نغم المعنى و إيقاع الأفكار في الشعر الجزائري المعاصر((أزرق حد البياض)) للشاعر الجزائري ميلود خزار أنموذجا

The melody of meaning and the impact of ideas in theContemporary Algerian poetry 'The Blue Edge of Whiteness' of MiloudKhezzar as an example

د-الصالح زكور[1،*]

[1]جامعة باتنة 1، (الجزائر)، salahzekkour.batna@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/27 **تاريخ المراجعة**:2021/06/20 **تاريخ النشر**: 2021/09/30

ملخص:تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن الإيقاع الدلالي والنفسي في النص الشعري العاصر من خلال تتبع الصور الشعرية، وما تشكله من تخيل وما تحمله من أفكار، فالصورة الشعرية أصبحت مرتكز القصيدة الحديثة، واكتسبت بذلك أبعادًا تعبيرية وجمالية أكثر لما اختزلته من معاناة وتجارب الواقع، وما أتاحه أفق الخيال من معان وأفكار، نزعم في هذه الدراسة أننا سنكشف عن بعد دلالي يشكل موسيقى الشعر الجديد، موسيقى مفادها نغم المعنى وإيقاع الأفكار.

الكلمات المفتاحية:الايقاع الداخلي، الايقاع الخارجي، الإيقاع الدلالي،نغم المعنى، إيقاع الأفكار، إيقاع الصورة الشعرية.

Abstract::*This study aims at unveiling the meaningful and psychological impact in the new poetic text through a follow up of the poetic images including the ideas and imagination it bears. In this context, the poetic image has become the center of the modern poem and hence has gained dimensions of beauty and expression stemmed from real suffering and experiments alongside with the meanings and ideas that imagination has offered. In this study, we intend to discover a meaning dimension that shapes the music of modern poetry, a music that means the melody of meaning and the impact of ideas.*

Key words*: the internal impact, the external impact, the impact of meaning, the melody of meaning, the impact of ideas, the impact of the poetic image*

*المؤلف المراسل

مقدمة:صار من البديهي في أي دراسة أدبية أن يتصدر التنظير لموضوع البحث التطبيق له، وذلك لضبط المفاهيم وتحديد مسار البحث، وفي هذه الدراسة التي سنجمل فيها الحديث عن موسيقى الشعر العربي عامة، وعن موسيقى الشعر الجديد خاصة، والحديث عن الموسيقى في الشعر حديث عن أهم مقوم جمالي يرتكز عليه الشعر، بل هو الخاصة المميزة للنص الشعري عن باقي فنون الأدب، وموسيقى الشعر انزياح ينقل الخطاب من مستوى الكلام البسيط العادي ومن مستوى النثر الفني إلى مستوى الشعر، لقد تصدر الشعر فنون القول بالتعالي الفني وفي الفرق بين الموسيقى، وتعد الموسيقى في الشعر لازمة من لوازمه، قديمه وحديثه، وهي سر من أسراره، بغض النظر عن شكلها وتمظهرها في النص، فلا يمكن تصور وجود شعر دون موسيقى، سواء ما تعلق بموسيقى الإطار، أي ما اصطلح عليه في عرف النقاد بالموسيقى الخارجية، أو ما تعلق بما تظافر من موسيقى الأصوات من ألفاظ وجمل وعبارات أي ما اصطلح عليه بالموسيقى الداخلية، أو ما يمكن أن يوحي به الخيال من صورٍ ومعانٍ وأفكار، فإذا كان الشعر في مرماه وغايته القصوى يتوجه إلى إثارة مشاعر الناس وعواطفهم، والاستحواذ على انتباههم واهتمامهم، وإذا كانت الموسيقى هي احدى أدواته الإبداعية الفتاكة التي تثبت شرعية نوعه وجنسه، فإن للمعنى وزنا وقيمةً لا تقل أهمية عما تحققه الموسيقى بأنغامها وإيقاعاتها، وكيف وكل شيء في الكون عالق بالمعنى والفهم؟، إن التدبر في الكون هو التقصي عن المعنى، والبحث في أسراره و في قوانينه، وما الأفكار إلا تشكل هذه المعانى وتموضعها في الكون، إن القيمة التعبيرية الجمالية الفكرية هي جوهر العملية الشعرية، بل يبدو وكأنها جوهر الحياة الإنسانية في حد ذاتها ما دام التناغم والإيقاع هو الذي يسود الكون ويعطيه نظامه، وما النظام إلا إيقاع يختزل كل قيم الحياة.

إن السؤال المحوري الذي نسعى للبحث عنه في هذه الدراسة هو: ما الذي يحقق شعرية القصيدة العربية؟ وما القوى الإرتكازية التي يعتمدها الشكل أو النوع الشعري لتحقيق وجوده، وفرض نمطه تحت جنس الشعر ومظلته؟، ولكونالشعرية هي شرط خلق القصيدة، والشعرية تشمل المستوى الدلالي والمستوى الصوتي، فضلاً عن سائر العناصر الأخرى، وهذا ما يجعلنا نقف عند العامل البارز في التشكيل الموسيقي لكل نوع شعري، بدءا من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة، ومن ثم قصيدة النثر كآخر نوع شعري فرض وجوده في حقل الإبداع الشعري العربي عموما وفي حقل الإبداع الشعري الجزائري خصوصا.

.**الشعر العمودي:** تماهى الشعر منذ القدم بالغناء، فلا يكاد يُفْصلُ بينهما، فإذا كان الغناء مزيجا متناسقا بين الإيقاع والنغم، فإن اجتماعهما في فن القول هو ما يشكل الشعر ويميزه عن غيره من فنون القول والخطاب، " وليس صعبا على أي انسانأن يربط بين الشعر والموسيقى، إذ يكفي أن نتذكر أن الشعر لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغيم والإلقاء، وأن هذه العلاقة تمتد في مفهوم الشعر نفسه "[1]، ولا يخفى على أي باحث في موسيقى الشعر أن عنصر التجديد والتنوع في الجنس يعتمد أساسا في البحث عن قوى ارتكازية تمنح النص نغما وإيقاعا مختلفا، لقد دأب الشعراء على السعي للتميز في فن القول منذ أن وعى الإنسان فن الاستماع والطرب، ولا يتميز شاعر إلا إذا تجاوز معاصريه وسابقيه من الشعراء في صناعة الموسيقى، لقد أغلق الشاعر الجاهلي دائرة الإبداع لما فرض قيودا في الشكل والموضوع، وصنع ذوقا خاصا، فلا مناص لمن أراد أن يفتك لقب شاعر إلا أن ينظم كلامه عموديا في شطرين وعلى إيقاع بحور الخليل، ويختم بيت الشعر بقافية تُطرب أذن المتلقي، حتى عرّف الشعر بأنه: " ذلك الكلام الموزون المقفى "، لقد اعتقد القدماء أن النبع الوحيد الذي يمد

القصيدة بالموسيقى هو الوزن والقافية، وعالجت الدراسات العربية القديمة الأوزان والقافية، وبحثت في طبيعتها وكشفت عن عيوبها، وقد قيل في نشأة الشعر أنه تجاوز " مرحلة اللغة اليومية العادية إلى الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية ولكنها غير موزونة، وارتقى السجع إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد ليسهل على السمع، ويبلغ أثره فيالنفس "[2]، إذن فموسيقى القصيدة العمودية هي " الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والتي يخضع اطرادها لتنوع منتظم في آخر كل بيت "[3]، وقد ظهر مصطلح عمود الشعر " في العصر العباسي في القرن الثالث الهجري، وتردد على ألسنة النقاد العرب في تلك الحقبة الحافلة بمختلف التيَّارت الأدبية النقدية، ولا يزالون يكررونه فيما يكتبون إلى يومنا هذا "[4]، ومن أهم ما يميزه ذلك الصراع ضد " فضاء محدود ينبغي أن يملأه معنى تام"[5] ، هذا الشكل المكاني الذي يحتكم للتساوي في الحركات والسواكن من جهة، وللتوازي والتقابل في الأشطر من جهة أخرى، هذا النموذج الثابت الذي ثارت عليه قصيدة التفعيلة لتقدم بديلا غير مقيد بطول معين ومحدد سلفا.

قصيدة التفعيلة: تملص الشاعر في بدايات العصر الحديث من قيود الشعر العمودي بكسر بعض قواعده شكلا ومضمونا، فمن ناحية الشكل تخلى عن البيت الشعري الذي فرض نظام التوازي والتساوي بين شطري البيت الواحد، كما ابتعد عن الالتزام بوحدة التفاعيل لنسق البحر الشعري الواحد...، كما تخلص من صرامة القافية الموحدة في نظام القصيدةالعمودية، ولربما كان الهدف الأول للمبدع لقول الشعر هو التأثير في السامع وإحداث الأثر في وجدانه قبل أن يكون طريقة تعبير عن المشاعر والأحاسيس، فكان التركيز الأول على الناحيةالصوتية، " فالإيقاع الصوتي يقوم على التأثير في حاسة السمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي، ويترك أثراً في قواه الذهنية والتخيلية، ويتحقق ذلك من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم أحرفاً وألفاظاً وتراكيب تتوزع وفق هندسة صوتية معينة "[6].

ويمكن أن نجزم أن شعر التفعيلة هو الذي يتخذ التفعيلة أساسا لتشكيل موسيقى القصيدة ، وهو لايتقيد بعدد معين من التفعيلات في السطر الواحد ، بحيث قد يشتمل السطر على تفعيلة أو أكثر وصولا إلى اثنتي عشرة تفعيلة ، ويخرج هذا الشعر عن مبدأ تساوي الأشطر ، ولا يلتزم بقافية موحدة في كامل القصيدة، وإذا كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العمودية، فإن شعر التفعيلة يعتمد على شكلين للوحدة الموسيقية، ففي بعض قصائد شعر التفعيلة يعتمد ما أطلق عليه بالسطر الشعري، السطر الذي يمكن أن يتكون كما أشرنا سابقا من تفعيلة إلى أثنتي عشرة تفعيلة، وفي بعض القصائد يعتمد على ما أطلق عليه بالجملة الشعرية التي تشمل عدة أسطر شعرية، هذه الجملة الشعرية التي تعتمد في تأسيس وحدتها الموسيقية على التوقيعات النفسية التي تنفذ إلى أعماق المتلقي لتهز كيانه، وقد اصطلح عليها باصطلاح الدفقة الشعورية.

لتبقى موسيقى قصيدة التفعيلة أسيرة التفاعيل الخليلية، وأسيرة بحوره الشعرية كإطار خارجي يحدد إيقاعها وأنغامها، ما يجعلها تخضع لنظام القالب والمعيار المعد سلفا.

قصيدة النثر: الشعر فن يعتمد على السمع لتبليغ رسالته، ويرتكز على الموسيقى في معناها الواسع كمقوم جمالي لأداء وظيفته، ولا يتوقف الشعراء على ابداع نماذج جديدة تسعى إلى تأسيس قصيدة ترقى لتمثل عصرها، وكل شاعر يسلك في سبيل ذلك شتى المناهج، ويبتكر أدوات تسمو بنصه إلى مدارك الجمال الفني، ومنها قصيدة النثر المستحدثة والتي " تؤسس لبنية إيقاعية تتمرد على المعايير الموسيقية التقليدية بما فيها من

الصرامة في وحدة الوزن والقافية، ولا تستسلم لسطوة النموذج السائد، فتنتقل من مضمارها المعهود إلى ساحة تسيطر عليها جزئيات وتفاصيل دقيقة يستغل الشاعر مكوناتها في سبيل التخطيط لهندسة معمارية داخلية على علاقة وطيدة بالانفعالات النفسية، والإيحاءات الدلالية، التي ترسم إحداثيات التوتر الإيقاعي المتناغم مع حركة النفس، وحركة الدلالات النصية، لذلك تتجه صوب حركة الداخل التي تنمو وتتطور بفعل التواصل والتفاعل بين معظم مكونات النص، ونسيج علاقاته"[7]، وقد ولجت إلى ساحة الإبداع الأدبي العربي من خلال المثاقفة التي أتاحها الإطلاع على الأدآب الغربية، والترجمة منها، فقصيدة النثر العربية هي " ترجمة حرفية لمصطلح غربي ((prose en Poem)) تكتب كما يكتب النثر تماما، أى هي تدفق، تقدم مستمر، وجدت لتحديد بعض كتابات رامبو النثرية الطافحة بالشعر (كموسم في الجحيم) و(إشراقات) ولها أصول عميقة في الآداب كلها ولا سيما الديني منها والصوفي.

شاعت هذه «القصيدة» في الأدب العربي في لبنان بادئ الأمر مع مطلع الخمسينيات"[8]، وتربعت قصيدة النثر على دائرة الاهتمام في ساحة النقد العربي بعد " ظهور كتاب (قصيدة النثر: من بودلير حتى الوقت الراهن La poème en prose, de Baudelaire jusqu' a nosjours(، لسوزان برنار Suzanne Bernard سنة 1959م "[9]،أين قدمت الناقدة بدائل عن موسيقى الإطار (الوزن والقافية)، هذه البدائل التي ترى الناقدة أنها تحافظ على شعرية قصيدة النثر، وتمثلت هذه البدائل في إيقاع الجملة، والقوة الايحائية للغة، والصورة الشعرية.

ويعد كتاب (قصيدة النثر)[10] المرجع الأساس الذي اعتمده النقاد ورواد قصيدة النثر في الوطن العربي، مثل أدونيس وأنسي الحاج، اللَّذان قاما باعادة صياغة أفكار الكتاب ونشرها في أوساط النقاد والشعراء، لتمكين المبدعين من الكتابة في هذا النوع الجديد من الشعر، وقد أسس لشرعية هذا الشكل الشعري عدة اعتبارت، " منها ما هو ذاتي خاص نابع من احساس الشعراء أنفسهم بضرورة البحث عن شكل شعري جديد يلبي طموحاتهم،... ومنها ماهو خارجي ناتج عن التفاعل والمثاقفة "[11].

تستمد قصيدة النثر موسيقاها من قوة الألفاظ لا ككلمات مستقلة، بل كسياق يعمل على إكسابها ظلالا وأبعادا مما يتضافر لها من دلالات ومعان تشكلت في ذهن المتلقي وفي سيرورتها وتراكمها الثقافي والاجتماعي والتاريخي، " ومن أجل تحقيق إيقاع متناغم ومؤثر في النص لا بد للشاعر من الاستحواذ على الأسرار الكامنة في الأحرف والكلمات من الإيحاءات الدلالية والنفسية والانفعالية، والقدرة على تنظيمها وصياغتها في نسيج النص بما يحقق لها إيقاعاً محركاً لانفعالات المتلقي"، أي أن تشكيل موسيقى القصيدة يخضع خضوعا مباشرا لحالة الشاعر النفسية الشعورية، لأن الإيقاع في اللغة الشعرية " لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم، والقافية، والجناس، وتزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، وما بين الإنسان والحياة "[12]، وهي القدرة على السيطرة والتنظيم لوضع الكلمات في أفضل نسق أو نمط جديد أين تكتسب ضلالا وأبعادا جديدة وفقا للتجربة الحسية والشعورية، وكلما كانت تجربة الشاعر أكثر غنىً، وأعمق دراية أمكنه أن يقدم نوعا من التوافق بين الحالة الشعورية والمعنى المستهدف.

ولأن الكلام لا يكون فنا إلا إذا اتخذ الصورة الشعرية وسيلة للتعبير، فإن قصيدة النثر لا تمتلك شرعية الشعر إلا إذا ارتكزت على دلالة الصورة كنغم، وعلى الأفكار كإيقاع ، ولأن الصورة معنى وأفكار حق لنا أن نبحث في موسيقاها كمقوم أساسي لشعرية القصيدة وقصيدة النثر على الخصوص.

موسيقى الصورة الشعرية: من أهم العوامل التي تُؤسِسُ للإيقاع الدلالي في القصيدة العربية بكل أنواعها الصورة الشعرية، وذلك بما تحمله من انزياحات، بل هي التي تعبر عن تجربة الشاعر الفنية كما يقول غنيمي هلال: " هي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة... "[13]، بل هي " الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسد بها أفكار الفنان وعواطفه... "[14]، فالصورة الشعرية باعتبارها معنى فكريا تفرض على المتلقي نوعا من الانتباه واليقظة للوصول إلى المعنى من ظاهر المجاز إلى حقيقتة، ومن ظاهر الاستعارة إلى معناها، ومن المشبه به إلى المشبه، ومن المضمون الحسي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد، بل تصل في بعض الأحيان إلى درجة الخصب والإمتلاء والعمق أن تجعلنا نسيح في ملكوت المعنى، وعلى قدر قيمة هذا المعني الذي نستشعره تتحقق المتعة الذهنية التي تتناغم مع أعماق النفس البشرية، ولأن المعنى " يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة "[15]، والصورة الشعرية هي رسم بالكلمات تتفاوت قدرة الإبداع فيها بين شاعر واخر، بل بين نص واخر، وهي من أهم مقومات النص الشعري كيفما كان نوعه، وتعتبر من العتبات التي تنتصب عليها رمزية القصيدة ودلالاتها، لتتكون في مجموعها وحدة جمالية متناسقة، ما يجعلها مصدرا لموسيقى خفية يفتح القلب لها مغاليقه، لتصنع الدهشة في المتلقي ، وهذا الذى يجعل الكلمة فيها تعني فى الشعر غير ما تعنيه فى النثر، أو يجعل لها ظلالاً وإيحاءات تعنى شيئا أكثر من المعنى العادى، وهي صفة تكتسبها الألفاظ عندما تحتل مكانها فى القصيدة، أو عندما يرويها ناظمها، و لأن " الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع "[16]، فذلك ما يجعلنا نجزم أن موسيقاها هي إيقاع النفس في فرحها وقرحها، في صفائها وكدرها، في سعادتها وشقائها، في ألمها وحزنها، في قلقها وتوترها وهي تواجه مخاض الكتابة.

إن موسيقى القصيدة تتأتى من الذات، وتتشاكل عوامل كثيرة لتخرجها إلى الوجود في حلتها الأخيرة، وما القيمة التعبيرية والجمالية للنص الشعري وتميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى إلا بها،

ولنتأمل هذه الأسطر من قصيدة رماد أبي17:

1

في البدء... أذكر...

يتّم القصبة.

ثم كواها... لكيْ تصير الثقوبُ

عيونا عمياءَ

توقد أشواقها

ليستفردَ الوحشُ

بقلب الغريبْ،

2

ظلَّ نايُ أبي

يرقص كالنَّار
في شوقه
غائبا... في العراء الجميلْ.
كلَّما يَنفخُ من رُحه القدِّيسةِ
في جسد النّاي
هشَّ
وجه الصَّبي النَّحيلْ.
3
هتفتْ عاشقةٌ
" يا هذه الرّوحُ "؟
وألقتْ بشال من العطْر
في طريق " البياتْ "
ومشت سبعُ نخلاتٍ إلى مائه
وأحسَبني قلتُ... سبعَ بناتْ.
ثم إنّي كنتُ في حجْر أمّي
مثل ناي أبي الغارقِ
في نبيذ الحياةْ.
4
هذه نارُكَ
أم دارُكَ؟
دارت خمرةُ الوَجد...
وسالَ... سالَ الحليبْ
فَجَرى الرُ ضّعُ
شاب الليلُ
في نداء أبي العالي
أدركِت النّسوة
طفلَ الفجر مذبوحًا...
عند باب النّصيبْ.
5
ثمَّ...
ذات شتاء حاقد
لم تَسكَرِ الأرضُ "نكريزًا "

وعاد الربيعُ إلى بيته
منكسر القلب
ولّما يستيقظ الوردُ من فراش السّبات.
قالت النجمة...
" ماتْ ".

القصيدة صورة مركبة، معنونة بالأرقام، مفعمة بالمشاعر الجياشة التي ترويها الذات الشاعرة، انطلاقا من رؤية واقعية، مشحونة برؤية تخيلية، تسمو بنا إلى عوالم الجمال الشعري، استعان الشاعرفيها بالطاقة الكامنة في اللغة الايحائية، والمتنائية عن التصريح، وإذا تجاوزنا الإيقاع الخارجي -القصيدة من شعر التفعيلة بحر الكامل- والداخلي معا، وسعينا للمواءمة بين اللفظ والمعنى، وتتبعنا حركة النص التي تنشأ من توظيف المفردات في التراكيب، ومن توظيف التراكيب في نسج النص، وخضعنا لسلطة السرد التي تروي سيرة رجل يعبّر عن الحياة بالنغم، ويقتبس من الكون حكايا الحياة،

في نص - ميلود خزار - ترغمك الألفاظ على تتبع الدلالة التي تنساب بين التراكيب لتنشأ تلك الرابطة القوية المفعمة بالمشاعر السامية، بين الناي كقصبة خشبية اجتثت من أصلها، وتم تهجيرها وتجفيف عودها الأخضر، ثم مورس عليها فعل الكي والثقب أي التشويه لتقوم بوظيفة لم تخلق لها في دلالة على الإكراه ولكنها تنتهز الفرصة للتعبير عن الشوق والحنين إلى أصلها، فتلبس أنفاس العازف تتمهى في حاله وتمتزج بروحه التي هي روحها، وعولجت بعناية ودقة جعلت الهواء الذي يسلك مجراها يتشبع بأنغام مقام " البيات "، ثم يتسلل ليستحوذ على الفضاء، ويغمر بسحره العذب هذا الشاعر الغريب – ميلود -، ما يجعله يجثو أمام هذا النغم الساحر الذي يتشبع من روح الإنسانية وفطرتها، لقد عبر الشاعر عن كونه وحيد أبيه بأن شبه نفسه بناي أبيه، يقول ميلود:

هتفتْ عاشقةٌ
" يا هذه الرّوحُ "؟
وألقتْ بشال من العطْر
في طريق " البياتْ "
ومشت سبعُ نخلاتٍ إلى مائه
وأحسَبني قلتُ... سبعَ بناتْ
ثم إنّي كنتُ في حجْر أمّي
مثل ناي أبي الغارقِ
في نبيذ الحياةْ

المتأمل في الألفاظ الموظفة في هذا المقطع (الحجر، الناي، النبيذ،..) لا تثير فى نفس القارىء أية أخيلة إذا جاءت خارج السياق، إذ أنها مصطلحات تدل على مكان، وعلى آلة، وعلى مشروب، لكن "ميلود" شحن هذه الكلمات بطاقة جديدة، هذه الطاقة التي شكلها التشبيه التمثيلي، و لأن " الدلالة الحسية في التشبيه ليست عملية إشارة أو عملية تعبير وإنما هي عملية خلاقة وعنصر فعال في تكوين المعنى "18، فأي معنى تجرنا إليه

الصورة، فكون الشاعر كان في حجر أمه، حدث واقع ومكرر لا يلفت الإنتباه، رغم حميميته التي لا يدركها إلا الأطفال، هذه الحميمية التي نبه إليها الشاعر ولفت إليها المشاعر، حيث مثل نفسه في حضن الأم كالناي بين يدي والده، هذا الناي الذي يغترف من نبيذ الحياة أنغامه العذبة المتضاربة، " والشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية "19، هذا التصور الذي يجعل من هذه الصورة موقع ارتكاز، وهي صور موسيقية تتناسب والمفاهيم الشعرية الجديدة، التي تعتمد على قوة المعنى لإثبات شعريتها وفرضها نموذجا جديدا للقصيدة العربية.

إن إيقاع المعنى في هذه الأسطر نابع من العاطفة الصادقة، " والعاطفة في بنية المضمون إيقاع خاص يزاوج بين الرغبة والرهبة، والشجاعة والخدر، والأمل واليأس، والتذكر والحلم، والعذوبة والعذاب، والماضي والمستقبل، وكل ما من شأنه أن يكون عواطف متضاربة ، وهواجس متراكبة، تنحصر في علاقة طرفيها المتضادين بين الحركة والسكون "20، الإيقاع في هذا النص ارتبط بالمعنى ارتباطا حيويا، لأن الكلمات التي أبدعت هذا المعنى لم تنفصل عن أصولها الصوتية، بل انسابت في التركيب وشكلت معادلة دلالية مهمة المعالم، لا يمكن للإيقاع أن يتم بدون فهم واضح لهذه الدلالات، وإذا ما فصلنا هذه الصورة عن جسد القصيد تبقى القصيدة مهمة المعالم والغاية، فهذه الصورة في مجملها تعبر عن حركة نفسية متنامية وارتباطها العضوي بما يسبقها وما يليها جعل القصيدة في مجملها ((صورة)) واحدة من طراز خاص، وقد حققت فيها نوعا من التكامل بين الشاعر والحياة، وهذا ما يجعلنا نوافق قول سعيد عكاشة بأن: " الشعر كلام متفرد. إنه ليس وجها من وجوه اللغة، بل إنه اللغة وقد أضيف إليها من صميمها عنصرا آخر غير لغوي أجبرها على التشكيل وفق ما يتطلبه من إبدال وتحويل للنمطية المألوفة في تعريف الكلام "21.

لنتأمل قصيدة أزرق حد البياض22 والتي عنون الشاعر مجموعته الشعرية باسمها، وكأنه نوع من التحدي لإثبات شعرية قصيدة النثر من خلال ما يحققه المعنى من نغم، وما تتيح الأفكار من إيقاع:

1

ما "الفودكا"؟

أدلَّكِ...

إذا رأيتِ شتاءً يترنّح سُكرا

في نظرتي؟

فسَلِيهْ.

2

تعالْي نقطف

كرزة القبلة التي

تمادى نضجُها في شفتينا

اييي .... اححححح...

أنها تنزف .... يا بنتْ

تقولين لي...
هذا الماء النّاعمُ السروبُ
هو ذاته الذي يحاصر سفنَ الصيّادين
في أقصى الأرض
وأهمس... يا لقسوة الجليدِ
في الإنسان.
3
بين قميص البحر
وصدر الموجة
يضيع خيطُ الرّوح
وتدمع ... عين الإبرة.
في نومي
رأيتكِ تلوّحين إلى البحر
بيدين واهنتينِ
وأمواجه تموت على الصخور الباردة
كأنك تقولين لي...
تصرف كالبحر
وامح حبّا بحبّ
عشْ بموتك... لحظتك الخالدة.
عشني... فإنني كالمياهِ
لا ألمس الأرض سوى مرة واحدة.

إن حركة الإيقاع في هذا النص الشعري، كما حركة الروح في الجسد، حركة خفية، تمردت عن كل الأدوات الإيقاعية التقليدية إذ لم تعر لإيقاع التفاعيل أي اعتبار، واستمدت الموسيقي نفسها من جزئيات بسيطة، كالتكثيف والتركيز، وعبَّرت بمهارة عن الرؤية والأفكار والمشاعر، واستجابت اللغة بتناغم تصويري عجيب، حيث غادرت الألفاظ حدود معانيها المعجمية، إذ ألبسها الشاعر حلة الإيحاء والمفاجأة لبلوغ غاية التركيز والدقة، حيث استهل الشاعر قصيدته باستفهام عارف، لشد الإنتباه، ثم أحال المخاطب على مجيب غامض تمثل في صورة استعارية مكنية مكثفة معبرة عما يدور في خوالجه الدفينة ، فماهية الفودكا لا يدرك كنهها إلا الشتاء الثمل المترنح في بصر وبصيرة الشاعر، ومن ينشد معرفة الكنه فليسأل الشتاء؟!، هذا الشتاء الثمل المترنح الذي أصبح عارفا وعالما للأسرار وللكنه، ولأن النص عبارة عن صورة كلية مجزأة إلى لوحات فنية يلجأ الشاعر إلى عنصر المفاجأة في كل استهلال كي يشتتت الإنتباه ويوغل في الغموض الجميل.

بعد الاستفهام يأتي الطلب للمشاركة في قطف محسوس من معنوي " كرزة القبلة "، ففي عرف الشاعر للقبل ثمار نوعها كرز، وهي استعارة تصريحية موحية تجعل القارئ يسبح في ملكوت المعنى باحثا عن الخيوط الناسجة لهذا المقاربة العجيبة بين ثمار الكرز، وثمار الشفاه، إذا تلاقت في لحظة عشق.

الشاعر يستثمر في تقنية السرد مستغلا كل ما يمنحه من أدوات ابداعية لبعث موسيقى الشعر في ثنايا النص، من مونولوغ وحوار خارجي، الخطاب في هذا النص موجه لأنثى مجهولة، لم يبح الشاعر بمن تكون، ولا باحت اللغة كذلك، بل يلفها الغموض، هذا الغموض الآسر الذي يجعل القارئ يتبع خطو السرد من صورة إلى صورة، ومن معنى إلى معنى آخر مقرا بشعرية النص رغم تخليه عن الأوزان الخليلية كلية، إلا أن فضاء الإيحاء يجعلنا ننتشي بموسيقى تنبعث من حنايا النص، ولا نُوزع هذه الموسيقى إلا للمعنى، ولا شك أن قصيدة النثر قد تعتمد على البنية الصوتية للحروف كما في قصيدة الوزن، إلا أن المُشَّكِلُ الحقيقي لهذه الموسيقى هو المعنى.

الخاتمة: الموسيقى هي جوهر الشعر، والإيقاع جزءًا منها لا خارجًا عنها باعتبار أن الموسيقى داخل القصيدة مكون من مكونات النص على عكس النظرية القديمة التي جعلت الموسيقى قوالب جاهزة، وبذلك تغير مفهوم الشعر الذي جعلنا نتحدث عن إيقاع الذات لا عن إيقاع التفعيلة، ذلك أن الإيقاع في الشعر الحديث قد انفتح وخرج عن أوزان الخليل المعروفة نحو عوالم أكثر اتساعًا، إن الإيقاع الدلالي واحد من مكونات النص الشعرية، وهو الذي أفرد لقصيدة النثر مما سواها من الأشكال الشعرية شرعيتها، وهو إيقاع موغل في الغموض، لا يتميز بذاته وإنما يندمج بنائيا في البنية الكبرى للنص، فهي تخلق موسيقى نابعة من المعنى وايحاءته الدلالية، يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري، فهو يكمل بقية العناصر ويؤازرها في الوقت نفسه.

هوامش وإحالات المقال

2- عبد الله الغذامي: الصوت القديم والجديد – دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص 9.

3- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دلالة الإيقاع ونسقه التعبيري، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق، العدد الخامس، العدد الخامس، 2015، ص12 .

4 - د. محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ للنشر، الرياض، 1407هـ/ 1989، ص 51.

5- جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد أوراغ، دارتوبقال للنشر،ط 1،المغرب، 1996، ص 188.

6- هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي للقصيدة المعاصرة: " بنية التكرار عند البياتي أنموذجا "، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1+2، 2014، ص 91.

7- هدى الصحناوي، ، مرجع سابق، ص 89.

8- علي كنجيان خناري، فاطمة جغتايي، قصيدة النثر عند محمد الماغوط وأحمد شاملو، مجلة دراسات الأدب المعاصر، 1390هـ، السنة الثالثة، العدد 10، ص 78.

9- زهيرة بولفوس، الأشكال الشعرية الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر بين هاجس التجريب وسؤال المرجعية، مجلة إشكالات،المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد 4، فبراير 2014، ص 90.

10- ينظر: زهيرة بوفلوس، المرجع السابق، ص 90.

11- زهيرة بوفلوس، نفس المرجع، ص 91.

12- -أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4 ،1983 ،ص 94.

13- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ،ص 442.

14- غنيمي هلال، المصدر نفسه، ص 443.

15- عز الدين سماعين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره، دار الفكر العربي، ط 3، ص 134.

16- عز الدين سماعين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره، مرجع سابق، ص 127.

17 ميلود خزار، أزرق حد البياض، دار العين للنشر، ط 1، 1434هـ _ 2013م، ص 13.

18- جابر أحمد عصفور، الصورة في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف القاهرة، ص 353.

19- عز الدين سماعين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره، مرجع سابق، ص 132.

20- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006 ،ط 1، ص 38.

21- سعيد عكاشة، جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية، تاريخ النشر: 04. 06. 2016، تاريخ الإطلاع: 07. 08. 2020، الموقع: https://www.univ-chlef.dz/djossour/wp-content/uploads/2017/02/v2016_06_4.pdf، ص 42.

22- ميلود خزار، أزرق حد البياض، ص 35.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

01- ميلود خزار، أزرق حد البياض، دار العين للنشر، ط 1، 1434هـ _ 2013م

المراجع:

- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4 ،1983.
- جابر أحمد عصفور، الصورة في التراث النقدي والبلاغي، الناشر المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992
- جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد أوراغ، دارتوبقال للنشر المغرب،ط 1، 1996
- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دلالة الإيقاع ونسقه التعبيري، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق، العدد الخامس، العدد الخامس، 2015
- زهيرة بولفوس، الأشكال الشعرية الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر بين هاجس التجريب وسؤال المرجعية، مجلة إشكالات،المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، العدد 4، فبراير 2014
- عبد الله الغذامي: الصوت القديم والجديد – دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987
- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2006 .
- عز الدين سماعين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره، دار الفكر العربي، ط 3، 2015.
- علي كنجيان خناري، فاطمة جغتايي، قصيدة النثر عند محمد الماغوط وأحمد شاملو، مجلة دراسات الأدب المعاصر، 1390هـ، السنة الثالثة، العدد 10.
- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط 1، 1997.
- هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي للقصيدة المعاصرة: " بنية التكرار عند البياتي أنموذجا "، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1+2، 2014.
- محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ للنشر، الرياض، 1407هـ/ 1989.

موقع الأنترنات:

- عيد عكاشة، جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية، تاريخ النشر: 06. 04. 2016،تاريخ الاطلاع: 07. 08. 2020،الموقع: https://www.univ-chlef.dz/djossour/wp-content/uploads/2017/02/v2016_06_4.pdf، .