مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

الإيقاع وإنتاج الدلالة بين القصيدة القديمة وقصيدة النثر

Rhythm and the Production of the Connotation Between the Old poem and the Prose poem.

هاشمي محمد بلحبيب*،جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر. haouiadab@yahoo.com
مليايي محمد ، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر. medmel1992@yahoo.fr

تاريخ المقال
الإرسال: 2021-05-16 القبول:2021-06-19 النشر: 28- 10 -2021

الكلمات المفتاحية
. الإيقاع
. الدلالة الصوتية
. الانسجام
. القصيدة العمودية
. قصيدة النثر

ملخص البحث

يعبر الشعر عن فاعلية إنسانية تواصلية، يختلف في تركيبه النصي عن الخطابات اللغوية الأخرى، إذ يلازمه العنصر الإيقاعي، ولا يكاد ينفصل عن نسقه. الذي يرى فيه البعض أنه يتعدى الحضور الجمالي الشكلي، ليكون نوعا من الحضور التعبيري والدلالي داخل النص الشعري، من خلال التفاعل الحاصل بين بنيته اللغوية والبنية الإيقاعية، مما يثري البنية الدلالية للقصيدة. ويجعل من الإيقاع عنصرا فعالا في القصيدة.

أما قصيدة النثر التي تمردت عن الجانب الإيقاعي للقصيدة القديمة رأت في هذا الجانب مجرد زلزلة سطحية خدّاعة لطبلة الأذن، لا دخل لها في دلالة القصيدة، بل هي عائق أمام التعبير عن كل مايختلج الشاعر من أفكار، بل ويفرض ذلك الإيقاع، خاصة الأوزان والقافية قوالب جاهزة مسبقا، تحد من الوصول إلى الدلالة الكاملة. وقدمت الإيقاع الداخلي كبديل من الناحية الصوتية والدلالية، تعتمد فيه على إيقاع الكلمة والجملة والقصيدة كاملة. وانطلاقا من هذا التباين حاولت هذه الدراسة التحليلية الوصفية، أن تتناول هذه الاشكالية وتدرسها من خلال الآراء اللسانية والدلالية القديمة والحديثة والمعاصرة.

Abstract

Poetry expresses a communicative humanity, which differs in its textual structure from other linguistic discourses, in which there is rhythm. Some see it beyond the aesthetic presence, to be a kind of expressive and semantic presence, through the interaction between its linguistic structure and rhythmic structure.

As for the prose poem that rebelled from the rhythmic side of the old poem, she saw in this aspect a mere superficial matter that had nothing to do with the meaning of the poem. And the internal rhythm was presented as an alternative in terms of phoneme and semantic, in which it depends on the rhythm of the word, the sentence and the whole poem. On the basis of this contradiction, this study attempted to address this difference and study it through the ancient, modern and contemporary linguistic and semantic views.

Keywords

Rhythm
Connotation
Textual harmony
Ancient poem
Prose poem

* المؤلف المرسل

1. مقدمة

تعبر دلالية أي نص عن ذلك النتاج الحاصل بين تفاعل نسق الدوال والسياق من جهة، وذلك التفاعل الذي يحدث بين قصدية المنتج وقصدية المتلقي عبر النص من جهة أخرى، والفرق بين النص الشعري، وغيره من الخطابات اللغوية، يكمن في كثافة حضور إيقاع الذات الكاتبة في الخطاب، حيث هو خصيصة في النص الشعري، فيكون هذا الإيقاع بمختلف عناصره جزءاً من نسق النص يميزه عن باقي الخطابات اللغوية؛ وقد عده البعض جزء من بنية النص الشعري حيث يبرز دوره في التعبير عن التجربة الشعرية ، وتصويرها في نظام فني متسق و منسجم ، من خلال الدور الدلالي الذي يلعبه الجرس الموسيقي والجناس والنبر والوزن في إعطاء لمسة موسيقية إيقاعية، تعبر عن النفس و العاطفة والتخيلات .

لكن الثورة التي قامت عليها الحداثة الشعرية، كانت في جانب هام منها رافضة لهذا الإيقاع بكل أشكاله، وعدت الأوزان الشعرية التي عرفها الشعر العربي وظلت ترافقه وتصاحبه وتلازمه طوال روح كبيرة من الزمن، قوالب لا روح فيها، ومجرد عوائق تحد من الوصول إلى الشعرية الحقة، حيث رحابة الإبداع ومواطنه الجديدة، تحدها تلك الحدود الوهمية التي لا دخل لها في نسق النص الشعري ولا في دلالته، وتعد قصيدة النثر التي مثلت الوجه الثاني للحداثة الأكثر تمرداً وراديكالية في رفض كل تلك العناصر الإيقاعية السطحية . حسب تعبير روادها. ودعت لنوع آخر من الإيقاع وهو الإيقاع الداخلي الذي رأت فيه أكثر إيحاء ودلالة.

ومن ما سبق من تباين في الآراء نرى أنفسنا نقف بين جدلية مفادها ، هل حقاً الإيقاع الصوتي بكل عناصره له دخل في انسجام الشعر وانتاج دلالته؟ أم هو أمر إضافي شكلي لا غير وأن دعوة الحداثيين إلى ما أسموه الإيقاع الداخلي هو الذي يخدم دلالة النص الشعري ؟

2. مفهوم الإيقاع

2. 1. لغويا

جاء في لسان العرب لابن منظور: "الإيقاع من إيقاع اللحن و الغناء وهو يُوَقّع الألحان ويبينها وسمى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى "كتاب الإيقاع" (منظور، 2010، صفحة 408). وفي القاموس المحيط: "إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها" (أبادي، 1998، صفحة 773).

أما في المرام في معاني الكلام: "الإيقاع مصدر أوقع النقّر على الطبل باتفاق الأصوات والألحان" (مؤنس ، 2000، صفحة 150). والمفاهيم والتحديدات اللغوية السابقة جعلت الإيقاع شكلا من الموسيقى والطرب.

2. 2. اصطلاحا

2. 2. 1. في التراث

يعرف بن زيلة الإيقاع قائلا "بأنه تقدير ما لزمان النقرات، فإذا كانت النقرة منغنمة كان الإيقاع شعرياً لحنيا، وإن كانت محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا وهو نفسه إيقاع مطلق" (أبو المنصور، 1964، صفحة 44)، ويراه صفي الدين البغدادي بأنه "مجموعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم" (اده اليسوعي، 1986، صفحة 115)، ومن خلال ذلك يرى عز الدين إسماعيل، أن علماؤنا القدامى لم يتبنوا جوهر الإيقاع "إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية، فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي لأن التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى، ومن هنا ركزت أغلب الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة ولم يلحظه الدارسون إلا من

خلال الموسيقى والوزن الشعري مع أنه كان في أوضح مظاهره في عمارة وزخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي" (عز الدين، 1955، صفحة 115). ورغم ذلك فقد قدمت البلاغة العربية إسهامات مهمة في الكشف عن الروابط الصوتية في النصوص العربية من سجع وجناس ووزن وقافية (مداس، 2009، صفحة 125). وانتبه لذلك الكثير و إن كانت دراستهم بلاغية.

2. 2. 2. عند المحدثين

يرى شكري عياد أن الإيقاع هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة و هي تمثل روحها في الطباق بين النبر العروضي والموسيقي وبين النبر اللغوي (عياد، 1998، صفحة 62)، فهو لا يرتبط "بالقيمة الكمية الوزنية ولا بالقيمة الكمية للوحدات الوزنية التي يمكن أن تنقسم إليها الكتلة وإنما بحيوية داخلية أعمق، هي النبر، الذي يضعه الشاعر على نوى معينة من البيت" (أبو الديب، 1974، صفحة 239)، ويراه محمد بنيس " كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعرية... تنتظم في بيت على شاكلة خاصة" (بنيس، 2001، صفحة 174)، الذي يحدث "ذلك النسيج من التوقيعات والإشباعات والاختلافات المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع" (سلوم، 1983، صفحة 02) عبر "الإيقاع الداخلي للألفاظ بحد ذاته و الحقل الموسيقي الذي يحدثه عند النطق بها. يعتبر من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات الخاصة المناسبة" (عزوز، 1996، صفحة 68.67). أي هو أي حقل منبه للانفعالات .

3. الإيقاع وأثره في انسجام النص الشعري وتوليد الدلالة

تكمن علاقة الإيقاع مع النص و انسجامه في كونه " عبر قدرته على تشكيل خط عمودي يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنا القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل ببعضه البعض ، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب " (عبيد، 2001، صفحة 29)، فهي جزء مكمل للنص يساعده على الانسجام بوصل أجزائه المعزولة.

وقد اهتم العرب بموسيقى اللفظة واجتهدوا في تخليصها مما يفقدها التناسب بين حروفها وحركتها ، كذلك حرسوا على موسيقى العبارات، واهتموا بالانسجام الصوتي في الكلمات بحيث تؤلف بمجموعها نغما تطرب له الأذن وتقبل عليه النفس (رحيم العزاوي، 1978، صفحة 293). وهي نظرة ترى في الوزن والقافية والإيقاع الصوتي بشكل عام جزء لا يتجزء من الشعر وتعطيه حسن النسج و الحبك. فيرى أبو الهلال العسكري الشعر في حسن النسج واختيار اللفظ، قائلا أن الشعر "كلام منسوج، ولفظه منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يَسخفْ، وحَسن لفظه ولم يهجُن ، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا، ولا السوقي من الكلام فيكون مهلهلا دوناً" (العسكري، 1986، صفحة 20). يؤكد أيضا على اختيار الوزن الذي يخدم المعنى والقافية التي يحتملها لتزيده نسجاً، فيقول " وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية و لا تتمكن منه في أخرى" (العسكري، 1986، صفحة 139). وهي نفس النظرة لدى الجاحظ الذي يقرر أن " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان ... وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر

....تراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد" (أبو عثمان، 1998، صفحة 67). فيبدو أن الجاحظ يجعل البنية الصوتية مدخلا لدراسة النص وتحليله؛ وعدت ملاحظاته أول ملمح تطبيقي لدراسة التوافق الصوتي الذي يعتري النص ملفوظا ومكتوبا (عبد الخالق، 2012، صفحة 75). فدراسة الانسجام الصوتي لم تكن وليدة البحث اللغوي المعاصر بل جذوره تمتد إلى الدراسات اللغوية العربية القديمة.

وتؤكد عزة الشبل بأن الوزن والقافية في الشعر، والسجع والجناس في النثر والشعر وسائل تساهم في السبك الصوتي على مستوى النص الأدبي ، ولا سيم أن هذه المقومات الصوتية تسير على وفق نمط إيقاع منتظم ، يتجلى في مقاطع النص شعرا كان أو نثرا (شبل محمد، 2007، صفحة 127). وأكثر من ذلك يرى أحمد مداس أن له دخل في البنية النصية فيقول في ذلك "يقع المد الإيقاعي في حركية الشعر ونبضه؛ حيث تجد معاني الكلمات مع رنين الأصوات وقعاً إيقاعياً يحمل صورة للتوتر أو صورة للتماثل بين انفعال الذات والملفوظ الشعري من خلال مظهري البنية الإيقاعية، حيث يتمركز البعد التناصي؛ فأما المظهر الأول فهو فضاء وما يتعلق فيه بالملفوظ من حيث تشاكله و تباينه، وما يتطلبه ذلك من وقف، وما يصنعه من أمكنة نصية، تتحدد معها الدلالات والمعاني. والمظهر الثاني يتعلق بطبيعة البنية الصوتية والموسيقية" (مداس، 2009، صفحة 200 . 201) فالوزن والقافية ليس مجرد قالب تصب فيه الكلمات بل هو يساعد في الاتساق والانسجام الذي يحدث داخل النص في حد ذاته . ويراه العربي عميش تابعا ومترجما للجانب النفسي ويعبر عن الأحاسيس، قائلا: أن "الإيقاع هو الجانب الأكثر تفلتاً من وعي الذات المنشئة وليس ذلك لشيء إلا لكونه في طبيعته متصلاً بتحسس اللسان للمتتبعات التركيبية ، فتحصل مجاذبات بين الحروف و الصيغ بشكل إتباعي تواردي محمول على تأجج فوارة الأحاسيس والمشاعر، والشاعر إذا تساند إلى تلك العوامل الداخلية لما تخرجه من الغرابة و الحؤول " (عميش ، 2005، صفحة 59.58)، وربما هذا أول ما جذب العرب القدامى للشعر، فالإيقاع هو "إصابة العناصر الصوتية المترتبة في السياق التعبيري تستلذ الأذن مسمعه، حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء و الاعتدال و الانسجام واطمأنت إليها نفسية الأعراب واتخذوها نموذجا لسانياً بلاغياً حريًّا بالمباركة والتمجيد باعتباره تحفة لسانية والتوقيع كان أصلاً بالعصي و العيدان قبل أن تنزاح دلالته بعد ذلك إلى التوقيع بالأصوات و المعاني و الصور التخيلية" (عميش ، 2005، صفحة 135)، فالإيقاع لا يتحقق بمجرد "تحقيق نوع من التجانس الصوتي، بين الكلمات والحروف، بل لا بد أن يتبع ذلك إيقاع في المضمون" (مخافي، 2003، صفحة 136). وهذا ما أشار إليه محمد النويهي عند حديثه عن موسيقية القصيدة، التي يرى أنها "توجد في هيكلها العام كوحدة وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ" (نويهي، 1971، صفحة 23)، وهذا يعني مما يعنيه، أن لكل نص شعري إيقاعا ينبع من الحالة الشعورية التي تكتنفه، فينتج عن ذلك صورة موسيقية تضطلع بنقل المعني إلى وجدان المتلقي (الشامي، 2002/2001، صفحة 146). أي أنه عنصر مساعد في تكوين الدلالة. لذلك يؤكد محمد بنيس على أن ارتباط الأصوات بالمعاني في الشعر يفضي إلى نشوء إيقاع متميز متفرد يحكمه، "لأن اللغة متورطة في الإيقاع ، به تنجذب نحو حركيتها" (بنيس، 2001،

صفحة 177)، ويرى بأن للإيقاع وظيفتين في الشعر العربي (بنيس، 2001، صفحة 178):

. الوظيفة البنائية: حيث يتحكم الإيقاع في نسق الخطاب، أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات .

. الوظيفة الدلالية: وهي ملازمة للأولى ومترتبة عنها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناءً لدلاليته ولطريقة إنتاج معناه. فليس للكلمات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاع يُنتج المعنى خارج الخطاب .

أي أن الاتساق الذي يفرضه الإيقاع ينتج دلالة هي نفسها تعبر عن انسجام النص. وبهذا التكامل بين الإيقاع ونسق الخطاب تتحقق جمالية النص الشعري وإبداعيته ، ويبلغ درجة كبرى، من التجانس والتناسب بين مستوياته النصية المختلفة، "فبقدر ما ينم النص عن اتساق وتناغم في بنيته وبين مستوياته، بقدر ما يبلغ حدا أرفع من الشعرية والإتقان الإبداعي" (السويدان، 1999، صفحة 61).

كما يعقد شكري عياد في كتابه "موسيقى الشعر العربي"، فصلا لقضية العلاقة بين الإيقاع والدلالة تحت عنوان " موسيقى الشعر ومعناه " ، وفي هذا الفصل يتعرض الناقد إلى إغفال العروضيين العرب لتلك العلاقة، مقللا من شأن الخبر الذي يرويه إبن رشيق في كتابه العمدة عن الزجاج فيما يتعلق بعلة تسمية البحور الشعرية، معتبرا ذلك ليس إلا وصفا ظاهريا للأصوات التي يتشكل منها كل بحر (عياد، 1998، صفحة 149)، وقد شدد شكري عياد على العلاقة بين الإيقاع والدلالة، فيرى أن هناك تلازم في العمل الشعري بين جانبه الصوتي والكلمات و المعنى، وأن هذا العمل لا يكون متقن ومكتملا إلا بتضافر تلك العناصر و خروجها في ثوب واحد، ويلخص ذلك قوله: "فقد يكون للإيقاع بمفرده تأثير، ولكن هذا التأثير لا يسمى فنيا أو غير فني حتى يلتقي بعناصره الكثيرة... مع المعنى لقاءً يقوم على التوافق والطباق معا" (عياد، 1998، صفحة 164)، وفي هذا الكلام دلالة على أن النسق الصوتي والنسق النحوي متشابهان في خدمة الدلالة و المعنى، والخلل في أحدهما يؤدي إلى خلل في المعنى المراد.

وفي النقد الغربي يظهر الإلحاح على تلك العلاقة بين المستويين الصوتي والدلالي لدى ت .س. إليوت الذي يؤكد أن موسيقى الشعر ليست مستقلة عن المعنى (إليوت، 1991، صفحة 29)، وموسيقى الكلمة تنبع عن العلاقة الكائنة بين معناها المباشر في سياقها، وكل المعاني السابقة التي اكتسبتها في سياقات أخرى (إليوت، 1991، صفحة 34). وعليه، فإن القصيدة الموسيقية هي "التي لها نمط موسيقي من الأصوات، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للكلمات التي تؤلفها، وأن هذين النمطين هما شئ واحد ولا ينفصلان" (إليوت، 1991، صفحة 35). فالموسيقى نوع من الدلالة الثانوية التي تكتسبه القصيدة من خلاله فتكمل معانيها.

ويبين أيضا جون كوهن أن النظم هو بنية صوتية دلالية، بوجود تلك العلاقة بين الصوت والمعنى (كوهن، 1993، صفحة 52). ولا يمكن الفصل بينهما في الشعر، فهما نمطين لا ينفصلان مثل ما رأينا مع إليوت، فالكلمات تنبع من العلاقة الموجودة بين معناها المباشر وسياقها والنمط الإيقاعي الذي تصدر فيه. ويذهب هنري ميشونيك بعيدا في دوره في الخطاب الشعري، بأن يجعل من الإيقاع "الدال الأكبر في الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته" (بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج2، 2001، صفحة 178). وكأنه يريد أن يجعل من البنية الإيقاعية جزء لا يتجزأ من النص

وأنه غير منفصل عن معنى أي خطاب وانسجامه، ما دام هو المنظم لكل من المعنى والذات عبر حركتهما في الخطاب (بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج2، 2001، صفحة 104). ولهذا قال ميشونيك "إن الإيقاع هو المعنى" (بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج2، 2001، صفحة 178)، وبهذا فقد شدد الكثير من الدارسين على أن المستوى الصوتي يشكل عنصرا أساسيا في النص الشعري، فهو يعد أحد العناصر المكونة للإيقاع في بنية النص، من خلال تفاعله مع العناصر الأخرى "دلالي، صرفي، تركيبي" فيسهم في تشكيل الرؤيا الشعرية وأبعادها الفنية والجمالية. لهذا علينا أن ننوه بدءاً بأهمية الدراسة الصوتية لأن "طبيعة اللغة تتخذ في المقام الأول صورة صوتية منطوقة مسموعة تعبر عن معان أو أفكار ذاتية أو اجتماعية أو عالمية" (كراكبي، 2003، صفحة 45). بالإضافة للجانب الفني الجمالي، إذ نلحظ في العديد من الأعمال الفنية بما فيها الشعر بطبيعة الحال "تلفت طبقة الصوت الانتباه وتؤلف بذلك جزءا لا يتجزأ من التأثير الجمالي" (الماكري، 2005، صفحة 123).

ويرى ريتشاردز أن تتابع الأصوات على شكل معين يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، فالإيقاع إذن، مرتبط بالتتابعات المختلفة للسلسلة اللغوية المنسجمة مع ما ينتظره جهاز التلقي لدينا، والخارجة عن هذا الانسجام أحيانا (ريتشاردز، 2005، صفحة 185)، وهكذا يكون "النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات وخيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع" (ريتشاردز، 2005، صفحة 188)، بذلك فإن الإيقاع الصوتي ليس مجرد نغم خارج عن إطار النص بل هو جزء لا يتجزأ من دلالته وعضو من أعضاء انسجامه .

4. تحول مفهوم الإيقاع عند أصحاب قصيدة النثر

قصيدة النثر المتمردة لم تعترف بالإيقاع ورأت فيه عاملا خارجياً، وليس له أي دور في إنتاج المعنى أو الانسجام في الشعر والقصيدة. وفي سياق دعوتهم إلى التجديد في الشعر رأوا أن تجاوز تلك الرقابة السطحية التي تفرضها حسب رأيهم القصيدة القديمة واجباً نحو مواكبة النفس الإنسانية الحديثة وتحولاتها، حيث يقول أنسي الحاج أن تلك القوالب قد عفى عنها الزمن، وأن "موسيقى الوزن و القافية موسيقى خارجية ، ثمّ إنّها ، مهما أمعنت في التعمّق، تبقى متّصفة بهذه الصفة: أنها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها، وكان العالم يناسبها ويناسبه. لقد ظلت هذه الموسيقى كما هي ولكن في عالم تغير، لإنسان تغيّر ولإحساس جديد" (الحاج، 1994، صفحة 12)، ف "القارئ اليوم لم يعد يجد نفسه في هذه الزلزلة السطحية الخدّاعة لطبلة الأذن" (الحاج، 1994، صفحة 12). وقصيدة النثر أرادت نسقا آخر مغايرا للغة السائدة، تتجاوز فيه كل الوثوقيات متعارف عليها، نوع من النزق اللغوي، تمارس فيه إبداعها ويكون عالمها الخاص الذي تعيش وتحيا فيه، عالم وصفه أصحابه باللاعافية واللالغة واللاانسجام، حيث تنبثق لغة أخرى، لغة مغايرة بعيدة عن ضغط التراث والانسجام الممل والالتزامات السطحية. يقول أنسي الحاج في مقدمة ديوان لن: "ما يسمونه الأزمنة الحديثة هو انفصال عن زمن العافية والانسجام. إنه تكملة للسعي الذي بدأ منذ قرن لا من أجل تحرير الشعر وحده بل أولاً لتحرير الشاعر" (الحاج، 1994، صفحة 22)، مما اعتبروه سطحية وعبودية وجهل: "ألف عام من الضغط، ألف عام ونحن عبيد وجهلاء وسطحيون. لكي يتم لنا خلاص، علينا . يا للواجب المُسكِر. أن نقف أمام هذا السد، ونبجّه" (الحاج، 1994، صفحة 13)، يقصد سد الوزن والقافية وسد اللغة والقوالب الجاهزة التي لا دخل لها في حقيقة الشعر والمعنى .

حسب رأيه . ، والتي كانت تحول الأفكار كما ترى خالدة سعيدة إلى "رؤى مجردة ثم تنزل في قالب مهيأ مسبقاً وفقاً للنظرة القديمة التي كانت ترى الشكل كسوة المعنى" (سعيد، 1986، صفحة 92)؛ هذه القوالب التي تفقد من خلاله القصيدة شاعريتها. فاعتبر أصحاب هذا التوجه أن "كل شكل مسبق خيانة للقصيدة ولمبدأ الكتابة الشعرية" (سعيد، 1986، صفحة 92). فالشعر إذا إلتزم بالشكل كالوزن والقافية، لم يعد شعر ، لأن القالب الموضوع سلفا يتحكم في شاعرية الشاعر ويلزمه بحدود تحده من أن يخرج كل ما يختلجه، وترى خالدة بأن هذا الأمر إضافي لا فائدة منه. وبالتالي لا دخل له في انسجام النص أو تماسكه فضلا عن دخله في الشاعرية.

ويؤكد أدونيس عن إيقاع الجديد، هو إيقاع عامل يتجدد بتجدد الإنسان، ومن ثم يرى بوجوب التشديد على كون الشكل الشعري له ولادة مستمرة، وأن الشكل الشعري الحي هو الذي لا يفتأ يتشكل ويتجدد دائما (أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، 1979، صفحة 110). وهكذا تكون القصيدة الشعرية مثلما وصفتها خالدة سعيدة "دفعة جديدة تضعك في الطريق نحو القصيدة الكاملة" (سعيد، 1986، صفحة 92)، حيث يكون " الإبداع المتكامل، أي إبداع الشكل والمضمون" (سعيد، 1986، صفحة 92)، فهي قصيدة تختلف في إيقاعها عن رتابة الشعر القديم حيث تكون لحظة خلق قصيدة النثر "لحظة الحضور الكثيف الذي تتكامل فيه طبقات الوعي جميعاً، يلهم الشاعر بالرؤيا في شكلها الخاص" (سعيد، 1986، صفحة 92)، فتكون دلالتها في إيقاع الكلمة داخل القصيدة، بدل الأصوات الخارجية التي ليست جزءاً أصيلاً من بناء القصيدة، وعندها فقط كما تقول خالدة "نصل إلى عمود القصيدة بدلاً من عمود الشعر" (سعيد، 1986، صفحة 92)، "لأن الشعر، لا القصيدة وحسب، هو النظم في نظر التقليديين والقصة، وهي كائن نثري، خلاف القصيدة التي هي كائن شعري" (الحاج، 1994، صفحة 11). ويرى أدونيس أن لهذه القصيدة نظامها الإيقاعي الداخلي المنافي، الذي يعبر عن إنسان هذا العصر إذ يقول : "ففي قصيدة النثر موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة" (سعيد، 1986، صفحة 166)، وفي ذلك إقرار بتغير بنية الإيقاع مقارنة بالقصيدة القديمة، إذ حسب رأيهم صار يتحرك في إطار أوسع متعديا حدود التعاريف التي تربطه بالصوت وما ينتج عنه من أثار سطحية، فقد يكون له أوجه عديدة حسب متطلبات العصر، ويكون مصدرها الكلمة والجملة وإلى هذا الرأي تشير روز غريب، حين تعرف الإيقاع بأنه "تكرار حرف أو لفظة أو عبارة على أبعاد متساوية أو غير متساوية، والإيقاع أيضا، تكرار وزن أو شكل من أشكال التنسيق يضمن للعبارة التوازن وحسن الرصف... ويجوز التوسع في مدلول الإيقاع ليشمل جميع الوسائل الموسيقية التي يلجأ إليها الفنان لتقوية معانيها الأساسية عن طريق الإيحاء الصوتي" (غريب، 1969، صفحة 211،210)، فالإيقاع حسب هذا التعريف يعتمد على مفهوم التوازن ولكن شرط التساوي في الأبعاد يسقط هنا لكي يتحدد الإيقاع من خلال الانتظام وعدم الانتظام في الوقت نفسه وفي هذا إشارة ضمنية إلى الخروج على إيقاع القصيدة العمودية الذي تحكمه قوانين وضوابط تجعل منه إيقاعا نظاميا، إضافة إلى كل ذلك نلاحظ أن تعريف روز غريب تشير إلى مسألة أخرى تتعلق بالعلاقة بين الصوت والمعنى أو ما تدعوه بالإيحاء الصوتي، وهي مسألة خلافية بين الدارسين والنقاد (مفتاح، 2006، صفحة 55)، وقد حاولت يمنى العبد في هذا الإطار الإشارة إلى عناصر أخرى تراها ذات

أهمية أكبر بالنسبة لقصيدة النثر بعد التخلي عن الإيقاع التقليدي ومن هذه العناصر :

. التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها .

. التوزيع والتقسيم على مستوى القصيدة بهدف دلالي محدد .

. التوقيع على حرس بعض الألفاظ والموازاة بين حروفها (العيد، 1999، صفحة 106).

لكن هذا رأي لروز غريب ويمنى لعيد يؤكد ولو بشكل مختلف علاقة الصوت والإيقاع بالمعنى الذي رفضه أصحاب قصيدة النثر، رغم أنهم يؤكدون على إيقاع الكلمة، لكن أدونيس يوضح هذا الأمر مرتب بالكلمات والأثر النفسي لها، مبررا أن القصيدة ليست نغما فحسب، وإنما هي نغم وتعبير، إذ يجمع النغم بين الإيقاع والمدلول في حين أن التعبير يربطنا بصاحبه وموضوعه في آن واحد، وأن لذة شعرية تكمن في "الحركة النفسية للكلمات ومقاطعها" لإن هذه اللغة تكون مشروطة بكون تلك الحركة تتولد عند "تفجرات الأعماق"، وإذا لم تكن كذلك فإنها تتحول إلى رنين بارد صنعي وأجوف" (أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، 1979، صفحة 94). فالشعر هو في الأصل حالة شعورية، تتجسد في الكلمات التي هي أساس الشعر والتواصل حسب رأيه، وربما يساهم في دلالته إيقاعات أخرى، كإيقاع الغموض الذي يراه أدونيس بالنسبة للشعر "جوهرا أصيل فيه ينشأ عن اعتماد لغة مجازية، خيالية، تعبر عما تعجز عنه اللغة النثرية العادية" (أدونيس، زمن الشعر، 1972، صفحة 93). التي لا تعبر عن الانسان المعاصر. وفي هذا يتفق مع ما ذهبت إليه سوزان برنارد في تعبيرها عن الشعر المعاصر، بأنه أصبح "يرفض وسائل الرقي الآلية جدا للشعر الموزون المقفى، ويطلب مفاتن أكثر دقة من الكلمات نفسها، ومن التوافقات السرية في المعنى والصوت وبين الفكرة والإيقاع وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها" (برنار، 1998، صفحة 59) . وبهذا تعوض قصيدة النثر، ما أسمته بالإيقاع الصوتي الخارجي إلى لذة تكتسب من معايشة للعالم الداخلي للقصيدة حيث الصورة الحقيقية وحيث تكمن الدلالة في شكل شاعري، يصل إليه شاعرها حينما " يرفض عناصر الشعر المتفق عليها كلها وعليه أن يعوض عليها بالصور الأخاذة، ونمط من الإيقاع المتنام، داخلي جديد" (جعفر العلاق، 2003، صفحة 121). وهذا الإيقاع حسب منظور أدونيس لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم من سجع وجناس وتزاوج حروف وتنافرها وإنما هو يتجاوز هذه الأصول العامة إلى " الأسرار الواصلة فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة " (أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، 1979، صفحة 94)، فهو يرى أن قصيدة النثر تستثمر عناصر إيقاعية أخرى، كإيقاع الجملة وعلاقة الأصوات والمعاني والصور، والطاقة الإيحائية للكلام وما يتبعها من أصداء متلونة ومتعددة (أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، 1979، صفحة 116)، يرها أنسي الحاج بعيدة عن ما " يحكّ العواطف القشرية للجماهير " (الحاج، 1994، صفحة 13) فـ" الشاعر الحقيقي لا يفضل الارتياح إلى الأدوات الجاهزة والبالية، تكفيه مؤونة النّفض والبحث و الخلق" (الحاج، 1994، صفحة 12)، من خلال " عناصر الإيجاز و التوهّج والمجانيّة وليست قوانين سلبيّة، بمعنى أنها ليست للإعجاز ولا قوالب جاهزة" (الحاج، 1994، صفحة 21).

و الملاحظ أن أصحاب هذا الرأي لا ينفون دور الصوت تماما لكن الصوت الذي يراهنون عليه هو صوت الكلمة في حد ذاتها وهي تتنوع كما يرى محمد عبد المطلب بين إفرادية وتركيبية، وبين حرفية وصرفية ، وبين بديعية ونحوية ، ولكن متابعة اشتغال هذه العناصر تحتاج إلى صبر بسبب الطابع الكتابي الذي يميزها، والذي يكاد معه، أن يغيب الحس الصوتي، ومن ثم فإن على المتابع أن ينقل الكتابية إلى

الشفاهية لتحديد ركائز الإيقاع ومدى انتشارها أفقيا وعموديا (عبد المطلب، 2011، صفحة 38)، فيرى أن التكافؤ الصوتي الذي يخدم هذه القصيدة يحدث من خلال ما سماه "الدوال"، والدوال المتجاورة حرفيا "وتنشأ هذه العلاقة من خلال تردد حرف أو أكثر من دالين متجاورين أو مجموعة دوال متجاورة التي تتطلب إنصاتا تاما للإحساس بها وإدراكها (عبد المطلب، 2011، صفحة 40). فحدود هذه القصيدة لا يتعدى اللغة ذاتها من خلال أصوات الألفاظ ودلالاتها وإيحاءتها، ومن خلال التفاعل الحاصل بين الكلمات من الجملة الواحدة، وفي ترابط أجزاء القصيدة وتناسقها وانسجامها. وهذه اللغة عندهم دائمة التجدد وليست ثابتة على شكل حسب أنسي الحاج فـ" كل شاعر مخترعُ لغة. وقصيدة النثر هي اللغة الأخير في سلّم طموحه، لكنها ليست باتّة. سوف يظل يخترعها" (الحاج، 1994، صفحة 22)، لغة "تسايره في وثبه الخارق الوصف إلى المطلق أو المجهول" (الحاج، 1994، صفحة 21)، أي أن اللغة تصبح خلقاً جديدا في كل قصيدة . و كما يقول علي العلاق "لا تعود اللغة وسيلة بل تصبح هدفا للخلق وتجلياً له، وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية، حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجميد الدلالة، وتعدو الكلمة شكلا صوتيا للمعنى، كما أن صورتها الحسية أو وجودها الفيزيائي يصبح بما فيه من عثرة أو اكتظاظ أو استطالة صورة مرئية لما تريد التعبير عنه" (جعفر العلاق، 2003، صفحة 123). لتصبح قصيدة النثر حسب العلاق عبارة "نبرة عميقة ، ومناخ شعري مترابط، وكأن الصورة التلقائية الباهرة تعكس عالما لا حدود له من أجواء الحنين، والصعلكة والتمرد، رغم ما في كتاباته من تلقائية تشتت كثافة النص، وتضعف ترابطه أحيانا" (جعفر العلاق، 2003، صفحة 127). والقارئ لكل هذه التعريفات والشروح للإيقاع الجديد أو الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر، ليجد نفسه في حيرة لتحديد معالمه بدقة حيث أن كل ما مر بنا لا يحدد المعنى الحقيقي للإيقاع الداخلي، ولا يمكن له أن يمسك القواعده الحقيقية لهذا الشكل المحدث، ولا يستطيع أن يقف على أساس صلب، لهذا تقول مسعودة وقاد بأن " قواعد الإيقاع الشعري الجديد في صورة شبه واهمة لم تتضح إلا لقلة من الشعراء الرواد الأوائل من أمثال أنسي الحاج و .... ظلت غائمة غامضة عند مجموعة أخرى من الشعراء الضعاف الذي وجدوا فيها مركبا ميسورا" (الوقاد، 2012، صفحة 25.24). لكن محمود درويش يرى أن هذا الأمر غامض بالكلية، ولم يستطع حتى من تكلموا عنه وروجوا له أن يثبتوه. لذلك تساءل في دهشة قائلاً "هل أوضحوا لنا مفهوم الموسيقى الداخلية في إصرارهم على احتقار الإيقاع؟ ولماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية إلا من النثر؟" (درويش، 1989، صفحة 8). أسئلة لم تعرف إجابة إلا من خلال أنها ثورة على القوالب الجاهزة حسب محمود درويش إذ يقول " سيقولون لنا إن الإيقاع يخلق نمطاً متشابهاً ورتيباً. إذن، ما نقول عن هذه القصيدة الواحدة التي نقرؤها، كل صباح، منذ عشر سنين، بمئات الأسماء؟ أليست هي نموذج نمط؟ نعم. ما نقرؤه، من هذا الشعر الحديث، هو قصيدة تتألب عليها مئات الأسماء في تنقلها من جريدة إلى مجلة إلى منبر إلى ديوان" (درويش، 1989، صفحة 8). فيرى أن قصيدة النثر وقعت في رتابة نفس هيكل النص، الذي يتكرر مع كل قصيدة.

5. خاتمة

ومهما يكن فقد عبر الايقاع في القصيدة القديمة عن قدرة شعرائها وعبقرياتهم في استغلال هذا الجانب لإثراء قصائدهم، من الناحية الشكلية والجمالية وحتى في جذب المتلقي وترسيخ المعنى المراد إيصاله إليه، في شكل منسجم بين الكلمة والإيقاع الذي صدرت فيه

مما يعطي لذلك النص الشعري التماسك والتميز الجمالي، ويسهل الوقوف على المقصدية الناتجة عن ذلك التواصل المعنوي للتماسك الحاصل بين الجانب الصوتي والدلالي الظاهر على الأقل من الجانب الشكلي. ولا يوجد مبرر لرفض قصيدة النثر لذلك الجانب الإيقاعي الذي كان يميز حقيقةً بين الشعر والنثر، وإن كان فعلا ليس هو الشعر، خاصة وأن تقديمهم للإيقاع الداخلي' قد شابه الكثير من الغموض، وطغى عليه الجانب التنظيري أكثر من التطبيق. فلم يستطع أي من منظري، هذه القصيدة إعطاء الشكل أو الوجه الحقيقي لهذا الإيقاع الحداثي، والقارئ لهذا النوع سيقف على تلك الفوضى المقصودة، حيث لا تجتمع فيها التراكيب اللغوية وتطغى عليها العبثية، المتمردة والمعادية لكل إيقاع صوتي، مما يجعل الغموض يشوب كل مفاصلها. وكل هذا من الحداثة حسب تعبير أصحابها، الذين رفعوا لواء العداء ضد التراث وكان الإيقاع أول ضحاياهم.

المصادر والمراجع:

ابن منظور. (2010). لسان العرب ج8. بيروت: دار الصادر.

أبو الهلال العسكري. (1986). كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر). بيروت: المكتبة العصرية.

أحمد عزوز. (1996). علم الأصوت اللغوية. وهران: ديوان المطبوعات الجامعية.

أحمد مداس. (2009). لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري. الأردن: عالم الكتب الحديث.

أدونيس. (1972). زمن الشعر. بيروت: دار العودة.

أدونيس. (1979). مقدمة في الشعر العربي. بيروت: دار العودة.

إسماعيل عز الدين. (1955). الأسس الجمالية في النقد العربي. القاهرة: دار الفكر العربي.

الجاحظ بحر بن عثمان أبو عثمان. (1998). البيان والتبيين. القاهرة: مكتبة الخانجي.

العربي عميش . (2005). خصائص الإيقاع الشعري بحث في آليات تركيب لغة الشعر. وهران: دار الأديب للنشر.

الفيروز أبادي. (1998). القاموس المحيط. لبنان: مؤسسة الرسالة.

أنسي الحاج. (1994). لن. بيروت: دار الجديد.

بن زيلة أبو المنصور. (1964). الكافي في علم الموسيقى. القاهرة: دار القلم.

ت.س إليوت. (1991). في الشعر والشعراء. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر.

تامر سلوم. (1983). نظرية اللغة والجمال في النقد. اللاذقية: منشورات دار الحوار.

جون كوهن. (1993). بنية اللغة الشعرية. القاهرة: دار المعارف.

حسن مخافي. (2003). القصيدة الرؤيا دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة شعر. الرباط: اتحاد كتاب المغرب.

خالدة سعيد. (1986). حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث. بيروت: دار الفكر.

خليل اده اليسوعي. (4, 1986). الإيقاع في الشعر العربي. فصول، صفحة 115.

رشاد الدين مؤنس . (2000). المرام في معاني الكلام. بيروت: دار الراتب الجامعية.

روز غريب. (1969). جبران في أثاره الكتابية. بيروت: دار المكشوف.

ريتشاردز. (2005). مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

سامي السويدان. (1999). في النص الشعري العربي مقاربات منهجية. بيروت: دار الأدب.

سوزان برنار. (1998). قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن. القاهرة: دار الشرقيات للنشر والتوزيع.

شاهين عبد الخالق. (20 6, 2012). أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. رسالة ماجستير. الكوفة، العراق: قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكوفة.

شكري عياد. (1998). موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية. القاهرة: أصدقاء الكتاب.

صابر عبيد. (2001). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. دمشق: إتحاد الكتاب العرب.

عزة شبل محمد. (2007). علم لغة النص النظرية والتطبيق. القاهرة: مكتبة الأدب.

علي جعفر العلاق. (2003). في حداثة النص الشعري. الأردن: دار الشروق للطباعة والنشر.

كمال أبو الديب. (1974). البنية الإيقاعية في الشعر العربي. بيروت: دار العلم للملايين.

محمج الماكري. (2005). الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهرتي. بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

محمد بنيس . (2001). الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج2. الدار البيضاء: دار توبقال.

محمد بنيس. (2001). الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالتها(التقليدية). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

محمد عبد المطلب. (2011). النص المشكل أو قصيدة النثر. القاهرة: دار العالم العربي.

محمد كراكبي. (2003). خصائص الخطاب في ديوان أبو فارس الحمداني دراسة صوتية وتركيبية. الجزائر: دار هومة.

محمد مفتاح. (2006). دينامية النص تنظير وإنجاز. بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

محمد نويهي. (1971). قضية الشعر الجديد. القاهرة: مكتبة الخانجي/دار الفكر.

محمود درويش. (1989). أنقذونا من هذا الشعر. الكرمل.

مسعودة الوقاد. (مارس, 2012). قصيدة النثر وشعرية التجاوز. علوم اللغة العربية وآدابها جامعة الوادي.

مؤمنات الشامي. (2002/2001). الإيقاع في شعر نزار القباني. مذكرة ماجستير. دمشق، سوريا: قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق.

نعمة رحيم العزاوي. (1978). النقد العربي عند العرب حتى القرن 7هـ. العراق: منشورات وزارة الثقافة والفنون.

يمنى العيد. (1999). في معرفة النص. بيروت: دار الآداب.