

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الإيقاع في شعر نزار قباني

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي مسار: أدب عربي حديث

إشراف الأستاذة:

رزيقة طاووا

إعداد الطالبة:

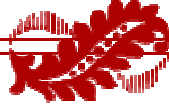
هجيرة قادري

السنة الجامعية:

1434 - 1435 هـ

2013 - 2014 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



شكر و عرفان

إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة رزيقة طاووا

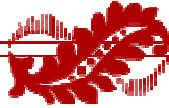
إلى جميع الأساتذة الذين علمونا وأرشدونا

(بلقرdol- ثليثة بليردوح- روفية بوغنوط - راضية عداد - حسناء بروش- سلاف
بولحلايس- سعيدة شعيب - أمنة بن سويكي- العلمي المكي- باديس فوغالي- بلقاسم
دكدوك- بودوخة- شاكر لقمان...)

إلى إدارة الأدب

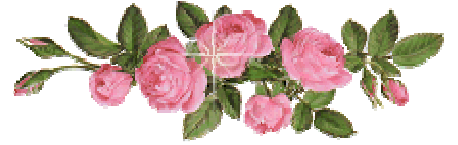
إلى إدارة المكتبة المركزية ومكتبة الإعارة الخارجية

إلى كل من أعانني على إنجاز بحثي





إهداء



(إلى أمي وأبي)

من ربياني صغيرة، وأزراني كبيرة

من لو حزت لهما الدنيا، لم أجزهما

فاللهم أجزهما عني خير ما جزيت أبوين عن بنتيهما، أسبغ عليهما نعمة العافية

وارزقهما طمأنينة النفس، وصلاح البال، وخير الدنيا، وجنة الآخرة، إنك ولي

ذلك والقادر عليه

(إلى زوجي)

لولا الله ثم هو ما تم هذا العمل

(إلى إخوتي)

(إلى بنتي)

(إلى أساتذتي)

من ارتقيت بفضلهم بعد الله في العلم درجة، أساتذتي في مختلف مراحل

التعليم

وأطواره

(إلى طلبة الفوج 10 للسنة الأولى)

(وجميع طلبة الماستر)

(إلى كل من يقدرني وأقدره)

أهدي عملي المتواضع

مقدمة

مقدمة

تعد جمالية الإيقاع من المستويات الفاعلة في بناء النص الشعري الذي تتحقق به الوظيفة التأثيرية والوظيفة الجمالية، التي تسعى إلى استثمار كل الطاقات الصوتية والدلالية، بدافع تعقد التجربة الشعرية وعمقها لأن حركة الشعر الحديث أذابت ثنائية الشكل والمضمون التقليدية وصارت الطاقة الإيقاعية تتولد عن الدلالة، كما أن الإحياءات الصوتية تتبع من الإيقاع بكافة مستوياته.

وقد تأكد لدينا أن نزار قباني شاعر من أصحاب التجارب الشعرية المستقلة، لأنه سعى ليفرّد لنفسه رؤيا شعرية يختص بها، وهذا ما دعانا إلى الاهتمام بشعره، من خلال رؤيا نقدية مجردة، تسعى إلى إظهار خصائص التجربة الشعرية من زاوية تعد من أهم زوايا قراءة شعر نزار قباني، ألا وهي الإيقاع، خاصة وأن تجاربه الشعرية ممتنعة صادة، لا تكشف بيسر أسرارها رغم سهولتها. ولعل الاختيار الإيقاعي فعل إنشاء يصرف من خلاله الشاعر تجربة ذاتٍ تفتتح عن الموروث، حيث يعيد إنتاجه موظفا اللغة التي يتخير منها ما يوافق حالات الوجدان.

ما هي مختلف مظاهر التجديد الإيقاعية في شعر نزار قباني؟ وما هي أنماط التكرار في شعره؟

ربما تتطلب الإجابة عن هذه الأسئلة بحثا طويلا مضنيا خاصة مع أعمال الشاعر الكثيرة، لذا اخترنا أن ننظر في الجزء الأول من شعر نزار قباني لأنه على قدر كبير من الأهمية وينبئ بتحول تجربة الشاعر من العمودي إلى الحرّ، وكذلك اعتمدنا على الجزء الثالث من الأعمال السياسية الكاملة، الذي يمثل الشعر الحرّ وكيفية تمثّل نزار لهذا النوع من الشعر وطريقة تصريفه للتفعيلات والبحور وتركيزه فيها على التكرار كعنصر أساس للإيقاع.

وقد اعتمدت هذه الدراسة على مسلمات منهجية انتهى إليها الدرس النقدي العربي الحديث، أهمها كتاب "قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة و"عضوية الموسيقى في النص الشعري" لعبد الفتاح صالح و"العروض العربي صياغة جديدة" لزين الدين خويسكي، و"حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر" لحسن الغرني، وغيرهم.

وهكذا تضافر العامل الذاتي والعامل الموضوعي لخوض غمار التجربة النزارية بكل طياتها، متسلحين بآليات المنهج الجمالي التحليلي الوصفي مع التوسل بالمقاربة الأسلوبية في أكثر جزئيات البحث.

واقترضت ضرورة الدراسة أن يُقسَّم البحث إلى ثلاثة فصول تنتهي بخاتمة تُحوصل فيها النتائج، أما الفصل الأول التمهيدي المعنون بقراءة اصطلاحية في المفهوم والخصائص، فتناول مفهوم الشعرية عند النقاد الغربيين والنقاد العرب ومفهوم الإيقاع عند القدماء والمحدثين وبوادر التجديد في الإيقاع الشعري التي جسدها كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب على جسد القصيدة المعاصرة.

أما الفصل الثاني الموسوم بمظاهر التجديد الإيقاعي في شعر نزار قباني فهو فصل نظري تطبيقي، تناولت فيه المزوجة الموسيقية سواء بين البحور الشعرية أو المزج بين الشكلين الحر والتقليدي والتضمين النثري، ثم درست القافية وأنواعها، كما تناولت مسألة التدوير في شعر نزار قباني.

أما الفصل الثالث فقد عنونته بشعرية إيقاع التكرار في شعر نزار قباني نظريا وتطبيقيا، حيث سعت إلى تعريف التكرار في اللغة والاصطلاح ثم عرجت إلى أنواع إيقاع التكرار، كإيقاع الصوت والحرف، ثم تناولت إيقاع اللفظ في شعر نزار قباني، وأخيرا تعرضت لإيقاع الجملة أو العبارة.

ولم تخل طريق البحث من عوائق وصعوبات عطلت مسيرته، منها ضيق الوقت بالنسبة لي خاصة وظروف العمل مما لم يتيح فرصة البحث أكثر عن مصادر ومراجع يُدعم بها البحث، وكذا صعوبة التعامل مع مادة البحث الشعرية ذاتها، إذ تتجمع أحيانا جملة من الخصائص الإيقاعية الهامة في النموذج الشعري الواحد، مما اضطرنا إلى مقارنته عدة مرات.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وقَّنا إلى إمطة اللثام - ولو بالنزر اليسير- عن مشكلة دراستنا، ولولا توجيهات الأستاذة المشرفة الدكتورة رزيقة طاووس وملاحظاتها القيمة، ومساعدتها لي ماديا ومعنويا، وصبرها وحرصها الدائم على توفيقنا في بحثنا هذا، لم يكن له أن يبلغ هذا المبلغ، وكما يقولون: لكل عالم هفوة ولكل نبيه غفوة ولكل سيف نبوة، ولا يسلم من الزلل والعيب أحد، وفوق كل ذي علم عليم.

الفصل التمهيدي

قراءة اصطلاحية في المفهوم والخصائص

أولاً: مفهوم الشعرية:

أ- الشعرية عند الغرب

ب- الشعرية عند العرب

ثانياً: مفهوم الإيقاع:

أ- عند العرب القدامى

ب- عند المحدثين (الغرب والعرب)

ثالثاً: بؤادر التجديد في الإيقاع العربي المعاصر

تمهيد:

لما كان الإيقاع هو اللحمة السديمية والسحرية التي تنسُدُّ بها مسارب النص الشعري وتتواشج مسالكه، دون أن يفضي بعضها بالضرورة إلى البعض الآخر، فقد حظي لدى الشعراء باهتمام بالغ، حيث كان جزءاً أساسياً في بناء القصيدة كرهان شعري خاصة بعد خروجها من أعماق البحور الخليلية، لذا جاء هذا الفصل الموسوم بـ "قراءة اصطلاحية في المفهوم والخصائص" لينير عتمة الإيقاع بوجه خاص، لأن مشكلة التعامل مع النص الحدائي تتحدد بحضور النبض النصي الشعري كوعي عميق يخترق السائد ويخلخل القناعات التي تركز مفهوم الشعرية، فجاء الفصل بقراءة جادة لحثيات الشعرية والإيقاع وبوادر التجديد العربي الإيقاعي.

أولاً: مفهوم الشعرية

نظراً للطبيعة الزبئقية لمصطلح الشعرية واختلاف تعريفاتها باختلاف الأمم التي احتضنته فإنه يعد من الصعوبة الوصول إلى معنى محدد ودقيق لهذا المصطلح، الذي تكتنف الالتباس ويلفه الغموض، ومن أبرز مظاهر هذه الظاهرة ذلك الاختلاف بين النقاد والباحثين في شأن المفهوم، فالشعرية موضوع كثير التشعب، وطيد الصلة بسائر علوم اللغة، لذا فهو "يستدعي مني تحديد المصطلح والمفاهيم وهذا المسعى محفوف بالملزق، لأن الشعرية تتضمن معاني متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي"¹، فقد اختلف في كونها نظرية أم منهجاً أم وظيفة من وظائف اللغة وعلى الرغم من هذا الالتباس وهذا الغموض والاختلاف الحاصل بين الباحثين يمكن القول بوجود معنيين للشعرية:

- **معنى عام وشامل:** ويتمثل في أنها الحقل العلمي أو المعرفي الذي يتولى دراسة القوانين العامة التي يقوم عليها الإبداع الأدبي أو يسير وفقها، سواء أكان ذلك في الشعر على نحو ما فعل أرسطو في دراسته للخطاب الفني في الملحمة والدراما بنوعيهما (المأساة والملهاة) أو في النثر على نحو ما فعله السرديون مثل "تودوروف" في شعرية النثر (Poétique de la Prose) و"قريماس" (Sémantique Structural) و"جيرار جونييت" في (Figures).

ويلاحظ أنه على الرغم من ارتباط كلمة شعرية من حيث الاشتقاق-على الأقل- بالشعر إلا أنها لا تتناول القوانين المتعلقة به بوصفه جنساً من الأجناس الأدبية فقط بل تتجاوزه إلى سائر أشكال الإبداع.

وفي إطار المعنى العام أيضاً تعني الشعرية دراسة المقومات الأدبية والفنية في مذهب من المذاهب مثل أن ندرس شعرية الاتجاه الرومانسي أو الكلاسيكي أو الرمزي، ويلاحظ أنه على الرغم من دائرة الشعرية في هذه الحالة أضيق من الحالة السابقة، إلا أنها بقيت في معناها العام لأنها من جهة لم تميز بين شعر ونثر، ومن جهة أخرى تستهدف القوانين العامة للموضوع محل الدراسة.

¹ - مشري بن خليفة: الشعرية العربية (مراجعياتها، أبحاثها النصية)، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2007، ص 19.

والشعرية بهذا المعنى الشامل" لم تخل أية حقبة تاريخية منها في الشرق وفي الغرب على حد سواء، فمنها نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، وشعرية أرسطو، ونظرية الأقاويل لحازم القرطاجني والتي تستند إلى المحاكاة والتخييل"⁽¹⁾ وغيرها.

ولهذا سنحاول البحث في جذور هذا المصطلح والتطرق إلى المفاهيم الخاصة له، وستكون البداية مع تناول مفهومها في الدراسات الغربية ثم في الدراسات العربية.

أ- الشعرية عند الغرب:

المنتبع لهذا المصطلح عند الغرب يلاحظ أنه لا خلاف بين نقادهم حوله من الناحية الشكلية، إذ هناك اختلاف يسير في التسمية، فيطلق عليه الفرنسيون مصطلح (Poétique) والانجليز مصطلح (Poetics).

وكان أرسطو أول من استعمل هذا المصطلح ليعنون به كتابه الشهير (فن الشعر) والذي تكلم فيه عن هذا الموضوع.

وإذا عدنا إلى مصطلح (Poetics) نجده متكونا من " ثلاث وحدات: (Poem) وهي وحدة معجمية (lexème) تعني باللاتينية الشعر، و (ic) وحدة مورفولوجية (morphème) تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي، و (s) للدلالة على الجمع"⁽²⁾.

وبالبحث التاريخي نجد أن الملامح الأولى لهذا المصطلح تعود إلى الحضارة اليونانية التي ضربت بسهمها في مختلف العلوم التي قام الغرب بتطويرها عبر قرون عدة.

1- الشعرية عند أفلاطون:

تمتد الشعرية في جذورها الأولى إلى المنابع الإغريقية رومانية حيث تؤسس لوجودها وميلادها على يد أرسطو من خلال كتابه "فن الشعر" الذي يعدّ هبة للبشرية إذ يعتمد على المحاكاة والتخييل، "فالمحاكاة مصطلح ميتافيزيقي استعمله سقراط وأفلاطون، فقد قال سقراط: إن لرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد، ومفهوم التقليد عند أفلاطون...أساسه أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر: الأولى

(1)- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط2، 1994، ص11.

(2)- رابح بوحوش: الشعرية والمناهج اللسانية، مجلة الموقف العربي، عدد114، 2005، ص38.

عالم المثل، الثانية: عالم الحس، وهو صورة للعالم الأول، الثالثة: عالم الضلال والصور والأعمال الفنية"⁽¹⁾. فالمنتوج الإبداعي عند أفلاطون يتعد بثلاث درجات عن الحقيقة الأصلية الموجودة أصلاً في عالم المثل أي أنها بعيدة كل البعد عن الإنسان، بالتالي فإن الأعمال الفنية هي تقليد التقليد، وقد تناول أفلاطون الشعر في موضعين من محاوره الجمهورية "إذ تحدث عنه في الباب الثالث ولم يحكم عندئذ برفض الشعر كله من الجمهورية بل اعترض على الشعر التمثيلي الذي وصفه بأنه شعر المحاكاة... وهو لا يبين للسامعين طريق الصواب والخير... أما الشعر الغنائي أو الملحمي والتعليمي فقد كان معجبا به لأنه يعبر عن حقائق ومثل سامية... ومن هنا فهو لا يطلب في مدينته الفاضلة إلا أناشيد مدح الآلهة والأبطال"⁽²⁾. إن أفلاطون في نظره للمدينة الفاضلة استند إلى كل ما من شأنه أن يقيم حضارة على أسس متينة من جميع النواحي، فهو يدرك أن للفن دورا كبيرا في بناء قيم وشخصية الفرد الذي يعدّه لبناء هذه الجمهورية. إذ أن "الشاعر كائن أثري مقدس ذو جناحين، لا يمكنه أن يبتكر قبل أن يلهم، ويفقد هذا الكائن الإلهام إحساسه وعقله، وإن لم يصل إلى هذه الحالة فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر واستجلاء الغيب حتى تلهمه ربّة الشعر"⁽³⁾.

ومن هنا نجد أن أفلاطون يمنح سلطة الشعر للإله الذي يتحدث على ألسنة الشعراء، ويرى أن الفن رسالة أخلاقية ملتزمة.

2- الشعرية عن أرسطو:

يعتبر كتاب "فن الشعر" أول كتاب في تاريخ الإنسانية يتكلم عن الأشكال الفنية والتي من بينها الشعر فقد "ترجمه العرب القدماء- أبو بشر متى بن يونس "328هـ"- تحت عنوان أبوطيقا"⁽⁴⁾، إذ تعتبر المحاكاة هي المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه هذا الكتاب، كما أنّ نظرة أرسطو للمحاكاة تختلف عن نظرة أفلاطون "يطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في

(1) إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، عمان، ط1، 1996، ص17.

(2) أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1994، ص50.

(3) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، د.ط، 2001، ص28.

(4) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص21.

الخصائص التي تنطوي عليها بشكل منفصل، وتختلف المحاكاة ذاتها -حسب أرسطو- على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة"⁽¹⁾.

فالمحاكاة تختلف باختلاف الفن الذي استخدمت فيه فهي في الرسم مغايرة لما هي عليه في النحت والموسيقى أو الشعر، وذلك لاختلاف الوسائل التي تتراوح بين ألوان وأصوات... وهذا ينعكس لا محالة على الطريقة والموضوع.

كما يعتبر أرسطو المحاكاة أساسا لكل فن من بينها الشعر، فالفنان أو الشاعر له الحق في تقديم نظراته الخاصة للأشياء لا كما هي موجودة في الواقع، ولهذا حدّد أرسطو ثلاثة طرائق يسلكها المحاكي، "لما كان الشاعر محاكي -شأنه في ذلك شأن المصور أو أي محاك آخر- فإنه يجب عليه بالضرورة أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه الطرق الممكنة الثلاث: أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون، أو كما يحكى عنها، أو يظن أن تكون، أو كما يجب أن تكون"⁽²⁾.

وإذا أدرجنا هذا القول ضمن البنية العامة للشعر، فيمكن أن نعدّ ذلك طابعا "خياليا" يضفي على الشعر ميزة خاصة أمّا من حيث اللغة والوزن فأرسطو لم يهمل ذلك لأنه "يحق للشاعر أيضا أن يجري على الكلمات التحويلات اللغوية المتنوعة"⁽³⁾. أي أنه يملك حق الانزياح باللغة عن مسارها النفعي التواصلي إلى مسار جمالي فني يحقق للإبداع هدفه المنشود، وهذا الاستخدام الخاص للغة يكون فقط مصححا به لدى فئة الشعراء، أما من حيث الوزن الذي يخص النظم دون النثر فلم يغفل أرسطو الخوض فيه إذ يرى "أنّ هناك فنا آخر يحاكي عن طريق استخدام اللغة وحدها"⁽⁴⁾. فدور الشعر في نظر أرسطو هو "التطهير" "Catharsis" وانطلاقا من ذلك فقد مثل كتاب أرسطو "فن الشعر" نواة حقيقية للشعريات التي جاءت بعده.

3- الشعرية عند تودوروف (Tzevetan Todorov):

وقد سعى تودوروف إلى حصر الشعرية في ثلاث تعريفات هي:

- كل نظرية داخلية.

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 21.

(2) أرسطو: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة أنجيلو المصرية، دبط، دبت، ص 79.

(3) المرجع نفسه: ص 215.

(4) المرجع نفسه: ص 96.

- الاختيار الذي يمارسه كاتب ما من بين كل الإمكانيات الأدبية الممكنة (في إطار النظام الموضوعاتي، ونمط التركيب والأسلوب...).

- السنن أو القوانين المعيارية المؤسسة من طرف مدرسة أدبية معينة ومجموع القواعد التطبيقية التي يصبح استعمالها عندئذ إجبارياً⁽¹⁾.

وقد تم استبعاد المعنيين الثاني والثالث، فالشعرية انطلاقاً من الاختيار المعتمد الأول تقترح إنجاز مقولات تسمح بالقبض في آن واحد على وحدة وتنوع كل الأعمال الأدبية وكل عمل فردي لن يكون إلا مساهماً في إبراز المقولات بمعنى أنه لن يصبح إلا مجرد، حالة تمثيلية وليس حدًا نهائياً.

فموضوع الشعرية سيكون هو الأعمال المتحققة والمحتملة.

يقول تودوروف "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"⁽²⁾.

إن الأدبية كائن موجود بالقوة يشكل طاقة كامنة لا تكتشف عن نفسها ولا تبوح بأسرارها، إلا في صورة إبداعية خلافية كونها "كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه ويكون الخلود مصيره"⁽³⁾. فهذا هو الأدب أمّا بالنسبة للشعرية فهي "مقاربة باطنية مجردة للأدب"⁽⁴⁾، وإذا كانت هي كذلك عند تودوروف، فكيف يراها جاكبسون؟

4- الشعرية عن جاكبسون (Roman Jakobson):

لعل السؤال الجاكوبسوني الذي يذهب بعيداً إحداث تماس تعالقي بين الوعي الأدبي والذائقة الأدبية هو "أين نعثر على الشعرية؟".

فيجيب جاكبسون "نشعر بشعرية النص عندما نحسّ الكلمة ككلمة، لا بديلاً لشيء (Objet) أو تفجيراً لانفعال، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها بتشكيلها الداخلي والخارجي، على كونها علامات مطابقة للحقيقة بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"⁽⁵⁾. من هذا المفهوم نجد أن جاكبسون درس الشعرية من وجهة لغوية وبالتحديد الوظيفة الشعرية التي تهيمن على الخطاب، فتؤدي إلى تحويل اللغة العادي إلى لغة

(1) - يوسف و غليسي: الشعرية والسرديات، دار أقطاب الفكر، قسنطينة-الجزائر، دط، 2006، ص15.
 (2) تزيقتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، دت، ص23.
 (3) المرجع نفسه، ص12.
 (4) المرجع نفسه، ص23.
 (5) جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الحرف، بيروت-لبنان، ط2، 1995، ص244.

أدبية، حيث يركز على مفهوم الأدبية في الإبداع الأدبي التي تتأتى من وراء الصياغة والتركيب المبدع لعناصر اللغة وفقا لسنن معينة يمنحها خصوصيتها الجمالية والفنية ويعبر عن ذلك بقوله: "تعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، وبالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة"⁽¹⁾. حيث يزيل هذا الطرح عن الشعرية الالتباس والغموض ليحيلنا إلى كيان يتعلق بالشعر كما بالثر وهي "ما يجعل من نص ما نصا أدبيا"⁽²⁾.

5- الشعرية عند جيرار جونيت (Gérard Genette):

يرى جيرار جونيت أن على الشعرية ألا تقتصر على الموجود فقط في اهتمامها بل عليها أن تنظر إلى أعمال غير موجودة لكنها ممكنة أي "اكتشاف مختلف احتمالات الخطاب والتي لا تبدو الأعمال السابقة والأشكال المستخدمة فيها إلا حالات خاصة ترتسم بعد تركيبات قابلة للتقدير أو للاستنباط"⁽³⁾.

وتوصف شعرية جيرار جونيت بالانفتاح والتحرر وسعة الأفق وتعدد الارتباطات حيث اتخذت من النص الموضوع التطبيقي وشحنته بالمعاني والدلالات المنثوية بين طيات النص لتحول القراءة من مجرد قراءة سطحية عابرة إلى حركية وفعالية منتجة تجمع بين القارئ والنص في لغة يتجاذبها الغموض والالتباس تارة والرمز والخيال طورا.

ويبدو أن فضل الشكلايين الروس في استقلال الشعرية كعلم للأدب لا أحد يمكنه أن يشك من حيث أنهم "عملوا على إنشاء مثل هذا العلم وسلموا بوجود خاصية أطلقوا عليها الأدبية"⁽⁴⁾.

6- الشعرية عند جون كوهين (John Cohen):

هذا الاتجاه يسلم أن الشعرية علم إلا أنه يضيق موضوعاتها فيجعله خاصا بالشعر، إذ يعرف الشعرية بقوله:

(1) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1988، ص24.
 (2) عثمانى الميلود: الشعرية التوليدية، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000، ص16.
 (3) وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص34.
 (4) المرجع نفسه، ص35.

"الشعرية علم موضوعه الشعر"⁽¹⁾ وذلك بإقراره بأن كلمة الشعر أصبح لها معنى عام يختلف عما كانت تعنيه في العصر الكلاسيكي، وهي الجنس الأدبي يميزه باستعمال النظم، والذي يتتبع التاريخ الأدبي يلاحظ أن كثيرا من النقاد والدارسين قد اعتمدوا الفكرة نفسها أي جعل الشعر وحده موضوعا للدراسة الأدبية والتي نطلق عليها (الشعرية).

وقد ربط جون كوهين الشعر بالانزياح معليا بذلك شأن الشعر حيث يقول: "لا يوجد شعر يخلو من الانزياح"⁽²⁾، وحيث أن الشعرية تعتمد على الانزياح فإن ثمة مستويات له فعلى مستوى الشعر يعبر عن ذلك "الشعر سواء في المستوى، أو المستويات الأخرى يتشكل عن الانزياح المستمر عن اللغة الشائعة"⁽³⁾.

ومن هنا نجد أن شعرية جون كوهين تلح على مبدأ الانزياح الشعري حيث تتحول الكلمات من مجرد كلمات عادية إلى موحية مكثفة دلاليا ومن ثمة تنأى عن اللغة المعجمية لتكتسب طاقة شعرية جمالية.

ب- الشعرية عند العرب:

ب- 1) الشعرية عند القدامى:

انحصرت الشعرية في النقد العربي القديم في مجال الشعر كونه المظهر السائد من مظاهر الإبداع الأدبي في تلك الحقبة، ونظرا لأهميته فقد أقيمت أمكنة خاصة يتوافد عليها لعرض شعرهم على الجمهور والاحتكام إلى من له الخبرة في هذا المجال.

لم يخل الشعر الجاهلي من معايير وقواعد تضبطه، فقد التزم الشاعر بتلك الخطوط العريضة في بناء القصيدة والتي تم التعارف عليها ولا يمكن بأي حال الخروج عن منوالها كالابتداء بالوقوف على الأطلال ثم ذكر الرحلة والصيد والراحلة ثم الموضوع الرئيسي للقصيدة كالهجاء والمدح... الخ، أما الاختتام فيكون بأبيات تجري مجرى الحكم والأمثال، لكن علينا ألا نهمل أهم ميزة للشعرية الشفوية وهي الإنشاد والغناء.

ومع مجيء الإسلام انبهر العرب بالنص القرآني الذي تحداهم في لغتهم مركز اعزازهم فنجم عن ذلك انبثاق الدراسات اللغوية التي جعلت القرآن محورا لها والبحث

(1)- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1986، ص09.

(2)- المرجع نفسه، ص192.

(3)- المرجع نفسه، ص192.

فيه عن مكامن الإعجاز، منذ ذلك الحين بدأ العلماء في تدوين الشعر وتأليف الكتب في مختلف المجالات اللغوية والنقد، ومن هؤلاء نجد:

1- ابن سلام الجمحي (ت:232هـ):

وهو صاحب كتاب "طبقات فحول الشعراء" الذي حاول من خلاله وضع أسس وقواعد للشعر الذي يعتبره صناعة فهو يرى أن "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تتقفه العين، ومنها ما تتقفه الأذن، ومنها ما تتقفه اليد..."⁽¹⁾، ويظهر قرب مصطلح الصناعة من مصطلح الشعرية من حيث المفهوم، والذي يعني قواعد ومعايير بناء الإبداع الأدبي، فالشعر باعتباره صناعة يحتاج إلى دقة وإتقان وكذا لا بد له من الخبرة والمهارة حتى يخرج منتوجه في أحسن صورة له. ولقد كان القرآن الكريم الدافع الذي جعل العلماء يبحثون ويؤلفون الكتب حول سر الإعجاز القرآني أهو في اللفظ أو في المعنى؟ فانقسموا إلى حزبين وكل يحاول الإتيان بالحجج والبراهين حتى يثبت صدقه إلى أن جاء:

2- **عبد القاهر الجرجاني:** بنظرته في النظم، فجمع بين الرأيين وانتهى إلى أن سر الإعجاز كامن في النظم، أي في علاقة اللفظ بالمعنى وكان لهذه النظرية تأثيرا كبيرا في علوم اللغة فقد ورد عن الجرجاني: "أن ليس النظم إلا ان تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو- وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها"⁽²⁾. فالنظم باعتباره جامعا للفظ والمعنى، فإن توخي الدقة في صياغة التراكيب النحوية ينتج لا محالة عبارات صحيحة من حيث المعنى، وفي هذا تركيز على أهمية مراعاة العلاقة بين اللفظة وجارتها داخل كل تركيب.

وفي ضوء العلاقة (النظم-النحو) "يكون الطريق إلى استنباط القوانين الإبداعية متيسرا ومثيرا في الوقت ذاته"⁽³⁾.

هذا وقد أشار الجرجاني إلى الفرق بين الاستعمال الوظيفي النفعي للغة وبين الاستعمال الفني لهذه اللغة وقد سمى ذلك (معنى المعنى) فاللغة التواصلية يفهم معناها

(1) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، (د-ط)، دبت، ص5.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمد محمود شاكر، مكتبة الخناجي، القاهرة، ط5، 2004، ص81.

(3) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص27.

مباشرة دون إمعان فكر، أما اللغة الفنية الإبداعية فتتطلب التأويل والبحث عن المعنى الخفي. إذ يعتبر:

3- **حازم القرطاجي (684هـ):** من بين النقاد العرب الذين يظهر تأثير الفلسفة اليونانية في نقدهم ويظهر ذلك بداية في تعريفه للشعر بأنه: "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها ولقد جمع هذا التعريف بين الرؤيتين العربية واليونانية للشعر فالعربية تتجسد فيكونه موزناً ومقفى أما المحاكاة فهي ناجمة عن تأثره بترجمات كلا من ابن سينا والفراي لكتاب "فن الشعر" لأرسطو كما جمع بين الشكل والمضمون في الشعر ويؤكد حازم القرطاجي أن "عملية المحاكاة من مصدرها الذي نبعت منه إلى أثرها الذي تخلقه، تتكامل فيها عناصر أربعة: أولها العالم.. وثانيها المبدع.. وثالثها العمل الذي يشكله المبدع.. ورابعها المتلقي"⁽¹⁾. فقد شمل تعريفه العناصر الأربعة التي تعتبر أساساً للإبداع واعتماده على الخيال والتخيل. فالمحاكاة تكون نتيجة لعلاقة المبدع بواقعه، أما التخيل فهو تجسيد تلك المحاكاة داخل العمل باعتماده عنصر الخيال أما التخيل فهو الأثر الذي يتركه العمل الفني في المتلقي.

إذا كانت هذه الشعرية عند القدامى، فكيف تجلت عند المحدثين؟

ب- (2) عند العرب المحدثين:

إذا حاولنا تقصي مفهوم الشعرية أو موضوعها في النقد العربي الحديث فإن الأمر لا يختلف عما حصل عند الغرب، كما أن النقاد العرب لم يتفوقوا على ترجمة واحدة لكلمة (poétique) الأجنبية، فلم تكن لهم تصورات عن الشعرية واحدة. فأدونيس من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية وخصصوا العديد من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع وقد تجلّى ذلك في كتابه الشعرية العربية والشعرية عنده شعريات وليست واحدة "شعرية الحضور وشعرية القراءة، شعرية الهوية، شعرية التجديد، المؤالفة، الحقيقة، شعرية الجسد، شعرية العنف، شعرية

(1) حازم القرطاجي، مناهج البلاغ وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1981، ص71.

الرسائل، شعرية الرفض"⁽¹⁾. ونظرة أدونيس للشعرية منحصرة في غرض الشعر، كما أنه لا يتطرق في كتابة الشعرية للبحث في ماهية هذا المصطلح أو موضوعه وإنما تتبع فقط للحركة الشعرية.

أما الشعرية عند كمال أبو ديب: فتكمن في اعتبارها "إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر"⁽²⁾، وهي في معناها العام خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ وهي ما تسمى بـ (خيبة أفق المتلقي) وهذا هو سر جمالية الإبداع الأدبي والفجوة: مسافة التوتر لدى أبو ديب تتشكل "لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقتها فقط بل من المكونات التصويرية أيضا"⁽³⁾.

فلكل نص إبداعي خلفية فكرية ينطلق منها المبدع ويظهر أثرها في هذا النص وبالتالي فهي تشكل جزءا من شعرية النص.

كما أن الفجوة تتشكل من مجموعة أنماط لهذا "يمكن تحديدها من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمه إلى أنماط مختلفة، فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللغوية..."

ولعل أبرز أنماط الفجوة (مسافة التوتر) أنماط: الإيقاعية، التركيبية، الدلالية والتصويرية، الموقفية"⁽⁴⁾، فالشعرية تتجلى في النص من خلال مجموعة من المستويات التي تتكامل فيما بينها، كما سعى حسن ناظم: إلى مقارنة مفهوم الشعرية في النقد العربي وقام بحصر النصوص التي وردت فيها لفظة الشعرية انطلاقا من التراث العربي القديم ويرى بأنها "علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي"⁽⁵⁾، هذا يعني أن الشعرية كلمة في دراسة اللغة الأدبية ومضمون الأدب أي أنها تدرس الأدب من الداخل (موضوعه الأدبي) كما سبق وتطرقنا إلى ذلك فيما قال تودوروف "بأنها نظرية داخلية للأدب" وفي ذلك يقول حسن ناظم "الأدبية موازي لمفهوم الشعرية في أهدافه وإلى حد ما في طرائقه... وبهذا تكون العلاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع"⁽⁶⁾، وعلى الشعرية أن تكون شاملة للأدب ولا تنظر إليه نظرة تجزيئية لتبلغ تكاملا معيناً.

(1) ينظر أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص44.

(2) كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، (دط)، (د ت)، ص21.

(3) المرجع نفسه: ص37.

(4) المرجع نفسه، ص51.

(5) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص83.

(6) المرجع نفسه، ص36.

أما إذا عرجنا على شعرية الانفتاح والتلقي عند عبد الله محمد الغدامي، فنجده قد تحدث عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثة، وقد جاء حديثه مرتبطاً بشعرية القراءة والتلقي مؤكداً في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري وعلى انفتاح القراءة، من هذا المنطلق نجد أن الغدامي تحدث عن الشعرية بأنها لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب، بل عممها إلى درجة وصف اللغة الأدبية في مستويين معاً (الشعر والنثر) وقد عرفها بأنها: "الكليات النظرية النابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب، مثلما هي تحليل داخلي له"⁽¹⁾.

ومن خلال تعريفه ينتج لنا أن الشاعرية عنده تعني دراسة موضوع الأدب من الداخل والخارج وتدرسه مثلما هو تحليل الأدب بالأدب، كما يتراءى لنا أن الغدامي قد تطرق في حديثه عن الشعرية إلى التحدث عن القراءة والقاري وأن القراءة في نظره تكمن في حرية تفسير الشفرة وكأن القراءة هي محاولة للبحث عما يحدثه النص المقروء في نفسية المتلقي، والقارئ في تصور الغدامي "لا يستهلك النص فحسب وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه"⁽²⁾.

ومما تقدم نجد أن عبد الله الغدامي يكشف لنا أن شعريته مرتكزة على الانفتاح والتساؤل، كما أنها انفتاح مس النص الإبداعي من حيث هو دلالات متعددة والقراءة من حيث هي طرائق متنوعة وفي الأخير نجد أن شعرية القراءة والانفتاح لدى الغدامي مماثلة أو تشبه نوعاً ما الشعرية البنيوية.

وفي الأخير نخلص إلى أن الشعرية ليست كل ما هو شعري أي ليست حكراً على جنس أدبي واحد (الشعر) لأننا نلقيها في الأجناس الأدبية المختلفة التي تكسب النصوص الأدبية والشعرية والشاعرية، لذا نجد الشعرية في الرواية والقصة والمسرح... الخ.

(1) عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشرحية)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993، ص73.

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص139.

ثانياً: مفهوم الإيقاع

أ- مفهومه عند العرب القدامى:

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (وقع): "الإيقاع من اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"⁽¹⁾.

وقال صاحب المخصص: "الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية واللحن صوت ينتقل من نغمة إلى نغمة أشدّ أو أخط"⁽²⁾.

ومن هذين التعريفين نخلص إلى أن هناك علاقة وطيدة بين الإيقاع واللحن تبدو أوضح في تعريف ابن منظور، لكن صاحب المخصص يفصل بين اللفظين دون التصريح بضرورة اختلافهما حيث نجد أن الإيقاع يتميز بأنه عبارة عن حركات أدوارها متساوية تتميز بالترتيب بقوله (عودات متوالية)، أما اللحن فهو صوت ناتج عن الانتقال من نغمة إلى نغمة أخرى تخالفها في الضعف والشدة.

فرغم فصل صاحب المخصص للإيقاع فهو فصل للخاص عن العام وبذلك يكون منسجماً مع تعريف ابن منظور الذي يربط الإيقاع باللحن والغناء. ويحيلنا صاحب المخصص على تعريف نقدي خصّ به الوزن، إذ يقول حازم القرطاجني: "الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى، أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"⁽³⁾، وهو نفس التعريف الذي عرفه أبو حيان التوحيدي للإيقاع على أنه "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة ومتعادلة"⁽⁴⁾، فبمقارنتنا لهذه التعاريف نجد أن كلا من الوزن والإيقاع يتميزان بالتساوي والترتيب والتناسب، لأن هاتين السمتين هما اللتان اشترطهما صاحب المخصص في الإيقاع الأمر الذي يجعلنا نخلص إلى أن الإيقاع مرتبط بالوزن والغناء.

(1) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، مادة (وقع)، م15، دار النشر، بيروت- لبنان، ط1، ص263.

(2) ابن سيده: المخصص، ج3، مادة (وقع)، م1، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص121.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص86.

(4) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص285.

غير أن ما نلاحظه في تعريف حازم أنه خصَّ الوزن بالشعر المقادير المقفاة بينما لا نجد هذا التخصيص في تعريف ابن سينا للإيقاع بقوله: "هو إيقاع ألحان الغناء"⁽¹⁾، هو يبين أن الإيقاع مرتبط بألحان الغناء، فالوزن إذا ما هو إلا جزء من الغناء.

ومنه نخلص إلى أن الإيقاع في الشعر العربي أشمل من الوزن وأنَّ الشعر العربي شعر موقع ممَّا يجعله بالضرورة شعراً غنائياً نظراً للارتباط العميق بين الإيقاع والغناء، إذ أنَّ ارتباط الشعر بالغناء يعدُّ جوهر الإيقاع عند القدماء، ويلخص لنا ابن طباطبا العلوي (ت322هـ)^(*) الذي يعتبر أول من استعمل مصطلح الإيقاع في ميدان الشعر وميزه عن العروض- فيقول: "الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، واعتدال أجزائه"⁽²⁾، إذ جعله بذلك سرّاً من أسرار جودة الشعر وأساس تميُّزه عن النثر.

ب- مفهوم الإيقاع عند المحدثين:

لقد خرجت القصيدة المعاصرة من خنادق الخليل صاخبة لتدخل نهراً من الموسيقى أكثر سعة وغنى وتنوعاً، واستطاع شعراء الحداثة المتميزون أن يحدثوا من خلال نماذجهم الشعرية صدمة لا عهد للمزاج السائد بها، تعرف بصدمة الإيقاع إذ تعددت المفاهيم والرؤى في هذا الموضوع:

1- عند المحدثين الغرب:

أما الإيقاع من وجهة نظر الغرب فهو مصطلح انجليزي اشتق أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفاً للكلمة الفرنسية (mesure) المعبرة عن المسافة الجمالية⁽³⁾.

كما أنه في أدق معانيه لم يكن منفصلاً والقافية بعضها عن بعض، وذلك للاعتقاد السائد بأنهما من أصل واحد، وكذلك كان شأنهما في اللغة اللاتينية، فكلمة Rythmus تعني "حركة منتظمة وموزونة"⁽⁴⁾. وقد بقيت هذه الفكرة مسيطرة إلى غاية نهاية القرون

(1) مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج1، مادة "وقع"، شركة فن الطباعة، مصر، ص998.
(*) هو أبو الحسن محمد بن إبراهيم بن طباطبا، ولد بأصفهان ونشأ بها وأخذ العلم عن أئمتها وكان مشهوراً بالذكاء والفتنة وصفاء الذهن والقريحة، عاش في نهاية القرن 3هـ وطلع ق4هـ، له كتاب في العروض وفي المدخل في معرفة المعنى من الشعر وكتاب في تقريظ الدفاتر.

(2) عبد الملك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ج2، عالم الكتب الحديثة، ط2001، ص17.
(3) Paul robert: dictionnaire de la langue française (7 tomes) société nouveau lettre, page213.

(4) عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص80.

الوسطى، بيد أنه بعد القرن السادس عشر تم الفصل بين المصطلحين كل منهما بمفهومه إن لم تنقطع العلاقة بينهما "فالقافية ليست في غنى عن الإيقاع ولا الإيقاع في غنى عن القافية"⁽¹⁾.

وينظر "بنفينست" إلى الإيقاع على أنه زئبقي غير ثابت يصعب تحديده خاصة في الجانب النظري، بينما يعتبر أمرا بديهيا ببساطة وسهولة تامتين على المستوى التطبيقي إذ يقول: "من الصعب تحديد مفهوم الإيقاع لتسربه وعدم ثبوته، أما في الجانب التطبيقي فيعدّ شيئا بديهيا ببساطة إذ يمكن لجميع إعطاؤه المفهوم المناسب"⁽²⁾.

أما "كلودال" في تعريفه على أنه "فترة موزونة الروح مستجيبة لعدد هو نفسه دائما يستحوذ علينا ويجرتنا"⁽³⁾. أي أن الإيقاع يتولد نتيجة تكرار عدد من المقاطع الموزونة، قصيرة كانت أم طويلة، ولهذا فإن الإيقاع لا ينتج عن الصوت منفردا، أو العنصر الشعري معتمدا على ذاته ولكنه وليد النسيج المتألف في علاقاته بأعضاء أخرى. وهو ما أشار إليه "سوريو" في تعريفه للإيقاع إذ يقول: "هو تنظيم متوال لعناصر متغيرة كفيها في خط واحد بصرف النظر عن اختلافهما الصوتي"⁽⁴⁾.

ويذهب "ريتشاردز" إلى أن الإيقاع هو: "هذا النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع"⁽⁵⁾. فينشأ عن ذلك أفق من التوقعات في ذهن المتلقي أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع، وبهذا فالإيقاع ينتج عن عاملي التكرار والتوقع.

2- عند المحدثين العرب:

اهتم العرب المحدثون بالإيقاع اهتماما بالغا وأولوه عناية فائقة وسعوا إلى تحديد ماهيتها وضبط مفهومه، كما أنّ المصطلح الشائع عندهم هو "موسيقى الشعر"، فما مفهومه عند النقاد المحدثون؟

إن أهم أساس اعتمدت عليه حركة الحداثة الشعرية في محاولاتها لتجديد العروض العربي أو الخروج عليه وهو ذلك الفارق الذي وضعته بين العروض والإيقاع.

(1) عبد الرحمن تيرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 81.

(2) المرجع نفسه، ص 81.

(3) المرجع نفسه، ص 82.

(4) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 188.

(5) عبد الرحمن تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003، القاهرة، ص 92.

إذ نجد "أدونيس" يضع للإيقاع تعريف دقيق فيقول: "هو حركة غير محدودة، حياة لا تنتهى والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع والإيقاع شعريا هو كل تناوب منتظم أو أنه بعبارة أخرى تناوب النسق"⁽¹⁾.

كما نجد "نزار قباني" يعبر عن المبدأ نفسه إذ يقول: "موسيقى الشعر ليست محصورة في الستة عشر بحراً التي بوبّها ونسقتها الخليل بن أحمد الفراهيدي، فموسيقى الشعر أوسع وأشمل من هذا بكثير، فعلم العروض ليس سوى قطرة صغيرة في المحيط الكبير الذي هو الموسيقى"⁽²⁾.

إذ أن هذين التعريفين لا يختلفان في شيء عن الموفق النقدي القديم الذي يجعل الوزن جزءاً من الإيقاع فالإيقاع معنى شامل وواسع يضم الوزن والقافية والهمس والجهر... الخ.

وفي الاتجاه نفسه نجد "صلاح فضل" يميز الإيقاع بـ"سعته وليس الوزن حالة من حالاته وبرهان ملموس على وجوده"⁽³⁾، فهو بهذا المفهوم يضم مجموعة من العناصر الشكلية النسقية المترابطة فيما بينها، من نظم وموسيقى ونبر صوت، توازي وتقاطع ووزن... الخ. وهو ما يؤكد لنا أنه ظاهرة من نوع خاص "قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها مشابهها في موقعها وموضعها من العمل بغية التسوية بين ما هو ليس متساوي"⁽⁴⁾.

ومن جهة ثانية نجد الكاتب "كمال أبو ديب" يصف الإيقاع على أنه: "الفاعلية التي تنقل المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"⁽⁵⁾.

يقصد "أبو ديب" في هذا المفهوم بالإيقاع الفاعلية أي الحركة التي تنتج بين العناصر الداخلية من أوزان وقوافي وأصوات لتكوّن حيوية في نفس المتلقي وتبعث فيه الإحساس بالحزن أو بالفرح بحسب الحالة التي يتلقاها.

وبحصول هذه الحركة المنتجة للحيوية يتواصل الإحساس والإدراك لدى المتلقي.

(1) ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1984، ص 288.

(2) عبد الرحمن محمد الوصيفي: نزار قباني شاعرا سياسيا، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، ط3، 2004، ص245.

(3) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، د.ت، ص71.

(4) الهادي محمد بوطارن: الإيقاع الشعري، دار الكتاب الحديث، القاهرة، د.ط، 2010، ص317.

(5) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص230.

من زاوية أخرى نجد "محمد فتوح أحمد" يعرف الإيقاع على أنه: "تردد ظاهرة صوتية- بما في ذلك الصمت-على مسافات زمنية متساوية أو متقاربة"⁽¹⁾، إذ أن هذا التعريف يركز على التكرار والتردد ويجعلها أساساً في الإيقاع^(*)

أما "شكري عياد" عند تعريفه للإيقاع يقول "الوزن والإيقاع لا يفهم أحدهما بدون الآخر"⁽²⁾، فالإيقاع ليس مجرد تلوين صوتي إنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة.

إذ إن "شكري عياد" حاول التفريق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، ثم نبه إلى قضية النبر.

"فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي أما الإيقاع الشعري فإنه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر"⁽³⁾، فإذا كان الإيقاع تابعا لخصائص اللغة التي يقال فيها الشعر إذن هذا العنصر أوسع بكثير من الوزن إذ يتضمنه لأن الإيقاع هنا يختلف باختلاف الألفاظ الموضوعية فيه.

كما أشار محمود المسعدي إلى "ضرورة المقابلة والتقديم والتأخير وطريقة ترتيب الكلمات كل هذه الأشياء لها علاقة وطيدة بخلق الإيقاع الثري للنص الأدبي، كما أشار إلى ضرورة تطويع التركيب النحوي لمجاراة وخدمة التركيب الإيقاعي"⁽⁴⁾، معنى هذا تساوي وتكافؤ عدد المقاطع والتردد بتكرار الصيغة الواحدة من الكلام ضرورية لخلق هذا الإيقاع المبني على تطويع التراكيب النحوية.

أما "محمد العياشي" جعل للتعبير الوجداني علاقة وطيدة بالإيقاع الصوتي بقوله: "ليس الإيقاع بعملية اختبار للثقل والخفة، لكنه تلك الظاهرة المعنوية التي تضج بالجمال والحياة، وتركيب الأصوات والألفاظ فيها بكيفية تكون حركتها معها مطابقة لحركتها"⁽⁵⁾ وذلك لأن حروف اللغة العربية نعنى بالمخارج الصوتية على تقسيمات الموسيقى وفيها التناسب المتدرج بين الحروف المتقاربة في النطق وفيها الارتباط بين الوزن والمعنى.

(1) محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب، القاهرة، ط1، 2007، ص242.
 (*) كذلك يركز محمد غنيمي هلال على عنصر التردد والتكرار قائلاً: "الإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام".

(2) ينظر شكري عياد: موسيقى الشعر، دار المعرفة، القاهرة، ط1، ص62.

(3) محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، الإسكندرية، ط1، 2008، ص23.

(4) المرجع نفسه، ص24.

(5) المرجع نفسه، ص26.

وفي الأخير إلى أن الإيقاع يمثل الركيزة الأساسية في عملية البناء الشعري ولذا حاول الحداثيون الاهتمام وذلك من خلال مستويين:

"الأول: الإيقاع العروضي كما قننه الخليل بن أحمد الفراهيدي.

الثاني: الإيقاع الصوتي الذي يحكم بنية الكلمة صوتاً"⁽¹⁾ وداخل هذا الإيقاع تأتي ألوان من التقابلات الدلالية والصوتية، من تكرارات وترددات للصوت الواحد. ويمثل التوفيق بين المستويين أهمية كبيرة على المستوى الإيقاعي وهو الذي يكسب الإيقاع الشعري ذاتية ترتبط بمبدعه ثقافة وإحساساً، إذ يمكن القول إن العرب المحدثين ركزوا في إيقاعهم عن الموسيقى الداخلية من خلال استغلال طاقات الأصوات أكثر من اعتمادهم على الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن الخليلي أو القافية.

ثالثاً: بؤادر التجديد في الإيقاع العربي المعاصر:

ظلت الصورة الموسيقية هي المسيطرة على القصيدة العربية من حيث خضوعها لمبدأ تنظيمي محدد، سواء في العصر العباسي الأول أو الثاني أو في العصر الحديث، وهي مع بداية العصر الحديث مع شعراء الإحياء، على الرغم من المحاولات التي قام بها أصحاب الديوان التي تتجسد أهميتها في كونها نبهت عقول الشعراء إلى إمكانية التجديد وضرورة البحث عن أشكال جديدة وتجارب متميزة، ومن هنا بدأت المحاولات الجادة للتجديد، إلا أن من أبرز مظاهر التجديد الكتابة وفق الأسطر الشعرية المتفاوتة الطول والتخلي عن نظام الشطرين^(*)، والتحرر النسبي من نظام القافية، مشروعاً تبناه كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، إذ أن هذه البدايات التجديدية المعاصرة تعود إلى سنة 1947م (الشعر الحر) مع قصيدة (الكوليرا) التي نشرتها نازك الملائكة في "مجلة العروبة اللبنانية، السابع والعشرين من تشرين الأول"⁽²⁾

حيث ذكرت نازك ظروف نظم هذه القصيدة فقالت: "كُتبت تلك القصيدة أُصوّرُ بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها وقد حاولت التعبير عن

(1) المرجع السابق: ص29.

(*) سيعتمد نظام الشطر بدلاً من السطر حسب رأي نازك الملائكة.

(2) كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1982، ص43

وقع أرجل الخيل التي تجرُّ العربات من ضحايا الوباء في ريف مصر، وقد ساقنتني ضرورة التعبير عن اكتشاف الشعر الحر"¹

فنازك الملائكة أرادت التعبير عن شعورها إزاء انتشار وباء الكوليرا الذي في مصر، فوجدت أن الشعر الخليي لا يصلح للتعبير عن مشاعرها لأنه يقوم على وحدة البيت و هي تريد أن تصف ما شعرت به في مجموعة من الأبيات و من هنا خطرت لها فكرة إيجاد وزن جديد مغاير للوزن الخليي إذ أن الشعر الحرّفي نظر نازك الملائكة هو" الشعر الذي لا يتقيد بأوزان الخليل وعروضه...وحرصا على وحدة الإيقاع جعلتها تجري على تفعيلة واحدة تتكرر في جميع الأسطر ولهذا كان لابد لها من نظم بحور ذات التفعيلات المتساوية"² حيث نظمت قصيدة على بحر الخبب (المتدارك) وهي تقول:

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطا المشين
في صمت الفجر، أصغ، أنظر ركب الباكين
عشرة أموات، عشرونا
لا تحص أصغ للباكيننا
اسمع صوت الطفل المسكين
موتى، موتى، ضاع العدد
موتى، موتى، لم يبق غد
في كل مكان جسد يندبه محزون
لا لحظة إخلاد لا صمت
هذا ما فعلت كفّ الموت
الموت، الموت، الموت
تشكو البشرية، تشكو ما يرتكب الموت³

وتعترف نازك الملائكة في كتابها"قضايا الشعر المعاصر"فيما بعد أنها أول من نشر قصيدة حرّة عام 1947م، كما تعترف في الوقت نفسه أن بدر شاكر السياب قد نشر في الشهر ذاته مجموعة شعرية تحمل عنوان "أزهار ذابلة" تحتوي على قصيدة حرّة بعنوان "هل كان حبا؟" وهي حرّة الوزن من بحر الرمل⁴:

1 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1974، ص23.
2- محمد إحسان النص: رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد83، ج1، ص13-14.
3 - المرجع نفسه: ص14.
4 - كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص43.

هل يكون الحب أني
بتّ عبدا للتمني؟
أم هو الحب اطراح الأمنيات
والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة؟
واختفاء العين في العين انتشار
كاثتيال عاد يغني في هدير

ومن هذا الاعتراف نخلص أن السياب قد يكون الأسبق إلى كتابة قصيدة حرة، إلا أن ظروف كتابة مجموعة شعرية وطبعها تستغرق مدة طويلة.

ولعلّ أول تفسير نقدي لحركة الشعر الجديد يتجلى فيما ضمّنته نازك الملائكة في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) الصادر سنة 1949، وقدمت موقفها منطلقة من عبارة الفيلسوف (برناردشو) "اللاعاده هي القاعدة الذهبية"¹.

وأعلنت أننا "ما زلنا أسرى تسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام"²، حيث أنها حددت موقفها من بحور الخليل بقولها " ما لطريقة الخليل ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا، وتردها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا.. ونحن نصّف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون..."³

إذ أن الناقدة هنا لا تلغي طريقة الخليل جميعها، ولكن أسلوبها الجديد مجرد تعديل لها، لأن المعاني والأساليب تطورت وهي بهذا تطالب بتقديم بدائل موسيقية وإيقاعية تولد لدينا إيقاعا جديدا ينبض بالحركة.

وبعد عام من ظهور ديوان نازك الملائكة، نشر السياب ديوان أساطير سنة 1950، بسط فيه بلورة أخرى لحركة الشعر الحديث.

ومنذ ذلك الوقت اتفق النقاد أو كادوا يتفقون على هذه الطريقة، فلا نكاد نجد ناقدا كتب عن خصائص الشعر الحديث دون أن يشير إلى ذلك، وعلى الرغم من هذا الدور الريادي الذي يبذره نازك الملائكة في القفز بالقصيدة العربية من صورتها التقليدية إلى صورتها الحديثة، التي تركز على التفعيلة، إلا أن رواد الحداثة سعوا إلى التقليل من هذا الدور خاصة بعد صدور كتابها (قضايا الشعر المعاصر).

1 - نازك الملائكة: شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط3، 1990، ص07.

2 - المرجع نفسه: ص09.

3 - المرجع نفسه: ص15.

فيذهب محمد بنيس إلى نفي الأصالة عن مشروعها ويؤكد أن نظرة نازك الملائكة إلى الشعر العربي مجرد تأويل زائف لآراء في الشعر الحرّ، إذ كيف يكون الشعر حرّاً وقد كبّله بكل تلك الأغلال، سواء ما تعلق بالوزن أم بالقافية؟ فيقول "وعلى هذا الأساس نرى أن نازك الملائكة لم تكن تبتغي تثبيت مطلق عروضي فقط، بل كانت ترمي لإحلال المطلق والمقدس محلّ النسبي والذاتي رابطة بين تحررها كلاسيكية أوروبية لا يمكن للشعر العربي أن يستمد حريته ضمنها أو في أفقها"¹

ومن رواد النقد الذين أشادوا بشعر التفعيلة ونظروا له عز الدين، فيرى أن تخلص الشعراء من الصورة الموسيقية القديمة لم يكن "مجرد الرغبة في التخفيف من أعباء الوزن والقافية.. وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا مباشرة للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر"²

إذ يعود - عنده - طول الشطر الشعري وقصره إلى الدفقة الشعورية التي يجدها الشاعر في دخيلته، ولقد جنى الشكل التقليدي - في رأي الناقد - على الشاعر القديم. وإذا كان عليه أن يمطط مشاعره أو يقلصها لتتلاءم مع ذلك الشكل المستحدث في هذا الشعر الجديد "فالكلام بالنسبة إلى عنصر التنسيق الصوتي المجرّد الصّرف التي تكلفه التفعيلة العروضية، قد حاز خاصة موسيقية جوهرية في ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر"³

أما عن القافية، فيراها الناقد تلك النهاية التي تتوقف عندها الدفقة الشعورية الجزئية في الشطر الشعري، وهي "النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضوع، فالقافية في الشعر المعاصر - ببساطة - نهاية موسيقية للسطر الشعري وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية"⁴

وكانت مسألة السبق إلى الكتابة بنظام التفعيلة أكثر المسائل التي أثار اهتمام النقاد في تلك الفترة، فانقسموا إلى فريقين: فريق متحيز لنازك الملائكة والآخر للسيّاب، ونحن لا يعنيننا في هذا المقام الصراع الذي دار بين أبناء هذا الجيل، ولكن الصراع الذي يهمننا ويدل على أكثر إشكاليات الحداثة الشعرية بروزا في القرن

1 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج3، دار توبقال، المغرب، 1990، ص32.

2 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي الحديث، ص63.

3 - المرجع نفسه: ص66.

4 - المرجع نفسه: ص67.

العشرين، فكانت إشكالية الإيقاع والانتقال في بنية القصيدة العربية من الصورة الموسيقية التقليدية إلى الصورة الحديثة التي تقوم على نظام التفعيلة، وبعض المظاهر الإيقاعية الأخرى التي ظهرت في الشعر المعاصر، كالمزاوجة الموسيقية والتنويع في القافية وحرف الروي، والاقتصار على البحور الصافية أحادية التفعيلة.

الفصل الثاني:

مظاهر التجديد الإيقاعي

في شعر نزار قباني

أولاً: المزاوجة الموسيقية

1- التداخل العروضي

2- التداخل الشكلي

3- التضمين النثري

ثانياً: القافية

ثالثاً: التدوير

تمهيد:

شهد الشعر العربي الحديث ضروباً متلاحقة من التطور والتجديد، تترد في حقيقتها إلى تصورات الشعراء من أوائل القرن العشرين، حيث إن القصيدة الحديثة تعرضت إلى منعطفات مهمة في تشكيل موسيقاها لم تعرفه القصيدة العمودية، ولم تشهده بحكم عوامل كثيرة، لعلّ في مقدمتها الطبيعة المرنة للشكل الشعري الحديث وقد تمحورت هذه الانعطافات في المظاهر التجديدية كالمزاوجة الموسيقية والتنويع في القوافي والتدوير، التي ستتجلى لنا عند السباحة في فضاء الشاعر نزار قباني، لأن الدوران في فلكه الشعري مغامرة ممتعة لا يمتلك بطلها إرادة الانفلات والتملص، فشعره عذب ومسيرته متموجة، يستطيع الذوبان فيها من خلال معاشتها، وتوقظ في أغوار نفسه شهية الاستكشاف، وبنظرة فاحصة في شعره ندرك وبجهد أن التجربة الشعرية لديه مرت بمرحلتين أساسيتين: مرحلة التقليد-التي عرفت بقيمتها الفنية كقوة السبك ونصاعة العبارة ورنين الكلمة، أما المرحلة الثانية فتتجلى من خلال ولوع الشاعر بالتجريب، لكن معظم شعره لا يخرج عن نطاق التقليد؛ لأن نزار قباني من الشعراء الذين دعوا إلى المحافظة على الموروث والتواصل معه، مهما كانت التجربة الشعرية جديدة، إذ نلمس في هذه المرحلة نقلة فنية متميزة من شعر وجداني ينكفي على الذات، مصوراً ما يساورها من أحزان وانشغالات إلى شعر ينم عن رؤية أدبية شعرية واعية، يتجاوز تصوير الواقع فما هي أهم مظاهر التجديد الإيقاعي في شعره؟

أولاً: المزوجة الموسيقية

منذ أن اقتحم الشاعر المعاصر بنية القصيدة التقليدية، وهزها في أقدس ثوابتها بتعرضها لانعطافات كبيرة في بنيتها الموسيقية نظراً للمرونة التي كانت لشكلها، وقد تمحورت هذه الانعطافات في نماذج المزوجة الموسيقية بين البحور الشعرية أو بين التفعيلات، والمزج بين الشكلين العمودي و الحر، مما أضفى عليها قيماً موسيقية أهلتها نحو أكبر لاستيعاب تجربة العصر الإنسانية بإشكالاتها وتعقيداتها ويمكن في هذا الصدد حصر أكثر هذه النماذج حضوراً وأهمية في القصيدة المعاصرة ضمن الأشكال التالية:

1- التداخل العروضي:

لقد استطاعت الأوزان الشعرية أن تهيمن على القصيدة العربية القديمة قروناً عدة دونما تجديد يذكر في بنيتها باستثناء بعض المحاولات الطفيفة التي لم يأبه لها الشعراء، ولم يلتفت إليها النقاد في العصور الماضية، ولما قننت نازك الملائكة الشعر الحر، أعلنت أن تفاعيله لا يجب أن تتجاوز ثمانية تفاعيل البحور الشعرية الخليلية الصافية، وأنه لا يجوز المزج بين البحور الشعرية حيث استتكرت في البداية ظاهرة الأضرب في القصيدة الواحدة¹، لكن القوانين التي قننتها لم يحفل لها الشعراء كثيراً.

لأنهم انطلقوا من موجة التجديد إلى مالا نهاية و يعدّ أكثر من أثار الجدل في البداية "صلاح عبد الصبور حيث كتب قصيدة (الناس في بلادي) ثم ما لبثت هذه النزعة عند شعراء القصيدة المعاصرة أن اهتدت إلى ضوء الحس الموسيقي لإيجاد تداخل عروضي بين البحور الشعرية المختلفة ساعياً وراء البحث عن مبررات إيقاعية تتجاوز مع تعقيد التجربة الشعرية الحديثة غير أنّ هذا المزج "مرهون بالانسجام بين الدلالة والوزن الشعري واستيعاب الأفكار والانتقال الوزني وسلاسة الانتقال إيقاعياً لأنّ التغيير في الوزن يصاحبه تغيير في كيانه"²

لأنّ تعدد الأوزان يعني تعدد وسائل التعبير عن التجربة المتشابكة التي يعيشها شاعرنا المعاصر، ويوقر له الفرصة كي يعبر عن ثراء التجربة، كما يوفر هذا التعدد

¹ - محمد إحسان النص: رؤية نازك الملائكة لفضايا الشعر المعاصر، ج1، ص18-19.

² - عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، دط، 1995، ص51.

"إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة حينما يصبح المعنى والموسيقى شيئاً واحداً لا يمكن فصلهما في القصيدة"¹

حيث أنّ الشعر الحرّ أحدث لونا من التمازج الموسيقي الذي ينشأ عن طريق استعمال غير التفعيلة أو بمعنى آخر غير وزن في القصيدة الواحدة² في سبيل تحقيق قدر من التنويع الموسيقي.

وأول نموذج للمزج بين البحور "قصيدة 22 نيسان" حيث حضر فيها المتدارك في إطار بحر الرمل و بحر الوافر في أجزاء توافق الشطر الإثنا عشر يقول نزار قباني:

أنا عينك أنا كنتهما

0//0/-0///-0/0/0//

مفاعلتن - فاعلن - فاعلن

قبل بدء البدء، قبل الأعصر

0/0//0/-0/0//0/-0/0//0/

فاعلاتن - فاعلاتن - فاعلاتن

أنا بعثرت نجومى فيهما

0// -0/0/0// -0/0/0//

مفاعلتن - مفاعلتن - فعل

زمر تسأل عن زمر

0///-0///0/-0///

فعلن - فاعلتن - فعلن

ما المصابيح التي تغلى على

0//0/-0/0/0/-0/0//0/

فاعلاتن - فاعلتن - فاعلن

فتحتى عينيك

0/0/-0/0//0/

فاعلاتن - فاعل

وبداية من الشطر الواحد والعشرين:

رجع الصيف لعينيك ولى

1 - المرجع السابق: ص 229.

2 - محمد مصطفى أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، ط 2005، ص 135.

0///-0/0///-0/0///
 فعلاتن - فعلاتن - فعلاتن
 فالدنا مرسومة بالأخضر
 //0/-0/0//0/-0/0/0//
 مفاعلتن-فاعلاتن - فاعل
 وأراجيح لنا معقودة
 أن تسميها بهذب...تطر..
 0/// -0/0//0/-0/0//0/
 فاعلاتن - فاعلاتن - فعل
 نحن منثور الربى، مضعفها
 شهقة المنحدرات في المنحدر
 وبداية من الشطر الثامن والعشرين يقول:
 تعرف القمّة من طرزها
 0///-0/0///-0/0//0/
 فاعلاتن - فعلاتن - فعلاتن
 بالأغاني، برفوف الزهر
 إنه أول صيف مرّ بي
 0//0/-/0///-0//0//
 مفاعلتن-فعال - فاعلتن
 و سواه لم يكن من عمري
 إنني أعبد عينيك فلا
 تنبئ الليل بهذا الخبر¹

أما في قصيدة "بيتي" حضر تداخل مع التفعيلة الأصلية لمجزوء الكامل والبسيط.

الطيب بعض حدوده
 0//0/// - 0//0///
 متفاعلن - متفاعلن
 أتريد أن لا يُعرفاً..
 0//0//0/-0//0///
 متفاعلن - فاعل-فاعل
 وحدود بيتي..غيمة
 0//0//0/-0//0///

¹ - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت-لبنان، ط2000، ص15، ص265-266.

متفاعلن-فاعل- فعل

عبرت، وجنحُ رفرفا..

حملته ألفُ فراشةٍ

بيتي، فلا مات الوفا¹

ومن بداية الشطر الواحد والعشرين:

يا مجدهُ! ملكَ المفارق

0// -0//0/// -//0/0/

مستفعل- متفاعلن-فعل

و المظلَّ المُشرفا

سقفا، ومدخنة

حاذى الطريق..وعندما

انتهتِ الطريقُ..تخلفا²

كما تسربت تفعيلة مخلع البسيط نفسها في قصيدة "رحلة في العيون الزرق" التي كانت على تفعيلة أصلية هي المتقارب المجزوء، كذلك تتداخل تفعيلات البحر الخفيف والمتقارب، وحتى المتدارك أحيانا، ومن أمثله في القصيدة من بداية الشطر الخامس:

هذا النقاء الحنون

0/0// -0/0/ -/0//

فعول-فعلن-فعولن (متقارب)

أشق صباحا أشق

/0// -0/0// -/0//

فعول-فعولن-فعول

ضميرا من الياسمين

/0// -0/0// -0/0//

فعولن-فعولن-فعول (متقارب)

و تعلم عيناك أي

وبداية من الشطر العاشر:

جزرا فهل تدركين؟

/0//0/ -0//0/0/

مستفعلن-مستفعل (خفيف)

أنا أول المبحرين على

¹ - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص287.

² - المصدر نفسه: ص288.

0// - /0// - 0/0// - 0/0//

فعولن - فعولن - فعول - فعل (متقارب)

أزل من لُحون¹

/0//0/ - 0///

فعلن - فاعلات (متدارك - الرمل)

هذه النماذج من التداخل تكشف وجهاً آخر من وجوه التحرر من أسر البنية العروضية الصارمة وكأنّ هذه الأبنية تتداخل لتعبر عن كسر حدود القيد العروضي، يضاف إلى ذلك التوزيع الحر للتفعيلات، فينشأ إيقاع مواز للإيقاع التقليدي المألوف في القصيدة.

كما أن من وظائفها إحداث تشكيلات عروضية حرّة تعمق إيقاع الشعر، وتحقق الوظيفة التنغيمية، ويظهر ذلك في كسر النظام المألوف بخلق نظام جديد يسهم في خلق تركيبة جديدة لائتلاف المقاطع الصوتية.

2- التداخل الشكلي:

يعمل الشاعر الحديث على إيجاد نوع من التداخل الهيكلي بين القصيدة الحرّة والقصيدة العمودية سعياً وراء تحقيق مزاجية موسيقية تطرب لها أذن المتلقي التي أخذت على الغنائية العالية في القصيدة العمودية "في حين يحقق الشعر الحرّ نوعاً من الدرامية التي تقوم على إيجاد توازن وتناسب بين المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي"²

فهذا التناوب الهيكلي بين الشعر العمودي والشعر الحرّ هو محاولة من الشاعر الحديث لتصعيد غنائية القصيدة بتركيز شعريتها على عنصر الإيقاع، فيصبح الانتقال من الشعر العمودي إلى الشعر الحرّ أو العكس هروباً مما تسببه حدة المسار الإيقاعي الموحد المهيمن على جو القصيدة العام و المحرك لدراميتها، وهو كذلك "المزج بين ما هو بيتي وما هو تفعيلي"³، أي دمج الشكلين العمودي والحر في قصيدة واحدة، مما يدفع بالمتلقي إلى استحضار ذائقتهم وخبرته في الاستجابة لهذا التحول الشكلي، ومن ثم

1- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص297-298.

2- عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، ص105.

3- زين كامل الخويسكي ومصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء، الإسكندرية، ج2، 2002، ص146.

التقليل من حدة المسار الإيقاعي الموحد الضاغط على فضاء القصيدة، إلا أن هذا التداخل نجده قليلا جدا في شعر نزار قباني، فمثلا قصيدة "لماذا؟" استهلها الشاعر بأداة الاستفهام نفسها فيقول فيها:

لماذا تخليت عني؟

0/0// -0/0// -0/0//

فعولن-فعولن-فعولن

إذا كنت تعرف أنني

0/0/ -0/0// -0/0//

فعولن-فعولن-فعلن

لماذا؟¹

0/0//

فعولن

فالقصيدة تقوم على التشكيل الصوري المستند موسيقيا إلى بحر "المتقارب"، فالدائرة الدلالية لهذا المفتوح الحرّ واسعة تتعدى الوصف، فهي تقرير لحالة نفسية متشضية وواسعة في تأزمها، لكن هذه الحالة سرعان ما تضيق عندما يتغير المسار من الشعر الحر إلى الشعر العمودي خلال الابتداء من البيت الشعري التالي:

وقلت تعود إلي مع الأخضر الطالع

/0// -0/0// -0/0//

فعولن-فعولن-فعول

مع الموسم الراجع

/0// -/0// -/0//

فعول-فعول-فعول

مع الحقل الزارع²

0// -0/0// -0/0//

فعولن-فعولن-فعل

0// -0/0// -0/0//

فعولن-فعولن-فعل

إن الدائرة الدلالية لهذه الأبيات العمودية دائرة ضيقة نسبيا لا تتعدى الوصف والمفاجأة وتقرير حال شعورية محددة، ليتحول الشاعر مباشرة من المقطع العمودي إلى مقطع حر مرة أخرى بقوله:

لماذا؟

1 - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص270.

2 - المصدر نفسه: 271.

0/0//

فعولن

منحت لقلبي الهواء¹

0/0// - 0/0// - /0//

فعول - فعولن - فعولن

فلما أضاء

/0// - 0/0//

فعولن - فعول

بحبّ كعرض السماء

/0// - 0/0// - 0/0//

فعولن - فعولن - فعول

يسمح هذا المقطع للشاعر بالتعبير عن حالته الشعورية التي يعيشها أكثر سهولة بعيد عن التكلف، وكأن الانتقال سهل من الناحية الإيقاعية، ليرجع مرة أخرى إلى الكتابة العمودية بقوله:

لماذا؟

0/0//

فعولن

وينمو البنفسج في حوضنا

0/0// - 0/0// - 0/0// - فعل

فعولن - فعولن - فعولن

وتضحك كلّ الدنيا²

0// - 0/0// - /0//

فعول - فعولن - فعل

تعود السنونو إلى سقفنا

0// - 0/0// - 0/0// - 0/0//

فعولن - فعولن - فعولن - فعل

وترقص في الضيعة الميجنا

/0// - 0/0// - 0/0// - /0//

فعول - فعولن - فعولن - فعول

3- التضمين النثري:

لقد منح الشكل الجديد للقصيدة العربية المعاصرة - وما تنطوي عليه من حرية في تجريب وسائل تعبير مختلفة وتطويرها فرصا كبيرة- للشاعر العربي المعاصر استثمار طاقاته المبدعة من أجل دفع قصيدته إلى أقصى مراحل التطور بما يناسب التجربة والعصر معا، ولعل من أبرز أشكال المزاج الموسيقية ما يدعى بـ(التضمين النثري)

1- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص281.

2- المصدر نفسه: ص272.

أي "المزج بين الشعر والنثر بوصفه إحدى الوسائل المهيمنة العاملة على كسر حدة المهيمن العروضي على البنية الإيقاعية، فضلا عن مهمتها الدلالية"¹ كما أن "النثر داخل كيان القصيدة يأتي مشحونا بقوة التوضيح النثري الفعال الذي يخدم وجهة القصيدة ومدلولها الأخير"²

ويضاف إلى ذلك ما يحققه الانتقال من الشعر إلى النثر من قدرة على نقل ما ينتج عن الموسيقى من إحساس انفعالي إلى حالة الهدوء النسبي، يتحقق باستيعاب القصيدة لمقطع نثري أو أسطر نثرية، ومع ذلك ليس بالإمكان حصر وظائف هذا التضمين ومبرراته بنقاط محددة، إذ أن لكل تجربة قانونها الخاص، فقد يأتي في بعض الأحيان معادلا موضوعيا لحالة نفسية معينة تهيمن على التجربة، وقد يأتي انسيابيا لتداعي المعاني محققا من ذلك هدفي القطع والوصل في بنية القصيدة الإيقاعية، أو تعبيرا عن الدرامية والخطابية المباشرة، وقد يأتي أحيانا من العجز الشعري فيكون وسيلة مخلصنة لكنها غير قادرة في هذه الحالة الإفادة من معطيات المزاجية، فلو تفحصنا قصيدة "أبي" التي هي من بحر الوافر:

أمات أبوك

ضلال.. أنا لا يموت أبي

ففي البيت منه..

روائح ربّ، وذكرى نبي

هنا ركنه.. تلك أشياؤه

تفتق عن ألف غصن صبي

جريدته.. تبغّه.. متّكاه

كأن أبي، بعد لم يذهب..

وصحن الرماد.. وفنجانه

على حاله، بعد، لم يشرب

ونظاراته.. أيسلو الزجاجُ

1- ينظر: عبید محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، د. ط، 2001، ص 87.

2- ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008، ص 25.

عيونا، أشفّ من المغرب
بقاياها في الحجرات الفساح
بقايا النسور على الملعب
أجولُ الزوايا، فحيث
أمرّ.. أمرّ على معشب¹

إن نزار قباني في هذه القصيدة يردد كلمة (أبي) فهو ترديد طافح بالشوق والحب والتحنان، يتذكر صورة أبيه في البيت ورواحه وتبغته وجريدته ومنتكأه... وكأنه يحكي قصة أبيه بعد موته، وحال بيته الذي كان يزوره من حين لآخر، تعود به الذكريات إلى ركن أبيه وأشياءه، وكأن أباه لا يزال حيا بقوله (كأن أبي، بعد لم يذهب، وفنجاناه على حاله بعد، لم يشرب...)، كل هذه الكلمات تدور في فلك دلالي واحد، وهو فلك الشوق والتحنان للأب الغائب على مدى الزمان.

لقد أعاد نزار قباني في هذه القصيدة توزيع الموسيقى الوزنية التقليدية، لكنه في الواقع لا يتخذ كقيمة موسيقية خارجية لذلك جرب توزيع البنية العروضية في هذه القصيدة في الأشطر الأربعة الأولى، فقد أثر نزار الحرية في إخراج المعنى عن الخضوع للبنية العروضية، كما أنه استطاع أن يخلق لنفسه شكلا موسيقيا خاصا به.

كذلك من القصائد التي يتجلى فيها المزج بين الشعر والنثر نجد قصيدة "راشيل شوارزنبيرغ" التي يقول فيها نزار:

أكتب للصغار..
للعرب الصغار حيث يوجدون
لهم، على اختلاف اللون.. والأعمار.. والعيون..
أكتب باختصار
قصة إرهابية مجنّدة..
يدعونها راشيل
قضت سنين الحرب في زنزانة منفردة
كالجرذ.. في زنزانة منفردة..
شيدها الألمان في براغ
كان أبوها قدرا من أقدر اليهود..

¹ - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص354-355.

يزورّ النقود..
ووقع الكبارُ
صكَّ وجود الأمم المتحدة..
..وأبحرت من شرق أوروبا مع الصباح
سفينة تلغنها الرياح
وجهتها الجنوبُ
تغصُّ بالجرذان.. والطاعون.. واليهودُ
كانوا خليطاً من سقطة الشعوبُ
جاؤوا إلى موطننا الصغيرُ
فلطخوا ثرابنا
وأعدموا نساءنا
ويتموا أطفالنا
ولا تزال الأمم المتحدة..
ولم يزل ميثاقها الخطيرُ
يبحثُ في حرية الشعوبُ
وحقّ تقرير المصيرُ
فليذكر الصغارُ
العرب الصغار حيث يوجدون
من وُلدوا منهم ومن سيولدونُ
قصة إرهابية مجنّدة..
يدعونها راشيل¹

ففي هذه القصيدة السياسية يسرد لنا الشاعر قصة الجنديّة راشيل التي قضت سنينا في زنزانة وكان أبوها من اليهود القذرين بمقاطع نثرية (قصة إرهابية مجنّدة.. يدعونها راشيل، كان أبوها قذراً من أقدر اليهود..). تقصد وضعها لتتضح الرؤية للقارئ (المتلقي) في الوقت نفسه، لأن شعر نزار سهل الفهم والقراءة، كتبه لعامة الناس وخاصة العرب الصغار (الضعاف) الذين يهانون من قبل الكبار اليهود كما في قوله (أربعة يلقبون أنفسهم كبار). فمقاطع القصيدة تقصر حيناً وتطول حيناً آخر، لتروي لنا ما حصل مع الكبار اليهود، والمستغلين للشعب العربي الصغير (الفلسطيني) الذي أعدموا نساءه ويتموا أطفاله.

1- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص357-359.

إن هذه المزاجية الموسيقية التي يحققها التضمين النثري حققت خرقاً للبنية العامة النصية الشعرية، وكسرت الاستقامة الزمنية وهكذا الحال في بقية مقاطع القصيدة التي يتناوب فيها الشعر والنثر تناوباً يحقق نمواً دلالياً وإيقاعياً لعالمها.

إن هذا النوع من المزاجية الموسيقية ما يزال يغري الكثير من شعرائنا المحدثين، بمواصلة تجريبه واستخدامه كما فعل نزار قباني في معظم دواوينه الأخيرة، حيث قدم فيها أفاقاً جديدة للقصيدة الحرّة وكتابة جديدة خاصة به وحده، لأنه حدّاثي يدعو إلى التواصل مع القديم وعدم الانفصال عنه.

ثانياً: القافية

تعد القافية من الظواهر الفنية السائدة في الشعر العربي لعدة قرون*، لكن الشاعر المعاصر لم يجعلها شرطاً من شروط القصيدة، مع أنه بقي مشدوداً إليها، قد يتخلى عنها حيناً ليعود إليها حيناً آخر، وربما دعا البعض إلى التخلص منها كلياً، فقد حملت نازك الملائكة في بداية عهدها على القافية ورأت أنها "تضي عن القصيدة لونا رتيباً يُمل السامع، فضلاً عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصديه للقافية"¹، هذا ما يبين أن الشاعرة نازك تحررت تحرراً تاماً من القافية، في قصائد عدة منها (مرّ القطار) كما أكدت أهمية القافية وضرورتها الفنية و السيكولوجية، وحددت أهميتها بنقاط، هي: "القافية تحديد لنهاية الشطر، القافية وسيلة أمان و استقرار للقارئ، تشعرننا القافية بوجود نظام بذهن الشاعر وتنسيق الفكرة لديه ووضوح الرؤية الشعرية، تكشف لنا القافية عن الأفكار الداخلية في أعماق اللاوعي عند الشاعر، أن القافية ذات تأثير غامض وسحري وقوي في نفس القارئ، إن ترادف القوافي يعطي إحساساً بأن الشاعر لديه عزيمة"²، وعليه فإن القافية سواء كانت موحدة أم متنوعة، فإنها تعطي للشعر الجديد شعرية أعلى، وتمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له، "فالشعر المعاصر لم يبلغ القافية ولكنه لم يتقيد في نهايات السطور بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت"³

فالشاعر المعاصر استغنى عن القافية في ووضعها القديم لكنه ألزم نفسه بنوع من القافية المتحررة.

حيث عدت القافية هي النهاية الوحيدة التي تترتاح إليها النفس، ولا يخفى ما للقافية بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر بناء القصيدة "من أثر على صعيد الإيقاع والدلالة بما تمتلكه من طاقات صوتية و موسيقية إمائية"⁴ وربما تمارس القوافي المتلاحقة ضغطاً صوتياً على أذن القارئ و تجعله يقف عند حدود البنية السطحية للنص، ومن أنواع القوافي التي نجدها في شعر نزار قباني:

- 1 - نازك الملائكة: شظايا ورماد، ص18.
- *- غير أن الشعر العربي عرف في قديمه قصائد لم تتقيد بوحدة القافية، كأبي العتاهية، بشار بن برد في العصر العباسي الأول، وأنهم كتبوا أشعاراً "مزدوجة". ينظر: شربل داغر: الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية، منتدى المعارف، ط1، بيروت، 2012، ص437.
- 2 - سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي: مفاهيم حداثة الشعر العربي، دار الرضوان، ط1، 2012، ص254.
- 3 - فيصل القيصري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان-الأردن، ط1، 2000، ص198.
- 4 - المرجع نفسه: ص199.

أ- القافية الموحدة:

على الرغم من أن هذا النمط من القافية الموحدة يعدّ بدائياً في القصيدة العربية الحديثة، وامتداداً للقافية الموحدة "هي المتحدة في النوع والروي"¹ إلا أن ما برز منها في هذا الجزء من شعر نزار قباني يدل على الانفلات والتحرر من قبضة القافية الملتزمة في نهاية كل شطر أو في نهاية كل جملة شعرية فهي وإن كانت ملتزمة في جسد القصيدة كلها فإن توزيعها لم يخضع لأي رتبة أو إملال بل كان عشوائياً في أحيان كثيرة وقد تجسد هذا النمط من القافية في قصيدة "أوعية الصيد":

"لا.. لا أريد "

"المرّة الخمسون .. إنني لا أريد"

ودفنت رأسك في المخدّة يا بليد..

و أدرت وجهك للجدار..

أيا جداراً من جليد

و أنا وراءك..

يا صغير النفس .. نابحة الوريد

شعري على كتفي بديد

و الريح تفتل مقبض الباب الوصيد

ونباح كلب من بعيد

و الحارس الليليّ .. و المزراب متصل النشيد

و طعنت لي الأمل الوحيد

ألمي الذي مزقته .. ألمي الوحيد

ماذا أريد؟

و قبيل ثانيتين كنت تجول كالثور الطريد

و الآن أنت بجانبي

قفص من اللحم القديد..

ما أشنع اللحم القديد²

تختص هذه القصيدة بانتشار القافية الموحد وبشيوع صوت (الذال) وهو صوت شديد مجهور، يعلن من خلاله الشاعر عن موقفه ورؤيته للمرأة المأسورة الخاضعة لقيّد المجتمع، التي تصف نفسها بأوعية الصيد(فأنا وعاء للصيد) في نهاية القصيدة، حيث أن انتشار صوت الذال في القصيدة هو انتشار للروي، لأن الذال الساكنة انتشرت داخل

1 - ينظر: عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص110.

2 - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 343-344.

القصيدة فنثرت حولها شبكة دلالية تحقق التآلف بين الصوت والمعنى (البليد/الباب الوصيد/نباح كلب بعيد/ما أشنع لحم القديد/فلقد تقمص فيكم عبد الحميد/يرمي ويأخذ ما يريد/نحن النساء لكم عبيد/وأحط أنواع العبيد...) إذ تتحوّل المرأة إلى عبد لا يملك الإرادة، يموت منها النهدي الشهيد تحت سلطة الرجل، وهو معنى حقته الشبكة الدلالية التي تقترن بصوت الدال.

ب- القافية المتواطئة:

هي ضرب من القوافي يعتمد فيها الشاعر على تكرار مفردة بعينها على نحو عمودي في نهايات الأَشطر الشعرية، وقد أشار محمد بنيس إليها بوصفها "القافية التي تنادي توأمها في البيت الموالي أو في الأبيات الموالية"¹.

ومثال هذه القافية الأول ما قاله الشاعر في قصيدة "ساذجة":

لا شكّ.. أنت طيّبة

بسيطة وطيّبة..

بساطة الأطفال حين يلعبون

وأنّ عينيكِ هما بحيرتا سكون

لكني..

أبحثُ يا كبيرة العيون

أبحثُ يا فارغة العيون²

فلنحظ أن لفظتي (طيّبه- العيون) تكررت مرتين وهي قافية متواطئة جاء تكرارها ليؤكد طيبة تلك المرأة الساذجة من جهة ومن جهة أخرى ليؤكد الحالة النفسية التي تعيشها هذه المرأة.

وفي القصيدة نفسها مثال آخر في الشطر العاشر إلى الخامس عشرة (كلمة: اللؤلؤة) قوله:

وأنتِ يا صديقتي

نقية كاللؤلؤة

باردة كاللؤلؤة

وأنتِ يا سيدتي

1 - فيصل القيصري: بنية القصيدة في شعر عز الدين مناصرة، ص200.
2 - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص308.

من بعد هذا كلّه، لست امرأة¹

كذلك في قصيدته (أوعية الصيد) التي قال في هذه بعض أشطرها:

((لا..لا أريد))

((المرّة الخمسون..إني لا أريد))

ودفنت رأسك في المخدّة يا بليد².

إن تكرار لفظة (لا أريد) مرتين غائصة في دائرة الدلالة الرفضية (أي رفض الشاعر القاطع إزاء المرأة المأسورة) هذه المرأة رفضت الأسر والقيود حتى تأكلت يداها من شدة الصيد.

نلاحظ أن نزار قباني في شعره قد وظف كثيرا القافية المتواطئة وكأنه يهدف إلى التأكيد والتدقيق.

ج- القافية المتنوعة:

يمتاز هذا النوع بتعقيده جراء تطورات أدوات الشعر الفنية، وتعقيد التجربة الشعرية والعمل الفني بصفة خاصة والحياة اليومية بصفة عامة، فصار الشعراء بعد هذا التعقيد "أميل إلى الموسيقى المركبة منهم إلى الموسيقى البسيطة، والقافية المتنوعة تخضع لأشكال متعددة من التنوع والانسجام التقوي، وهذا التنوع قد يكون بمجرد كسر الرتبة المتولدة عن القافية الموحدة، كما قد يمتد إلى مستوى أكثر تعقيدا من الوعي لدى الشاعر، وينهض بمهمة شعرية أكبر في القصيدة"³

وتتجلى القافية المركبة في تكرار جملة من القوافي الموحدة أو المزدوجة في مقطع من مقاطع القصيدة، وتتغير القوافي تبعا لطبيعة التجربة، وهذا ما يمثل القانون الثاني في تقسيم محمد بنيس للقوافي وهو عنده "الأكثر انتشارا واستعمالا..." ويقوم على القافية المتزاوجة والمتناوبة من جهة، وعلى تحطيم وحدة الروي من جهة ثانية"⁴

إذ يحظر هذا النوع متناوبا بكثافة في شعر نزار سواء على المستوى المقطعي أم على مستوى القصيدة عموما، كما أن هذا النوع يدل على وعي الشاعر المعاصر وسيطرته

1 - المصدر نفسه: ص309.

2 - المصدر نفسه: ص343-344.

3- علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر العربي الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1984، ص158.

4 - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985، ص69.

على أدواته الفنية، والقصائد المبنية من القافية المتنوعة كثيرة في شعر نزار، نأخذ منها ما في قصيدة (مع الجريدة):

أخرج من معطفه الجريدة..

وعلبة الثقاب

ودون أن يلاحظ اضطرابي..

ودونما اهتمام

تناول السكر من أمامي..

ذوب في الفجآن قطعين

ذوبني.. ذوب قطعين

وبعد لحظتين

ودون أن يراني

ويعرف الشوق الذي اعتراني..

تناول المعطف من أمامي

وغاب في الزحام¹

يتكون المقطع الأول من النظام التقفوي (أ) يضم قافيتين (الثقاب، اضطرابي) والنظام

التقفوي (ب) الذي يضم قافيتين (اهتمام، أمامي)، والنظام (ج) الذي يضم (لحظتين، يراني

)، هذا التنوع في القوافي يدل على الحركة الدائمة ومنه تنوع في التجربة المعاشة.

أما في قصيدة "السمفونية الجنوبية الخامسة" نوع الشاعر في القوافي إذ أن المقطع

الكلي يستهل بقوافي مختلفة فهذا النوع من القوافي يجعل القارئ مشدودا بحلقات متوترا

معها لا يستريح إلا عند وصوله للنهاية، فيقول فيها:

سميتك الجنوب

يا لابساً عباءة الحسين

سميتك الجنوب

سميتك الجنوب

يا من يصلي الفجر في حقل الألغام

سميتك الشمع الذي يضاء في الكنائس

سميتك الحناء في أصابع العرائس

سميتك الشعر البطولي الذي يحفظه الأطفال في المدارس

سميتك الأقلام والدفاتر الورديه

سميتك الكتابة السريه¹

1 - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص263.

ففي هذا المقطع تتوالى القوافي التالية: النظام التقفوي المتشابه (أ) (الجنوب، الجنوب) يليه النظام التقفوي (ب) (الكنائس، العرائس، المدارس)، بعده النظام التقفوي (ج) (الوردية، السرية).

إن هذا التنوع في القوافي يدل على تنوع التجربة الإنسانية لدى الشاعر، كما أن إيقاع القافية من ضمن إيقاع القصيدة الكلي إذ ليس هدفه التطريب أو إنهاء البيت بل يهدف إلى منح ومضا سحرًا للصورة، ويحافظ على التلاحم الداخلي للمقاطع، ويفتح إدراك المتلقي ويجعله متلهفًا للوصول إلى نهايته غير المحدودة.

¹ - نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، ط3، 1999، ص213.

ثالثاً: التدوير

ظاهرة إيقاعية واسعة الانتشار في شعرنا الحديث، ويسمى "التضمين وعرف البيت الشعري التقليدي، الذي يشترك طرفاه صدره وعجزه أنه مدور"¹، ويرمز له بالحرف (م) (*).

وصورته أن يشترك شطرا البيت الشعري الواحد في كلمة واحدة موزعة بين نهاية الصدر وبداية العجز، وقد كان التدوير ظاهرة عروضية فنية منتشرة في الشعر قديم، لكنه لم يكن كمصطلح عروضي متداول بين النقاد.

ثم شهد جملة من التطورات الجزئية والتي لم تؤهله للخروج عن دلالاته الأصلية المتمثلة في التواصل الموسيقي، حتى أطلت ثورة الشعر الحديث التي نقلت القصيدة من تقنياتها الرتيبة إلى مرحلة حافلة بالجدة والتطور، فبرز التدوير أخيراً على أنه "امتداد البيت بشكل لم يكن معروفاً في الشعر العمودي، ولم يكن مألوفاً في الشعر الجديد في مراحل الأولى، فقد يمتد التدوير إلى أن يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها"².

أي أن التفعيلة لا تنتهي بنهاية الشطر الشعري، بل تمتد لتكتمل في الشطر الذي يليه، أي أن طول العبارة ليس شرطاً لازماً لحدوث التدوير، فقد تكون العبارة قصيرة ويدور الشاعر الشطر، وقد تكون طويلة دون أن تحتاج إلى تدوير.

وترى نازك الملائكة أن "التدوير يمنع امتناعاً تاماً في الشعر الحرّ، فلا يصوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوراً"³.

وقد أوردت الأسباب التالية المبنية على كون الشعر الحر ذا شطر واحد فقط لا يمكن تدويره: * كان شعر الشطر الواحد لدى العرب في العصور كلّها - قديماً وحديثاً - شعراً يستقل فيه الشطر استقلالاً فلا يدور.

* التدوير يعني أن يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل"⁴.

1- فيصل القيصري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص204.

2- علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر العربي الجديد، ص65-66.

(*)- حيث يوضع حرف الميم - عوضاً عن البياض أو النفاط الفاصلة- بين الصدر والعجز.

3- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص93.

4- المرجع نفسه: ص94.

وخلاف رؤيتها وتعليلها نجد التدوير قد كثر في شعر نزار قباني الحرّ، فيقول-على بحر الكامل-:

أنا لم أتاجر مثل غيري بالحشيش..م

ولا سرقت..م

ولا قتلتُ

لكنني أحببت في وضح النهار..

فهل ثرائي كفرت..

فالشطر الأول مدورّ مع الشطر الثاني فتفعيلاته: متفاعلن/متفاعلن/مستفعلن/+م (حركة) وهذا ما حدث أيضا بين الشطر الرابع والخامس، إذ زادت حركة في نهاية الرابع وهي تكلمة أول الخامس.

أما بحر الرجز فقد كتب عليه شعرا مدورا كثيرا مثل قوله:

وضاع كل شيء

الشرف الرفيع

/0// - 0///0/

مستعلن- متفعـ

والقلع والحصون

/0// - 0//0// - 0/

لن- متفعـلن- متفع

وقوله على البحر نفسه :

من طعن الدرويش صاحب الطريقة؟

و مزق الجبة

//0/-0//0//

متفعـلن- مستع

و الكشكول

/0/0/-0/

لن- مستفع

و المسبحة الأنيقه

0/0//0-0///0/-0/

لن-مستعلن-فعولن

معتقلون

/-0///0/

مستعلن-م

داخل النصّ الذي يكتبه حكّمنا¹

0//0/0/-0//0/0/-0//0/0/-0//0/

تفعّلن-مستفعلن-مستفعلن-مستفعلن

وهكذا يخرج البحر عن إيقاعه لوجود هذه الهزات الموسيقية المتوالية التي تنحى بالشعر نحو النثر.

1- نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص124.

الفصل الثالث:

شعرية التكرار في شعر نزار قباني

أولاً: مفهوم التكرار

ثانياً: أنماط التكرار في شعر نزار قباني

أ- التكرار الصوتي (الحرف)

ب- التكرار اللفظي (الكلمة)

ج- تكرار العبارة (الجملة)

تمهيد:

يعتبر التكرار من أهم الأنساق التعبيرية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة، وكان النقاد القدماء، قد نوّهوا بدوره في اتحاد وارتباط أجزاء الكلام، بالإضافة إلى تقوية المعنى وتوكيده وتفصيله.

أما في العصر الحديث فقد برز التكرار بشكل ملحوظ في النصوص الشعرية بصفته عنصراً أساسياً في القصيدة المعاصرة، حيث يؤثر على المستويين الصوتي والدلالي، كما أنه يفيد الناقد في الكشف عن المعاني والدلالات الهاربة المتخفية. حيث نحاول في هذا الفصل الإحاطة بمفهوم التكرار والكشف عن الدوافع الفنية له، وتسليط الضوء على أهم أنماطه وتتبع آثاره الجمالية من خلال نماذج تطبيقية من شعر نزار قباني.

أولاً: مفهوم التكرار:

يعتبر التكرار أهم العناصر التي اعتمد عليها التحليل الأسلوبي وقد جاء تعريفه في اللغة كالتالي:

أ- **لغة:** "هو مصدر كَرَّرَ إذا رَدَّدَ وأعادَ، فالكُرُّ الرجوع، ويقال كَرَّرَ وكَرَّرَ نفسه، والكُرُّ مصدر أكرَّ، عليه يكرُّ كَرًّا وكروراً وتكراراً، ويقال: كرر الشيء تكريراً وتكراراً، أعاده مرة بعد أخرى"¹.

ب- **اصطلاحاً:** رغم تباين نظرة العلماء للتكرار واختلافهم حوله، إلا أن رؤيتهم له ظلت تصب في قالب واحد من خلال وجهات نظر متقاربة " فهي لم تخرج عن حدود اعتباره إعادة للفظ والمعنى"²، فالتكرار نسق تعبيرى مهم في بنية القصيدة العربية بمختلف أشكالها، حيث تعتمد عليه في نصوصها بشكل يجذب القارئ ويجعله يرتاد مغامرة من الدلالات.

وهو-التكرار- ليس من ظواهر الشعر المعاصر المستحدثة فحسب، بل قد أشار إليه النقاد القدماء ونوّهوا إلى دوره في اتحاد أجزاء الكلام وارتباطها، كما جعلوا للتكرار معاني متعددة ومختلفة باختلاف أغراض الشاعر وحاجاته في التوكيد والتفصيل وغيرها من الأغراض.

ونلاحظ أن كتب البلاغة القديمة أشارت لظاهرة التكرار، لكنها لم تتوسع فيها لاعتبارها أسلوباً ثانوياً، ونظراً إلى الظروف الخاصة بكل عصر، أما في العصر الحديث فالأساليب الشعرية تغيرت بتغير ظروف العصر، تقول نازك الملائكة: "جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري، وكان التكرار أحد هذه الأساليب، فبرز بروزاً يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكى عليه اتكاء يبلغ أحياناً حدوداً متطرفة لا تتم عن انّزان"³

1- الجوهري إسماعيل بن حماد: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج2، تحقيق أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، 1990، ص 805.

2 - فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الصفاء، عمان-الأردن، ط1، ص21.

3 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص270.

حيث أصبح التكرار أحد العناصر الأساسية للقصيدة، يقوم على أساس من الرغبة لدى الشاعر، ونوع من الجاذبية لدى القارئ من خلال معاودة تلك السمات التي تأنس إليها النفس وتتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة.

ويكون الإيقاع إما في الحرف (الصوت) أو في الكلمة (اللفظ) أو في العبارة (الجملة)، حيث تعددت أنماطه وتشكيلاته، يقول عدنان حسن قاسم: "إنه بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف من حيث توزيع الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى"¹

ومن هذه التشكيلات المختلفة يحقق التكرار "توازنا موسيقيا ويصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه"².

والتكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية الملازمة للشعر لأنه مرتبط أشد الارتباط بظاهرة الإيقاع، بناء على العلاقة بين الصوت والمعنى، وبين الصوت واللفظ، وكذا الألفاظ فيما بينها.

وللتكرار في شعر نزار قباني مزايا فنية وأسلوبية على مستوى التجربة والخبرة في أغوار الحياة، من خلال ما يحدثه التكرار من تأثير في المستوى الصوتي والدلالي، حيث تعددت وظائفه بين التوكيد والإيحاء وتركيب الصورة وبناء القصيدة، والتي ستبرز عند عرض الأنماط التكرارية الإيقاعية في شعر نزار قباني.

¹ - عدنان حسن قاسم: الاتجاه الأسلوبى النبوي في نقد الشعر العربي، دار العربية، ط1، 2000، ص21.

² - المرجع نفسه: ص218.

ثانياً: أنماط التكرار في شعر نزار قباني

أ- التكرار الصوتي (الحرفي):

إن ظاهرة التكرار الصوتي من الظواهر الإيقاعية المنتشرة والشائعة في الشعر المعاصر، وذلك أن تكرار الحرف الواحد خلال مساحة ضيقة يعطي المقطع كثافة إيقاعية تسهم في البناء الإيقاعي للنص، ويتمثل "هذا التكرار في تكرار حرف يهيمن صوتياً في بنية المقطع أو القصيدة"¹

من أبسط خصائص الصوت أن يترك أثراً ويصطدم بحاجز إنساني، إذ يعد الصوت وحدة لا يمكن توضيحها، ولا الدخول إلى أغوارها لاحتفاظه بما يملك من خصوصية من خلال "تلاؤم وتلازم بين صوتيات الحرف والأحوال النفسية للشاعر"²، فيكون بذلك الصوت هو البنية الأولى للنص، فمن خلال "تضافر الأصوات تتشكل الكلمات، ومن تضافر الكلمات تتشكل الجمل ومن تضافر الجمل تتشكل الصور"³

مما يولد أنغاما متوهجة تعزف سمفونية وترها الإيقاع الصوتي، والذي من خلاله نستطيع استنتاج معان في القصيدة وإبرازها، وبعملية إحصائية للحرف المتكرر بعدد أكبر فيها.

ومن أمثلة التكرار الصوتي نجد تكرار حرف الراء ستة وعشرين مرة في قصيدة "وجودية" فـ(الراء)صوت "صامت لثوي من المجموعة الذلقية، وأهم صفاته الجهر والانحراف والانفتاح والميوعة والترديد"⁴، حيث كان تكراره تعليقا لفكرة الشاعر الذي نجده يحاكي دلالات سيطرت على ذاته وأفكاره والرغبة في الإبداع الحقيقي وإبراز صراع الأنا والآخر فهو إذا يهدف إلى كل ما هو جديد وخير للمواقف والأفكار، يقول نزار قباني:

1 - حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، ط1، 2000، ص82.
2 - نهاد مسعي: شعرية القصيدة النثرية في الجزائر، عبد الحميد تشكيل أنموذجاً، مذكرة مكملة لنيل شهادة ماجستير البلاغة وتحليل الخطاب، 2008-2009، ص110.
3 - مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، دار الوفاء، الإسكندرية-مصر، ط1، 2002، ص70.
4 - المرجع نفسه: ص175.

كان اسمها جانين ..
لقيتها-أذكر-في باريس من سنين
أذكر في مغارة (التابو)
وهي فرنسية ..
في عينيها تبكي سماء باريس الرمادية
تعرفها من خفها الجميل
من هسهسات الحلق الطويل
كأنه غرغرة الضوء بفسقيه
تعرفها من قصة الشعر الغلاميه
من خصلة في الليل مزروعة
وخصلة..لله مرميه
بنطالها سحبة كبرياء
وخفها المقطع الصغير
سفينة مجهولة المصير¹

كذلك نجد (اللام)مكررة مائة وثمانية وعشرين مرة في قصيدة اعتذار لأبي تمام، حيث يقول فيها:

أرملة قصائدنا..وأرملة كتاباتنا
وأرملة هي الألفاظ والصور
فلا ماء يسيل على دفاترنا
ولا ريح تهب على مراكبنا
ولا شمس ولا قمر
أبا تمام، دار الشعر دورته
وثار اللفظ.. والقاموس
ثار البدو والحضر..

¹ - نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص330

ومل البحر زرقتة..

ومل جذوعه الشجر

ونحن هنا..

كأهل الكهف.. لا علم ولا خبر¹.

و(اللام) من المجموعة "الذلقية، صامت لثوي، صفاته الجهر والانحراف والتوسط والانفتاح، وأخيرا الإذلاق"².

حيث انعكست كل هذه الدلالات على مستوى اللفظة التي ازدحمت فيها اللام للجهر بحال الشعر الآن وحال كل من الكتاب واللفظ، والصورة الشعرية، وحال الفكر والعطاء الإبداعي إبرازا للانحراف الذي سيطر على شعرنا المعاصر من حال المجد والشاعرية والصدق إلى حال انتفاء كل هذه الأمور.

كذلك ورد تكرار لصوتي (القاف³ والعين) وتمكنهما من النص موسيقيا، إذ تكرر الأول في سبع ومواضع، والثاني في ستة، إلا أن مخرجيهما من أقصى الجهاز النطقي (اللهة والحلق) يناسب المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله إلى متلقيه، ولاسيما صوت القاف الساكن، إذ عزز دلالة اقتلاع جذور الهوى من أعماقه، ومن يقرأ هذه المقطوعة بصوت الشاعر سيلحظ أن اجتماع هذين الصوتين وتكرارهما في هذه المقطوعة سبب ضغطا على الحبال الصوتية.

يقول نزار قباني في قصيدة (رسالة من تحت الماء):

اشتقت إليك فعلمي

أن لا أشتاق..

علمني..

كيف أقصُ جذورَ هوائك من الأعماق..

علمني..

¹ - نزار قباني: قصيدة اعتذار لأبي تمام، ص300.

² - عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار الصفاء، عمان-الأردن، ط1، 1998، ص174.

³ - القاف "حرف لهوي انفجاري شديد شبه مفخم". ينظر: حسام البهنساوي: علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة-مصر، ط1، 2004، ص68.

كيف تموت الدمعة في الأحداق ..
علمني .. كيف يموت القلب ..
وتنتحرُ الأشواق¹

ومن أبرز الحروف التي تكررت محدثة إيقاعا موسيقيا في شعر نزار قباني، نجد:

1- حرف (لا):

استخدم الشاعر هذا الحرف بكثرة، ففي ديوانه الأخير (قصائد مغضوب عليها) وردت أربع عشرة مرة في قصيدة واحدة:

لا تفكر أبدا.. فالضوء أحمر
لا تكلم أحدا.. فالضوء أحمر
لا تجادل في نصوص الفقه، أو في النحو، أو في الصرف
لا في الشعر أو في النثر
لا تغادر فنك المختوم بالشمع
لا تحب امرأة.. أو فأره
لا تضاجع، حائطا، أو حجرا، أو مقعدا..
لا تفكر بعصافير الوطن
لا تفكر بالذين اغتصبوا شمس الوطن.
لا تنم بين ذراعي زوجتك
لا تطالع كتبا في النقد أو في الفلسفة
لا تسافر مرة أخرى لأوروبا
لا تسافر لبلاد الله.. إن الله لا يرضى لقاء الجبناء
لا تقل باللغة الفصحى: أنا مروان. أو عدنان أو سحبان².

1- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص319.

2- نزار قباني: قصائد مغضوب عليها، قصيدة أحمر أحمر أحمر، منشورات نزار قباني، بيروت-لبنان، 1976، ص134.

إن التكرار في هذه القصيدة على الرغم من كثرتة إلا أنه وظّف توظيفاً جيداً وأوقع إيقاعاً صاخباً، فكل منهي عنه بـ(لا) أتت بعده مباشرة علة النفي التي هي في مجملها "ضياح الحرية والأمان"¹

2- حرف (لو):

يعتبر تكرار حرف (لو) الامتناعية التي تقيد امتناع وقوع الجواب لامتناع وقوع الشرط، أكبر دلالة على الحسرة والألم في نفس الشاعر²، لاسيما إذا استخدمها للحديث عن الأرض المحتلة في الأشرطة التالية:

لو يكتب في يافا الليمون، لأرسل آلاف القبلات

لو أن بحيرة طبريا تعطينا بعض رسائلها

لاحترق القارئ والصفحات..

لو أن القدس لها شفة، لاختنقت في فمها الصلوات³

إذ تعتبر هذه الأشرطة من أنجح التي استخدم فيها التكرار، لأنها تنبعث من الشاعر وتطاردنا نحن، مهما حاولنا نسيانها والتهرب منها، من صداها في أعماقنا .

وفي مقابل الألم المخيم على فلسطين تعيش الدول العربية لحظات الترف.

وعندما يستخدم الشاعر تكرار(لو) هنا لرسم هذه الصورة الشعرية التي تأخذ معنى التمني الذي ينتج عن الحسرة أيضاً:

لو تنشف آبار البترول، ويبقى الماء

لو يخصى كل المنحرفين ..وكل سماسرة الأثداء

لو تلغى أجهزة التكييف من الغرف الحمراء

وتصير يواقيت التيجان ..

نعالا في قدم الفقراء..⁴

3- حرف النداء (يا):

1- عبد الرحمن محمد الوصيفي: نزار قباني شاعرا سياسيا، ص227.

2- المرجع نفسه: ص229.

3- نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص226.

4- المصدر نفسه: ص224.

يعتبر حرف النداء من أكثر الحروف تكرارا في عالم نزار قباني الشعري، وقد أوردته منفردا بكثرة أكثر من سبعة وعشرين مرة في قصيدة واحدة التي منها قوله:

يا لابسا عباءة الحسين، وشمسَ كربلاء
يا شجرَ الوردِ الذي يحترف الفداء
يا ثورة الأرض التقت بثورة السماء
يا جسدا يطلع من ترابه، قمح.. و أنبياء
يا أيها المغسول في دمانه كالوردة الجوريَّة
يا قمر الحزن الذي يطلع ليلا من عيون فاطمة..
يا سفن الصيد التي تحترف المقاومة..
يا سمك البحر الذي يحترف المقاومة..
يا ضُفدع النهر الذي يقرأ طول الليل سورة المقاومة..
يا ركوة القهوة فوق الفحم،
يا أيام عاشوراء،
يا شراب ماء الزهر في صيدا
و يا مآذن الله التي تدعو إلى المقاومة
يا سهرات الرجل الشعبي
يا لعلعة الرصاص في الأعراس
يا زغردة النساء،
يا جرائد الحائط.
يا فصائل النمل التي تهرب السلاح للمقاومة
يا من يصلّى الفجر في حقل من الألغام¹

إذ إن التكرار هنا بالرغم من حيوية التجربة الكامنة خلفها وموسيقاه الداخلية المتكررة، إلا أنه أضرَّ ببناء القصيدة العام.

4- حروف الجر:

¹ - نزار قباني: قصائد مغضوب عليها، ص58-60.

1-4) حرف الجر (من):

لم يستخدمه الشاعر بإسراف، ومن هنا أتى مثمرا في بناء القصيدة العام وذلك بانتظام الإيقاع الداخلي ذو دلالة موازية للمعنى، ومن أمثلتها:

نحن جواري القصر يرسلوننا

من حجرة لحجرة

من قبضة لقبضة

من هالك لمالك

من وثن إلى وثن

نركض كالكلاب كل ليلة

من عدن لطنجة

من طنجة إلى عدن¹...

وإذا نظرنا إلى التكرار داخل بناء القصيدة العام نجد أن الأبيات في خط شعوري متزايد، وكل مرة تتكرر (من) في الأبيات نشعر بإضافات جديدة ورحبة من حيث الدلالة.

فالشاعر جعل الشعوب العربية كجواري القصر التي تستسلم لما يحدث لها، ومن هنا تلاعب حكاهم بأقدارهم، فجعلوا من الوطن العربي على امتداده سجونا لتلك الشعوب، وهو ما عبّر عنه الشاعر بقوله (من حجرة لحجرة)، ثم سار التكرار بعد ذلك متدرجا بإيقاع إلى الضيق المصحوب بالضياح، فالحجرة تتحول إلى قبضة لسلطان هالك.

2-4) حرف الجر (في): يعتبر أقل الحروف استخداما في شعر هذا الشاعر،

وعلى رغم قلة استخدامه، إلا أنه أتى نثريا في إيقاعه، خاليا من أي شاعرية أو جمال فيقول:

في أي عصر عشتم

في عصر أي ملهم؟

¹ - نزار قباني: قصائد مغضوب عليها، ص99.

في عصر أي ساحر

نجيبهم في عصر عبد الناصر¹

وعلى رغم هذه النثرية الفجة، فإن الشاعر استخدم الحرف نفسه في القصيدة نفسها بصورة شعرية وبدلالات أفادت البناء العام، فعندما يوجه الشاعر حديثه إلى عبد الناصر يقول:

فأنت في رائحة الأرض، وفي تفتح الأزاهر

في صوت كل موجة، وصوت كل طائر..

في كتب الأطفال، في الحروف، في الدفاتر

في خضرة العيون، وارتعاشة الأساور

في صدر كل مؤمن، وسيف كل تائر²

فالتكرار هنا ساهم في إبراز إيقاع الصورة الكلية للأشطر الشعرية، إذ أنه لم يضر المعنى بل أفاده، ففي كل مرة نشعر أن التكرار أتى بلوحة جديدة وذات أبعاد مختلفة عن اللوحة السابقة.

ب- التكرار اللفظي (الكلمة):

يشكل اللفظ الركن الثاني مباشرة-بعد الحرف- في بناء النص الشعري، فهي الوحدة الصغرى للنص بعد المؤثر الصوتي، إذ أن الكلمات لا تعيش منعزلة في النظام اللغوي بل يحدد معناها من خلال شبكة واسعة من علاقات المعنى بالكلمات الأخرى، أي تشبه نسيج العنكبوت الواسع المتعدد الأبعاد، إذ يعد التكرار اللفظي نمطا من الأنماط التي اعتمدها شعراء القصيدة المعاصرة "وهو تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"³

إذ نجد هذا اللون من التكرار غلب على أسلوب الشعراء المعاصرين، خاصة لأنه يعد محاولة لخلق جو موسيقي مغاير للقوائد السابقة و لأنه من أبسط ألوان التكرار وأكثرها انتشارا وشيوعا في الشعر المعاصر، لذا لجأ إليه أغلب الشعراء لكونه من

1 - نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص380.

2 - المصدر نفسه: ص378.

3 - حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص:82.

أبرز الظواهر الأسلوبية، باعتبار الكلمة المعبر الوحيد عن مشاعره وأحاسيسه، ولكي يعطي التكرار ثماره المرجوة فإنه ينبغي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، "كما أنه يجب أن يخضع لما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية، فليس من المقبول أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً يفر منه السمع"¹

و مع هذا فإن الشاعر مطالب بتوخي الحذر في استعماله ، وقد أشارت نازك الملائكة إلى ذلك في قولها: "لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلا على يد شاعر موهوب مدرك أن المعول في مثله لا عل التكرار نفسه و إنما على ما بعد المكررة"²

فالتكرار اللفظي يمكن أن يولد إيقاعاً نغمياً و يضيف على القصيدة نسيماً حيويًا، وهذا ما نلمسه في قصائد شعرائنا المعاصرين الذين شاع لديهم هذا الأسلوب التعبيري لما يحمله من قيمة صوتية و فنية تزيد القلب قبولا ، والوجدان تعلقًا، والنفس تملقًا، وهذا ما جعل شاعرنا السوري يلجأ إلى مثل هذا النوع من التكرار وقد تجلّى ذلك في قصيدة "بلقيس" محوراً للارتكاز:

بلقيس..

كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل..

بلقيس

كانت أطول النخلات في أرض العراق..

بلقيس.. يا وجعي..

و ي وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل..

قتلوك يا بلقيس..

يا بلقيس..

هذا هو التاريخ.. يا بلقيس

بلقيس أيتها الشهيدة..

¹ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 229.

² - المصدر نفسه: ص: 230.

بلقيس..يا عصفورتي الأحدى..

ها نحن يا...بلقيس..

ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية..

هل تعرفون حبيبتي بلقيس؟..

بلقيس..يا عطرا بذاكرتي..

بلقيس..ليست هذه مرثية..

بلقيس.. مشتاقون.. مشتاقون.. مشتاقون

بلقيس مذبحون حتى العظم..

بلقيس..إنَّ زُرُوعك خضراء..

ما زالت على الحيطان باكية..¹

فطبيعة التجربة جعلت اللفظ "بلقيس" يفرض نفسه على الشاعر إذ ينبعث من أعماق اللاشعور ليس لإقناع أحد لأن الشاعر يتحدث إلى نفسه المفجوعة...و يعود سر جمال تكرار "بلقيس" إلى كثافة الحالة النفسية التي تفتن بها حتى تخلت عن لفظيتها إلى ما وراءها من إحياءات.

و في قصيدة "عزف منفرد على الطبله" تكون اللفظة المكررة هي "الطبله" محور ارتكاز يبدأ منها الشاعر و يصور من خلالها الرؤية الشعرية التي يرتضيها:

الحاكم يضرب بالطبله

وجميع وزارات الإعلام تدق على ذات الطبله

الدولة منذ بداية هذا القرن تعيد تقاسيم الطبله

((العدل أساس الملك))

((الشورى بين الناس-أساس الملك))

((الشعب-كما نص الدستور-أساس الملك))²

1- مجدى سيد عبد العزيز: نزار قباني شعره بين مواطن الإبداع وأسرار الجمال، دار العالم العربي، ط1، 2008، ص 211-212.

2- نزار قباني: قصائد مغضوب عليها، ص162.

وبعد أن أخذت الطلبة بتكرارها وظيفتها كمحور ارتكاز للشاعر، وقبل أن يبدأ الشاعر في تصوير بعد جديد يستخدم الشاعر نفس اللفظة المكررة (الطبلّة) في وظيفة مقابلة لوظيفتها الأولى-محور الارتكاز-وهي أن تكون نقطة انطلاق ينطلق منها الشاعر لتصوير البعد الحقيقي لها-واقع الحياة العربية-وهي بمثابة الإفافة من الغفلة:

يا ربّ الكون، شعبنا من ضرب الطبلّة

((القمع أساس الملك))

((شئق الإنسان أساسُ الملك))

((حكم البوليس أساس الملك))

((تأليه الشخص أساس الملك))

((تجديد البيعة للحكام أساس الملك))

طبلّة..طبلّة..

لا يوجد عربي أقبح من عربي الدولة..

وطنٌ عربي تجمعه من يوم ولادته طبلّة

أفرادُ الجوقة والعلماء، وأهل الفكر

وأهل الذكر، وقاضي البلدة..

يرتعدون على وقع الطبلّة¹

وتظهر براعة الشاعر في وضع التعليقات والأسباب بين اللفظة المكررة حتى لا يكون التكرار نمطياً باعثاً على السأم، وعلى ذلك أتت بعض الأبيات خالية من التكرار الذي يخل بإيقاع القصيدة.

ومن صور تكرار اللفظة عنده أن يأتي به ثلاث مرات في الشطر الواحد من البيت لتأكيد العشق:

قرطاجة..قرطاجة..قرطاجة هل لي بصدرك رجعة ومتابة²

1 - نزار قباني: قصائد مغضوب عليها، ص130-131.
2 - نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص247.

فنحن من خلال التكرار في الشطر الأول وقراءتنا للشطر الثاني للبيت نزن الشاعر لا يتحدث عن مدينة عربية (قرطاجة) بل نزنه يتحدث عن معشوقة حرم دهرامنها، وتلك هي روعة التكرار في خروجه من حيز الموضوعية الجامدة إلى الامتزاج بالذفس البشرية مع الاحتفاظ بموضوعيته.

ومن الألفاظ المتكررة في شعر نزار قباني لفظة (أحبك) التي يلجأ الشاعر إليها في حالات الخصب العربي؛ ففي حرب أكتوبر 1973م يتحول الوطن العربي إلى محبوبة عند الشاعر يطارحها الهوى مستخدماً التكرار أيضاً:

أحبك أيتها الغالية

أحبك أيتها الغالية

أحبك مرفوعة الرأس مثل قباب دمشق، ومثل مآذن مصر

فهل تسمحين بتقبيل جبهتك العالية؟

وهل تسمحين بنسياني وجهي القديم؟

وهل تسمحين بتغيير ثوبك؟

أحبك أكثر مما ببالك

أحبك تحت الغبار وتحت الدمار

وتحت الخرائب

أحبك أكثر من أي يوم مضى

لأنك أصبحت حبي المحارب¹

فالشاعر يكرر اللفظ (أحبك) ست مرات في هذه الأبيات إذ أن إيقاع التكرار في هذه الحالة يؤكد ذلك الحب إلى جانب تعلقه تعلقاً مباشراً ببناء القصيدة العام، وارتباطه المتين بالسياق، حتى نكاد نشعر ونحن نقرأ القصيدة (أنا أحبك) الأولى غير الثانية، فنسبة الإحساس تتزايد تصاعدياً مع ثبات اللفظة، وهي ميزة تعد لشاعرنا فقط.

1 - نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص468.

ج- تكرر العبارة (الجملة):

عرف الشعر منذ أقدم العصور تكرر العبارة **فالمهلهل بن ربيعة** كرر عبارة (على أن ليس عدلا من كليب) أكثر من عشرين مرة¹ في إحدى قصائده، ومن نماذجه التي استخدم فيها التكرار:

ذهب الصلح أو تردّوا كليباً أو تحلو على الحكومة حلا

ذهب الصلح أو تردّوا كليباً أو أذيق العداة شيبان شكلا

ذهب الصلح أو تردّوا كليباً أو تنال العداة هونا وذلا²

فقد أتينا بهذا النموذج لبيان طبيعة موقف التكرار وهدفه في وصف القضية التي تشغل الشاعر وتمزقه داخليا، فالتكرار إذا ينتج عن قضية خطيرة يدافع عنها الشاعر، وهي عند المهلهل مقتل أخيه (وائل بن ربيعة).

ولعل كلمة تكرر العبارة عند سماعها تحدث وقعا على الأذان، لأن العبارة مجموعة من الأصوات والكلمات، وبالتالي هذا التكرار أشد تأثيرا من الأنماط السابقة، فهو موجود بكثرة في قصائد النثر فيكون بتكرار العبارة بأكملها، وإذا ورد هذا التكرار في بداية القصيدة فإنه يرد في وسطها وفي نهايتها أيضا، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على تقوية الإحساس والإيحاء إلى دلالات مختلفة لدى القارئ، ولعل غاية الشاعر هنا هي لفت انتباه السامع، فهو حيلة مقصودة للرجوع والاستمرار، يقول في هذا محمد لطفي اليوسفي: "إنها تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء، أي لحظة الولادة"³.

إذ أنه يرى أن هذا التكرار يقوم على إنهاء المقطع والشروع في مقطع جديد. ويمكن القول أن التكرار يختلف عند القدامى عنه عند المحدثين، إذ نجده "يتميز في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي، لكونه يهدف إلى استكشاف المشاعر الدفينة وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه الإيحاء، وإذا كان التكرار التراثي

1 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص231.

2 - عبد الرحمن محمد الوصيفي: نزار قباني شاعرا سياسيا، ص218.

3 - محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس، تونس، 1985، ص129.

يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي¹

من هنا يمكن القول أن البنية التكرارية للقصيدة المعاصرة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً، داخل كيان القصيدة، حيث أن هذا النظام يقوم على أساس عمق التجربة النفسية لدى الشاعر بالدرجة الأولى، بهدف صنع المعنى والدلالة ثم الإيقاع في الشعر.

يقول نزار قباني مستخدماً تكرر العبارة عن عرب اليوم:

وصوت فيروز، من الفردوس يأتي

((نحن راجعون))

تغلغل اليهود في ثيابنا

((ونحن راجعون))

ناموا على فراشنا

((ونحن راجعون))

وكل ما نملك أن نقوله ((إنا إلى الله لراجعون))²

فقد كرر الشاعر عبارة ((نحن راجعون)) عدة مرات ليوضح الظروف المحيطة به. كما استخدم الشاعر في مثال آخر أداة النداء للبعيد ضمن العبارة المكررة وهو يتحدث عن فلسطين:

يا فلسطين: لا تزالين عطشى وعلى النفط نامت الصحراء

يا فلسطين: لا تنادي عليهم قد تساوى الأموات والأحياء

يا فلسطين: لا تنادي قريشا فقريش ماتت بها الخيلاء³

ومن أنواع تكرر العبارة التكرار المعنوي للعبارة، إذ في هذا النوع لا يلجأ الشاعر إلى تكرر عبارة معينة عدة مرات في القصيدة، لكنه يأتي بجملة أو عبارة، ثم يردفها بصفات تؤكد معناها فقط، أو توضحها.

1- رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر)، منشورات المعارف، الإسكندرية- القاهرة، د.ط، ص138.

2- نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص231.

3- المصدر نفسه: ص405.

فعندما يوجه الشاعر خطابه إلى الطغاة من حكام العرب يلجأ إلى هذا النوع من التكرار:

يا ملك المغول:

يا وارث الجزمة..والكرباج

عن جدك أرطغول

يا من ترانا كلنا خيول

يا ملك المغول:

يا أيها الغاضب من صهيلنا

يا أيها الخائف من تفتح الحقول:

يا قاهر الجيوش، يا مدحرج الرؤوس

يا مدوخ البحور:

يا عاجن الحديد، يا مفتت الصخور

يا أكل الأطفال..يا مغتصب الأبيكار

يا مفترس العطور..¹

فلقد بدأ الشاعر الأبيات بندائه لملك المغول، وذلك من حيث اللفظ الخارجي، ثم أتى بأبيات هي نفسها نداء لملك المغول من حيث المعنى، فهو وارث الجزمة والكرباج، وهو يراها خيولا، وفي المقطع الثاني من الأبيات أيضا نرى الشاعر بعد ندائه لملك المغول صراحة ولفظا، يبدأ بتعداد صفات بطشه عن طريق التهكم والسخرية، وهو تكرر يتميز به الشاعر عن غيره.

وتتجلى هذه الطريقة لدى الشاعر عندما يتحدث عن القدس فيقول:

يا قدس..يا مدينة تفوح أنبياء

يا أقصر الدروب بين الأرض والسماء

يا قدس يا منارة الشرائع

يا طفلة جميلة محروقة الأصابع

1 - نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص315.

يا واحة ظليلة مر بها الرسول
يا قدس يا مدينة تلتف في السواد
يا قدس يا مدينة الأحزان
يا دمعة كبيرة تجول في الأجنان¹

فالعبارات (يا قدس يا مدينة) كُرت ثلاث مرات وفي الرابعة كانت (يا قدس يا منارة) فالقدس هي أقصر الدروب وهي الطفلة الجميلة ذات الأصابع المحروقة والدمعة الكبيرة، كما أن تكرار القدس نفسها داخل العبارة كانت في كل مرة تدق الجرس معلنة تفريعا جديدا للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة. ثم يلجأ الشاعر إلى تكرار توكيد النفي مع العبارة الواحدة، فهو يستخدم الأداتين (لا، ليس) خمسة عشر مرة في قصيدة (قرص الأسبيرين) لإثبات ضياع هوية الوطن العربي:

لا ..

ليس هذا وطني الكبير....

لا ..

ليس هذا الوطن المربع الخانات كالشطرنج..

لا ..

ليس هذا الوطن المصنوع من عشرين كنتونا...

لا ..

ليس هذا الوطن المحكوم من عشرين مجنونا..

ومنم عشرين سلطانا

ومن عشرين قرصانا

ومن عشرين سحانا

يسمى وطني الكبير

لا ..

1 - نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص162.

ليس هذا الأبله المعاق.. والمرقع الثياب
لا..

ليس هذا وطني الكبير
لا..

ليس هذا الوطن المنكس الأعلام
لا..

ليس هذا الرجل المنقول في سيارة الإسعاف
لا..

ليس هذا وطني الكبير
لا..

ليس هذا الوطن السادي..والفاشي..

والشحاذ..والنفطي

والثوري..والرجعي

والصوفي..والجنسي

ليس هذا الجسد المصلوب

فوق حائط الأحزان كالمسيح¹

لكن الشاعر لم يوفق في هذا التكرار، ربما لفقدان الأبيات الشعرية لحيوية

الجرس الموسيقي.

خاتمة

خاتمة:

إن من أهم النتائج التي وقفت عندها هذه الدراسة سواء على المستوى الداخلي أو الخارجي للإيقاع ما يلي:

- تعامل الشاعر نزار مع البحور الخليلية الصافية والمركبة وإحداثه لتشكيلات عروضية حرة توزعت فيها التفعيلات بشكل يخرج عن بنية القصيدة العمودية، لكنه يبقى قريباً منها، وهذا التوزيع الموازي للتفعيلات يعمق تناغم الأوزان العروضية .

- كما أنّ تداخل الأبنية العروضية كسر صرامة القيد العروضي و أضاف إلى التوزيع الحرّ للتفعيلات تداخل حر في الأبنية العروضية و كان للمزج بين التفعيلات أو البحور أبعاد دلالية خاصة في شعر نزار.

- إنّ شعره يتمتع بخصوصية ذاتية، لاسيما في شكلية القصيدة التي لم تنظم بطريقة تقليدية إنما امتازت بتنوع الأساليب، حيث كان للمزج بين الشكلين التقليدي والحرّ طابع خاص في شعره لأنه شعر تقليدي يلبس حلة الحرّ.

- برزت القافية في النصوص النزارية المدروسة متخلصة من وظيفتها التقليدية التي تقتصر على الدور الموسيقي الصرف الذي يتعدى مهمة التطريب، واشتركت اشتراكاً فعّالاً في التشكيل الدلالي.

- ساهم التدوير في بعض من شعر نزار في خروج البحور عن إيقاعها وذلك لوجود هزات موسيقية متوالية جعلت الشعر ينحو منحى النثرية.

- عزز التكرار من البنية الإيقاعية للنص اشعري، إذ عمل على تقوية رنين اللفظ في القصيدة بعد الوزن و القافية.

- إنّ معظم التكرار في شعر نزار لم يأتي حشواً لإتمام تشكيل، أو لخلق نغم موسيقي فحسب، إنما كانت غايته يقصد من وراءها تحقيق أهداف دلالية و أسلوبية مما يجعل تغييب التكرار في النص مخلاً ببناءه ودلالته.

- أجاد نزار جميع أنواع التكرار، واستطاع بهذا الأسلوب أن يضيف إلى لغته الشعرية رقياً ينم عن وعي الشاعر بصنعتة الفنية، وتمكنه من مادته اللغوية.

كان للعوامل السيكولوجية أثرا واضحا في اعتماد أسلوب التكرار، لاسيما
اللاشعور الذي ينبعث صوته من الأعماق ليجد نفسه مهيمنا على النص، فإرضاء إيقاعاته
هنا وهناك على وفق التجربة الشعرية التي عاشها الشاعر.

ملاحظه

نبذة عن سيرة الشاعر "نزار قباني":

نزار توفيق قباني ولد في دمشق في 21 آذار عام 1923م، والده تاجر كبير، وعمه أبو خليل القباني، الشاعر والمؤلف والملحن، وممثل ورائد المسرح المصري والعربي.

عاش نزار في بيته مترفها ماديا وأدبيا وفنيا، وكان أول ما برع به في طفولته الرسم، ولم يسلم أي شيء منه في خربشاته الفنية الطفولية، الورق والملابس والجدران، يرسم عليها أشكاله الجديدة المعبرة عن طفولة فنية رائعة، ثم اهتم بالموسيقى، ولم يجاوز السادسة عشر من عمره، حين كتب أول قصيدة يحن فيها إلى بلاده في صيف عام 1939م، وكان حينها في إيطاليا، فقد أذيعت قصيدته تلك في راديو روما، ثم عاد إلى بلاده قبل أن تضع الحرب العالمية الثانية أوزارها، فدخل كلية الحقوق بجامعة دمشق وتخرج فيها سنة 1945م، ليلتحق بوزارة الخارجية، فأرسل في بعثة سياسية إلى القاهرة، حتى عام 1948، ثم نقل إلى تركيا ولندن وبيروت، والصين وإسبانيا، يعمل في الممثلات الدبلوماسية لبلده، وفي سنة 1966م استقال من الوظيفة، وتفرغ للشعر، وأقام في لبنان حين أسس دارا للنشر باسمه.

- ركز في بداياته على شعر الحبّ، وحاول إخراج علاقات الحب في المجتمع العربي من مغائر القهر.
- كسر صورة المرأة الجارية، وحول جسد المرأة العربية من وليمة بدائية تستعمل فيها الأنياب والأظافر إلى معرض أزهار.
- اخترع لنفسه لغة خاصة به، تقترب من لغة الحوار اليومي، اتجه بشعره إلى جميع طبقات الشعب العربي.
- كانت أمسياته الشعرية التي يقدمها في كل المدائن العربية تعتبر من الظواهر الثقافية النادرة، كما تعتبر تأكيدا لموقع الشعر الخطير في حياة العرب، وفي تشكيل وجدان الإنسان العربي.
- انتقل شعره بعد هزيمة 1967م نقلة نوعية، من شعر الحب إلى شعر السياسة والرفض والمقاومة، واستطاع منذ ذلك التاريخ أن يمسك الوردة والمسدس بيد واحدة.

- أصدر إحدى وأربعين مجموعة شعرية ونثرية، من أهمها: قالت لي السمراء 1944م، طفولة نهد 1948م، سامبا 1950م، أنت لي 1951م، قصائد 1954م، حبيبي 1960م، الرسم بالكلمات 1966م، هوامش على دفتر النكسة 1967م، فتح 1968م، الممثلون 1969م، الاستجواب 1969م، منشورات فدائية على جدران إسرائيل 1969م، يوميات امرأة لا مبالية 1970م، كتاب الحب 1970م، قصائد متوحشة 1970م، أحلى قصائدي 1971م، مائة رسالة حب 1971م، أشعار خارجة عن القانون 1972م، كل عام وأنت حبيبي، أحبك أحبك والبقية تأتي، أشهد أن امرأة إلا أنت، هكذا أكتب تاريخ النساء، قاموس العاشقين.

- أهم قصائده التي أحدثت ضجة في المجتمع العربي، وأثارت غضب الكثيرين هي "خبز وحشيش وقمر" التي كتبها في لندن عام 1954م، وناقشها البرلمان السوري وقتها، حيث طالب النواب اليمينيون بمحاكمة الشاعر وطرده من السلك الدبلوماسي، والقصيدة الثانية المغضوب عليها كانت "هوامش على دفتر النكسة" التي كتبها في أعقاب حرب 1967م، ومارس فيها نقدا ذاتيا جارحا للتقصير العربي، مما أثار عليه غضب اليمين واليسار معا.

- ترجمت بعض آثاره إلى الانجليزية والفرنسية، والاسبانية والإيطالية.

- أغنيات من شعره: "أحبك جدا" و"علمني حبك" و"زيديني عشقا" لحن كاظم الساهر وغناؤه، "أسألك الرحيل" و"أيظن" لحن محمد عبد الوهاب وغناء نجاة الصغيرة، "إشاعة" لحن الأخوين رحباني وغناء نزيه المغربي، "رسالة إلى جمال عبد الناصر" لحن رياض السمباتي وغناء أم كلثوم، "رسالة من تحت الماء" و"قارئة الفئجان" لحن محمد الموجة وغناء عبد الحليم حافظ.

- توفي في لندن في الثلاثين من أبريل عام 1998م عن عمر يناهز 75 عاما، وبعث الرئيس السوري بطائرة خاصة لنقل جثمانه، واستُقبلَ في سوريا استقبال الفاتحين.

مأخذ

ملخص:

يقف قارئ هذا البحث عند منعطف شعري مهم، يحرك شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ألا وهو الإيقاع؛ الذي يعتبر من أهم القضايا التجديدية المعاصرة، والميزة المهيمنة في موسيقى شعرنا العربي المعاصر، وقد اخترت منه شعر نزار قباني، لأن شعره يتسم بالسهولة اليومية والإيضاح والبيان، في غير تعقيد ولا تكلف، وهو من التجارب الشعرية المستقلة، فقد سعى الشاعر ليفرد لنفسه رؤية شعرية يختص بها، كتداخل التفعيلات، والتنويع في القوافي، وكذا الحضور المتوالي للتكرار- تلك التقنية الفنية التي كان لها حضور في القصيدة العربية القديمة والحديثة بنمطها العمودي والحر- كل هذه الخصائص رسخت الاختيارات الإيقاعية في ذهن القارئ والسامع فتأثر فيه من خلال سمة الشفوية، ورسمت للشاعر سبيل الوصول إلى عالم الإبداع.

الكلمات المفتاحية: شعرية الإيقاع، شعر نزار قباني، مظاهر التجديد الإيقاعي، المزوجة الموسيقية، القافية، التدوير، شعرية التكرار.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

- 1- نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، ط3، 1999.
- 2- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، ط15، 2000.
- 3- نزار قباني: قصائد مغضوب عليها، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، 1976.

ب- المراجع:

◀ المراجع العربية:

- 1- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، د.ط، د.ت.
- 2- ابن سيده (أبو الحسن): المخصص، مادة (وقع)، م1، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.
- 3- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، مادة (وقع)، م15، دار النشر، بيروت- لبنان، ط1.
- 4- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، دار الشروق، عمان، بيروت، ط1، 1996.
- 5- أدونيس (علي أحمد سعيد): كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.
- 6- أدونيس (علي أحمد سعيد): الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1984.
- 7- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة أنجيلو المصرية، مصر، د.ط، د.ت.
- 8- أميرة حلمي مطر: جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1994.
- 9- بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية.
- 10- تزيفتان تودوروف: الشعرية، ترجمة بشكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990.

- 11- جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الحرف، بيروت- لبنان، ط2، 1995.
- 12- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1986.
- 13- الجوهري إسماعيل بن حماد: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج2، تحقيق. أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، 1990.
- 14- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق. محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامية، بيروت، ط2، 1981.
- 15- حسام البهنساوي: علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة- مصر، ط1، 2004.
- 16- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، ط1، 2000.
- 17- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1994.
- 18- رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر)، منشورات المعارف، الإسكندرية- القاهرة، د.ط.
- 19- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر. محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب د.ط 1988.
- 20- زين كامل الخويسكي ومصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء، الإسكندرية، ج2، 2002.
- 21- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي: مفاهيم حداثة الشعر العربي، دار الرضوان، ط1، 2012.
- 22- شربل داغر: الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية، منتدى المعارف، ط1، بيروت، 2012.
- 23- شربل داغر: الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية، منتدى المعارف، ط1، بيروت، 2012.
- 24- شكري عياد: موسيقى الشعر، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.

- 25- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، د.ت.
- 26- عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار الصفاء، عمان-الأردن، ط1، 1998.
- 27- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003.
- 28- عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003.
- 29- عبد الرحمن محمد الوصيفي: نزار قباني شاعرا سياسيا، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، ط3، 2004.
- 30- عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، د.ط، 1995.
- 31- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمد محمود شاكر، مكتبة الخناجي، القاهرة، ط5، 2004.
- 32- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993.
- 33- عبد الملك بومنجل: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ج2، عالم الكتب الحديثة، ط1، 2001.
- 34- عبيد محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2001.
- 35- عثمانى الميلود: الشعرية التوليدية، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000.
- 36- عدنان حسن قاسم: الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية، ط1، 2000.
- 37- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992.
- 38- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

- 39- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008.
- 40- علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر العربي الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1984.
- 41- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الصفاء، عمان-الأردن، ط1.
- 42- الفيروز أبادي مجد الدين: القاموس المحيط، ج1، مادة "وقع"، شركة فن الطباعة، مصر، ط5، د.ت.
- 43- فيصل القيصري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان-الأردن، ط1، 2000.
- 44- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.
- 45- كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- 46- كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1982.
- 47- مجدى سيد عبد العزيز: نزار قباني (شعره بين مواطن الإبداع وأسرار الجمال)، دار العالم العربي، ط1، 2008.
- 48- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج3، دار توبقال، المغرب، 1990.
- 49- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985.
- 50- محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008.
- 51- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، مصر، د.ط، 2001.
- 52- محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.
- 53- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس، تونس، 1985.
- 54- محمد مصطفى أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، ط1، 2005.
- 55- مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، دار الوفاء، الإسكندرية-مصر، ط1، 2002.

- 56- مشري بن خليفة: الشعرية العربية (مرجعياتها، إبدالاتها النصية)، وزارة الثقافة، الجزائر، دبط، 2007.
- 57- نازك الملائكة: شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط3، 1990.
- 58- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1974.
- 59- نبيل راغب: الموسوعة الأدبية، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2003.
- 60- الهادي محمد بوطارن: الإيقاع الشعري، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2010.
- 61- وائل بركات: مفهومات في بنية النص، دار معد، دمشق، ط1، 1996.

• الرسائل:

- 1- نهاد مسعي: شعرية القصيدة النثرية في الجزائر، عبد الحميد تشكيل أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل شهادة ماجستير البلاغة وتحليل الخطاب، 2008-2009.

• المجلات:

- 1- رابح بوحوش: الشعريات والمناهج اللسانية، مجلة الموقف العربي، عدد 114، 2005.
- 2- محمد إحسان النص: رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق-المجلد 83، ج1.

◀ مراجع أجنبية:

- Paul robert: dictionnaire de la langue française (7 tomes) société nouveau lettre, Paris 1975.

الفهرس

الفهرس

مقدمة	أ- ب
الفصل التمهيدي: قراءة اصطلاحية في المفهوم والخصائص	08
أولاً: مفهوم الشعرية	10
أ- الشعرية عند الغرب	11
ب- الشعرية عند العرب	16
ثانياً: مفهوم الإيقاع	21
أ- عند العرب القدامى	21
ب- عند المحدثين (العرب والغرب)	22
ثالثاً: بؤادر التجديد الإيقاعي العربي المعاصر	26
الفصل الثاني: مظاهر التجديد الإيقاعي في شعر نزار قباني	31
أولاً: المزاجية الموسيقية	33
1- التداخل العروضي	33
2- التداخل الشكلي	37
3- التضمين النثري	39
ثانياً: القافية	44
ثالثاً: التـدوير	50
الفصل الثالث: شعرية التكرار في شعر نزار قباني	53
أولاً: مفهوم التكرار	55
ثانياً: أنماط التكرار في شعر نزار قباني	57
أ- التكرار الصوتي (الحرف)	57
ب- التكرار اللفظي (الكلمة)	64
ج- تكرار العبارة (الجملة)	69
خاتمة	74
ملحق	77
ملخص	80
قائمة المصادر والمراجع	82
الفهرس	88

تقر بحمدك اللهم