادم بلا لسان

من عالم مغلق ظلام
أتيه منه في الضباب
أتيه في الضباب
أغوص في العذاب

فالإيقاع التقابلي هنا قام على ترتيب الكلام و رصد موقفين متعارضين من الـ (قادم بلا لسان) و هو عام 1959م , الذي طلع على الشاعر في غربته بالقاهرة. و قد تبدى للأطفال فتخيلوه : (ملاك، حنان، تمنح الألعاب و الثياب، تملأ العيون بالضياء، تطرد العفريت و الشيطان) في مقابل موقف الشاعر و أحواله: (الشك، القاتل، الظلام، التيهان، الضباب، الغوص في العذاب). و قد أتى الشاعر بما يوافق موقف الأطفال و أتبعه بما يوافق ذاته على سبيل الترتيب، ثم ربط بين المعاني الأولى و الثانية على سبيل المخالفة التي تكامل في عرضها جانب المفهوم إلى جانب المسموع في تشكيلة نغمية تحمل في طياتها بوح بالتوجس و الحنين بنفس صارخ في وجه العوائق المانعة للتواصل مع الوطن أرضا و شعبا و قضية.

ب-2- الإيقاع البصري: (الفراغ المنقط):

"وهو شبيه إلى حدّ بعيد بلحظات الصمت في التقاسيم الموسيقية العربية، فهذه اللحظات تمرّ على الصوت، وهو يرتاح ضمن نغمية الدلالة وحركيتها، ويستقر في باطنها، لينهض العمل الأدبي في حالته النهائية، وهو شبيه أيضاً إلى حدّ بعيد بالعمل المسرحي المكوّن من فصول ومشاهد، أو هو صورة مصغّرة عنه، فقد يحمل كلّ مقطع من مقاطع النص ذروة صغيرة تدفعه إلى قرار صمتي، ليقوم هذا القرار بالتعبير اللاّمسموع، وعليه فإن قراءة النص تضعنا إزاء فاعليتين: قراءة الدلالة في سطح النص، وهي قراءة أولى، وقراءة النواة الدلالية القابعة في درجة الصفر، أي في حالة الصمت، وهي قراءة العمق والهدف.""[32]"

"إن البياض يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخلياً في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ، عن طريق الصراع الحاد القائم "بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض وهو ربما لم يجربه القدماء بنفس الحدة التي تعتري شاعرنا الحديث وهو يكتب نصه الشعري، لأن القدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود المكان عند كتابة النص، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر الحديث فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق

الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه"[33].

إن الإمتلاء و الفراغ يمثلان ملمحان أساسيان يشدان المتلقي، و كأن الإمتلاء يلتهم بياض الصفحة و الفراغ يحاصر سوادها، إذ يفصح الفراغ المنقط في جسد الخطاب عن إيقاع بصري يحمل دلالات قد تعني توقف المتلقي كما قد تعبر عن إيحاءات لم يتمكن التشكيل اللغوي من إيصالها، و بذلك تسهم المسافة الزمانية و المكانية المسكوت عنها في نطاق التركيب الإيقاعي في إيصال الدلالة[34]، و تحقيق موسقى معبرة عن التجربة بأبعاها. « ويمكن النظر إلى كل القصائد الحديثة على هذا الأساس إذ أنها تتشكل جميعاً على تفاصيل اللعبة القائمة بين البياض والسواد، فطالما أن المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العامودية فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته، ويخضع هذا ضرورة لطبيعة التجربة وخواصها وما يترتب على ذلك من تدفق أو إحجام في المشاعر، ومن احتدام أو هدوء في الحال الشعرية»[35]. و من امثلة الفراغ المنقط قول أبي القاسم خمار[36]:

أبكي .... و أبكي لكن بلا مؤاس مع الشاعر الناحب

فالفراغ المنقط بين (أبكي) و(وأبكي) في تعالقه مع التراكيب يقطع المعنى و يشحذه، كما يدفع المتلقي إلى استغلال هذه المسافة للتأويل، من خلال سبر أغوار الذات المبدعة و قياس حرارة معاناتها استنادا إلى إيقاعية متوترة بشجون التجربة النضالية و معاناتها.

و منه قول مفدي زكريا في قصيدته (فلاعز حتى تستقل الجزائر)[37]:

مددنا خيوط الفجر .... قم نصنع الفجرا و وضعنا كتاب البعث ... قم ننشر السفرا

« وهكذا يرى القارئ التشتت والإنفصال في الإيقاع، فما إن يبدأ حتى يتوقف، ثم يعدل اتجاهه، ثم يتوقف، ثم يبحث عن اتجاه آخر. إنه تحطيم لخطية الزمان، وانتهاك لحرمة المكان، فلا الزمان زمانا ولا المكان مكانا، إنما هناك تشظيات وانقسامات لهما معا»"[38]"

فالفراغ المنقط الذي يطبع تركيب الشطرين يمثل مسكوتا عنه ذا دلالة جوهرية تعبر عن أبعاد اعتزاز الذات المتكلمة بأمجادها، تاركة مجالا زمنيا للمخاطب كي يجيب، ثم تأمره: (قم) لتعيد إخباره دون أن تتلقى ردا, ثم تأمره من جديد (قم).

و هذا الفراغ المنقط الذي يتكرر على طول المسافة التركيبية للبيت الشعري يحقق إحساسا بالتعادل المكاني الذي هو في الوقت نفسه تعادل زماني يحيل السيمتري البصري فيه على إيقاعية مميزة ذات إيحائية خاصة. و من نماذج الفراغ المنقط في الشعر الحر قول أبي القاسم سعد الله[39]:

أمشي ..... و مخلب الأسى

يميت البسمة الحنون

على فمي

لا قلب في الطريق

لا حب في الطريق

" مثل هذا المقترب التصوري يؤدي بنا إلى استيعاب علانية تمظهر الخطاب الشعري الحديث في كثير من الهيئات الرسومية والفضاءات الخطوطية بعد نفي القافية حيث كانت سببا لتوارد انزياحات الفضاء البصري للنص الشعري المعاصر في هيئات لا حصر لها[40]". فالإيقاع البصري هنا ممثلا في الفراغ المنقط يعبر عن المسكوت عنه الذي يعمد المتلقي إلى استكماله بمخيلته في إطار التركيب المعبر به، فيستكمل المتلقي الحديث مشاركا للشاعر في عملية الإبداع ، و بحرية أكبر في التأمل و التأويل.

و لا شك أن هذا الفراغ المنقط لم يكن عبثيا، فعنده يتوقف الإيقاع، و منه ينطلق من جديد، صانعا نغما ذا طبيعة خاصة,حيث يشكل بدوره حضورا جماليا و دلاليا أحال على عذابات المسير في طريق البحث عن المفقود. و منه أيضا قول مفدي زكريا في القصيدة (أنا ثائر)[41]:

و ينادي ..... فتناجيه البنادق

في الشواهق

عاصفات

يا بلادي .... فتناغيه الصواعق

بالمواحق

صارخات

فوق هامات الجبابر

إن« حركة الذات في تناوحها الممزوج بين الطول والقصر، المد والجزر، الشد والجذب، وهو ما يظهره الصراع الخفي بين سواد الحبر (رنين الصوت) وبياض الورقة (مساحة الصمت) ذلك الكر والفر بين الكتابة والفراغ»"[42]" إذ « يرفض

الرضوخ لبياض معين، ويتابع انطلاقته حاملا صورا متعددة »"[43]", فإذا « كان الشعر يقول بالصوت، فإن هذا البياض المتوزّع على النص يدُلُّنا على أنه يقول أيضا بالصمت، وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح»"[44]". والنقاط المتتابعة ملأت الفراغ الدلالي، حاملة إيقاعا مميزا, و عند قراءتنا للخطاب تجبرنا على الصمت، لأن هذا الفراغ يمثل فاصلا بين تركيب و آخر، و لعل الشاعر تعمد هذه الوقفة ليجعل المتلقي يركز انتباهه على عبارة النداء. و بذلك ينقلنا هذا الإيقاع البصري من الصمت إلى الحركة، أي من الصمت إلى السماع [45]في حيوية تستدعي التأمل في عمق التجربة النضالية المنصهرة في أتون ثورة التحرير بكل ما تحمله من تصد و مواجهة و عنف.

الهوامش:

1. انظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الابقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر، 1996، ص 160.
2. أنظر: عبد الله شريفي، زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2003، ص 199.
3. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، ط1، 1980، ص 80
4. نفسه، ص 85.
5. أنظر: بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1972، ج1، ص 75.
6. نفسه، ص 76.
7. نفسه، ص 76.
8. مفدي زكريا, اللهب المقدس، منشورات وزارة التعليم الأصلي و الشؤون الدينية,الجزائر,1973,ص 20.
9. أحمد سحنون, الديوان، منشورات الحبر,الجزائر,الطبعة الثانية.2007,ص 158.
10. أبو القاسم خمار, ظلال و أصداء،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع,1982, ص 24.

11. أنظر: رابح بوحوش، البنية اللغوية في بردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر 1993،ص 44-49.
12. أبو القاسم سعد الله, الزمن الأخضر،المؤسسة الوطنية للكتاب,1985, ص 317.
13. أنظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر،مطبعة اللاذقية,سوريا,1983, ص 76.
14. صلاح يوسف عبد القادر, في العروض و الإيقاع الشعري، ص 163.
15. مفدي زكريا, اللهب المقدس، ص 29.
16. د.جمال قنان, ديوان الشهيد الربيع بوشامة،منشورات المتحف الوطني للمجاهد,الجزائر,1984, ص 74 -75.
17. نوارة ولد أحمد, أنظر: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس،دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع,الجزائر,2008, ص 97.
18. أحمد سحنون, الديوان، ص 136.
19. أنظر:جان كوهن, بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد العلي و محمد العمري,دار توبقال للنشر,المغرب, ,1986 ص 210- 212.
20. شريفي عبد الله,زبير دراقي, الإحاطة في علوم البلاغة، ص 172.
21. أنظر: محمد الحجوي، البديع عند حازم القرطاجني، دار سلا، المغرب، (د – ت)، ص 29.
22. أنظر: هني عبد القادر، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم،ديوان المطبوعات الجامعية,الجزائر,1999, ص 245.
23. مفدي زكريا, اللهب المقدس، ص 16.
24. أبو القاسم سعد الله, أطلس المعجزات،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية,الجزائر,1984, ص 33.
25. نفسه، ص 95.
26. أحمد سحنون, الديوان، ص 97.
27. أنظر:قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 141.
28. أنظر:شريفي عبد الله , زبير دراقي, الإحاطة في علوم البلاغة، ص 173.
29. انظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 15.

30. أنظر: Dubois (J), et autres, dictionnaire de linguistisue,Seuil.Paris.1986 ; P :99 et suiv

31. أبو اقاسم سعد الله, الزمن الأخضر، ص 325.

32. – خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000،ص36.

33. –محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبينة الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001. ص50

34. أنظر: رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري،مجلة فصول,اصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب,القاهرة,العدد الثاني,يناير 1996, ص 99 – 100.

35. –محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبينة الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، ص51.

36. أبو القاسم خمار, ربيعي الجريح،المؤسسة الوطنية للكتاب,الجزائر,1982, ص 71.

37. مفدي زكريا, اللهب المقدس، ص 305.

38. – محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية الشعر، الشعر– الموسيقى– الحركة، (نظريات وأنساق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2010،ج02، ص240.

39. أبو القاسم سعد الله, الزمن الأخضر، 341.

40. – سطمبول ناصر، تداخل الأنواع الأدبية، الشعر العربي المعاصر أنموذجا، رسالة دكتوراه دولة، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة السانيا، وهران، 2005–2006.ص 479–480.

41. مفدي زكريا, اللهب المقدس، ص 125– 126.

42. – علوي الهاشمي، تشكيل فضاء النص الشعري بصريا، مجلة الوحدة، ع82–83، 1991.ص84.

43. – محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط01، 1979. ص101.

44. – صـلاح فضـل، أسـاليب الشـعرية المعاصـرة، دار الآداب، بيـروت، لبنـان، 1995.ص 322 .

45. انظر :نوارة ولد أحمد, شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، ص 195.