البنية الإيقاعية وحدود الشعر بين الشيخ طاهر الجزائري وأحمد يوسف

The rhythmic structure and boundaries of poetry between Sheikh Taher al-Jazairi and Ahmad Yousef

عبد الفتاح كرومي * (1)

جامعة غرداية

Fateh.kerroumi@gmail.com

مختار سويلم (2)

جامعة غرداية

sm.ghar@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:2021/07/24	تاريخ القبول:2021/12/18	تاريخ النشر:2021/12/28

الملخص:

تمثل البنية الإيقاعية في النص الشعري أحد أبرز مجالات التحليل التي تؤثث لمفهوم الشعرية والأدبية بوصفها غاية الأديب المبدع والقارئ على حد سواء، إن جوهر النص الشعري من خلال أبعاد القراءة الواعية ترسم ملامح عامة يتجلى من خلالها الإيقاع المتداول ضمن مدونات ومفاهيم تحاول أن تبرز حدود هذا الجنس الأدبي المكثف. وعليه فقد شهدت قراءة البنية مرحلتين بارزتين في مسيرة النقد الجزائري (مرحلة السياق) و(مرحلة النسق) لذلك كان اجتزاء نموذجين لكل مرحلة كفيل بإبراز آليات التحليل وضبط المفاهيم ومراحل التحول المنشود عند كل من الشيخ طاهر الجزائري وأحمد يوسف.

إلى أي مدى تظهر تجليات القراءة التأسيسية في مسيرة النقد الجزائري بين السياق والنسق؟ وما حدود الشعر وانعكاسات البنية في التحليل؟ وما الإضافة التي يقدمها كلا من الشيخ طاهر الجزائري والأكاديمي أحمد يوسف إلى حلقة الدراسات الممنهجة؟

الكلمات المفتاحية: البنية الإيقاعية؛ الشعر؛ السياق؛ النسق؛ قراءة.

الملخص باللغة الأجنبية :

Abstract:

The rhythmic structure of the poetic text represents one of the most important areas of analysis that furnishes the concept of poetic and literary as both the creative and the reader. The essence of the poetic text through conscious reading is a general feature that reflects the rhythm of codes and concepts that attempt to highlight the boundaries of this genre Literary literature. Thus, the reading of the structure witnessed two stages in the Algerian criticism

* عبد الفتاح كرومي

process (the stage of context) and (the stage of design). Thus, the two models of each stage were highlighted to highlight the mechanisms of analysis and control of the concepts and stages of transformation desired by Sheikh Taher al-Jazairi and Ahmed Yousef.
To what extent do the manifestations of constitutive reading in the process of Algerian criticism appear between context and format? What are the limits of hair and reflections of structure in analysis? What is the addition presented by Sheikh Taher al-Jazairi and Ahmed Yousef to the systematic studies?

***Keywords*:** rhythmic structure ؛ poetry ؛ context ؛ format ؛ reading.

مقدمة:

تشكل القراءة الواعية حالة هلامية يعيشها القارئ ضمن نص مفتوح فينطبع حسه المرهف بما يخلفه تواتر مسبوك على مستوى المقطعين أو القافيتين .... ليتجاوز التذوق المعياري إلى أنساق النصوص المعرفية وبنياتها امتدادا وتباينا في الرؤى والتأويل الذي يخلفه انفتاح العلامة. هذا وتعد البنية من الحقول المعرفية الواسعة التي يتقاطع داخلها تراكم معرفي ونسيج متداخل بطابعه الهرمي ومستوياته المؤسّسَة، فيرتبط مفهوم البنية بالإيقاع من حيث الأثر المتفاعل مع النفس البشرية التي تنصهر ضمن أجناس إبداعية مختلفة تأثيرا وتأثرا محاكاة وتفاعلا.

فما العلاقة بين الإيقاع وحدود النص؟ ماهي المصوغات والحقول المعرفية للتحول المنشود للبنية بين السياق والنسق؟ إلى أي مدى وفق النقد الجزائري من خلال مرحلتي السياق والنسق في طرح قراءة تستوعب بنية الإيقاع ضمن النصوص المكثفة؟ وما الإضافة التي يقدمها كلا من الشيخ طاهر الجزائري والأكاديمي أحمد يوسف إلى حلقة الدراسات الممنهجة؟

إن التتبع المنهجي لمسار البنية يعتمد أساسا على تشخيص عينات ترصد تلك التمظهرات والتجليات التي حاولت مقاربة هذا المفهوم وأبرز تلك المراحل التحول من السياق إلى النسق من خلال منهج المقاربة والتداول وبعض آليات إجراءات التحليل كالوصف ضمن مسار عام للبنية والإيقاع.

ومما لا يختلف فيه اثنان أن البنية محلها العمل الأدبي أو المنتوج الإبداعي– ولا نقصد هاهنا قضية التجنيس – بقدر ما نرمي إلى استجلاء نموذجين في مقاربة النظرة القرائية وبعث أوجه وأبعاد التحليل. وعليه فالنقد الجزائري عبر مدونات مختلفة تضمن نتفا مبثوثة في طيات بعض القراءات التأسيسية أو التحليلية العامة. التي خطت خطواتها المنهجية من السياق إلى النسق، وبما أن تأثيث زوايا هذا الموضوع جاء عبر مدونتين لنموذجين جزائريين هما (الشيخ طاهر الجزائري وأحمد يوسف) سنحاول من خلالهما أن نستجلي ملامح البنية الإيقاعية في مفهومها التأسيسي السياقي مع (الشيخ طاهر الجزائري) ثم المرحلة الانتقالية للمسار النسقي في قراءة البنية الإيقاعية ومفهوم الشعر الحديث عند الأكاديمي الجزائري (أحمد يوسف). تحاول هذه الدراسة أن تقف على عناوين متسلسلة:

- علاقات عامة في مستويات الإيقاع ودورها في التحليل.
- حدود الشعر عند الشيخ طاهر الجزائري.
- تجليات السياق ودوره في تشكل بنية الإيقاع.
- قراءة في حدود النص الشعري عند أحمد يوسف (نسق البنية والإيقاع).
- نماذج من التحليل.

1.علاقات عامة في مستويات الإيقاع ودورها في التحليل:

يعد الإيقاع عنصرا مهما وجوهريا في العملية الشعرية؛ وذلك لأنه وليد هذه العملية فهو منبثق منها وناتج عنها (البحراوي، 2011)، وإن كان البعض يراه لغزا محيرا وبحثا معقدا نظرا لعموميته في الشعر وزئبقية مصطلحيته (روبول، التداولية اليوم، 1997)، وانصهاره في الشعر والتباسه كما يرى جاكبسون (دالاش، 1992). فكلما ذكر لفظ الشعر إلا واقترن به الإيقاع، وطبيعة الإيقاع حسب بيير غيرو تمثل أحد أكثر مجالات اللغة تداولا حيث يقول:" إن العروض والنظم يشكلان أكثر مجالات علم اللغة الإحصائي دورانا لأن موضوعهما يتمثل في الطريقة التي يتم بها التكرار الصحيح للأصوات" ويضيف أيضا:" بهذه الصورة فإن البيت الشعري هو الوحدة التي يمكن أن تقاس بسهولة" (لوتمان، 1995) " .

وإذا كان الإيقاع يتضمن جملة من الخصائص منها ظاهرة التناوب في العناصر المشتركة وخاصية الترديد المختلفة الحسية والمعنوية. فإنه قد صار من مستهلات البحث الأدبي، كونه ميزة الشاعرية التي يبحث عنها الأديب.

يرى جان كوهين أن الإيقاع ليس ستارا يزال على اللغة من غير الحاجة إليه، إنما هو أداة محورية في الشعر (كوهين، 1986). أما شمولية الإيقاع وتجاوزه الشعر إلى فنون أخرى فقد وقف عندها عديد الباحثين منهم عز الدين إسماعيل فهو يراه خاصية مشتركة بين جميع الفنون.

وقبله ديوت–هـ–باكر حيث قال:" ففي الشعر تجد الألفاظ ذاتها من حيث هي مجرد أصوات ترتبط في إيقاع وانسجام وقافية ونغم في التصوير والعمارة نجد الأشكال الملونة متكررة ومتقابلة.

ومتوازنة ومنتظمة في إيقاع تعبر عن حالات مبهمة كما هو الشأن في الموسيقى، وبدون هذه الموسيقى لا يكون فنا جميلا "(اسماعيل، 1979).

بينما حازم القرطاجني يرى أن الإيقاع والأوزان مما يتقوم به الشعر، ويعد من جوهره إذن (القرطاجني، 2007)؛ فالوزن أو الإيقاع مهم وعنصر أساس لا تقوم العملية الشعرية دونه، ومن الخطأ أن يعتبر خارجا عنها، فلا خروج للغة عنه مادام قاسم مشترك بين جملة الفنون المختلفة فهو عنصر من اللغة

(سامي، 1988). وفي الوت ذاته يميز القصيدة أو الشعر عن أشكا التعبير الأخرى كما يرى مصطفى حركات (حركات، 1998).

إن وظيفة الإيقاع وظيفة غير ثابتة فهي تخضع للتأثر والتأثير الانفعالي أثناء العملية الشعرية بين طرفي العملية التخاطبية (المرسل)و(المتلقي) أو القارئ. وإن كانت هنالك ملابسات أخرى تفرض ذاتها على اضطراب وتنغيم وإيقاع مثل السياق والمقام الذي يتخذ منه المرسل مستويات مختلفة (صوتية، صرفية، نحوية، دلالية....) وإنجازية كالتنغيم والنبر وإنجاز الأفعال من خلال الأبعاد التداولية التي يتخذها الخطاب (الشهري، 2004).

ومن ثمة يتبين أن للطرف الثاني من العملية التخاطبية دورا في توجيه مسار الإيقاع الشعري بوصفه القارئ المتخيل أثناء الإنجاز الفعلي للكلام (القصيدة) أو النص الشعري. لذلك كان اهتمام الشعراء بالإيقاع الصوتي والتركيبي ذو حظ وافر من مجالات دراساتهم .

إن المتتبع لمسار الشعر العربي عبر فترات مختلفة زمنيا، يلحظ تداولا بارزا للإيقاع الشعري بنمطيته؛ فالشعر الجاهلي مثلا راعى هذه العملية من خلال التشكيل الصوتي بين المقاطع المغلقة والمفتوحة وفي السياق والمقام يقول امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

إلى قوله:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

هناك مصلحات متوازية عند الشاعر جعلها ضمن مقاطع مفتوحة اختتم بها الأبيات حيث قابل التداول المصطلحي بمتقابلات منها:(مقبل ومدبر، حطه وعل). كما جعل القافية منتهية بلام، أما الموسيقى فيظهر النبر والتنغيم من خلال الإيقاع الخارجي لبحر الطويل فالشاعر جعل من السياق أو الظروف المحيطة من خلال المقام والبيئة التي تميزت بمواقف مختلفة عالم صوتي وتداول إيقاعي لأفعال ناتجة عن هذا الوصول ضمنها نصه (حسني، 1988).

أما الكلمات فتشكل ظلالات نفسية تحيا داخليا في شعور المتلقي فيتأثر بها من جميع الجوانب الداخلية والخارجية كالموسيقى التي يألف منها تواتر الأصوات أو العلاقات التي تربط الكلمات من خلال الإيحاءات المدلولية في تعدد معانيها وتداولها بين الإنجاز اللغوي والتطابق المدلولي في السياق أو المقام وهو ما أشار إليه أوستين في معالجته لهذه الأبعاد لأن كل قول يتضمن أبعاد متنوعة منها ما يتعلق بالقول و آخر فيما يتحقق من هذا القول فغالبا ما يثير جملة من الأغراض تتعلق بالشاعر والأحاسيس

بوصفه فعل لغوي ناتج عن أفعال اعتقادية تتمثل في التأكيد أو الأمر أو النهي أو الاستفهام أو التعجب (روبول، التداولية اليوم، 1997).

2.حدود الشعر عند الشيخ طاهر الجزائري:

تختلف أشكال التعبير الإنساني حسب المقاصد والغايات وتتميز اللغة بوصفها خاصية إنسانية تجاوزت وظيفتها التواصلية الإبلاغية إلى كثافة الخطاب وإيحاء ودلالة المعاني المفتوحة تبعا لمناهج القراءة وأساليب التحليل، فالكلام عند الشيخ طاهر الجزائري قسمان: منظوم ومنثور ويعرف المنظوم بقوله :« هو الكلام الموزون المقفى» (الجزائري، 1411)، وما يلفت الانتباه في هذا التعريف أن الشيخ طاهر الجزائري يركز كثيرا على مصطلح "المقفى" الذي ألغاه بعض النقاد كما ذكر ذلك السكاكي في "مفتاح العلوم". فالشعر عند السكاكي هو الكلام الموزون وزنا عن تعمد، وهو ما يراه الحاتمي كذلك. أما الزجاج فيزيد على ذلك أنه لابد أن يكون الوزن فيه من أوزان العرب المعروفة (السكاكي، 2000)، وما ذهب إليه الشيخ طاهر بلفظ "المقفى" مأخوذ من التقفية، وتعني القصد؛ أي أن يتعمد القائل الوزن والإيقاع في كلامه ابتداء.

ومثاله قول الشاعر :

صَبِّرِ اَلنَّفْسَ عِنْدَ كُلِّ مُلِمّ إِنَّ فِي الصَّبْرِ حِيلَةَ اَلمُحْتَالِ
لَا تَضِيقَنَّ فِي اَلأُمُورِ فَقَدْ تُكْشَفُ غُمَّاؤُهَا بِغَيْرِ احْتِيَالِ
رُبَّمَا تَكْرَهُ النُّفُوسَ مِنَ اَلأَمْرِ لَهُ فُرْجَةٌ كَحَلِّ الْعِقَالِ (الجزائري، 1411)

وهنا ربما يجدر التنبيه إلى مسألة قصد ضبط المصطلحات؛ وهي أن علي باكثير اعترف أثناء ترجمته لمسرحية "روميو وجولييت" أنه خرج عن الوزن والقافية دون قصد؛ أي دون تعمد وتخطيط مسبق ليجد نفسه مكتشفا لنوع جديد من

2. الشعر (خليل، 2003). وقد ذهب بعض النقاد ينَظِّرُ من هذا العمل إلى مفهوم الشعر الحديث والمعاصر. فهل يصلح إطلاق مصطلحات:(الشعر، النظم، القصيدة) على هذه الأجناس الأدبية التي تخلو من القصد أصلا وهي منحى جديد يخالف مفهوم القدامى لتلك المصطلحات التي حسبهم تتباين حدودها، بل وربما تلغي ما كرسوه من شروط وضوابط لإطلاق هذا المصطلح أو ذاك على جنس أدبي بعينه كالقافية مثلا؟

هذا إذا علمنا أن اللغة العربية دقيقة في مصطلحاتها وأن مصطلح (القصد) أخذ منه القدامى مفهوم القصيدة ويرجعونها إلى عمل المهلهل وامرئ القيس، فهما أول من قصد القصائد، والتقصيد يعني العمل

الإرادي (زراقط، 1991)، وهو التنقيح والتجويد بهدف الوصول إلى الجودة الشعرية من حيث المعنى المختار، والمبنى النظم، الإيقاع، الوزن، القافية .

وقد ذكر بعض النقاد في مفهوم المنظوم أنه يكون شعرا كما أن الشعر يكون منظوما وغير منظوم، غير أن أهل البلاغة أجمعوا على أن كل منظوم شعرا، ولا يسمى شيء من النثر شعرا (العددي، 1985). وهنا من حق القارئ أن يتساءل: ما محل الشعر المنثور، وقصيدة النثر، والنثر الشعري من هذا الكلام؟ لذلك يظهر التعارض والتداخل حول هذه المصطلحات، وقد ذكر الخفاجي في ذلك فصل يستغنى عنه ولا تدعو الضرورة إليه.

حيث يشترط في إثبات الشعر القصد؛ أي لا يسمى شعرا إلا بالقصد، والقصد أن يتخير الشاعر القالب الذي يعبر من خلاله عما يقع في نفسه. والشعر يعد من أعلى مراتب الكلام، لذلك كان الشاعر يقصده؛ أي يختاره كمبنى تحمل عليه المعاني في أبهى صورها. ولم يقع الشعر عفوا وإنما اتزن في نظام معين مقصود يعاب على كل من خالف ذلك النظام، فالشعر جمع بين نظام الكلمات (المبنى)، ونظام المعاني أي تسلسلها، وهي ميزة انفرد بها عن النثر .

وقد يتزن بعض الكلام على هيئة الشعر، لكنه لا يعد شعرا، ومثال ذلك إن قيل لجماعة (من جاءكم يوم الأحد) فقالوا: (زيد بن عمر بن أسد) (السكاكي، 2000). فهذا الكلام موزون لكنه لا يعد شعرا.

ويذهب الشيخ إلى أنه قد وقع منه في القرآن ويستدل بقوله تعالى:« وَاللهُ يَهْدِي مَن يَشَآءُ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ » (سورة: البقرة، الآية: 213). يقول الشيخ:« ولا يعد ذلك شعرا. « (الجزائري، 1411)وهذا الرأي الذي يعرضه قد يكون منطقيا و مقبولا، وإن لم يعرض حججه وأدلته، فقد رأينا أن نستدل هاهنا بما قد يؤيد ذلك وهو أن الله تعالى نفى بصريح اللفظ الواضح الدلالة أن يكون ما يقوله محمد صلى الله عليه وسلم من القرآن شعرا، وأن الله لم يجعل نبيه شاعرا. قال تعالى: «وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ » (سورة، يس، الآية 6)

وقال تعالى: «وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُومِنُونَ » (سورة، الحاقة، الآية 41). أما لفظ الشاعر عند السكاكي فيطلق إذا تعمد صاحبه الوزن في قصيدته أو أبياته لأن العقل يصحح بالاتفاق في القليل دون الكثير، وإلا فسد عليك الإسلام في مواضع .

ويستشهد السكاكي بحديث مروي عن النبي صلى الله عليه وسلم قال فيه:« مَنْ قال ثَلَاثَةَ أَبْيَاتٍ فَهُوَ شَاعِر» (السكاكي، 2000) ، ويجدر التنبيه إلى أمر آخر قد يلتبس في ذهن القارئ وهو: ألا يتنافى ما قلناه آنفا مع ما يعرف بالبيت اليتيم؟ وهو أن يقول الشاعر بيتا ويسكت. إن ما يزيل هذا الإشكال هو أن القائل أو الشاعر لابد وأن يكون قد قال شعرا ليس شرطا في نفس الزمان والمكان، وإنما اقتضى منه

ذلك موقفه وشاعريته. قال الرافعي: « وقد ادعت كل قبيلة لشاعرها أنه الأولى، ولم يدعوا ذلك لقائل البيتين والثلاثة. لأنهم لا يسمون ذلك شعرا" (الرافعي، 2000)

يقول في تعريفه للمنثور:« هو الكلام الذي ليس بموزون، وهو نوعان: مرسل، ومسجع » (الجزائري، 1411). إننا إذا تأملنا هذا التعريف نستحضر أمرين: أما الأول فإن التعارض بين الشعر والنثر كان من أقدم أشكال التعارض درجة كما يقول جيرار جينيت (العلاق، 2001). لأن حدود الشعر وحدود النثر واضحة من خلال ضوابط وقواعد وضعها القدامى لكليهما، وأما الأمر الثاني فإنه ومع بداية القرن العشرين أخذت الفنون عامة، واللغة والأدب خاصة تقترض من بعضها فغابت تلك الحدود بين الشعر والنثر، بفعل بعض النظريات الحديثة، حتى ظهر ما يعرف بقصيدة النثر أو الشعر المنثور وهي على الصعيد الفكري والنظري وليدة ذلك التمرد الخالق نفسه بنفسه.

3.تجليات السياق ودوره في تشكل بنية الإيقاع:

لا يختزل الإيقاع في الفواصل أو القوافي لأن البنية أوسع من هذا، حيث رفض عبد القاهر الجرجاني أن يكون الإعجاز في الفواصل لأنها كقوافي الشعر وهم يستطيعون أن يأتوا بقوافي الشعر مجردة من بنيتها. غير أن مراعاة القوافي بعينها هو الخلل والسجع مثله فأغلب العارفين بأصول الكلام لا يعرجون على هذا الفن إلا بعد الثقة بسلامة المعنى وصحته. (الجرجاني، 1991)

ويضيف الشيخ طاهر أنه إذا استوفى السجع شروطه كان أبلغ درجات الكلام وأمكن للكاتب أن يأتي به في كل كلامه، وهو ما أخذ به أصحاب هذا الرأي (الجزائري، 1411). واستدركوا بعض الأسئلة التي قد يثيرها القارئ وهي: أنه إذا عد السجع أعلى درجات الكلام، فلماذا لم يأت القرآن كله مسجوعا؟

وأجابوا: أن أغلب القرآن جاء مسجوعا، والعبرة بالعموم لا بالخصوص، وإنما ورد غير المسجوع كذلك دلالة على بلاغة المسجوع، لأنه سلك مسلك الإيجاز والاختصار (الجزائري، 1411)، ولكل مقام مقال. كان هذا رأي ابن الأثير ومن تبعه. ويرى أحمد الحوفي وكأن ابن الأثير أحس بتهافت في رأيه، لذلك أضاف أن وقوع غير المسجوع إضافة إلى المسجوع دلالة على منتهى البلاغة والإحاطة، و قدرة الجمع بينهما في أعلى صور الإعجاز، ومراتب الإفصاح. ويضيف قائلا:« أن القرآن نزل فيه كل شيء، لذلك لا بد أن يزاوج بين جميع فنون الكلام من مسجوع ومنثور ... ومفصل و مجمل ...» (الحوفي، 1992) ولو لم يكن كذلك لخرج عن كلام العرب وأساليبهم وخالف بذلك قوله تعالى:« إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا» (سورة، الزخرف، الآية3).

في حين رجح أحد الباحثين السجع من منظور آخر، كمراعاة بعض الدراسات الحديثة التي ذهبت تقارن جماليات الذوق بين اللغات المختلفة وكيفية التلقي (العطاس، 1424)، لأن الاعتناء باللفظ من أجل

إيضاح الجوانب البلاغية في اللغة العربية له دور كبير خصوصا لغير الناطقين بها. وإذا رمنا الدقة أكثر فالمقصود من هذا الكلام هو جانب متعة إدراك المعاني، ويظهر تكرار جرسه من خلال توالي الأسجاع والفواصل، وما تحدثه من إيقاع ونظام وتماسك داخل النص مما يلاحظه حتى العجم

أما ابن أبي الأصبع في تحرير التحبير فيعرض ما قاله الرماني في أمر التجنيس بأنه : « بيان المعاني بأنواع من الكلام، يجمعها أصل واحد من اللغة، فيكرر هذا المعنى أو هذا الأصل تأكيدا لمن فهمه ، وتوضيحا لمن لم يفهمه » (العطاس، 1424). ومما يستنتج أن السياق له أهمية كبرى، ويرجع إليه الفضل في وصف الفقرة والقرينة واللفظة بالجميلة أو القبيحة... وهو ما يراه ابن الأثير وبعض المتأخرين كالعشماوي (خضراوي، 2001)، كما أن تكرار الألفاظ على المعنى الواحد، أو تحمل كل واحدة معنى خاص تخالف فيه أختها، فإن ذلك حكمه حكم الوضع الذي يوضع فيه الكلام. خاصة حينما يتعلق الأمر بدراسة النصوص الإعجازية فإن تأليفها ونظمها فريد ، كنظم حبات اللؤلؤ في العقد.

4.قراءة في حدود النص الشعري عند أحمد يوسف (نسق البنية والإيقاع)

إذا عدنا إلى أحمد يوسف نجدُهُ يؤكدُ أنَّ جلَّ الدراساتِ كانت تميلُ إلى قراءةِ النصِّ من الداخلِ (يوسف، 2007). والملاحظُ أنَّهُ يؤيدُ هذا التوجهَ لكن يمكننا أن نطرحَ الإشكالَ الآتيَّ: ماهي حدودُ هذا الداخلِ المقروءِ؟ وعليه فإنَّ صياغةَ هذا الطرحِ من منطلقِ البعدِ الفلسفيِّ بطرحُ مجموعةً من الدراساتِ النقديَّةِ الفلسفيَّةِ الغربيَّةِ. وبعضُ الآراءِ النقديَّةِ العربيَّةِ المعاصرةِ (كعبدِ المالكِ مرتاض) وغيرِهِ. تكشفُ لنا إلى حدٍ ما التحولَ من القراءة الداخليَّةِ بإشكالاتِها إلى المقارنةِ والمقاربةِ بين نظريَّةِ التلقي ونظريَّةِ الأدبِ، وملخصُ وجهِ الشبهِ بينهما يكمنُ في المنطلقِ أو البعدِ الفلسفيِّ الذي يستمدانِ منه المرجعيَّةَ؛ وهو التراثُ الشكلانيُّ الروسيُّ، ثم علاقةُ الأدبِ بالسيرةِ الذاتيَّةِ، وإن كانت هناك فوارقٌ كبيرةٌ بينهما لا يمكنُ طرحُها في هذا السياقِ، وإن كانت حسب رايَّ أحمد يوسف لم تهتدِ إلى استكشافِ كثافةِ الإيقاعِ وحركةِ نموّهِ، ونسيجِ العلاقاتِ القائمةِ بين مكوناتِهِ، لذلك التفت بمستوياتِ الإيقاعِ الداخليِّ وعملت على تحديدِها (يوسف، 2007). أما يمنى العيد فنجدُها تقولُ عن الإيقاعِ:" إنَّها حركةٌ تنمو وتولدُ الدلالةَ" (العيد، 1985). إنَّ تحديدَ يمنى العيد لعناصرِ الإيقاعِ الداخليِّ في قصيدةِ النثرِ لم يحظَ بتلك النتيجةِ المنتظرةِ لأنَّهُ لم يجب على الأسئلةِ، خلافَ تحليلِها لمقطعٍ شعريٍّ

من قصيدةِ (بيروت) لمحمود درويش (العيد، 1985) :

تفاحةُ البحرِ، نرجسةُ الرُّخامِ، حجريَّةِ، بيروت شكلُ الرِّيحِ في المرآةِ

–وصفُ المرآةِ الأولى، ورائحةِ الغمامِ.

–بيروت من تعبٍ ومن ذهبٍ، واندلس الشامُ.

–فضةٌ، زبدٌ، وصايا الأرضِ في ريشِ الحمامِ.

–وفاءٌ مستسلمةٌ، تشردُ بيني وبين حبيبتي، لم أسمع دمي من قبل .

–ينطقُ باسمِ عاشقةٍ تنامُ على دمي.... وتنامُ.*

في مقاربةِ يمنى العيدِ لسماتِ الإيقاعِ الداخليّ تكمنُ في المستوياتِ:

–الصرفيُّ: ويتجلى في المعجمِ ومقابلةِ الأسماءِ المؤنثةِ (تفاحةٌ فراشةٌ. البحر الريح(...

هذا النَّسقُ يخلف إيقاعاً على المستوى المعجميّ والصرفيّ:

–التقابلُ بين الكائناتِ الحيَّةِ وغيرِ الحيَّةِ :

(التفاحةُ، البحرُ، النرجسةُ ـ الرُّخامُ، الحجرُ)

التعادلُ المكافئُ تكونُ هذه الجملَ :

التفاحةُ للبحرِ.

نرجسةُ للرُّخامِ.

فراشةُ للحجرِ (يوسف، 2007) .

هذا التقطيعُ يولدُ إيقاعاً وإحساساً بالتوازي والتوازنِ. ويستمرُ أحمد يوسف في عرضِ تحليلِ يمنى العيد وتعليلِها وهنا نلاحظُ أنَّ يمنى العيد تهملُ المؤلفَ وتوثرُ النصَّ على الفاعلِ. كما نلاحظُ أنَّ دراسةَ الإيقاعِ ممَّا هو معلومٌ يغلبُ عليها طابعُ التغني. إلَّا أنَّ يمنى العيد وأبو ديب وإلياس الخوريَّ لم يصرفهم ذلك عن الدلالةِ. ومن هنا شكَّلت شعرياتِ الإيقاعِ النسقيَّةِ ضمن البنيَّةِ الشموليَّةِ للقصيدةِ. ومن المواصفاتِ العامَّةِ التي قدَّمتها يمنى العيد:

–التركيبُ اللغويُّ حيث ينتظمُ في انساقٍ من الموازناتِ والتقطيعِ.

–التكرارُ وفقَ أشكالٍ موظفةٍ لتأديةِ دلالتِها.

–التوزيعُ والتقسيمُ على مستوى جسمِ القصيدةِ، ويهدفِ دلاليٍّ محددٍ.

–التوقيعُ على جرسِ بعضِ الألفاظِ المعجميَّةِ والموازنةِ بين حروفِها (يوسف، 2007).

–نماذج من التحليل:

ونجدُ أحمد يوسف لا يقدمُ تعليقاً أو نقدا بارزاً حول هذه المقاربةِ بقدرِ ما هو عرضٌ لهذه الرؤيةِ في التحليلِ.

أنموذجٌ 3:(أحمد المجاطي)

أسكنُ في قراراتِ الكأسِ، أحيلُ شجى مرايا.

أرقى في مملكةِ العرايا .

أعشقُ كلَّ هاجسٍ غفل وكلَّ نزوةٍ أميرةٍ.

أبحرُ في الهنيهةِ الفقيرةِ.

أصالحُ الكائنَ الممكنَ والمحالَ.

أخرجُ من دائرةِ الرفضِ ومن دائرةِ السؤالِ (لمجاطي، 1997).

ومن هنا أخذَ عبدُ اللهِ راجعُ هذه الملاحظةَ في قراءتِهِ للوقفَةِ الثلاثيَّةِ في القصيدةِ المغربيَّةِ المعاصرةِ حيثُ قدَّمهُ كمشروعٍ بديلٍ للإيقاعِ. وتوفيرِ الرَّاحةِ للملتقى أثناءَ القراءةِ (العيد، في معرفة النص). وينتقدُ أحمد يوسف هذه الملاحظةَ إذ يراها لم تخرج عن طابعِ السكونيَّةِ والثباتِ. لذلك كان التركيزُ في هذه القراءةِ على استهلالاتِ القصائدِ وبدايات الأبياتِ. ونستحضرُ مقولة عبدِ اللهِ راجع: "غالباً ما تكونُ هذه الأبياتُ متشابهةً من الناحيَّةِ النظميَّةِ، ويتجلى ذلك في القصيدةِ المغربيَّةِ المعاصرةِ في البدءِ بالفعلِ، ولاسيما الفعلُ المضارعُ خارجَ القصدِ من توظيفِ هذا الفعل ممَّا يجسدُ نوعاً من الثباتِ التنظيميّ، والإيقاعيّ يخلقُ التجربةَ، ويجدُ من تدفقِ الأدلةِ، وتدافعِ الأحاسيسِ بطريقةٍ تتحولُ معها الأبياتُ إلى قطعٍ متشابهةٍ ومتراصةٍ بدلاً من أن تكونَ نسيجاً تغيبُ مكوناتُهُ الجزئيَّةُ داخل كليتِهِ" (راجع، 1999). وهنا نسجلُ بعضَ الملاحظاتِ انطلاقاً من هذه المقولةِ التي أخذت الأفعالَ بشكلٍ عامٍّ والفعلَ المضارعَ على وجهِ الخصوصِ. ومنها بعضُ الإيحاءاتِ عن الفعلِ المضارعِ في بداياتِ الأبياتِ:

-حضورُ ضميرِ المتكلمِ.

-سيادةُ الزمنِ الحاضرِ.

-الغنائيَّةُ وغلبةُ الطابعِ الرومانسيّ.

-استقلاليَّةُ البيتِ داخلَ المتنِ.

- الوقفاتُ الثلاثيَّةُ وتحقيقُها في القراءةِ.

وإذا أردنا أن نوسعَ دائرةَ البحثِ في النصوصِ التي استشهدَ بها عبدُ الله راجع والتي تعكسُ بعضَ الملاحظاتِ التي أشرَنا إليها فإننا نأخذُ نصَّ حسنِ الأمرانيّ يقولُ:

- وأدخلُ المدينةَ.
- أسيرُ في الازقةِ الخرساءِ.
- لا تقبلني المدينةُ المجنونةُ.
- ترسلني الأعينُ نحو الأعينِ الجوارحِ.
- تغتالني الملامحُ.
- تلوكني الافواهُ.

- أواه.
- هذا الذي أقلقنا أيُّها الأصحابُ.
- هذا الذي أزعجَ أمتَنا وغابَ (الأمراني، 1974)

النموذجُ 2:(بن يحيى عبدِ اللطيفِ)

- أرثيك حيَّاً أيُّها الإنسانُ.
- أرثيك يا منبعَ الأحزانِ.
- أبكيك ولا أبكي (اللطيف، 2003).
- فمعذرةً.
- أخرجُ القلبَ من صدري.
- أملأُ الصدرَ المجوفَ بالصخرِ.
- أهزُ هذا القلبَ المنبوذَ*.

وقفت هذه الدّراسةُ أو هذا التحليلِ عند الفعلِ ودلالتِهِ وإيحاءاتِهِ المختلفةِ وديناميتِهِ في القصيدةِ. وهنا نشيرُ إلى نقطةٍ متمثلةً في أنَّ عزَّ الدينِ اسماعيل كان يصنفُ العملَ الشعريَّ من منطلقِ تشكيلٍ زمانيٍّ وآخر مكانيٍّ (اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، 2014)، بشكلٍ عفويٍّ أمَا محمد بنيس فاعتمد:(الزمانَ والمكانَ من منطلقٍ لسانيٍّ) كما أنَّ دراسةَ الجوانبِ السمعيَّةِ البصريَّةِ التي أشار إليها أحمد يوسف تذكرنا بمادة القراءةِ، والقراءةِ الصامتةِ على وجهِ الخصوصِ.

5.خاتمة:

ومما نخلص إليه ختاما أن مكامن الشعرية التي تميز النص أو الخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات الأخرى تستجلى قراءتها من خلال الأثر الذي تحدثه الكلمات خاصة في النص الشعري، هذا النص الذي شهد تحولات كبرى في سياق المناهج والتراكم المعرفي فكانت حدوده المتاخمة لسياقات التحليل والأحكام النقدية والقرائية العامة، ونظرات استشرافية حاولت أن ترسم رؤية وبعدا عاما في التحليل؛ مثل ما قدمه الشيخ طاهر الجزائري. يضاف إلى ذلك النسق العام الذي أقامت عليه النظريات المعاصرة دعائم القراءة فأعطت مفاهيم جديدة، وغيرت حدود الشعر تبعا لفلسفة تأويل النص الشعري المكثف. وقد سعى ألباحث الأكاديمي أحمد يوسف إلى مقاربة بعض المفاهيم التي تتعلق بنسق البنية، حيث أسعفته آليات الترجمة في رصد التمظهرات الكبرى لكبار أعلام النقد في الوطن الغربي والعربي.

–إن البنية الإيقاعية شكلت عبر مراحلها المختلفة مكمن الشعرية والعمل الإبداعي الذي خلد المأثور من هذا النتاج الإيقاعي، مسايرة لآليات التحليل المنبثقة عن الإيقاع الذي يمثل بدوره جوهر النص الشعري .

–تسهم البنية الإيقاعية في انفتاح القراءة وإعطاء أبعاد أخرى للنصوص.

–تتجاوز البنية الإيقاعية إشكالية التجنيس بين النصوص معتمد الجرس الصوتي في المقاطع والفواصل والقوافي.

–تمثل البنية الإيقاعية العنصر الغير ثابت تبعا لاختلاف الصوامت والصوائت التي تحدد بدورها الاتساق والانسجام.

6.قائمة المراجع:

ابراهيم خليل. (2003). *مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث*. عمان: دار المسيرة.

ابن البناء العددي. (1985). *الروض المريع في صناعة البديع* (المجلد 2). الدار البيضاء: دار النشر المغربية.

أحمد الحوفي. (1992). سجع القرءان فريد. *مجلة مجمع اللغة العربية، 1*(3).

أحمد لمجاطي. (1997). *ديوان* (المجلد 1). المغرب: دار توبقال.

أحمد يوسف. (2007). *القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة* (المجلد 1). بيروت: منشورات الاختلاف الدر الغربية للعلوم.

الجيلالي دالاش. (1992). *مدخل إلى اللسانيات التداولية*. الجزائر: ديوان المطبوات الجامعية.

السعيد خضراوي. (2001). النظرية النقدية في كتب الإعجاز القرءاني. الجزائر.

السكاكي. (2000). *مفتاح العلوم* (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

الشيخ طاهر الجزائري. (1411). *التبيان* (المجلد 2). بيروت، لبنان: دار البشائر الإسلامية.

آن روبول. (1997). *التداولية اليوم* (المجلد 2). (سيف الدين دعفوس ومحمد شيباني، المترجمون) تونس: المعهد العالي للغات.

آن روبول. (1997). *التداولية اليوم* (المجلد 2). (سف الدين دعفوس ومحمد شيباني، المترجمون) تونس: المعهد الغالي للغات.

بن يحيى عبد اللطيف. (2003). أبيات. *مجلة نزوى، 36*.

جان كوهين. (1986). *بينية اللغة الشعرية* (المجلد 2). (محمد الوالي ومحمد العمري، المترجمون) الدار البيضاء، المغرب: دار بوتقال.

حازم القرطاجني. (2007). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* (المجلد 4). تونس: دار المغرب الإسلامي.

حسن الأمراني. (1974). *الحزن يزهر مرتين* (المجلد 1). فاس، المغرب: مطبعة النهضة.

سيد البحراوي. (2011). *الإيقاع في شعر السياب* (المجلد 1). القاهرة مصر: الهيئة المصرية للكتاب.

عبد القاهر الجرجاني. (1991). *أسرار البلاغة* (المجلد 1). الجزائر: دار المدني.

عبد الله العطاس. (1424). دراسة البلاغة العربية في غير النص الأدبي لغير الناطقين بالعربية. *مجلة جامعة أم القرى، 2*.

عبد الله راجع. (1999). *القصيدة المغربية المعاصرة* (المجلد 3). المغرب: المركز الثقافي.

عبد المجيد زراقط. (1991). *الحداثة في النقد العربي المعاصر* (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار لحرف العربي.

عبد الهادي بن ظافر الشهري. (2004). *استراتيجيات الخطاب* (المجلد 1). بنغازي، ليبيا: دار الكتب الوطنية.

عز الدين اسماعيل. (1979). *الأسس الجمالية في النقد الأدبي* (المجلد 1). القاهرة، مصر: دار الفكر العربي.

عز الدين اسماعيل. (2014). *التفسير النفسي للأدب* (المجلد 1). لبنان: دار العودة.

علي جعفر العلاق. (2001). *في حداثة النص الشعري* (المجلد 1). عمان، الأردن: دار الشروق.

مصطفى حركات. (1998). *قواعد الشعر* (المجلد 1). القاهرة، مصر: الدار الثقافية.

مصطفى صادق الرافعي. (2000). *تاريخ الأدب العربي* (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

مهدي سامي. (1988). *أفق الحداثة وحداثة النمط* (المجلد 1). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.

يمنى العيد. (1985). *في معرفة النص* (المجلد 3). لبنان: دار الآفاق الجديدة.

يمنى العيد. (بلا تاريخ). *في معرفة النص*.

يوري لوتمان. (1995). *تحليل النص الشعري -بنية القصيدة-* (المجلد 1). (محمد فتوح أحمد، المترجمون) القاهرة، مصر: دار المعارف.

يوسف عبد الجليل حسني. (1988). *التمثيل الصوتي للمعاني* (المجلد 2). القاهرة، مصر: الدار الثقافية للنشر.