الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
—
وزارة التعليم العالي
—
جامعة الجزائر
—
معهد اللغة العربية وآدابها
(تخصص: الأدب العربي قديما وحديثا)

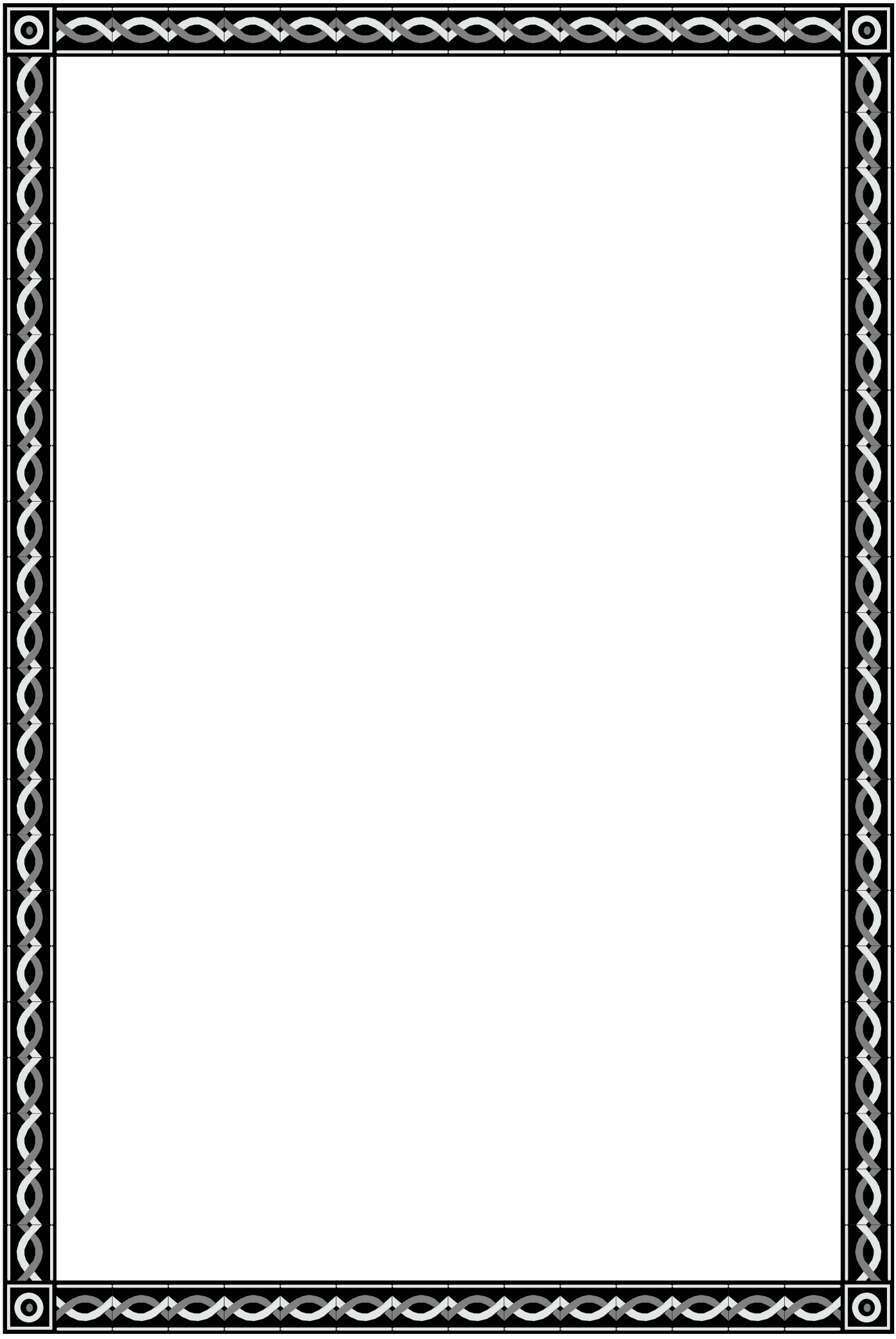
في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالبة:
فاطمة بنت محمد محمود
(بنت عبد الوهاب)

إشراف الأستاذ:
الدكتور عبد الحميد بورايو

السنة الجامعية: 2001/2000



بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى من حمل أحلام جيل .. ورحل
أستاذي المرحوم جمال ولد الحسن

إسداء شكر

قبل أن أختم هذا العمل لا يسعني إلا أن أتقدم ببالغ الامتنان وجزيل الشكر إلى أستاذي الموقر د. عبد الحميد بورايو الذي واكب خطواتي العلمية الأولى على طريق البحث، فكان السند والمعين، ورعاني بحنو الأب وتواضع العالم؛ فإليه ومن خلاله إلى كافة أساتذة معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر كامل الشكر وخالص العرفان.

وقد ساند هذا البحث ورعاه:

- أساتذة لم يبخلوا بنفائس ما تختزنه مكتباتهم من وثائق وكتب،
- أصدقاء قدموا الدعم المعنوي واللوجستي الضروري،
- إخوة ضحوا بالوقت والجهد والخبرة.

فشكرا مستحقا لكل هؤلاء. وخصوصا: حسني ولد الفقيه، محمد ولد عبد الحي، محمد ولد بوعليبه، جمال ولد كابر، محمد عبد الله ولد زيدان، المختار ولد محمذن، محمد الأمين ولد صهيب، اتي ولد محمد موسى، محمد محمود ولد صدفه، محمدو ولد محمذن، محفوظ ولد أبات، محمد الحافظ ولد محمد الفتح، محمد فال ولد حامد، حبيب ولد محمد موسى، محمد الأمين ولد محمد محمود ، ابه ولد امباري، أحمدو ولد محمد محمود، الشيخ عبد الله ولد كاري.

وشكرا خالصا لإدارة وعمال المدرسة الوطنية للإدارة على ما قدموه من عون وتعاطف.

المقدمة

تمهيد

الباب الأول:
الإيقاع بين الممارسة النقدية والإبداعية

الفصل الأول:
الإيقاع في الممارسة النقدية:

أولا) في النقد القديم: المقاربة العروضية
ثانيا) في النقد الحديث: من الوزن إلى الإيقاع

الفصل الثاني:
بين جمود الخلاصات وجنوح النص المبدع:

أولا) المتحول الإيقاعي ما قبل الموشح
ثانيا) المتحول الإيقاعي في الموشح
ثالثا) المتحول الإيقاعي في القصيدة الحديثة

الباب الثاني
البنى الإيقاعية في القصيدة الموريتانية

الفصل الثالث:
في الإيقاع العروضي:

أولا) ملاحظات تمهيدية
ثانيا) أشكال بناء الوقفة
ثالثا) التشكيلات الوزنية
رابعا) القافية

الفصل الرابع:
في الإيقاع غير العروضي:

أولا) التكرير خارج النظام العروضي
ثانيا) البنية المكانية
ثالثا) علامات الترقيم

الخاتمة

الملحقات

البيبليوغرافيا

الفهارس:

أولا) فهرست الأعلام البشرية
ثانيا) فهرست المصطلحات الإيقاعية
ثالثا) فهرست الموضوعات

الفهارس:

أولا) فهرس الأعلام البشرية المذكورة في المتن[1]:

أ:

ابن الأبرص (عبيد)، صص. 35، 61.
الأخفش (سعيد بن مسعدة)، صص. 25، 35، 36.
أدونيس (علي أحمد سعيد)، صص. 42، 46، 81، 85، 113.
الأمين (ابن هارون الرشيد)، ص. 64.
أنيس (إبراهيم)، ص. 68.

ب:

البارودي (محمود سامي)، صص. 75، 184.
باكثير (علي أحمد)، ص. 77.
بدوي (الجبل)، ص. 77.
بنت البراء مباركة (باته)، صص. 10، 98، 99، 102، 107، 110، 111، 116، 117، 118، 119، 120، 123، 129، 146، 148، 158، 173، 187.
برنار (*سوزان*)، ص. 153.
بنيس (محمد)، صص. 46، 48، 56، 90، 138، 143، 160، 184.
بومورسكا (ك.)، ص. 181.

[1] - في عملية ترتيب الأعلام، لم نضع في الاعتبار: ابن= ولد، أبو، بنت.والتعريف.

ج:

الجارم (علي)، ص. 184.
جاكبسون (*رولان*)، ص. 91.
جونسون (*ر.ف.*)، صص. 148، 149.

ح:

حسين (طه)، ص. 85.

خ:

الخوري (سليم)، ص. 77.

د:

درويش (محمود)، ص. 81.
أبو ديب (كمال)، صص. 40، 61، 70، 94.

ر:

راجع (عبد الله)، صص. 50، 54، 94.
ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني)، ص. 63.

ز:

الزهاوي (جميل صدقي)، ص. 77.

س:

ابن سعيد (علي بن موسى)، ص. 69.
السياب (بدر شاكر)، ص. 79.

ش:

الشابي (أبو القاسم)، ص. 85.
أبو شادي (أحمد زكي)، ص. 77.
شفيق (محمد)، ص. 184.
شكري (عبد الرحمن)، ص. 77.
شوقي (أحمد)، صص. 75، 85.

ط:

ابن طباطبا (محمد بن أحمد)، ص. 38.

ع:

العالم (محمود أمين)، ص. 85.
عبد الحي (محمد)، ص. 9.
عبد القادر (أحمد ولد)، صص. 107، 111، 113، 116، 118، 119، 120، 121، 124، 129، 131، 146، 148، 151، 171، 186.
عبدي (محمد ولد)، صص. 98، 99، 101، 116، 117، 118، 119، 125، 129، 152، 158، 174، 187، 191.
أبو العتاهية (إسماعيل بن القاسم)، صص. 63، 64، 65.
ابن أبي العتاهية (محمد)، ص. 65.
عريضة (نسيب)، صص. 77.
العقاد (عباس محمود)، ص. 85.
عياد (شكري محمد)، ص. 40.

ف:

ابن الفارض (عمر بن علي)، ص. 70.
الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، صص. 14، 31، 32، 35، 36، 60، 61، 62، 72، 75، 94.
أبو الفرج الاصبهاني (علي بن الحسين)، ص. 65.
فرحات (إلياس)، ص. 77.
فريس (*بول*)، ص. 91.

ق:

ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم)، ص. 65.
قباني (نزار)، ص. 85.
قدامة (ابن جعفر)، ص. 38.

ك:

كوهن (*جان*)، صص. 11، 49، 86، 87، 91، 92، 96، 99، 161.

م:

مالارميه (*أتيان*)، صص. 151، 171.
المتنبي (أبو الطيب)، صص. 84، 147.
المرقش (عمر بن سعد)، ص. 61.
مشونيك (*هانري*)، صص. 47، 136، 180.
المعلوف (فوزي)، ص. 77.
الملائكة (نازك)، صص. 52، 53، 54، 80، 81، 85، 157.
مندور (محمد)، ص. 85.

ن:

ناجي (محمد الإمام)، صص. 98، 99، 101، 108، 112، 113، 116، 117، 118، 119، 120، 124، 126، 129، 132، 147، 149، 152، 157، 172، 189 193.
نعيمة (ميخائيل)، ص. 85.
أبو نواس (الحسن بن هانئ)، ص. 64.
النويهي (محمد)، ص. 94.

هـ:

ابن هانئ (محمد)، ص. 84.
هبكناس (*جيرار*)، ص. 91.

2) فهرس المصطلحات الإيقاعية[2]:

أ:

الإقواء، صص. 122.
الإكفاء، صص. 122.
الانتظام، صص. 45، 46، 57، 93، 94، 106، 121، 128، 129.
الأنساق الإيقاعية ، صص. 32، 33.
الإيطاء، صص. 95، 130، 131، 135، 136.

ب:

البسيط، صص. 54، 74، 109، 117، 118، 119، 120.
البنية الطباعية (البناء الخطي، الشكل الخطي أو الكتابي)، صص. 10، 181.
البنية المكانية (المكان النصي أو الجغرافيا النصية)، صص.7، 75، 78، 144، 145، 153، 162، 163، 164، 166، 167، 168، 169، 170، 171، 176، 177، 178، 179، 180، 181، 182، 183، 184، 185، 194.
البياض (الفراغ)، صص. 44، 51، 150، 151، 153، 155، 163، 164، 170، 171، 175، 176، 177، 179، 181، 184، 190، 194، 195، 199.

ت:

---

[2] - حذفنا عمدا من هذا الثبت مصطلحات: الإيقاع، البحر، البيت، التفعيلة، الشعر، العروض، القافية والقصيدة، وذلك لكثرة ورودها في المتن.

التختيم (الخاتم)، صص. 167، 168.
التداخل الوزني، صص. 109، 116، 119.
التدفق (الدفق)، صص. 21، 90، 104، 114، 193.
التردد، صص. 20، 22، 23، 100، 161.
التدوير، ص. 113.
التشجير، ص. 168.
التشكيلات العروضية (أو الوزنية)، صص. 7، 36، 39، 52، 53، 54، 93، 94، 104، 109، 115، 116، 119، 176، 199.
التضمين، صص. 49، 50، 99، 105.
التفصيل، ص. 167.
التكرار (التكرارية، التكريرية)، صص. 7، 8، 9، 14، 15، 22، 26، 27، 35، 48، 54، 55، 56، 57، 61، 80، 91، 94، 95، 96، 100، 110، 116، 118، 121، 136، 139، 140، 141، 142، 143، 148، 150، 155، 156، 157، 159، 160، 161، 162، 163، 167، 169، 177، 189، 190، 193، 199.
التناظر (التناظرية أو تناظري)، صص. 8، 9، 138، 162، 166، 169.
التناوب، صص. 123، 127، 130، 199.
التواتر، صص. 21، 118، 135.
التوازي، صص. 48، 89، 116، 164.
التوالي، صص. 55، 123، 127، 130، 199.

ج:

الجريان، صص. 21، 45.

ح:

الحركة (المتحرك)، صص. 122، 136.

خ:

الخرجة، ص.73.
الخفيف، صص. 40، 74.

د:

الدائرة (الدوائر)، صص.، 32.
الدور، صص. 73، 140، 142.

ر:

الرجز، صص. 35، 68، 70، 74، 176.
الرجوع، صص. 49، 55، 57، 91، 139، 145، 157.
الرمل، صص. 74.
الروي، صص. 40، 55، 66، 67، 95، 122، 123، 126، 127، 129، 130، 135، 136، 144، 145، 148، 154، 157، 163، 164، 199.

ز:

الزحاف (الزحافات)، صص. 32، 33، 39، 58، 60، 94، 116، 118، 120.
الزمن الضعيف، صص. 20.
الزمن القوي، صص. 20.

س:

الساكن (السواكن)، صص. 115، 136.

السبب (الأسباب)، ص. 32، 177.
السريع، صص. 54، 74.
السطر (الأسطر)، صص. 127، 149، 176، 178، 179، 190، 192، 200.
السناد، صص. 122.

ش:

الشطر، صص. 163، 164.

ص:

الصدر، صص. 163، 164.
الصوت (جملة، بنية، دوال صوتية)، صص. 11، 38، 39، 43، 44، 45، 48، 52، 55، 88، 89، 90، 91، 92، 93، 99، 126، 145، 146، 170، 183، 190، 191، 195.

ط:

الطويل، صص. 40، 54.

ع:

العجز، صص. 163، 164،
علامات الترقيم، صص. 15، 26، 80، 181، 183، 185، 186، 189، 190، 191، 192، 193، 194، 195، 199.
العلة (العلل)، صص. 32، 33، 39، 58، 60، 120.

غ:

الغصن (الأغصان)، صص. 73، 74، 166، 167.

ف:

الفضاء النصي، صص. 66، 167.

ق:

القفل (الأقفال)، صص. 73، 74، 166، 167.

ك:

الكامل، صص. 35، 94، 99، 109، 110، 116، 117، 118.

ل:

لزوم ما لا يلزم، صص. 95، 122.

م:

المتقارب، صص. 35، 74، 80، 99، 102، 109، 111، 116، 117، 118، 119، 120، 176.
المتحرك، صص. 122، 136.
المتدارك، صص. 35، 36، 99، 102، 109، 111، 116، 117، 118، 119، 120.
المجتث، صص. 68.
المديد، صص. 54، 74.
المرصع، صص. 71.
المزدوج، صص. 122.
المطلع، صص. 163.

المقتضب، صص. 64.
المنسرح، صص. 54.

ن:

النبر، صص. 20، 23، 94، 185.
النظم (النظمي)، صص. 8، 9، 14، 21، 22، 38، 42، 51، 68، 71، 77، 83، 89، 90، 91، 92، 93، 97، 103، 104، 114، 135، 146، 147، 167، 168، 186، 189، 190، 192، 193، 194.
النغم (التناغم، التنغيم، الوحدات النغمية)، صص. 21، 22، 30، 35، 49، 106، 144.
النواة الإيقاعية، صص. 53.

هـ:

الهزج، صص. 74.

و:

الوافر، صص. 54، 64، 94.
الوتد (الأوتاد)، ص. 32.
الوحدات الصوتية، صص. 23، 32.
الوحدة الوزنية، صص. 40، 52، 54، 99.
الوزن (الأوزان)، صص. 11، 21، 22، 24، 25، 26، 37، 38، 39، 40، 41، 42، 43، 44، 46، 48، 49، 51، 52، 61، 64، 65، 66، 67، 68، 71، 72، 74، 75، 76، 77، 80، 86، 90، 91، 95، 115، 119، 140، 141، 155، 163، 168.
الوقفة (الوقف)، صص. 7، 23، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 57، 77، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 96، 97، 99، 100، 101، 102، 103، 105، 106، 107،

109، 110، 111، 112، 113، 114، 115، 120، 121، 122، 127، 140، 143،
145، 163، 164، 184، 185، 189، 190، 191، 192، 194، 195، 198.

ثالثا) فهرست الموضوعات

المقدمة 17-06

التمهيد 27-18

الباب الأول: الإيقاع بين الممارسة النقدية والإبداعية 81-28

الفصل الأول: الإيقاع في الممارسة النقدية 58-29
أولا) في النقد القديم: المقاربة العروضية 41-31
ثانيا) في النقد الحديث: من الوزن إلى الإيقاع 58-42

الفصل الثاني: بين جمود الخلاصات وجنوح النص المبدع 81-59
أولا) المتحول الإيقاعي ما قبل الموشح 72-66
ثانيا) المتحول الإيقاعي في الموشح 75-72
ثالثا) المتحول الإيقاعي في القصيدة الحديثة 81-75

الباب الثاني: البنى الإيقاعية في القصيدة الموريتانية 195-82

الفصل الثالث: في الإيقاع العروضي 136-83
أولا) ملاحظات تمهيدية 96-86
ثانيا) أشكال بناء الوقفة 115-96
ثالثا) التشكيلات الوزنية 121-115
رابعا) القافية 136-121

الفصل الرابع: في الإيقاع غير العروضي 195-137
أولا) التكرير خارج النظام العروضي 162-139
ثانيا) البنية المكانية 183-162
ثالثا) علامات الترقيم 195-183

الخاتمة 200-196

الملحقات 265-201

البيبليوغرافيا 279-266

الفهارس 294-280
أولا) فهرست الأعلام البشرية 285-281
ثانيا) فهرست المصطلحات الإيقاعية 292-286
ثالثا) فهرست الموضوعات 294-293

تمهيد:

اختلفت تعاريف الإيقاع تبعا لاختلاف مفاهيمه لدى الدارسين، ومع أن الفكر الجمالي كان قد أفرز مصطلح الإيقاع (RYTHME) مبكرا[1]، فإن عدم ضبط حدود هذا المصطلح انتهى به إلى انزياح دلالي "أضعف صبغة الاصطلاح فيه"[2] لدرجة اعتقد معها بعض الدارسين أنه "لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية واحدة"[3].

غير أننا سنورد بعض التعاريف، علنا نترسم عبرها معالم الحقل الدلالي العام ما دام الضبط الدقيق لمفهوم جامع مانع يبدو مستعصيا على الأقل في هذه المرحلة.

وسنتوقف خاصة عند التعاريف المعجمية على اعتبار أن هذه التعاريف تمثل خلاصة المجهود التصنيفي المنجز في سياقات ثقافية وحضارية متعددة:

---

[1] - كان اليونانيون أول من اجتهد في تحديد معنى الإيقاع، غير أنهم لم يستطيعوا بلورة مفهوم موحد له. انظر: محمود المسعدي، **الإيقاع في السجع العربي (محاولة تحليل وتحديد)**، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996، ص. 5 .

[2] - محمد الهادي الطرابلسي، **"في مفهوم الإيقاع"**، حوليات الجامعة التونسية، العدد 32، 1991، صص. 7-22، ص. 7.

[3] - محمود المسعدي، **المرجع السابق**، ص. 5.

أولا) في المعاجم العامة:

- ورد في *لسان العرب* ما نصه: "الإيقاع: من إيقاع اللحن في الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"[4].

- وفي *المعجم الوسيط* يعرف الإيقاع على أنه "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[5].

- ويعرف المعجم الفرنسي *لاروس* الإيقاع بأنه "التردد المنتظم الناجم عن توزيع عناصر لغوية (زمن قوي، زمن ضعيف، نبر...إلخ) في البيت أو الجملة الموسيقية"[6].

ثانيا) في المعاجم المتخصصة:

---

[4] - جمال الدين محمد أبو الفضل ابن منظور، **لسان العرب**، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرغشلي، بيروت/لبنان، دار لسان العرب، 1970، مادة وقع.

[5] - إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، المكتبة العلمية، طهران، د.تا.، جزءان، مادة وقع.

[6] - انظر:

Le Petit Larousse illustré, Dictionnaire encyclopédique, Paris, 1994, (rythme).

- يعرف *المعجم الفلسفي* الإيقاع بأنه: "مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النغم [...] أما في الشعر فالإيقاع مركب موسيقي يشتمل على أزمان غير متساوية وهو جانب الموسيقى في الشعر"[7].

- وفي معجم *الألسنية* يعرف بأنه "الرجوع المنتظم في السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متشابهة ناتجة عن عناصر منطوقة"[8].

- أما معجم *مصطلحات الأدب* فيورد هذا التعريف: "الإيقاع: الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء إلخ... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني.

والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص. كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"[9].

إن المتتبع لهذه التعاريف يمكن أن يستخلص الملاحظات التالية:

---

[7] - مجمع اللغة العربية بالقاهرة، **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1979، مادة إيقاع.

[8] - أنظر:

Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris, 1973,

[9] - مجدي وهبه، **معجم مصطلحات الأدب** (إنجليزي- عربي- فرنسي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، مادة إيقاع.

1) اتفاق هذه التعاريف –على تباينها- حول معنى تردد ورجوع الصوت (منتظما أو متناوبا)، مما يعني أن الحديث عن إيقاع ما يستلزم رجوعا للأدلة عنه ينشأ الإحساس بالانتظام والتناغم والانسجام سواء في الشعر أم في الموسيقى أم في غيرها من الفنون.

2) شمولية المفهوم، فالإيقاع ظاهرة عامة تشمل الظواهر الدورية التي تنتظم الكون والإنسان. وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن إيقاع لتعاقب الفصول وتناوب الليل والنهار، البرودة والحرارة، الضوء والظلام، كما نتحدث عن إيقاع للنمو الاجتماعي والنهوض أو السقوط الحضاري، تماما كحديثنا عن إيقاع دقات القلب أو نظام تناوب النوم واليقظة... إلى غيرها من مظاهر التعاقب التي يعيشها الإنسان في حياته اليومية.

3) أسبقية الإيقاع كمصطلح إلى حقل الموسيقى الذي يبدو أنه هاجر منه إلى بقية الفنون ذات التجسيد السمعي والبصري بما فيها الأدب والشعر خصوصا. وبفعل هذه الهجرة اتسع مفهوم الإيقاع من مجرد "توقيع الألحان" و"اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء" بشكل تنجم عنه "مجموعة من أوزان النغم" إلى مدلول يشمل طريقة "توزيع العناصر اللغوية [المنطوقة] في الخطاب الأدبي"، ثم ليصبح "القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن".

ومع التطور الكبير الذي شهدته الدراسات الشعرية والاهتمام الواسع الذي حظيت به البنية الزمانية والمكانية للخطاب الشعري يتسع مفهوم الإيقاع أكثر ليصبح "العنصر الأولي المشترك بين جميع الفنون"[10] وليدل

---

[10] - انظر:

René DUMESNIL, **Le rythme musical**, op.cit, p. 12.

بالتالي على "الطريقة التي تتوزع بها العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي وخصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية، والصيغ التركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع"[11] يتجسد بتحقيق أي شكل من أشكال الرجوع باعتبار أنه "في كل مستويات اللسان يكمن جوهر التقنية الفنية الخاصة بالشعر في الرجوعات المتكررة[12]" على مستوى بنياته المختلفة.

وهكذا يستقطب الإيقاع إلى جانب العناصر اللغوية المسموعة جميع عناصر المشهد الشعري[13]، "فينقل الإيقاع من السماع إلى النظر"[14]، إذ "لا يمكن فصل المرئي عن صراعه مع المنطوق[15]" في البناء الإيقاعي، طالما أن "كل عنصر يتدخل لإيقاظ الوشوشات المتخفية".[16]

---

[11] - كيربرايت أورشيوني (C. Kerbrat ORECCHIONI) عن محمد الماكري، **الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي، المغربي/بيروت-الدار البيضاء، 1991، ص. 132.

[12] – تزفيطان طودوروف، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،، الطبعة الأولى، 1987، ص. 64.

[13] - انظر:

Henri MESCHONNIC, **Critique du rythme, anthropologie historique du langage**, Editions Verdier, Paris, 1990, 713 p., p. 708, p. 303.

[14] - يمني العيد، **في القول الشعري**، دار توبقال للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1987، ص. 150.

[15] - انظر:

غير أن مصطلح الإيقاع –في مظهره الشعري- التبس على ما يبدو في سياق الثقافة العربية بمصطلحين دأب العرب على مقاربة البعد الموسيقي للشعر انطلاقا منهما[17] هما مصطلحا العروض والوزن، فما هي علاقة هذين المصطلحين بمفهوم الإيقاع حتى يترادفا معه في سياقات معينة ويحلا بديلا عنه في سياقات أخرى؟

يقدم الأخفش (ت. 830 أو 835م.) أول تعريف دأب العروضيون والنقاد على تبنيه للعروض بأنه العلم الذي "يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره"[18].

ولعل في هذا التعريف ما يلقي ضوءا كاشفا على العلاقة بين مفهومي العروض والوزن من جهة، وعلاقتهما الملتبسة بمفهوم الإيقاع من جهة ثانية. فإذا كان بينا من هذا التعريف أن العروض هو مقياس تحقق الوزن وأن الوزن بالتالي هو موضوع علم العروض والتجسيد المحسوس لمفاهيمه حين "يعرض عليه" الشعر، اتضح إذن أن العروض (الذي هو مجرد مقياس

Henri MESCHONNIC, **Critique du rythme**, op. cit., p. 299.

[16] - محمد **بنيس، حداثة السؤال**، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان والدار البيضاء/المغرب، الطبعة الثانية، 1988، ص. 77.

[17] - ما يزال هذا الالتباس الذي يختزل الأدوات المفهومية لمقاربة موسيقى الشعر في العروض قائما حتى في الدراسات التي تسم نفسها بالعلمية. يلخص الدكتور شكري محمد عياد الغاية من دراسته حول **"موسيقى الشعر العربي"** قائلا: "الغرض من هذا المشروع إذن هو مواصلة الدراسة العلمية للعروض العربي من حيث توقفت: بتحديد المفاهيم الحديثة في الدراسة تحديدا أكثر دقة، وعرض النظريات عرضا أكثر استيفاء ومناقشتها مناقشة أكثر تفصيلا". انظر: شكري محمد عياد، **موسيقى الشعر العربي** (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1978، ص.7.

[18] - عن سيد البحراوي، **"دراسة وتحقيق كتاب العروض للأخفش"**، *مجلة فصول*، العدد الثاني، يناير/مارس 1986، صص. 123-161، ص. 128.

لأوزان الشعر بتفعيلاته وبحوره المعروفة) إنما يشكل الجزء الصوتي المحسوب من الإيقاع الذي يتسع لعناصر صوتية ليس انتظام الوزن العروضي إلا مظهرا لها، بالإضافة إلى عناصر أخرى غير صوتية.

وليس ببعيد أن يكون لطغيان الانتظام الوزني على القصيدة العربية الكلاسيكية علاقة بما استقر في أعمال نقدية عربية من اعتبار الإيقاع مرادفا للعروض حينا وللوزن أحيانا، وما نشأ عن هذا الخلط من تذبذب أضعف الصبغة الاصطلاحية لمصطلح الإيقاع.

ومع ذلك "فلا يكاد يخلو اليوم تأليف في الشعر من كلام في الإيقاع"[19] مما يعكس شعور الدارسين العرب المحدثين بأهمية الإيقاع كمدخل أساسي لأي مقاربة شعرية جادة، بغض النظر عما يشمله مفهوم الإيقاع لدى كل واحد.

على أن معظم الدراسين العرب المحدثين أخذوا ينزعون إلى استثمار منجزات النقد الحديث فيما يتصل بالمسألة الإيقاعية مقترحين تصنيفات عديدة أهمها:

أ) تصنيف الإيقاع إلى خارجي وداخلي:

- فأما الإيقاع الخارجي فيحققه الوزن والقافية أو الوزن دون القافية، على اعتبار أن "الوزن ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه"[20]، بل "هو حاجة عضوية تثور في البشر جميعا"[21].

---

[19] - محمد الهادي الطرابلسي، **في مفهوم الإيقاع**، مر. سا، ص. 3.

[20] - محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد**، دار الفكر، الطبعة الثانية، القاهرة، 1971، ص.8.

[21] - النويهي، **المرجع السابق**، ص. 38.

- وأما الإيقاع الداخلي فهو إيقاع غير مرتبط بالوزن يتأسس على توظيف المادة الصوتية بصور تتنوع من نص إلى آخر ومن منعرج إلى آخر داخل النص ذاته[22].

ب) تصنيف الإيقاع إلى عروضي وغير عروضي:

نجد هذا التصنيف خاصة في الدراسات المستفيدة من الإنجازات النظرية للشعرية الحديثة، ويعتبر أصحاب هذه الدراسات أن الإيقاع يتجسد في مظهرين:

- مظهر عروضي يمكن رصده بآليات العروض المعهودة وإن كان هذا المظهر العروضي ينزع في النصوص الحديثة إلى صور جديدة تستدعي مقاربتها مرونة أكبر في استغلال الأدوات المفهومية[23].
- مظهر غير عروضي قوامه مختلف العلامات اللغوية وغير اللغوية التي يمكن أن تعطي إحساسا بالانسجام (تكرار الحروف والكلمات والجمل، الهيأة الطباعية العامة، علامات الترقيم[24]... إلخ..).

ومهما اختلف الدارسون حول طبيعة ومشمولات مفهوم الإيقاع "كتنظيم للخطاب، أي للمعنى"[25]، فإنهم متفقون على أهميته في استكناه

---

[22] - محمد الهادي الطرابلسي، **في مفهوم الإيقاع**، مر. سا، ص. 15.

[23] - انظر مثلا الفصل الذي عقده محمد بنيس حول **"النص وبناء الإيقاع"** ضمن كتابه **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**، 4 أجزاء، ج. 3 (**الشعر المعاصر**)، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، صص. 105-156.

[24] - شربل داغر، **الشعرية العربية الحديثة**، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988، ص. 14.

[25] - انظر:

الظاهرة الشعرية باعتباره "الخاصية الأساسية في الشعر"[26] والمنظم للعملية الشعرية بما يحققه من وحدة لفوضى الأصوات المتجانسة[27]، فكيف استثمر النقاد هذا "الدال الشعري الأكبر"[28]؟

Henri MESCHONNIC, **Critique du rythme**, op.cit., p. 71.

[26] - مصطفى السعدني، **الملفوظ الشعري (جدلية بين الدال والمدلول) (قراءة في تراثنا النقدي والبلاغي)**، منشأة المعارف، الأسكندرية، 1989، ص. 21.

[27] - نورثروب فراي، **تشريح النقد**، ترجمة وتقديم محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، الجماهيرية الليبية، 1991، 377.

[28] - العبارة لهانري مشونيك، انظر:

Henri MESCHONNIC, **Critique du rythme,** op. cit., p. 708.

المقدمة

يسعى هذا البحث إلى استجلاء البعد الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة بموريتانيا.

ويؤسس الموضوع -كما هو بيّن من العنوان- حدان. أما أولهما فهو الإيقاع بوصفه فاعلية شعرية تستقطب ظواهر التكرير في البنيتين الزمانية والمكانية للنص، وتتخذ موقعها المكين في كيمياء النص الشعري، استنادا إلى وظائفها البنائية والدلالية. ومع أن الإيقاع الجيد لا ينتج بالضرورة شعرا جيدا[1] فإن البناء الإيقاعي مع ذلك يبقى المميز للنص الشعري عن غيره من الفعاليات اللغوية.

ويهدف البحث في هذه المرحلة إلى رصد التجليات الإيقاعية بدءا بمشمولات العروض التقليدي المعروفة (طبيعة الوقفة، التشكيلات العروضية، ..إلخ) وانتهاء بالظواهر الإيقاعية الأكثر سرية في جسد النص. كما يحاول استنطاق الدلالات التي يأخذها

---

[1] - راجع:

René DUMESNIL, **Le rythme musical (essai historique et critique)**, Ressources, Paris et Genève, 1979, p. 8 .

الإيقاع في الأثر العيني طبقا لتفاعلاته مع بقية دوال النص الشعري المنجز.

وأما الحد الثاني فهو المدونة الشعرية الموريتانية المكتوبة بالفصحى والتي تستجيب للشروط الأساسية والمحددات الكبرى لما يطلق عليه نص الحداثة.

ويقصي هذا التحديد -ضرورة- الشعر الفصيح الملتزم بقواعد "عمود الشعر" المبينة في المتون النقدية القديمة، كما يستثني الشعر الموريتاني المكتوب بالعامية على غناه وتنوع ظواهره الإيقاعية والدلالية، والتي نرى ضرورة تخصيصها ببحث أكثر تفصيلا وعمقا مما نحن بصدد إنجازه الآن.

ويتأتى اختيار هذا الموضوع من تفاعل جملة من العوامل الذاتية والموضوعية جعلت منه هاجسا رافق لقاءنا بالقصيدة الحديثة، قبل أن يشكل عاملا على أساسه يتم اختيار البنية الإيقاعية دون غيرها من المواضيع المتاحة للدراسة.

لقد اتسم الاتصال بالقصيدة الحديثة بالتوتر، بل والنزوع أحيانا إلى التصادم مع حس شعري شكلته أرضية نص السماع، فبدت رتابة الموسيقى التناظرية أبرز مدرك جمالي يعتمده في تمييز الكتابة الشعرية عن النثرية.

وإذا كان الإيقاع الصاخب للقصيدة القديمة هو ما جعل منها قصيدة مسموعة بالدرجة الأولى، فإن الإيقاع "المراوغ" الذي يتواشج فيه المسموع والمرئي في الأثر الشعري هو ما يؤسس اليوم للقصيدة الحديثة التي لم تعد تستجيب لتلقي السماع المطرب المستند إلى تكرار الصورة النظمية ذاتها من بداية النص إلى نهايته.

ذلك أن القصيدة الحديثة تشكل نصا عصيا لا يمكن اختزال طاقة البوح فيه حتى تقتصر على تكرارية النظم، لأنه لا يسلم قياده إلا بمكاشفة

متأنية صبورة تأخذ في حسبانها كافة الأبعاد الإيقاعية وغير الإيقاعية (بما في ذلك الدال النظمي طبعا).

هكذا إذن يفصل الإيقاع بين كتابتين ويؤسس لمرحلتين: مرحلة المتلقي الذي يسمع ليطرب، ومرحلة القارئ المبدع الذي يعيد بناء النص بشكل متجدد. لذلك فمن الطبيعي أن نكون في قاعات الدرس أكثر حساسية تجاه البعد الإيقاعي في القصيدة. ومع ضبابية الرؤية ونقص المران فقد بدا لنا المعطى الإيقاعي أبرز من غيره في البنية الشعرية الجديدة التي تراءت لنا طليعة لتغيير الجسد الثقافي برمته؛ ولعل ذلك كان من أسرار الجاذبية الخاصة لنص الحداثة.

وقد ترسخ هذا الإحساس أكثر مع مراحل الدرس ومعاودة الاتصال بالقصيدة في مناسبات متجددة، ليتحول إلى وعي بوظيفة الإيقاع البانية في الأثر الشعري. وقد يكون في تسميات: الشعر العمودي، التناظري، الحر، المرسل...إلخ، وغيرها من المصطلحات التي دأبت على تعريف النوع الشعري انطلاقا من الثابت أو المتحول في بنيته الإيقاعية ما يدل، بما فيه الكفاية، على أهمية هذا البعد في الكتابة الشعرية، ويغذي -بالتالي- فضولا معرفيا يدفع المرء إلى مساءلة الظاهرة الإيقاعية، خصوصا في مدونة لا نعلم أن بنيتها الزمانية قد أفردت بدراسة خاصة بها.

ولا يعني هذا أن المسألة الإيقاعية في القصيدة الموريتانية لم تسترع انتباه دارس قبلنا وأنها أرخبيل اكتشفناه على حين غرة من دارسي الأدب الموريتاني، فقد عقد الأستاذ محمد ولد عبد الحي فصلا من بحثه حول "*التجديد في الأدب الموريتاني*" تحدث فيه عن "التشكيل الكتابي والصوتي

للقصيدة"[2]، كما خصصت الأستاذة مباركة بنت البراء فصلا من دراستها عن "*الشعر الموريتاني الحديث*" لتناول "البنية الإيقاعية" لهذا الشعر[3].

غير أن شمولية الدرس في كلا البحثين واندراج المسألة الإيقاعية فيهما ضمن ظاهرة أعم هي بالنسبة للأول عموم مظاهر التجديد على كامل مساحة الأدب الموريتاني الحديث، وبالنسبة للثانية رصد مختلف بنى القصيدة الموريتانية الحديثة وتتبع مسار تطورها من سنة 1970 إلى غاية 1995؛ كل ذلك استدعى من هذين الدارسين إدراج المسألة الإيقاعية ضمن ظاهرة أشمل دون أن تحتل موقع المركز لدى أي منهما رغم الاتساع الأفقي لمدونتيهما والجدية التي طبعت عمليهما.

لذلك فإن البنية الإيقاعية للقصيدة الحديثة في موريتانيا ما زالت ـفي نظرنا- بحاجة إلى دراسة تتخذها المنطلق والمرجع، فتستكنه بناها وتستبطن دلالاتها وإشكالياتها مستجلية سمات الحداثة الشعرية فيها وانطلاقا منها؛ فهل واكبت القصيدة الموريتانية في مستوى إيقاعاتها التطورات التي عرفتها القصيدة العربية الحديثة؟ هل طورت الفاعلية الشعرية في موريتانيا أشكالا إيقاعية تؤسس القطيعة مع الممارسة التقليدية؟ ما هي حدود هذا التطوير؟ هل تجاوز مستوى الاستجابة التلقائية للتقليعات التي تحيلها إلى مجرد زخرف صوتي ينضاف إلى الخطاب المنظوم -حسب عبارة *جان كوهن*- من

---

[2] - انظر: محمد ولد عبد الحي، **التجديد في الأدب العربي بموريتانيا في العصر الحديث**، بحث لنيل شهادة دكتوراه السلك الثالث، جامعة تونس الأولى، 1989، صص. 184-215.

[3] - انظر: مباركة بنت البراء (باته)، **الشعر الموريتاني الحديث من 1970 إلى 1995**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، دمشق، 1999، صص. 87-119.

الخـارج[4] ليشـكل الإيقـاع فيـه دالا شـعريا يلـتحم عضـويا مـع بقيـة الـدوال المتواطئة في تشكيل الدلالة؟.

أسئلة تطـرح إشكالية البنيـة الشـعرية، فليست كـل النصـوص صـالحة لإجـراء اختبـاري تتحـدد علـى ضـوئه إجاباتنـا الممكنـة (إذا كـان للأجوبـة فـي سياقنا من معنى أكثر من إعادة صياغة السؤال بشكل أفضل).

لـذلك فـنحن مضـطرون إذن لإجـراء تحديـدات أكثـر ممـا فعلنـا حتـى الآن، فمع إقرارنا للتحديد الأول، والذي يقصر مجـال الدراسـة علـى القصـيدة الموريتانيـة الحديثـة المكتوبـة بالفصـحى، لا بـد أن نضـع فـي الاعتبـار مسـألة جوهريـة هـي أن للحداثـة الشـعرية (التـي نضـرب صـفحا هنـا عمـا تثيـره مـن إشـكالات تتعلـق بـالمفهومين الزمنـي والفنـي) أبعـادا وتجليـات قـد تظهـر فـي مستوى اللغة فتستدعي معاينـة علـى صـعيد الانزيـاح، أو فـي مسـتوى الرؤيـة فتتطلب فحصا لمحمولاتها الإيديولوجية وشحناتها الوجدانية...إلخ.

إننا -وتحت إكراه اختيارنـا المبدئي- سنقصـي مرة أخرى النصـوص التـي تحمـل سـمات حداثيـة تقتصـر علـى هـذه المسـتويات دون ملامسـة البنيـة الإيقاعية؛ وبذلك نبقى محصورين في إطـار الممارسـة الشـعرية التـي كسـرت قـانون الـوزن والقافيـة مستعيضـة بـأدوات إيقاعيـة أكثـر شـمولية مـن هـاتين الأداتـين الصـارمتين. وهكـذا نسـتبعد الـدلالي لصـالح الصـوتي، أو لنقـل إننـا نسلك سبيلا مغايرا حين نعاين الدلالي من خلال الصوتي.

وفضـلا عـن هـذا التحديـد المضـاعف فـإن الـدواعي المنهجيـة تقتضـي إجـراء تحديـد آخـر يتـوخى حصـرنا، مـن جديـد، ضـمن نصـوص معينـة ذات

---

[4] - جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء/المغرب، الطبعة الأولى، 1986، ص.29.

كفاءة تمثيلية ترشحها لأن تشكل متنا معتمدا للدراسة، دون أن يعني، ذلك بطبيعة الحال، الارتماء في قبضة هذا المتن بشكل يفضي إلى السكوت عن المتن الموسع الذي هو القصيدة الموريتانية الحديثة ذات البنية الإيقاعية الجديدة برمتها.

وانسجاما مع معيار التمثلية هذا وتضييقا لهامش الاعتباطية الملازمة مبدئيا لعملية الاختيار[5]، واستبعادا لاختيارات قد تفتقر إلى سند موضوعي سنعمد إلى اختيار نماذج لأربعة شعراء[6] من أبرز الأصوات الشعرية التي نالت القبول بوصفها كذلك، باعتبار أن للحكم العام سلطة لا يمكن أن تتأسس من فراغ. فقد "يخطئ الجمهور جزئيا ولوقت ما، غير أن الخطأ لا يمكن أن

---

[5] - يقول فرنان بروديل بهذا الخصوص: "إن الاختيار في بعض الأحيان اعتباطي" (Le choix est parfois arbitraire) راجع:
Fernand BRAUDEL, **Ecrits sur l'histoire**, Paris, Flammarion, 1969, 314 p.

[6] - هؤلاء الشعراء الأربعة هم حسب الترتيب الأبجدي:
- باتّه (مباركة) بنت البراء: من مواليد سنة 1957 بضواحي المذرذره التابعة لولاية الترارزه الموريتانية، تخرجت من المدرسة العليا لتكوين الأساتذة والمفتشين (نواكشوط) ثم من جامعة محمد الخامس (الرباط)، لها أعمال شعرية وروائية منشورة.
- أحمد ولد عبد القادر: من مواليد سنة 1941 بولاية الترارزه الموريتانية. رئيس سابق للمحكمة العليا، ويعمل حاليا مستشارا برئاسة الجمهورية، له أعمال شعرية وروائية منشورة.
- محمد ولد عبدي: ولد سنة 1964 بمدينة كرو التابعة لولاية العصابه الموريتانية، وتخرج من جامعة نواكشوط ثم من جامعة محمد الخامس (الرباط). وهو يعمل حاليا باحثا في دولة الإمارات العربية المتحدة، له أعمال شعرية ونقدية.
- ناجي محمد الإمام: مولود سنة 1956 بولاية البراكنه الموريتانية، تخرج من جامعة بيروت ومن كلية المعلمين بزلطين (ليبيا). تقلد مناصب سامية في وزارة الثقافة، له أعمال شعرية ونثرية.

يكون شاملا ودائما. ذلك أن الجمال ليس صفة خاصة بالشيء في ذاته، ولكنه الاسم الذي نعطيه للقدرة [قدرة هذا الشيء] على إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس"[7]؛ لهذا فإن للإجماع حول هذه الأصوات الشعرية في اعتقادنا معنى اختباريا يسمح باعتمادها إجرائيا.

ولقد توخينا أن تخضع هذه النصوص لمستوى من الوحدة يسمح بدراستها كمتن موحد لا تلغى فيه -بطبيعة الحال- عناصر التنوع، ولا التمايز.

واستبعادا لسجال لا نريد الخوض فيه الآن فإننا لم نتناول القصيدة النثرية ضمن العينة التي اخترناها، لا لأنها تخلو من ظواهر إيقاعية قد تكون أكثر جرأة في تجاوز القبلي والصارم ضمن الممارسة النصية، وإنما لكونها ستضطرنا إلى توسيع الموضوع أكثر مما ينبغي له في هذا المستوى.

وحسما لما تطرحه طبيعة الموضوع من إشكالات منهجية ارتأينا تناوله طبقا للمخطط التالي:

التمهيد: ويتناول المدلولات المختلفة التي أخذها مفهوم الإيقاع قبل أن يكتسب صبغته الاصطلاحية.

الباب الأول: الإيقاع بين الممارسة النقدية والإبداعية، ويشمل هذا الباب فصلين:

- **الفصل الأول: الإيقاع في الممارسة النقدية**:

---

[7] - جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، مر. سا.، ص. 19.

وهو فصل توخينا فيه تحديد القضايا وضبط المفاهيم، فيما يتعلق بالمسألة الإيقاعية. وقد تناولناه من خلال رؤيتين أطرتا نظرة النقاد إلى المسألة الإيقاعية عبر لحظتين تاريخيتين:

- في النقد القديم: وقد ارتأينا عنونتها بـ"المقاربة العروضية"، ونتعرض في هذا المبحث للنظرية العروضية منذ الخليل بن أحمد (ت. حوالي 786م.) وكيف مارست تأثيرها في الشعرية العربية القديمة.

- في النقد الحديث: وقد وضعنا هذا المبحث تحت عنوان "من العروض إلى الإيقاع" محاولين من خلاله إبراز المفهوم الجديد للإيقاع كدال شعري يتجاوز المفهوم العروضي بمشمولاته التقليدية.

- **الفصل الثاني: بين جمود الخلاصات وجنوح النص المبدع:**

ويتعرض هذا الفصل للإيقاع في الممارسة الشعرية عبر تتبع الانزياحات التي عرفتها القصيدة العربية خلال تاريخها الطويل. وذلك بالتركيز على أهم التحولات الإيقاعية التي أفرزها صراع المبدع ضد السائد والمقنن.

ويشمل هذا الفصل ثلاثة مباحث تتناول:

- المتحول الإيقاعي ما قبل الموشح
- المتحول الإيقاعي في الموشح الأندلسي
- المتحول الإيقاعي في القصيدة الحديثة

الباب الثاني: ويتناول **البنى الإيقاعية في القصيدة الموريتانية الحديثة** متجاوزا مستوى الطرح النظري إلى ملاحقة الظاهرة الإيقاعية في سياقها المنجز، وذلك من خلال ثمانية نصوص للشعراء الأربعة المذكورين قبل حين.

ويتألف هذا الباب من فصلين:

- **الفصل الثالث: في الإيقاع العروضي،**

ويرصد هذا الفصل مظاهر الإيقاع العروضي في النص الموريتاني وقد تلبست الدلالة.

- **الفصل الرابع: في الإيقاع غير العروضي،**
وهو فصل يتوخى محاورة الظاهرة الإيقاعية خارج مسطرة العروض وعبر تجليات: التكرير خارج النظام العروضي، البنية المكانية وعلامات الترقيم.

ومع وعينا بمحدودية وجزئية النتائج التي قد نستخلصها من هذا العدد المحدود من النصوص فإننا مضطرون في هذه المرحلة من الدرس إلى صرف النظر عن نصوص أخرى قد تبدو ذات أهمية، على أن نتفحص الفرضيات والنتائج على ضوئها في مرحلة لاحقة.
عبر هذه الخطوات التي تراوح بين معاينة الظاهرة الإيقاعية كما بلورتها النظرية النقدية ورصد مراحل انبنائها من جهة، وبين تشريح الحدث الإيقاعي، وقد تشكل، من جهة أخرى، عبر هذه الخطوات إذن، حاولنا إبراز بنية الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة من خلال نموذج محدد هو القصيدة الموريتانية.

على أن لمغامرة خوض هذا الموضوع مزالقها وتعثراتها، كما لكل موضوع مزالقه وعثراته. وتتوضع المشاكل هنا على مستويات ثلاثة هي:

- على مستوى المادة: فمدونة الشعر الموريتاني مبعثرة بين الجرائد والمجلات والمكتبات الشخصية التي لا يتيسر الوصول إليها دائما. فالقليل

من الدواوين هو الذي عرف طريقه إلى النشر حتى الآن[8]. ثم إن معظم الدواوين التي نشرت لا تحوي أحدث القصائد التي كتبها أصحابها، لذلك فقد اعتمدنا –بالإضافة إلى الدواوين- نصوصا نشرتها اللجنة الوطنية للتراث ضمن كتاب *الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث*[9] على اعتبا رأنه شمل قصائد من أحدث ما كتبه أصحاب المدونة.

- على مستوى الزمن: فالوقت المحدد لإنجاز البحث لم يسمح بتخمر المادة بشكل يمكن من التحكم فيها وتوسيع مدونتها واستيفائها حقها من الدرس والتمحيص، مما يجعل البحث -في أحسن الأحوال- مقتصرا على الملاحظة السريعة التي يعوزها التأسيس غالبا، ويحد بالتالي من أفق الرؤية ومصداقية النتائج. على أن ذلك لا يلغي ـفي اعتقادنا- ما للعينة من دلالة.

- على مستوى التناول: فعدم التمرس بالبحث والافتقار إلى الآليات المنهجية والرصيد المعرفي، فضلا عن ظروف العمل، كلها تحديات لا يتأتى رفعها إلا أن نتسلح بإرادة في مستوى هذه التحديات.

---

[8] - يعود ذلك إلى أمور لعل من أهمها:
- انعدام دور النشر في البلد
- استحكام العادات البدوية غير الملائمة للتوثيق؛
- محدودية الإمكانيات وغلاء تكاليف الطباعة والنشر؛
- عدم اتساع سوق الكتاب.

[9] - **الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث**، إعداد: اللجنة الوطنية المكلفة بجمع ونشر الثقافة بموريتانيا، المطبعة الوطنية، نواكشوط/موريتانيا، 1997.

وبهذه الإرادة واجهنا إشكالية الإيقاع آملين أن نوفق إلى إضاءة نقطة -ولو صغيرة- في مساحة إنتاج شعري شكل في زمننا الصعب هذا تكثيفا لوجودنا الراهن في عالم يقوم على إيقاع معرفي متسارع.

الفصل الأول:
الإيقاع في الممارسة النقدية

تفطن العرب منذ القديم إلى البعد الإيقاعي في شعرهم. ويتضح ذلك من خلال استخدامهم المبكر العديد من مصطلحات العروض والقافية. كما يستشف من طريقة "التنغيم"[1] التي كانوا يتبعونها في تدريب ناشئتهم على الشعر وتلقينهم إيقاعاته المعروفة لصقل مواهبهم وإكسابهم الخبرة الفنية الضرورية لقرض الشعر.

وقد عرفت الممارسة النقدية العربية في بنائها للنظرية الإيقاعية لحظتين تاريخيتين تمايزتا على مستوى الرؤية وأدوات العمل جسدهما ما

---

[1] - تسمى هذه الطريقة أيضا "التنعيم" وتلخصها رواية الخليل بن أحمد الفراهيدي التي نسبها إليه الحسن بن يزيد برواية عن الأخفش أنه قال: "سألت الخليل بن أحمد عن العروض، فقلت له هلا عرفت لها أصلا؟. قال: نعم، مررت بالمدينة حاجا، فبينا أنا في بعض طرقاتها، إذ أبصرت بشيخ على باب يعلم غلاما، وهو يقول له: قل:

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا.

قال الخليل: فدنوت منه فسلمت عليه، وقلت له: أيها الشيخ، ما الذي تقول لهذا الصبي؟ فذكر أن هذا العلم شيئ يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم، وهو علم عندهم يسمى التنعيم، لقولهم فيه نعم. قال الخليل: فحججت، ثم رجعت إلى المدينة، فأحكمتها". عن محمد العلمي، **العروض والقافية (دراسة في التأسيس والاستدراك)**، الطبعة الأولى، دار الثقافة، الدار البيضاء/المغرب، 1983، ص.37. للاستزادة، راجع: محمد العلمي، **المرجع نفسه**، صص. 37 وما بعدها.

يمكن أن نطلق عليه المقاربة العروضية التي سيطرت على النقد العربي القديم، ثم ما عرفه هذا النقد حديثا من توسيع لمفهوم الإيقاع تجاوز به البنية العروضية المحدودة.

أولا) في النقد القديم: المقاربة العروضية

اطمأن النقد القديم اطمئنانا شبه مطلق لمسلمات النظرية العروضية كما صاغها المؤسس الأول لعلم العروض.

ويمكن تمييز مراحل تشكل النظرية العروضية واستثمارها في معاينة النص الإبداعي على النحو التالي:

1) مرحلة التأسيس:

بالرغم مما ألمحنا إليه من وجود بوادر تشير إلى بذور وعي إيقاعي مبكر نسبيا، فإن الصياغة النظرية لهذه الأدوات واستخداماتها الإجرائية لم تأخذ صيغتها الرسمية المتكاملة كما عرفت في المدونة العروضية إلا مع الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وطبيعي أن يستفيد الخليل من مصطلحات العرب في الحقل الذي يدرسه، لكن بعد ضبط بعضها وتعديل البعض الآخر[2] حتى تكتسب الصرامة والدقة اللتين تكسبانها صبغة اصطلاحية.

---

[2] - هناك مصطلحات كانت شائعة الاستخدام تشير إليها الروايات التي تروي جدلا دار أيام البعثة حول تصنيف القرءان ضمن أو خارج المنظومة الشعرية كما تحددها ضوابط الشعر، ومن أهم هذه المصطلحات: الرجز، الهزج، القريض،

وقد انطلق الخليل من استقراء المدونة الشعرية العربية آنذاك (الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي) محاولا وصف ظواهرها الموسيقية واستخلاص القوانين الإيقاعية التي تحكم الفاعلية الشعرية العربية، وتحدد بالتالي إيقاعات الشعر العربي فاتبع منهجا استقرائيا ينطلق من المشخص ليصل إلى المجرد في الإيقاع العربي.

ويمكن أن نميز في معاينة الخليل للإيقاع في الشعر العربي المستويات التالية:

- الوحدات الصوتية (الأسباب والأوتاد)
- الوحدات العروضية (التفعيلات)
- الأنساق الإيقاعية (البحور)
- التحولات (الزحافات والعلل)
- النماذج النظرية العليا (الدوائر العروضية).

وهكذا تبدو النظرية الخليلية بناء نظريا متكاملا ينطلق من معاينة الوحدات الجزئية إلى أن يصل إلى صياغة القانون العام مجسدا في ضوابط الأنساق الإيقاعية بتحولاتها وتفاعلاتها.

غير أن عناصر في هذا البناء ذاته قد عملت على تحجر هذا العلم وتحنيط نظرية الإيقاع في العروض العربي.

ومهما ألح بعض الدارسين[3] على وصفية المنهج الخليلي وإجرائية مصطلحاته، فإن البعد الأخلاقي لمفاهيمه عن "الزحافات" و"العلل"، وتناوله

المقبوض، المبسوط، القصيد، الرمل...إلخ، وهي مصطلحات لها استخدامها الخاص ضمن عروض الخليل. عن هذا الموضوع، راجع: محمد العلمي، **المرجع السابق**، صص. 33 وما بعدها.

[3] - محمد العلمي، **المرجع السابق**، ص. 12.

لها على أنها نقص يصيب العمل الشعري فيقصر به عن إدراك الكمال طالما أنه لم يدرك النموذج المتعالي، من العوامل التي جعلت العروض يتحول من علم "يصف" الإيقاع الشعري إلى معيار يفصل في أصناف "النقص" التي "يجوز" أو "يحرم" أن تعتري النموذج النظري المجسد للكمال الفني.

ومن هنا كان انسداد أفق دراسة التحولات والتفاعلات الإيقاعية دراسة علمية تسمح باكتشاف الإمكانات الإيقاعية التي قد تنتجها عبر السياقات النصية المختلفة. ذلك أن الدراسة اتجهت وجهة أخرى هدفها رصد أصناف العيب والاختلال؛ فهل كان للسياق التعليمي الذي اكتنف نشأة العروض دور في اعتبار هذا العلم مرجعا لتحديد الصواب والخطأ؟ أم إن محاربة الجديد في فترة عرفت فيها الحياة العربية زعزعة الثوابت هي المسؤولة عن دفع هذا الاتجاه؟ وهل كان لاكتمال العروض في وقت مبكر دور في جعل العلماء يركنون إلى أسسه العامة ويكتفون بالرتوش الصغيرة داخل سوره العتيد معتبرين أنه قد قال كلمة الختام فيما يمكن أن يكون عليه إيقاع الشعر العربي؟ أم هي النزعة الميتافيزيقية إلى خلق جمالية مفارقة لا يشكل المتحقق فيها أكثر من ظل للنموذج المتعالي على التجسيد المطلق؟

إن تعقد الظاهرة يجعل البحث عن سبب وحيد ضمن هذه الافتراضات نوعا من العرافة. غير أن من الثابت أن العروض -ربما لكل هذه الأسباب وغيرها- قد استقر في أذهان العلماء والنقاد معا أداة تتحكم في الشعر فتحدد ما هو شعر صحيح وما ليس جديرا بهذه الصفة انطلاقا من وفائه لمقررات الخليل أو خروجه عليها، إذ أن العروض إنما سمي كذلك "لأن الشعر يعرض عليه"[4].

---

[4] - سيد البحراوي، **"دراسة وتحقيق كتاب العروض للأخفش"**، مر. سا.، ص. 128.

هكذا تحول هذا العلم من استقراء لمسلك الفاعلية الشعرية إلى حدود تقيد هذه الفاعلية بحدود المثال النظري "المكتمل" مسبقا والمنغلق على جزء من مدونة الشعر العربي، هو الجزء الذي أنتج قبل أن يظهر العروض علما يفصل في إيقاع الشعر.

وكما حد اللغويون عصورا للاحتجاج في اللغة، كذلك ضبط الخليل عصرا للاحتجاج في الإيقاع! فإلى أي حد استطاعت الاستدراكات اللاحقة أن تسهم في رسم حدود الإيقاع الشعري؟

2) الاستدراكات:

بغض النظر عن تقييم هذا الدارس أو ذاك لما أنتجه الخليل، فلا خلاف في أن مرحلة التأسيس العلمي على يده قد طبعت تفكير العرب لا في البعد الإيقاعي لنتاجهم الشعري فحسب، وإنما في تفكيرهم حول الظاهرة الشعرية بشكل عام. لهذا تعددت ظاهرة التأليف العروضي، وتنامت الصياغات التفريعية مركزة على القوانين العروضية الجزئية، كما انتشرت ظاهرة الاستدراكات لدى مختلف علماء العروض دون محصول علمي يسمح بالخروج على المدارات الكبرى للنظرية الخليلية.

لذلك، ورغم كثرة التأليف في العروض بعد الخليل فقد بقيت المدونة العروضية وفية لخلاصاته مكتفية في الغالب الأعم بالشرح والتلخيص والتبويب...إلخ.

وإذا كان الأخفش، وهو أول من استدرك على الخليل، قد استطاع اكتشاف إيقاع "المتدارك" لأنه في جميع صوره إيقاع مؤلف من إعادة تفعيلة واحدة تتكرر عددا من المرات، تماما مثل صور التكرارات النغمية النمطية التي كشفها الخليل (كالمتقارب والكامل والرجز...إلخ)، فإنه لم يستطع إعادة

الاعتبار إلى إيقاعات القصائد التي أهملها الخليل (والتي من أشهرها قصيدة[5] عبيد بن الأبرص (ت. قبل 454م.) نتيجة تنوعها النغمي الذي يشذ بها عن صور الإيقاع النمطي الصاخب رغم انتمائها زمنيا للشعر الجاهلي الذي نظر إليه على أنه العصر الذهبي الذي يحقق أقرب صورة للكمال الفني في الشعر العربي.[6]

ومع أن البعض يميل إلى تفسير إهمال الخليل للمتدارك بأن هذا البحر لم يكن في واقع الاستعمال الشعري بالتواتر الذي يسمح بإدراجه ضمن التشكيلات السائدة، وأن الأخفش إنما اهتم به نتيجة لارتفاع نسبة استعماله في الشعر الجديد، فإن ذلك في اعتقادنا غير كاف لتفسير إهمال الخليل ولا لعناية الأخفش؛ إذ لو كان واقع الشعر حقا هو الفيصل الأوحد في المنطوق به والمسكوت عنه في النظرية العروضية، فلماذا لا تنفتح المنظومة

---

[5] - نعني بائيته التي مطلعها:

عيناك دمعهما سروب كأن شأنيهما شعيب

ومن أبياتها المشهورة:

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب
أرض توارثها شعوب فكل من حلها محروب
إما قتيلا أو شيب فود والشيب شين لمن يشيب
فإن يكن حال أجمعوها فلا بدي ولا عجيب
فكل ذي نعمة خلوس وكل ذي أمل مكذوب
وكل ذي إبل موروث وكل ذي سلب مسلوب

انظر: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، **جمهرة أشعار العرب** في الجاهلية والإسلام، تحقيق على محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة،1981، صص.379 وما بعدها.

[6] - انظر: علي أحمد سعيد (أدونيس)، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983، صص.38 وما بعدها.

العروضية دائما على المتجدد في إيقاع الشعر العربي كلما حقق نسبة معينة من التواتر؟!

إن عجز الأخفش – وهو صاحب الفضل في اكتشاف بحر المتدارك- عن إعادة الاعتبار إلى تلك الإيقاعات التي نالت، رغم إقصاء العروضيين لها، اعتراف الذائقة الشعرية القديمة واحتفظ بها رواة الشعر، يعود - في اعتقادنا- إلى بقائه أسيرا لانتظام التشكلات الإيقاعية الخليلية. فإذا كان من السهل الانتباه إلى كل تشكل تناظري على غرار البحور الخليلية، فإن هذه البحور ذات الانتظام الثابت قد عملت على حجب كل إيقاع حركي لا يمكن التنبؤ بأجزائه كما هو حال هذه القصائد التي أقصاها العروضيون ولم ينصفها النقاد.

3) النظرية النقدية والخلاصات العروضية

رسمت إذن المقاربة العروضية منذ لحظة التأسيس الحدود النظرية بين الإيقاعات، ولم تتمكن الاستدراكات التي شكلت ظاهرة بارزة في الركام العروضي من تحطيم تلك الحدود أو تجاوزها.

وبما أن العلوم العربية، بما فيها الشعرية واللغوية جميعا، كانت تنخرط في هم إيديولوجي واحد صاغ النظرية الجمالية العربية بفروعها المختلفة وسخرها لخدمة قضية الإعجاز القرآني، فإن النقاد -وبحكم الالتقاء في دوائر الاهتمام- قد تلقفوا خلاصات النظرية العروضية فكان حد الشعر عندهم كما هو عند علماء العروض "الكلام الموزون المقفى". وهو حد سيسهم في إضاءة النص غير الشعري (ولو بطريقة السلب). ذلك أن النص القرآني يتعرف على أساس أنه ليس بشعر، فإذا تحقق انتفاء صفة الانتظام

في الوزن والتقفية –وهي الصفات الفارقة- كان ذلك كافيا لانتفاء السمات الشعرية فيه.

ولقد احتفظ النقاد بتعريف الشعر كما صاغه العروضيون. وفضلا عن ذلك فقد تمسكوا بحدود المصطلح الصارمة، إذ بقي الوزن والتقفية مفهومين ضمن الضوابط العروضية كما فصلها العروضيون الأوائل، فلم تشذ حدود "الوزن" لدى النقاد عن دائرة البحور التقليدية؛ ولم تخرج القافية عن قواعدها المقررة في المسطرة العروضية.

ولئن كان بعض النقاد قد أضافوا عناصر غير الوزن والقافية[7]، فإن ما استقر في الوعي النقدي العربي ونال القبول العام هو تلك الأطروحة التي تعتبر الوزن والقافية حدا فاصلا بين الشعر والنثر[8] والتي يصوغها ابن طباطبا (ت. 934م.) في تعريفه للشعر بأنه "كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خص به من النظم"[9]، ويبقى قدامة بن

---

[7] - يعرف السجلماسي الشعر قائلا: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"، ويعرفه حازم القرطاجني بأنه "كلام مخيل موزون مقفى". ورغم تأكيد هذين التعريفين على عنصري الوزن والتقفية، فإنهما يبرزان وعيا بأهمية البعد الدلالي (التخييل) الذي يذهب ألفت كمال الروبي إلى أن الانتباه إليه في تعريف الشعر إنما يمثل وجها من وجوه تأثر هؤلاء النقاد بالفلاسفة، وخاصة ابن سيناء الذي يعتبر أن "الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال متساوية، وعند العرب مقفاة". انظر: ألفت كمال الروبي، **"مفهوم الشعر عند السجلماسي"**، *مجلة فصول*، العدد الثاني، 1986، صص. 34-41.

[8] - انظر: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، دار القلم، بيروت/لبنان، 1972، ص. 19

[9] - جابر عصفور، **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، دار التنويرللطباعة والتشر، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية، 1982، ص.25.

جعفر (ت. 948 أو 958م.) ضمن مدارها العام حين يعرف الشعر بأنه "القول الموزون المقفى الدال على معنى"[10].

ونعتقد أن هذا المنحى شكل واحدا من عوامل الانزلاق بالشعر العربي في مراحل معينة إلى فسيفساء نظمية غايتها حشد أقصى ما يمكن من الزخرف الصوتي، فتحولت القصيدة إلى مجرد تمارين عروضية، وتراجع الشعر شيئا فشيئا لصالح النظم، كما تعزز مفهوم الإنشاد والسماع على حساب عناصر الشعر غير الصوتية. وهكذا ترسخ أكثر فأكثر موقع السماع الذي عليه تأسست الشعرية العربية.

ومع أن الثقافة العربية كانت قد دشنت الانتقال إلى مرحلة الكتابة ابتداء من عصر التدوين، فإن الفكر الجمالي العربي ظل يتعامل مع الشفاهي، لذلك بقيت المفاهيم حول القصيدة أكثر علوقا بالإلقاء والإنشاد، ممّا جعل الاهتمام يرتكز على العناصر المسموعة (أي الوزن والقافية)، وبقي الإيقاع كما ورثه النقاد عن العروضيين مكونا من وحدات نظمية معزولة (تفعيلات) وتشكيلات لا يقوم بينها أي تفاعل (بحور)[11].

وبذلك أغلقت دائرة التجديد الإيقاعي في الشعر العربي وأصبحت عملية التقويم منطلقة لا من واقع الشعر العربي كما طورته الفاعلية الشعرية وتقبلته الذائقة الجماعية، وإنما من أسس العروض النظرية المحددة سلفا ضمن عدد معروف من الزحافات والعلل المسموح بها داخل دائرة

---

[10] - جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، مر. سا.، ص. 79.

[11] - كمال أبو ديب، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)**، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، بيروت، 1981، صص. 78 وما بعدها.

الانتظامات الوزنية التي لا تزيد عن ستة عشر بحرا. فكان على الشاعر أن ينضبط في حدودها وأن يصوغ تجربته طبقا لأطرها القارة.

وهكذا غدا النموذج النظري -الذي تم تحنيطه عبر عصور من الجمود الفكري- المرجع الذي عليه يعتمد تحديد الإيقاع، وليس الحركة الشعرية، كما تعتمل في الذات المبدعة.

ولعل في اقتصار التحليل العروضي لقصيدة ما على تحليل وزن بيت واحد دلالة على أن المهم في النقد العربي القديم هو مدى ملامسة النموذج النظري وليس الكيفية الخاصة لتحقق الإيقاع الشعري ومدى تفاعله مع حركة المعنى.

ومن هنا فإن الوزن في الشعرية العربية القديمة لا ينبع من المعنى، بل يصاحبه وينضاف إليه، فالمعاني مشاعة بين الناس، وما يفرق الكلام الشعري عن غيره هو الصياغة التي تضفى على المعاني. فالإيقاع -في هذه الرؤية- ينظر إليه كتزيين خارجي، وهذا ما يفسر في رأي كمال أبو ديب كون "التراث العربي يخلو من أي تحليل للعلاقة البنيوية الحيوية بين الإيقاع والحركة الداخلية للقصيدة"[12]، وإلى الرأي نفسه يذهب شكري محمد عياد الذي يرى أنه "لم يكن للعروضيين العرب أرب في البحث عن العلاقة بين أوزان الشعر ومعانيه[13]"، وأن النقاد بدورهم "لم يتناولوا العلاقة بين الأوزان والمعاني بأكثر من إشارات مبهمة[14]". وهو ما يعكسه –في رأي كمال أبو ديب- عجز الدارسين العرب عن التفريق بين إيقاع قصيدة رائعة وأخرى

---

[12] - كمال أبوديب، **المرجع السابق**، ص. 90.
[13] - شكري محمد عياد، **موسيقى الشعر العربي**، مر. سا.، ص.149.
[14] - **المرجع** والصفحة ذاتهما.

سيئة "مكتفين بالقول إن كلا منهما جاءت على وزن الطويل مثلا أو الخفيف أو غيرهما"[15]، فالمهم أن ترصف أبيات متجاورة في بحر وروي موحدين.

وبهذه الرؤية التفكيكية التي سيطرت على النقد العربي، بقي النقاد ينظرون إلى القصيدة كمجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات وزنية متكررة لا يربط بينها نظام داخلي وإنما تعتمد في تماسك بنائها على الوزن والقافية[16] اللذين ينبغي أن تخضع القصيدة لوحدتيهما. فمعيارية الوزن قد حولت العملية النقدية إلى مؤسسة قمعية تراقب وترصد "سقطات الشعراء" طبقا لدرجة الانزلاق عن النموذج المكتمل كما تحدده مدونة "عصور الاحتجاج الشعري".

وإذا كان بعض المؤلفين القدماء[17] قد أصغوا إلى نبض الشعر بالتعامل مع ظواهر إيقاعية جديدة فتحدثوا عنها ووصفوا ظواهرها وبناها، فإن الانتقائية الزمنية التي طبعت الخطاب النقدي الغالب جعلت النموذج الإيقاعي الذي استقر في النقد العربي مشكلا أساس "عمود الشعر" ومرتكزه النظري هو ذلك النموذج القديم الذي صاغته تجارب الشاعر الجاهلي والإسلامي والأموي، والذي خضع لصرامة الوزن والقافية الموحدين. لذلك فقد بقي هذا القانون مسيطرا على التأليف النقدي، وبقي جوهر الشعر يتحدد

---

[15] - كمال أبو ديب، **في البنية الإيقاعية**، مر. سا.، صص. 45-46.

[16] - أدونيس، **زمن الشعر**، مر. سا.، ص. 39.

[17] - مثل ابن سناء الملك (ت. 1211م.) الذي اعتنى بظاهرة التوشيح موضحا قوانينه وأسسه، انظر: إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)**، دار الثقافة، بيروت، الطبعة السادسة، 1981، صص. 236-252.

بالوزن والقافية حتى تم تحطيم عمود الشعر بفعل الحداثة[18] التي استطاعت تأسيس مفهوم جديد للإيقاع خارج منظومة العروض التقليدي.

ثانيا) في النقد الحديث: من الوزن إلى الإيقاع

انطلق النقاد المحدثون -على اختلاف اتجاهاتهم وتعدد مناهجهم وأطروحاتهم- من رفض التعريف المزمن للشعر على أنه "كلام موزون مقفى"، معتبرين أن هذا التعريف كان مسؤولا عما وصلت إليه القصيدة العربية من نمطية وما انتهت إليه إيقاعاتها من شحوب. لذلك فإن إعادة بناء هذه القصيدة اليوم يستدعي تحرير الشاعر الحديث من هذا المفهوم وما دار حوله من تراكم نظري يحصر الشعر في عنصر واحد من عناصر البناء الشعري، هو الإيقاع الذي يضيق مفهومه في الرؤية التقليدية حتى ينحصر في الوزن ذي البحور الخليلية المحددة. ذلك أن "تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر؛ إنه تحديد للنظم لا للشعر. فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر"[19].

---

[18] - لم تنطلق جهود الحداثيين في هذا الصدد طبعا من فراغ، بل استندت إلى ركام من التجارب التي صاغها المبدع العربي في صراعه الدائم ضد المقنن والسائد. وقد شكلت هذه التجارب موضوع الفصل الثاني من هذا العمل، انظر صص. 60-81.

[19] - أدونيس، **زمن الشعر**، مر. سا.، ص .16.

إن ملاحظـة أدونـيس هـذه لا تنطلـق مـن أرضـية الـرفض السـجالي الساذج لسلطة النموذج، بل إنها تتأسس على رؤيـة تطمح إلـى افتكـاك الكتابـة الشـعرية مـن آليـة العـروض وقوانينـه الصـارمة، انطلاقـا مـن رؤيـة جديـدة تتأسس على مفهوم الإيقاع الذي يتجاوز حدود العروض.

1) بين الإيقاع والعروض:

إذا كانـت الثقافـة النقديـة القديمـة –فـي تيارهـا العـام- تقيم تمييزهـا بـين الشعر والنثر على أساس أن الشعر قائم على عنصري الوزن والقافيـة اللـذين يفرضـان علـى المعنـى إطـارا إيقاعيـا خارجيـا وصـارما، وتعتبـر بالتـالي أن الشعر عبارة عن نثر ألبس وزنا وتقفية، فإن الشعرية الجديدة تنطلق فـي هذا التفريق من مبدأ الاختلاف النوعي للخطـاب الشـعري، إذ "لا يجـوز أن يكـون التمييز بين الشعر والنثر خاضعا لمعيارية الـوزن والقافيـة، فمثـل هـذا التمييـز كمي لا نوعي. كذلك ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقا في الدرجـة؛ بـل فـرق في الطبيعة"[20].

ومهمـا ألححنـا علـى أهميـة الازدواج الـدلالي الصـوتي المميـز للبنيـة الشعرية[21] فإنه يبقى لكل شاعر طريقته في إقامة هذا الازدواج ومـن ثـم لبنـاء

---

[20] - أدونيس، **المرجع السابق**، ص. 16.

[21] - راجع:

Nicolas RUWET, **Langage, musique, poésie**, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 159.

الإيقاع الذي يعد "نسقا للخطاب وبنينة لدلاليته"[22] لا يملك طبيعة مفارقة تسمح بقيام الدلالة الشعرية خارج هذه البنينة، ولا تملك حتى الذات الكاتبة وعيا به بحيث تتحكم في أشكال انتظامه[23]. فلكل تجربة شعرية إيقاعها الخاص الذي قد ينبني على العناصر الإيقاعية المعروفة في الشعرية القديمة (الأشكال العروضية)، وقد يضيف إليها عناصر إيقاعية جديدة وقد يلغي الإيقاع القديم جملة وتفصيلا مقيما بدائله الخاصة.

ومن هنا فإن النص الحديث يمارس حرية داخلية في بناء إيقاعه كخطاب شعري يتصف بأنه، أولا وقبل كل شئ، رسم لا منته في مساحة من البياض تعطيه شكله النهائي، فيتفاعل فيه البصري والصوتي والدلالي، ويتجاوز الإيقاع كونه عنصرا صوتيا ليصبح مركبا ذا أبعاد متعددة. ذلك أن "الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه"[24].

بهذه النظرة الجديدة في الحقل النقدي العربي، بدأت مقاربة الإيقاع وعيا عميقا بالبنية المتشكلة من داخل النص ذاته، وتراجع الاهتمام بالوزن إلى المرتبة الثانية. ذلك أن هذا الوزن بما هو يخلق نظام توقفاته القسري ويعمل على حجز الإيقاع الشعري في قوالب خارجية قد جمد الشعر في نظام معياري سكوني ترسيمي[25]، فكان المقابل لحيوية الإيقاع المتجدد الذي

---

[22] - محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، مر. سا.، ج.3 (**الشعر المعاصر**)، ص. 105.

[23] - انظر: محمد بنيس، **المرجع السابق**، الصفحة 105.

[24] - محمد بنيس، **المرجع نفسه**، ص 105.

[25] - يرى محمد مفتاح أن هذه السمات تطبع الدراسات العروضية القديمة على العموم وليست قاصرة على العروض العربي. انظر: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1986، ص.45.

يتشكل تبعا لمقتضيات البناء النصي، فيضفي عليه خصائص صوتية تتلاحم مع بقية مكونات البنية الشعرية في خلق كائن شعري يتجدد مع كل قراءة ويتجاوز تشرنقه التقليدي داخل التفعيلة المعزولة والبيت الوحيد ليتجسد في وحدة نصية ديناميكية.

2) البيت وحدة الإيقاع الشعري

لئن كان النقاد العرب القدماء قد بنوا نظرتهم للإيقاع الشعري على أساس الوحدات النظرية المعزولة المشكلة للبحور بانتظامها المعروف، فإن النظرية النقدية الحديثة قد تجاوزت هذا الطرح معتبرة أن الإيقاع العروضي ينبني على الإيقاع الخارجي والسطحي، غير أن للشعر الجديد إيقاعا أعمق وأغنى من أن تحده حدود الوحدات العروضية. فالعروض جامد والإيقاع حيوي يتعدد بتعدد التجارب، ويختلف ويتمايز تبعا لاختلافها وتمايزها. وبالتالي فليست هناك سبل مرسومة عليه أن يتبعها قسرا، ما دام لكل مبدع طريقته الخاصة في بناء إيقاعه الوظيفي انطلاقا من اندفاعات حركة المعنى في تلاحمها بالدال الصوتي الذي يصبح حسب هذه الرؤية أداة لتشكيل المعنى.

وعلى الناقد أن يدرس هذا التلاحم بعد أن تحقق في الخطاب لا أن يوجه الشاعر لطريقة بنائه.

إن النقد هنا يتخلى نهائيا عن توجيه الأوامر، ويتبع سبيل القراءة والاستكشاف، لمعاينة سبل بناء المعنى بالدال الإيقاعي في تعدد صوره وتجلياته. إنه يلاحظ السلوك الإيقاعي دون أن يحاول التحكم فيه.

ولأن الإيقاع لم يعد يعتمد نموذجا معياريا يمنحه وجودا صوريا داخل انتظام شكل ما، وإنما يعتمد على الشكل المتحقق، فإن مسكنه هو البيت الشعري المنجز. وطالما أن النظام الإيقاعي ينبع من توترات النص ذاته، فإن البيت هو وحدة الجريان الإيقاعي لأنه هو الوحدة النصية المنجزة.

وإذا كان البيت القديم يمتلك نظاما لتحديد بدايته ونهايته، بل وتوتراته بين البداية والنهاية، فإن البيت الجديد يتصف باليتم كما يقول محمد بنيس[26]، إذ أن هذا البيت يفقد نموذجه الأب، وبفقدانه النموذج النظري لم يعد له مثال يتكئ عليه بعد أن كسر النص الحديث النظام الوزني الثابت المعتمد على "سيمترية" البحر العروضي، وأنشأ نظاما ينبع من تموجات النص ذاته.

ومن هنا تنبع صعوبة بناء الإيقاع الجديد التي يتحدث عنها أدونيس بقوله: "إن القصيدة القديمة قائمة على الوزن السهل، المحدد، المفروض من خارج، بينما تقوم القصيدة الجديدة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، لذلك هو ابتكار، ويتطلب استخدامه قوة وبراعة وموهبة أكثر مما يتطلب استخدام الوزن. وهناك شكل واحد في القصائد القديمة كلها، بينما لكل قصيدة جديدة شكلها الخاص"[27].

إن وهم السهولة يتعرى في القصيدة الحديثة إبداعا وقراءة على حد سواء، فبينما يسهل كشف انتظام البحر العروضي لا يتيسر لغير المختص اكتشاف البناء الإيقاعي في النص الشعري الحديث. يقول أدونيس: "وفي حين لا يتطلب إدراك الشكل في القصيدة القديمة جهدا، فإن إدراكه في القصيدة الجديدة يتطلب وعيا شعريا كبيرا"[28].

---

[26] - محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، ج.3، مر. سا.، ص. 108.

[27] - أدونيس، **زمن الشعر**، مر. سا.، ص. 39.

[28] - أدونيس، **المرجع** والصفحة ذاتهما.

إن الصعوبة هنا تتأتى من أن الاهتمام قد انتقل من تتبع أشكال تحقق النموذج العروضي إلى الكشف عن كيفيات تحقق الإيقاع ووظائفه البنائية والدلالية في النص الشعري. فهناك مكاشفة جمالية لهذا الإيقاع الذي اعتبر *مشونيك* أن أهم ما يميز النص الشعري هو طريقة بنائه[29].

هكذا يرسم النقد الجديد الانتقال من شعرية اللغة إلى شعرية الخطاب، حيث يتراجع النظري المجرد لصالح الشعري المتحقق، والشفوي المطرب لصلاح هندسة النص المكتوب.

إن الناقد اليوم لا "يخطئ" هذا الشاعر أو ذاك، ولا يقدم وثيقة إخلاء ذمة لصالح "مذهب العرب"، وإنما ينصب اهتمامه على الواقع الشعري يستجلي إبداعية التفاعل بين مستوياته بما فيها المستوى الإيقاعي.

ولإعادة بناء الإيقاع على هذا النحو، هدمت الممارسة النقدية الجديدة المعطى والقبلي الذي كان قد جمد حيوية علم العروض. فليس من أهداف الناقد الحديث خلق قواعد للقصيدة الحديثة بعد أن تفجر الانحباس الذي كان يتحكم في القصيدة التقليدية فارضا عليها سلوكا إيقاعيا ثابتا تحدد فيه منطلقات البدء وحدود الوقفات، بل على العكس، إنه يحصر همه في استقراء مدونة الشعر لرصد الثابت في السلوك الإيقاعي، ومساءلة الجديد فيه. وهي مهمة استدعت من الناقد الحديث بناء جهاز مفهومي يمكن تصنيف أدواته الإجرائية في مستويين: مستوى العناصر الإيقاعية العروضية ومستوى العناصر الإيقاعية غير العروضية:

---

[29] - نقلا عن: تودوروف: **نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ص. 45.

3) العناصر العروضية:

ويتم التعرض فيها بشكل خاص لمسائل: الوقفة، الوزن، والقافية:

I) الوقفة:

وهي -حسب محمد بنيس- "عنصر مركزي له وضعية المهيمن على العناصر الأخرى في البيت"[30]، فالخطاب الشعري الذي يجري في مستويي اللغة: الصوتي والدلالي، هو بالأساس خطاب تكراري يهدم -من خلال بنيته التكرارية- خطية اللغة. وبالتالي فإن الوقفة فيه لا تتحدد بحدود الدلالة كما هو شأن النثر، فللشعر وقفاته التي تحددها طبيعة التكرار الموسيقي لوحداته، والتي قد تصادف اكتمال الدلالة وقد لا تصادفها.

ومن هنا تغدو الوقفة عنصرا حاسما في تحديد الكلام الشعري الذي يمتاز بأنه خرق لقانون التوازي الصوتي الدلالي، وهو القانون القاضي بأن تقع الوقفة الصوتية معززة لوقفة نحوية وأخرى دلالية.

بهذه الحيوية إذن، تبرز الوقفة عنصرا مركزيا له وظيفة المهيمن على العناصر الأخرى في البيت الشعري، ومع ذلك، فإن الشعريين القدماء –على اختلافهم- قد أهملوا هذا العنصر منشغلين بقضايا الوزن والقافية.

---

[30] - محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، مر. سا.، ج.1 (**التقليدية**)، ص. 138. وانظر أيضا: المؤلف نفسه، ج. 3 (**الشعر المعاصر**)، مر. سا.، ص. 109.

وقد أثار هذا الإهمال استغراب جان كوهن الذي أبرز "أن الشعراء لم يهتموا بتسجيل القيم الموسيقية للمقاطع، ولكن ليس من بينهم من أهمل الرجوع التقليدي إلى السطر بعد كل بيت"[31].

ولم يكن النقاد العرب بدعا من نظرائهم في الشعريات الأخرى فرغم اهتمامهم الواسع بتفصيل الوظائف والبنى فيما يخص الوزن والقافية، فإنهم لم يتعرضوا للوقفة إلا ما كان من إشارات تنخرط في هم ضبط قواعد التجويد بغرض تحديد الوقفات في النص القرآني ضمانا لسلامة أدائه التنغيمي[32].

ومع أن معيارية القصيدة تستدعي استقلال البيت بحيث يصادف الوقوف العروضي وقوفا موازيا في مستويات التركيب والدلالة، فإن الشعراء كثيرا ما بنوا نماذجهم في الوقف بشكل لا يراعي حرفية النموذج النظري. ولعل في العناية الكبيرة التي أولاها النقد العربي القديم لمبحث "التضمين" –وهو ممارسة شعرية "تعيب" القصيدة- ما يبرز أهمية الوقف كأحد العناصر التي عليها تقوم استراتيجية النص[33].

وإذا كانت بنية الوقفة تتبدى على هذا النحو من قوة الأثر على طبيعة البناء الشعري، فإن المسألة تأخذ بعدها الأوضح في القصيدة المعاصرة.

---

31 - جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، مر. سا.، ص. 55.

32 - انظر: محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، مر. سا.، ج.1، ص. 13.

33 - انظر: ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآ دابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت-لبنان، الطبعة الخامسة، 1981، ج.1 . صص. 171-172.

لذلك تعددت بنى الوقفة في الشعر الحديث بشكل لم تعرفه الممارسة الشعرية من قبل.

ويمكن تتبع أشكال بناء الوقفة في هذا الشعر من خلال الأنماط التالية:

أ) الوقفة التامة:

وهي التي سماها عبد الله راجع بالوقفة الثلاثية أي التي تتواطأ في بنائها الأبعاد النحوية والعروضية والدلالية، فهي نموذج الوقفة في البيت الشعري التقليدي[34].

ب) الوقفة الوزنية:

وهي التي رفضها القدماء على اعتبار ما ينجر عنها من "تضمين" عدُّوه عيبا، لأن البيت في هذا النمط يكون تاما من الناحية الوزنية ولكن دلالته متوقفة على ما بعده، في حين أن النموذج الجمالي يقتضي استقلالية البيت.

---

[34] - انظر كلا من:

- عبد الله راجع، **القصيدة العربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد**، جزءان، منشورات عيون، الطبعة الأولى، الدار البيضاء/المغرب، 1987، ج. 1، صص. 110 وما بعدها.

- محمد بنيس، الشعر **العربي الحديث**، مر. سا.، ج. 3، ص. 122.

ج) الوقفة المركبية والدلالية:

وهي عكس السابقة لأن البيت فيها يكتمل تركيبيا ودلاليا في حين يبقى الاندفاع الإيقاعي مسترسلا يجبر القارئ على الاستمرار في البيت أو الأبيات الموالية، وهذا الاندفاع النظمي بين الأبيات هو ما نشأت عنه الجملة الشعرية.

د) وقفة البياض:

ويحل فيها الفراغ المتكلم معضدا بلاغة المحو التي تقوم نقيضا لبلاغة الامتلاء المؤسسة للبيت التقليدي. فالبياض هنا دال إيقاعي يتفاعل مع الكلام بطريقة تجعل النص خطابا بصريا ذا أبعاد متعددة.

تلك أهم مظاهر تشكل الوقفة كما أبرزها النص النقدي الحديث، غير أن هذه الوقفة إنما تتجسد من خلال تفاعلها مع عنصر عروضي آخر هو الوزن.

II) الوزن:

يتميز الوزن بانبنائه على جمل صوتية متماثلة. وهذه الجمل الصوتية المتماثلة تنشئ نظامها الوزني انطلاقا من بنيتين هما الوحدة الوزنية والتشكيلة الوزنية.

أ) الوحدة الوزنية:

إن الوحدات الوزنية (أو التفعيلات) بخضوعها للوقفة وتفاعلها معها قد غدت ذات شكلين أساسيين هما:

1) **التفعيلة التامة:**

وهي التي تستمر مع البيت الشعري حتى نهايته، وهي التي اعتبرت نازك الملائكة أن البيت في الشعر الحر يقوم عليها. تقول نازك: "أساس الوزن في الشعر الحر أن يقوم على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم هو أن الحرية في توزيع التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه"[35].

وبديهي أن هذا التشابه يضمن اكتمال الوحدة الوزنية في كل بيت على خلاف ما هو موجود في القانون الثاني.

2) **التفعيلة الناقصة**:

---

[35] - نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت/لبنان، الطبعة الخامسة، 1978، ص.61.

وهي التي يتوزعها بيتان، بحيث ترد بدايتها في نهاية أحدهما وتكون نهايتها في بداية الثاني، فلا تكتمل التفعيلة في هذا النمط إلا بدمج أجزائها الموزعة بين البيتين. ويطرد هذا النوع في القصائد الحديثة.

وفي الكتابات الأكثر حداثة يوجد شكل ثان للتفعيلة الناقصة، وهو ما تترك فيه التفعيلة معلقة دون اكتمال بحيث يؤتى بإحدى النوى الإيقاعية المكونة لها ويستغنى عن البقية[36].

على أن نمطي التفعيلة التام والناقص، إنما يتمايزان بالرجوع إلى قانون انتظامها في تشكيل وزني.

ب) التشكيل الوزني:

يقوم التشكيل الوزني على نظامين أساسيين هما: الوفاء لنظام أحد البحور الخليلية، أو الدمج بينها (أي استعمال تفعيلة في سياق تفعيلة أخرى).

لقد مثلت مسألة التشكيلات الوزنية للقصيدة الحديثة واحدة من أبرز نقاط الخلاف بين أجيال النقاد المعاصرين.

وهكذا ترى نازك الملائكة -من الرعيل الأول- ضرورة بناء القصيدة الحرة انطلاقا من التشكيلات التي تجسد أكبر قدر ممكن من التماثل بين وحداتها الوزنية، بحيث تقيم الشاعرة تفاضلا يتدرج من البحور الصافية إلى البحور "الممزوجة" التي تحقق حدا أدنى من التماثل الإيقاعي كالسريع والوافر مقصية البحور التي لا تفي بهذا الشرط. تقول نازك الملائكة: "وأما

---

[36] - انظر: محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، مر. سا.، ج. 3، صص. 130 وما بعدها.

البحور الأخرى التي لم نتعرض لها كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق لأنها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرار فيها. وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها. وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعرا حرا من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل"[37].

أما عبد الله راجع -من الجيل الجديد- فقد اكتفى بملاحظة أن "الشاعر في الواقع لا يفكر بمثل هذه الطريقة الصارمة في هندسيتها"[38]، لذلك لم يستجب لهذا المنع الذي شددت عليه نازك الملائكة.

وإذا كانت التشكيلة الوزنية في القصيدة الحديثة قد اعتمدت أحيانا (وخاصة في بدايتها) على أوضاع الوحدة الوزنية، فإن النص الحديث أخذ في فترات لاحقة يتجه إلى دمج البحور خروجا على الرتابة الوزنية ووفاء لمنزع التعدد المميز للكتابات الشعرية الحديثة[39] وهي تبني من خلال المراوحة بين التفعيلات تكرارها الوزني.

III) القافية:

تمثل القافية إحدى أهم مقومات الطبيعة التكرارية للدال الشعري، إذ تسهم بتواترها في خرق الموازاة الصوتية الدلالية الطبيعية في بنية اللغة. فهي تقوم على تكرير دوال متماثلة لمدلولات غير متماثلة.

---

[37] - نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مر. سا.، صص.66 -67.

[38] - عبد الله راجع، **مر. سا.**، ص.151.

[39] - انظر: محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، مر. سا.، ج. 3، صص. 135 وما بعدها.

ولقد كشف النص النقدي الحديث عن نزوع القافية إلى تغيير مكانها المألوف في النص القديم، فنشأ عن هذا السلوك بناء القافية بطرق عديدة أهمها:

أ) القوافي المتوالية والمتناوبة:

وينبني هذا النوع من القوافي على تواتر أقل مما هو موجود في النمط الأول للبيت الشعري العربي. ذلك أن هناك تواليا للقوافي غير ملتزم، يراوح النص بين قافية (أ) و(ب) أو (ج) مثلا بحيث لا يلتزم بأي منها. وقد تحتفظ القافية هنا برويها وقد تكتفي بالصيغة فقط، وذلك تبعا لمستوى الوعي الحداثي لدى هذا الشاعر أو ذاك.

ب) القوافي المتجاوبة:

وهي التي تغير مكانها داخل النص الشعري، فلا تعود سجينة موقع ثابت في نهاية البيت، وإنما هي دال تكراري يمارس فعله عبر كامل جسد النص، فتحقق بذلك رجوعا لا يمكن القبض على احتمالاته أو التنبؤ بلحظته.

4) عناصر الإيقاع غير العروضي:

إن الإيقاع لا ينحصر في العروض كما يقول محمد بنيس[40]. وإذا كان النص الشعري مشتملا على معطيات تكريرية غير التي أمكن تصنيفها في خانة العروض، فإنما ذلك لنزوع الذات المبدعة إلى ما يند عن الثابت والقبلي. ومع ذلك فقد حاول الناقد الحديث تلمس بعض هذه الظواهر التكريرية ذات التوارد الدال:

I) القوافي المتواطئة:

وهي تلك التي تستعيد عبر مسافات شعرية معينة المفردة نفسها. وكان فعل الاستعادة هذا مرفوضا في النقد القديم إذ نظر إليه على أنه دلالة على عجز الشاعر عن إيجاد قافية مغايرة. غير أن الشعرية الجديدة اكتشفت في هذا السلوك تكثيفا للإيقاع وبناء دلاليا يتجاوز مقولة الإعادة السكونية.

II) الكلمة المفردة:

وهي الكلمة التي تكون الوقفة فيها بارزة فتشكل وحدها سطرا بحيث تكون لها وظيفة البيت والقافية معا فتغدو الوقفة فيها حدثا إيقاعيا جديدا يستدعي قراءة جديدة تكشف سر هذه الفردانية على صفحة الكتابة.

---

[40] - محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، مر. سا.، ج. 3، ص. 147.

III) تكرار الجمل:

وهو تكرار الوحدات الشعرية عبر خريطة النص سواء كان ذلك في بداية الأبيات أم في نهايتها، وقد يكون هذا التكرار لوحدات السلسلة النطقية تاما أو ناقصا.

IV) تكرار اسم العلم:

ويبدو أن هذا النمط من التكرار سمة مشتركة بين نصوص الشعراء المعاصرين، غير أن لبعض الأسماء كثافة تكريرية أكبر من غيرها.
هذه أنماط تحقق خاصية الرجوع التي تميز بنية الخطاب الشعري خارج أشكال الانتظام العروضي.

وإذا كان هذا التكرير هو خاصية النص الشعري التي تقوم كل عناصر الإيقاع العروضي (وغير العروضي) ببنائها، فإن هناك دوال أخرى ذات فعل في بناء الجسد التكريري الذي يخترق اللغة ويهدمها ليعيد بناءها من جديد.

ومهما نجح النص الواصف في كشف بعض هذه العناصر وتبويبها، فإن الأثر الشعري يحتفظ دائما بـ-"سر" لا يطاله المقنن والمحسوب، ولا تمكن ملاحقته إلا من خلال منعرجات النص في سياقه المنجز الذي يتجدد مع كل قراءة جديدة. ذلك أن طاقة البوح في القصيدة لا تنفد.
وإذا كنا خلال المراحل التي قطعناها مع النص النقدي حتى الآن وجدناه متلبسا بهاجس القبض على آليات الإبداع من خلال المشترك

الملموس، فإنما كان في مسعاه ذلك يحاول الاقتراب مما هو حميمي وخاص في التجربة الشعرية بشكل عام.

ورغم ما اتصف به هذا النص النقدي في فترات جدبه من تصلب تقعيدي، فإنه كان خلال مراحل العطاء منقادا لسلطة القصيدة. فكان التفطن إلى ما لا تقبض عليه القواعد داخل النص الشعري هاجسا يصاحبه أثناء تشكيل منظومته التصنيفية. ذلك ما يستشف من مبحث "الزحافات والعلل" الذي هو في النهاية تسليم بمستوى من مستويات الانحراف عن "القاعدة"، وذلك ما يصرح به من تصدوا حديثا لرصد السلوك الإيقاعي للقصيدة المعاصرة؛ فكيف بنى النص الإبداعي انزياحه الذي تحسسه الناقد حتى وهو يبني صرحه التقعيدي؟

الفصل الثاني:
بين جمود الخلاصات وجنوح النص المبدع

منذ أن قام الخليل بن أحمد الفراهيدي بعمله الرائد في تلمس الخصائص الموسيقية لمدونة الشعر العربي أصبحت هذه الخصائص أهم ظاهرة يدور حولها الفكر النقدي العربي.

وإذا كان الخليل بعمله العلمي ذاك قد حاول استقراء هذه المدونة، ومن ثم استخلاص القوانين التي ارتأى أنها تحكم أغلب ما أنتجه الشعراء حتى ذلك الوقت، فإن العلم الذي أبدعه لم يعط النتائج المناسبة لمنهجه الفذ.

فبدلا من أن يشكل عمل الخليل أداة منهجية تستلهم في قراءة ما تجدد من أعمال إبداعية، تحول هذا العلم -على أيدي علماء العروض بعد الخليل ممن لم يسموا إلى مستواه- أداة تسلط على رقاب المبدعين وشرطة تحدد الإبداع بحدود "العلل" و"الزحافات" التي ظلت أطلالها شامخة لا يعتريها

التبدل ولا تؤثر عليها عوادي الزمن. فظل العروضيون المتأخرون يجتهدون في مطاردة "سقطات" الشعراء كلما لحظوا منهم خروجا على النهج الذي ضبطته قوانين العلم الخليلي بتفريعاته المختلفة.

غير أن النص الشعري لم "يلتزم" دائما بمعطيات العروض. ذلك أن هذا العلم –كأي جهد تصنيفي- سعى إلى القبض على ما هو مطرد معتبرا أن الاستثناء مجرد تأكيد للقاعدة، وبالتالي فإنه لم يستوعب أصلا كل النصوص التي شكلت خريطة الإبداع العربي وحازت قبول الأذن والذائقة الشعرية العربية حتى داخل المدونة التي اعتمدها الخليل (النصوص الجاهلية والإسلامية والأموية). ونكتفي -تدليلا على ذلك- بالإشارة إلي نصوص معروفة أقصتها النظرية العروضية لأنها لم تستجب لانتظامات الوزن الأكثر اطرادا في الشعر العربي مثل **ميمية** المرقش[1] و**بائية** عبيد بن الأبرص التي عدها كمال أبو ديب "أول قصيدة من الشعر الحر في الشعر العربي"[2].

ونحن وإن كنا لا نميل إلى الأخذ بحرفية ما ذهب إليه كمال أبو ديب، ولا نرى بالتالي مسوغا لإدراج مثل هذه النصوص تصنيفيا ضمن ظاهرة لها أبعادها الفنية والجمالية وسياقها الثقافي والحضاري المختلف؛ فإننا نعتقد –معه- أن إقصاءها إنما يعود إلى أنها ذات بنية إيقاعية متميزة عما هو شائع في القصيدة العربية القديمة من اطراد التكرارية المنتظمة.

---

[1] - انظر: عبد الله محمد الغذامي، **تشريح النص**، دار الطليعة، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 1979، ص. 108.

[2] - كمال أبو ديب، **في البنية**. مر. سا. ص. 93.

لقد اقتصر عروض الخليل -استجابة لمقتضيات التصنيف- على الظواهر المطردة مقصيا بذلك النص/الهامش الذي شكل جزءا من مدونة الشعر العربي لم تفلح سلطة النمط السائد في استبعاده نهائيا، فظل يمارس فعله السري في تشكيل السنن الشعري قبل أن يعود إلى دائرة الضوء في مراحل لاحقة. وكان طبيعيا أن ينساق الشعراء –لفترة من الزمن- وراء السنن العروضي الذي استوعب بحق معظم مدونة الشعر البدوي بما ميزه من إيقاعات منتظمة، وإن كان قد تجاهل نصوصا بالغة الأهمية كالتي أشرنا إليها أعلاه، لمجرد أنها نصوص شرود لا تساير النزوع الإيقاعي السائد.

غير أنه مع بداية الاستقرار في المدن، أخذت معطيات جديدة تحفر في البنية القديمة، وتفرز ظواهر لا عهد للحياة العربية، ولا للأدب العربي بها. فقد برز جيل من العرب الذين نشأوا نشأة حضرية فتشكلت لديهم حساسية ورؤى جديدة لم يعرفها أسلافهم من أبناء الصحراء العربية.

وفي موازاة ذلك أخذ الموالي والأعاجم يتقنون اللغة العربية ويتعاطون الشعر مما كان له انعكاس خاص على هذه اللغة وذلك الشعر، بل على الحياة الفكرية والفنية للعرب[3] برمتها.

لذلك فمن الطبيعي، ومنذ العهد العباسي، أن تظهر حركة شعرية جديدة تعزز النص/الهامش وتتجاوزه مستندة إلى موقف فكري عام يرفض التقاليد والسنن السائدة، مشككا فيها تارة، وساخرا منها ومن العقائد والسلطة التي أنتجتها طورا آخر. وكان عمود الشعر من أهم المؤسسات التي

---

[3] - علي أحمد سعيد أدونيس، **الثابت والمتحول**، الجزء الثاني، **(تأصيل الأصول)**، الطبعة الخامسة، دار الفكر، بيروت/لبنان، 1986، ص. 105.

تعرضت أسسها وقواعدها للمساءلة[4]، سواء على مستوى محطات القصيدة (الطلل، وصف الرحلة، الصيد...إلخ)، أو أطرها وبناها الإيقاعية.

وفي هذه المرحلة شهدت القصيدة العربية تطورات يمكن رصد أهم مظاهرها الإيقاعية في مستويين:

- مستوى القافية، حيث بدأت تبرز قصائد لا تجري على نظام القافية التقليدي لعل أبرزها قصيدة أبي العتاهية (ت. حوالي 826م.) "*ذات الأمثال*" التي تعد إحدى أهم مطولات الشعر الازدواجي (وهي قصائد اعتبرها بعض الدارسين بداية للشعر الازدواجي الذي شاع في مراحل لاحقة[5]، والذي اتسم بتعدد القوافي داخل النص الواحد تبعا لتمفصلات مقاطعه).

ويبلغ التجريب في هذه المرحلة حد الاستغناء عن القافية باعتماد الإشارة دون نطق. فنقرأ لدى ابن رشيق[6](ت. حوالي1071م.): "وقد جاء أبو نواس (ت.814م.) بإشارات أخر لم تجر العادة بمثلها، وذلك أن الأمين ابن زبيدة قال له مرة: هل تصنع شعرا لا قافية له؟

قال: نعم، وصنع من فوره ارتجالا:

---

[4] - نشير هنا على الخصوص إلى مواقف مختلفة ولكنها تلتقي في محاربة القديم وتلمس طريق للإبداع تتجاوز حدود الموروث، هي مواقف بشار بن برد (ت. 784م.) وأبي نواس وأبي العتاهية. انظر أدونيس، **الثابت والمتحول**، مرجع سابق، الجزء الثاني، صص.107 وما بعدها.

[5] - انظر: محمد عباسة، **الشعر المقطعي الأندلسي وأثره في الشعر الأوكسيتاني**، دكتوراه دولة، الجامعة الجزائرية، 1996/95، صص. 51-57.

[6] - ابن رشيق، **العمدة**، ج.1، ص.310.

ولقد قلت للمليحة قولي من بعيد لمن يحبك
(إشارة قبلة)
فأشارت بمعصم ثم قالت من بعيد خلاف قولي
(إشارة لا لا)
فتنفست ساعة ثم أني قلت للبغلة عند ذلك
(إشارة امشي)

- مستوى الوزن الذي بدأ يخرج من مضمار "النسج على منوال الأقدمين" إلى إبداع أوزان جديدة كما نجد عند أبي نواس في قصائده من بحر المقتضب الذي لم يعرفه الجاهليون[7]، ثم إلى استلهام موسيقى الطبيعة في بعض القصائد[8]، كما نجد عند أبي العتاهية الذي يعد أبرز من خرج على نظام الوزن التقليدي في تلك المرحلة حسب شهادات القدماء. يقول عنه ابنه محمد:" [...] وله أوزان لا تدخل في العروض"، ويقول أبو الفرج الأصبهاني (ت.967م.): "وله أوزان [طريفة] قالها مما لم يتقدمه الأوائل

---

[7] - رجاء عيد، **التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد في موسيقى الشعر العربي**، منشأة المعارف بالأسكندرية/مصر، د.تا.، ص.157.

[8] - يروي ابن قتيبة أن أبا العتاهية "قعد يوما عند قصار فسمع صوت المدقة، فحكى ذلك في ألفاظ شعره، فهو عدة أبيات منها:

للمنون دائرات يدرن صرفها
هن ينتقيننا واحدا فواحدا"،

نـقـلا عن: أدونيس، **الثابت والمتحول**، مر. سا.، الجزء الثاني، ص. 108.

فيها"، ويقول ابن قتيبة (ت.889م.): "وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعرا موزونا يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب"[9].

ولئن كانت "أوزان العرب" قد بقيت من وجهة نظر النقاد حتى هذه المرحلة مقتصرة على "أعاريض الشعر" كما هي في مدونة العروض الخليلي، حسب منطوق هذه القولة، رغم أن هذا الشعر "موزون" حسب ما صرح به ابن قتيبة، ورغم أن أبا العتاهية كتبه بالعربية؛ لئن كان كذلك فإن القبول الذي لاقاه أبو العتاهية بوصفه "أشعر الإنس والجن"[10] كان اعترافا بأصالة إحساسه وجمالية الإيقاعات التي أبدعها اعتمادا على حسه الجمالي لا على أقيسة العروض، كما كان إحساسا باختناق الشعر في العهد الجديد داخل الحدود الإيقاعية التي رسمها العروضيون والحاجة إلى الخروج من شرنقتها بإبداع أشكال جديدة.

وفعلا فقد أبدع المولدون فيما بعد إيقاعات جديدة راوحت بين مزج البحور المعروفة وإبداع بحور جديدة كان لها فضل إغناء موسيقى الشعر العربي وكسر رتابته إن على مستوى البحور أو القوافي أو حتى الإيقاع البصري كما يتجلى في تغيير أشكال الفضاء النصي.

---

[9] - نقلا عن كل من:
- أدونيس، **الثابت والمتحول**، مرجع سابق، الجزء الثاني، ص.108،
- أحمد سليمان الأحمد، **الشعر الحديث بين التقليد والتجديد**، الدار العربية للكتاب، طرابلس/ليبيا، 1983، ص.149

[10] - أحمد سليمان الأحمد، **المرجع السابق**، ص.149.

وهكذا عرف الشعر أشكالا جديدة وتحولات إيقاعية تجد أبرز تعبير عنها في ما عرف بـ"الشعر الجديد" في المرحلة العباسية والموشح الأندلسي، ثم في القصيدة الحرة في العهد الحديث.

أولا) المتحول الإيقاعي ما قبل الموشح

لعل من أبرز صور التجديد الإيقاعي التي أفرزها المخاض الشعري في المدن خلال المرحلة العباسية تلك الأشكال التي ارتبطت بالإنشاد، وهي:

1) المواليا:

وقد عدها بعض النقاد[11] أصلا للموال المعروف في الشعر العامي. وتكمن إضافة المواليا في التحلل من ظاهرة الإعراب بتسكين بعض الألفاظ طبقا لما هو دارج في العامية، ثم في تنويع القافية والروي. فهي تطور لا في الأوزان الشعرية، وإنما في القافية من ناحية وفي قواعد الإعراب من ناحية أخرى[12].

ورغم أن التجديد في هذا الصنف لم يطل في الأصل نغمات البحور فقد استسهله الناس فصار العبيد والغلمان "يغنون في رؤوس النخل وعلى

---

[11] - انظر: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مر. سا.، ص. 232.
[12] - **المرجع نفسه**، ص. 233.

سقي المياه ويقولون في آخر كل صوت "يا مواليا" إشارة إلى سادتهم"[13]، ومن هنا على ما يبدو أخذ تسميته.

2) الكان وكان:

شاع هذا الوزن بين البغداديين في العصور المتأخرة حين مال بعض الناظمين للتحلل من بعض قواعد الإعراب[14]، وقد اتخذ قالبا لنظم الحكايات والخرافات حيث تتكرر عبارة "كان وكان" التي أصبحت علما عليه. وهو "مما لا يراعى فيه روي خاص، بل لكل شطر روي بعينه"[15].

أما وزنه فيمتاز بأن شطره الأول مختلف عن الثاني بانتماء كل منهما إلى بحر، فهو متحرر لا من بعض قواعد الإعراب فحسب -كما هو شأن المواليا- وإنما من ضوابط وحدة الوزن والقافية أيضا.

ومن أشهر أمثلة الكان وكان الأبيات التالية:

قم يا مقصر تضرع قبل أن يقولوا كان وكان
للبحر تجرى الجواري في البحر كالأعلام

وبين هنا أن الشطر الأول من المجتث، بينما ينتمي الشطر الثاني إلى مجزوء الرجز.

---

[13] - **المرجع نفسه** والصفحة ذاتها.
[14] - إبراهيم أنيس، **المرجع السابق**، صص. 234 وما بعدها.
[15] - **المرجع نفسه**، الصفحة 234.

3) القوما:

وقد انتشر هذا النمط من النظم في بداية أيام العباسيين، حيث استخدم في دعاء السحور في رمضان، فهو مشتق من قول المسحر "قوما نسحر قوما". وهو نظم غير معرب وقد اعتبر إبراهيم أنيس أنه "لا يعدو أن يكون مجزوء الرجز تغيرت فيه "مستفعلن" الثانية إلى "مستفعل" ثم سكن آخره لينسجم مع ما شاع في هذه العصور [المتأخرة] من التخلص من حركات الإعراب"[16].

إلا أن قواعد القوما كما احتفظت بها كتب الأدب تبين -رغم افتقارها للشواهد- أن هذا الفن شكل تطويرا في الأوزان لا يخلو من الجرأة، حيث تشير هذه القواعد إلى أن للقوما نظامين، الأول منهما مركب من أربعة أشطر ثلاثة منها متفقة في الوزن والقافية والرابع (وهو أطول من بقية الأبيات) يغير قافيته.

أما النظام الثاني من أنظمة القوما فيتكون من ثلاثة أشطر مختلفة الوزن متفقة القافية. على أن كل شطر فيه يأتي قبل الآخر يكون أقصر منه[17].

ومن أمثلة القوما المشهورة في كتب الأدب:

يا سيد السادات	لك بالكرم عادات
أنا ابن أبي النقطة	تعيش أبي قد مات

---

[16] - إبراهيم أنيس، **المرجع السابق**، ص. 236.

[17] - إبراهيم أنيس، **المرجع السابق**، ص. 238.

4) الدوبيت

يعتبر الدوبيت من أهم الفنون الشعرية المستحدثة. ويذهب الدارسون إلى أنه نتاج التلاقح الثقافي ما بين العرب والفرس[18].

وقد تشهد لهذا المنشأ المزدوج البنية اللغوية المؤلفة من مركب تلتحم فيه الكلمة الفارسية "دو" التي تعني اثنين باللغة الفارسية مع كلمة "بيت" العربية.

وطبيعي إذن أن ينتشر هذا الصنف الشعري في المشرق بحيث يعتبر فنا مشرقيا في مقابل الموشح الذي اعتبر بالأساس فنا مغربيا بإضافته إلى إقليم الأندلس المغربي الذي به عرف. ومن هنا اعتبر ابن سعيد الأندلسي (ت. 1286م.) أن هذا الفن "طراز لا تحسنه المغاربة"[19].

وتتحد البنية العامة للدوبيت –كما هو بين من تسميته- بهذا الشكل الثنائي، إذ تتشكل الوحدة فيه من بيتين فقط.

---

[18] - انظر على سبيل المثال: رشيد يحياوي، **الشعرية العربية (الأنواع والأغراض)**، الطبعة الأولى، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،1991، صص. 41 و42.

[19] - عن رشيد يحياوي، **المرجع السابق**، ص. 42.

أما وزن الدوبيت فهو قريب من الرجز لدرجة أن النقاد عدوه صورة مستنبطة منه[20] إذ لا يزيد عليه في العادة إلا متحركا وساكنا في آخر التفعيلة الأخيرة من كل شطر.

على أن نماذجه لا يمكن أن تعاد دائما إلى بحر خليلي بعينه (بإضافة إليه أو نقصان). وتدليلا على ذلك نسوق نموذجا أورده كمال أبو ديب لابن الفارض (ت. 1234م.) مكتفين بتعليقه عليه بأنه "لا يمكن أن يعاد إلى بحر خليلي"[21]، والنموذج هو:

روحي لك يا زائر الليل فدا يا مؤنس وحدتي إذا الليل بدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا[22]

وينقسم الدوبيت من حيث التقفية إلى نوعين: ساذج ومرصع. فأما الساذج فينقسم بدوره إلى موافق (وهو ما اتفقت فيه قوافي الأشطر الأربعة المكونة لبيتي الدوبيت)، ومخالف (وهو ما اختلفت قافية شطره الثالث عن قوافي بقية الأشطار).

أما النوع الثاني من أقسام الدوبيت فهو المرصع الذي ازدوجت قوافيه بحيث تنضاف إلى تقفيته الأصلية قواف جديدة تعضد القوافي الأصلية عبر تكثيف إيقاعي بدا وقتها مستجيبا لذائقة جمالية ملت الصورة المألوفة لإيقاعات القصيدة الكلاسيكية.

---

[20] - يقول ابن سعيد الأندلسي متحدثا عن وزن الدوبيت: " استنبطوا وزنها من الرجز ولا يتعدون بها وزنا واحدا، وفيه متحرك وساكن زائد عن الرجز المثلث المسمى المشطور". انظر: رشيد يحياوي، **المرجع السابق**، ص. 42.

[21] - كمال أبوديب، **في البنية الإيقاعية**، ص.91.

[22] - كمال أبو ديب، **المرجع** والصفحة ذاتهما.

وإذا كان الدوبيت يبدو فقيرا في صورته النظمية (بحر واحد) وكمه الشعري (بيتان فقط) فإن تقفيته لا تخلو من ثراء إيقاعي لعله كان العامل الذي جعل الذائقة الشعرية تحتفظ به ضمن الصور الإبداعية المستحدثة.

لقد شكلت هذه الفنون الشعرية المستحدثة –وإن لم تنل الاعتراف الرسمي على أنها قصائد من الدرجة الأولى- خروجا مهما على التقاليد الإيقاعية للقصيدة العربية من حيث الأوزان والقوافي كان له جمهوره داخل مجالس السمر ومنتديات الأدب، مما سمح له باحتلال موقع داخل التصنيف الأدبي[23].

ويبدو أن الأعراف الفنية التي ميزت هذه الفنون على أساس بنيتها الإيقاعية، قد أقامت إلى ذلك نوعا من العلاقة ما بين هذه البنية وبين الدلالة الشعرية.

وهكذا اختصت القوما بالأغاني الوعظية في السحور، وتمحض الكان وكان لمواضيع القص، بينما تناولت المواليا والدوبيت بالأساس مواضيع

---

[23] - لعل من الدال هنا أن نشير إلى تصنيف صفي الدين الحلي (ت. 1349م.) الذي يقسم النوع الشعري إلى أقسام يرتبها حسب المستويات الثلاثة الآتية:

- المستوى الأول ويشمل: القريض، الدوبيت، والموشح.
- المستوى الثاني ويقتصر على المواليا.
- المستوى الأخير ويضم: الزجل، الكان وكان، والقوما.

وبغض النظر عما يحمله هذا التصنيف من نظرة معيارية إلى مستويات اللغة فإنه يبين انشغال النقد –ولو في مرحلة متأخرة نسبيا (منتصف القرن الثامن الهجري)- بهذه الأشكال الشعرية التي تشكل ظواهر لم يعد بالإمكان السكوت عنها أو تجاهلها.

عاطفية تلائم الحساسية الفنية الجديدة التي ولدتها البيئة الحضرية، وهو ما سيترسخ أكثر مع الموشح الذي بدأ متمحضا لمعاني الحب والهيام قبل أن تتعزز مكانته فنا شعريا يتناول مختلف الأغراض.

ثانيا) المتحول الإيقاعي في الموشح:

يعد الموشح -بما عرفه من انتشار أفقي وعمودي بين الأوساط الأدبية وما ناله من قبول نقدي تجسد في إحراز مكانة تضيق وتتسع في التصنيف الأدبي- أهم ما استحدث في أوزان الشعر العربي منذ الخليل حتى تلك اللحظة.

وبغض النظر عن جدل النشأة الأولى[24]، فقد ازدهر هذا الفن منذ أوائل القرن الخامس الهجري في ربوع الأندلس نتيجة عوامل عديدة ليس هذا مكان بسطها[25]، كما عرف انتشارا واسعا كذلك في المشرق وبالذات في بغداد (مهد الثورات الإيقاعية في تاريخ الشعر العربي).

---

[24] - اختلف مؤرخو الأدب حول نشأة الموشح وأول من نظم فيه، فمنهم من ينسبها إلى ابن المعتز (ت. حوالي 909م.) من المشرقيين، ومنهم من يرى أن أول من نظم في هذا الفن هو مقدم بن معافى الفريري من شعراء الأندلس في أواخر القرن الثالث الهجري،

انظر: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مر. سا.، صص. 242-243.

[25] - يحصر إحسان عباس هذه العوامل في:
- ازدهار الأغنية الشعبية؛
- الحاجة الناشئة عن تغيير النظرية الموسيقية على يد زرياب؛
- التقنين العروضي؛

وإذا كان مؤرخو الأدب يشددون على أثر الموسيقى والغناء على هذا الفن في بدايته، فإنه قد استقل فنا شعريا تنظم فيه جميع الأغراض ويتذوقه العامة والخاصة على السواء[26].

ويتكون الموشح -كما استقر في كتب النقد الأدبي- من ستة أقفال تحصر بينها خمسة أغصان (على أن للوشاح أن يزيدوا في هذا العدد أو ينقصوا). ومن اجتماع القفل والغصن الموالي له تنشأ وحدة تسمى "دورا" أو "بيتا". وعلى ذلك يكون الموشح النموذجي مؤلفا من خمسة أدوار أو أبيات وقفل ختامي يدعى "خرجة". ويشذ الموشح الأقرع (وهو الذي سقط قفله الأول فبدأ بغصن) عن هذه القاعدة[27].

أما على مستوى الوزن فقد راوحت الموشحات بين التزام أحد البحور أو الدمج بين نغماتها في الموشح الواحد بأن تتبع الأقفال وزنا معينا وتنسج الأغصان في بحر مغاير. وقد يزيدون تفعيلة أو ينقصونها في الوزن المعين على أن يلتزم بهذا التغيير على امتداد الموشح[28].

- الميل إلى الإبداع. انظر: إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي**، مر. سا.، صص. 201-226.

[26] - انظر: إبراهيم أنيس، **مر. سا.**، ص. 244.

[27] - للتفصيل أكثر انظر:
- محمد رضوان الداية، **العروض وموسيقى الشعر**، دمشق، 1987،
- إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي**، مر. سا.، صص.235-236.

[28] - انظر: رجاء عيد، **التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، مر. سا.، صص.163-166.

وتغلب على أوزان الموشحات بحور دون غيرها مثل: الرمل، والرجز، والمديد، والخفيف، والهزج، والسريع، والمتقارب ثم البسيط[29].

وتتعدد القوافي في الموشح تبعا لتنوع الأنغام والحالات النفسية، فلكل من الأقفال والأغصان قواف تلتزم فيها[30]. وبذلك يتيح الموشح انسجاما أكبر مع توترات الذات الشاعرة.

بهذه البنية خلخلت الموشحات -ولأول مرة- النسق الهندسي الرتيب الذي سيطر على القصيدة العربية فقضت على تناظرية البيت التقليدي. غير أنها بخضوعها لهندسة صارمة وقوانين وزنية محددة قد حدت أفق التحرر الإيقاعي الذي بشرت به منذ البداية، وبقيت بذلك أسيرة لنظام التفعيلة[31].

ومع أن الموشح قد بقي أمينا للعروض الخليلي باعتماده الأساس الإيقاعي المكين لهذا العروض، وهو التفعيلة، فإنه بما ميزه من حرية نسبية في تشكيل جغرافيا النص الشعري، وما أتاحه من خيارات نغمية داخل القصيدة الواحدة، قد أسهم في تشكيل أرضية الخروج الجذري على نظام

---

[29] - انظر: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، صص. 245-246.

[30] - يلاحظ إبراهيم أنيس ارتباطا بين تعدد القوافي في الشعر العربي وبين الشعر الوجداني الذي يتطلب التعبير عن حالات شعورية مختلفة ويناسبه وجود أنغام متباينة. ولعل هذا ما دعا الوشاحين إلى تكسير نظام القافية، إذ أن معظم الموشحات كانت غزلية ذات شحنة عاطفية قوية. انظر: إبراهيم أنيس، **مر. سا.**، ص. 332.

[31] - أحمد سليمان الأحمد، **الشعر الحديث**، مر. سا.، ص.151.

الخليل في مراحل لاحقة. لذلك فليس غريبا أن يعده بعض الدارسين[32] مدخلا للتحرر الإيقاعي في الشعر الحديث.

ثالثا) المتحول الإيقاعي في القصيدة الحديثة:

شهد الشعر العربي منذ منتصف القرن الماضي انفجارا زعزع كيانه وأطاح بأسسه ومسلماته. وكان ذلك "بمثابة الصدى المباشر للمفارقات التي هزت الذات العربية لحظة التصادم مع الغرب"[33] من جهة، ونتيجة لما انتهت إليه القصيدة من عجز عن مواكبة التجربة المركبة لشعراء الجيل الجديد من جهة ثانية.

على أن عوامل هذا الانفجار كانت تعتمل في صلب القصيدة العربية منذ البدايات الأولى لعصر النهضة، فتجسدت حينا في استعادة ديباجة الشعر العربي في عصور قوته (وهو ما عكسته قصائد البارودي وأحمد شوقي وغيرهما)، كما اتخذت أحيانا أخرى شكل الخروج على الأوزان التقليدية لهذه القصيدة، وذلك بابتعاث أنماط التوشيح والتخميس...إلخ (كما نجد في القصيدة المهاجرة)[34].

ومع أنه لا يمكن التشكيك في أهمية الرافد الثقافي الأجنبي (والغربي تحديدا) في بعث حركة التململ داخل القصيدة العربية، ومن ثم فيما ستؤول

---

[32] - انظر: محمد رضوان الداية، **العروض وموسيقى الشعر**، صص. 153 وما بعدها.

[33] - محمد لطفي اليوسفي، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص.7.

[34] - أحمد سليمان الأحمد، **الشعر الحديث**، مر. سا.، صص.151 وما بعدها.

إليه هذه القصيدة في الشكل الجديد، فإن العوامل الذاتية في الواقع العربي ولدى الشعراء العرب -النخبة المعبرة عما يعتمل في هذا الواقع- أثرها الرئسي في هذا التحول. فالواقع العربي الذي "كان يمور بالمتغيرات والتطلعات والمحاولات التجديدية"[35]، يستدعي من الشاعر أن "يحول كل ضروب الروافد والعطاءات إلى مصل ذاتي"[36] يبعث الحياة والدفء في نصه الشعري الجديد، ويحصنه ضد سلطة الأجداد واستلاب النموذج الموروث.

ولعل أهم ما ميز شعراء القرن العشرين، بصفة عامة هو هذا التمرد على مواضعات الشعر التقليدي بما فيها وحدة الوزن والقافية.

وطبيعي أن يتراوح موقف هؤلاء الشعراء بين الرفض الهادئ والثورة العارمة تبعا للعوامل الثقافية والاجتماعية والنفسية المشكلة لمختلف الأصوات الشعرية.

لقد اكتفى شعراء أمثال: جميل صدقي الزهاوي، وعبد الرحمن شكري، وأحمد زكي أبو شادي، وعلي أحمد باكثير وغيرهم بالنظم على إيقاعات قديمة ولكن بقوافي مرسلة، فكانت حصيلتهم "قصائد تقليدية خالية من القافية مغلقة على معانيها داخل الأبيات [أو قصائد قصصية] لا تخلو من منزع وعظي لا قيمة له فنيا"[37]؛ بينما امتاز الشعراء المهجريون بجرأة أكبر

---

[35] - طراد الكبيسي، **"الناقد العربي ومستجدات التكوين الأدبي"**، ضمن: **التحدي والاستجابة في الثقافة العربية المعاصرة** (أعمال المؤتمر الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب)، الجزء الأول، مطابع دار الثورة، بغداد/العراق، 1986، صص. 133-160، ص. 145.

[36] - طراد الكبيسي، **المرجع السابق** والصفحة ذاتها.

[37] - رجاء عيد، **التجديد في الشعر العربي**، مر. سا.، ص. 180.

مكنتهم من التمرد على الأوزان والقوافي معا، وذلك بابتعاثهم للموشحات التي اشتهر بها خاصة: بدوي الجبل، سليم الخوري، فوزي المعلوف وإلياس فرحات[38]، بل إنهم تجاوزوا الموشح التقليدي في بعض النصوص.

ولعل قصيدة "*النهاية*" التي كتبها نسيب عريضة بعد الحرب العالمية الأولى احتجاجا على حالة السبات التي يعيشها مواطنوه أكثر تمثيلا لهذا النمط الجديد من الكتابة الشعرية، وهو النمط الذي سيتخذ منحى آخر أكثر وعيا بذاته حين يغدو تأسيسا لكتابة جديدة ترتكز على مبدإ القطيعة مع سيادة النموذج، والتحرر من سلطة الأسلاف. يقول نسيب عريضة من قصيدته المشار إليها:

كفنوه
وادفنوه
أسكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا. لا تندبوه
فهو شعب ميت ليس يفيق
ولنتاجر
في المهاجر
ولنفاخر
بمزايانا الحسان
ما علينا إن قضى الشعب جميعا.

---

[38] - أحمد سليمان الأحمد، الشعر **الحديث بين التقليد والتجديد**، مر. سا.، صص. 153 وما بعدها.

أو لسنا في أمان
رب غار
رب عار
رب نار
حركت قلب الجبان
كلها فينا.
ولكن لم تحرك ساكنا إلا اللسان[39].

من الجلي أن عناصر إيقاعية جديدة تفصح عن نفسها في هذا النص سواء في طريقة بناء البيت أم من حيث البنية المكانية للنص أم فيما يخص استخدام القافية التي جاءت رغم حضورها الكثيف في النص مبنية بطريقة جديدة ستفصح عن ذاتها أكثر مع نصوص الشعر الحر التي نكتفي تمثيلا لها بأحد نماذجه القديمة هو مقطع من قصيدة "*النهاية*" لبدر شاكر السياب الذي يعتبر واحدا من الثلاثة الذين تنازعوا ريادة هذا الفن و"المستكشف الأكثر اقتدارا وجرأة"[40] للقصيدة الحرة:

سأهواك حتى... نداء بعيد
تلاشت على قهقهات الزمان

---

[39] - نقلا عن: أحمد سليمان الأحمد، **الشعر الحديث، بين التقليد والتجديد**، مر. سا.، ص. 153.

[40] - كمال خير بك، **حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعي- الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية)**، ترجمة أصدقاء المؤلف، الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1986، ص. 43.

بقاياه، في ظلمة، في مكان،
وظل الصدى في خيالي يعيد
سأهواك حتى سأهوا- نواح
كما أعولت في الظلام الرياح
سأهواك حتى ...س... يا للصدى
أصيخي إلى الساعة النائيه
سأهواك حتى... بقايا رنين
تحدين حتى الغدا؟!
سأهواك... ما أكذب العاشقين
سأهوا... نعم تصدقين!!![41]

ولا يخفى ما يتخلل انسيابية المتقارب التقليدية في هذا المقطع من صور إيقاعية لا عهد للممارسة الشعرية العربية بها سواء من حيث طرق استغلال القافية أم بالنظر إلى الحضور الكثيف –نسبيا- لعلامات الترقيم وصور التكرار المختلفة، أم من ناحية ما يتعرض له البيت –الأساس المكين للبنية الشعرية القديمة- من هدم لحدوده.

وهكذا تجد القطيعة مع النموذج الخليلي تجسيدها الفني والأرضية التجريبية لتأسيسها الفكري في القصيدة الحرة وما تلاها من تطورات في الخريطة الشعرية العاصرة[42].

---

[41] - إحسان عباس، **بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره)**، دار الثقافة، بيروت/ لبنان، الطبعة الرابعة، 1978، صص117-118.

تقول نازك الملائكة: "... والذي أعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف، لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية والموضوعات ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد"[43].

وإذا كانت البدايات الأولى -وبالذات لدى نازك الملائكة التي تعد من أبرز رواد هذا الفن- قد احتفظت بخيط اتصال مع التراث الشعري مجسدا في القصيدة التقليدية (سواء بإبداع قصائد من هذا النمط أو من خلال التأكيد النظري على أن عروض الشعر الحر هي نفسها عروض الخليل التي اقتصرت منها على ثمانية بحور من أصل ستة عشر بحرا)، فإن هذه المرحلة كما توقعت هي نفسها في مقدمة "*شظايا ورماد*" كانت بداية لم تلبث القصيدة الحديثة أن تجاوزتها لتسلمها إلى أشكال تجريبية عديدة كالقصيدة النثرية، القصيدة/الكتابة التي نجدها خاصة عند محمود درويش وأدونيس وغيرهما من الشعراء المحدثين.

ومع أن المشرق شكل البداية الأولى لتجسيد هذا "التطور الجارف" الذي بشرت به نازك الملائكة، فإن تيار هذا التطور سريعا ما تجاوز

---

[42] - انظر: كمال خير بك، **حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، مر. سا ، صص. 269 وما بعدها.

[43] - نازك الملائكة، **شظايا ورماد (المجموعة الكاملة)**، دار العودة، بيروت/لبنان، 1971، صص. 5-6. 9) انظر: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مر. سا.، ص. 232.

"المركز" المشرقي إلى مختلف نواحي محيطه الشعري، فأين القصيدة الموريتانية اليوم من هذا التيار؟

الفصل الثالث:
في الإيقاع العروضي

لم تكن القصيدة الموريتانية بدعا من نظيرتها في الأدب العربي. ومع ذلك فقد عرف الشعر الموريتاني مسارا متميزا عن مسار الشعر العربي كما رسمه مؤرخو الأدب، ويبدو ذلك جليا من خلال التفاوت في الزمن والتنكيس في ترتيب بعض المراحل[1].

فأول القصائد المعروفة، حتى الآن، من الشعر الموريتاني هي أنظام في التوسل والاستسقاء[2] تحمل ملامح من ما عرف بـ"عصر الضعف".

غير أنه ابتداء من القرن الحادي عشر "دوت فجأة أصوات المصاقع بأشعار امتازت بجزالة اللفظ وإحكام التراكيب، يذكرنا أصحابها بعهد المتنبي وابن هانئ"[3].

ولعل في أسبقية ظهور المدرسة البلاغية "قبل أن يظهر شعراء المدرسة الجاهلية وما تلاها من تشعب في المذاهب الفنية"[4] دليلا كافيا على تنكيس المسار التاريخي للقصيدة الموريتانية التي يبدو أنها بدأت من حيث

---

[1] - حول نشأة وتطور الشعر العربي في موريتانيا راجع: محمد المختار ولد اباه، **الشعر والشعراء في موريتانيا**، الشركة التونسية للتوزيع، الطبعة الأولى، تونس، 1987 صص. 32 وما بعدها.

[2] - انظر: محمد المختار ولد اباه، **المرجع نفسه**، ص. 34

[3] - محمد المختار ولد اباه، **المرجع نفسه**، ص. 46

[4] - انظر محمد المختار ولد اباه، **المرجع نفسه**، ص. 54.

انتهى الشعر العربي لتشكل في بعض المراحل استثناء في مسار هذا الشعر حيث عاصرت قوتها فترات انحطاط القصيدة العربية[5].

ولئن كانت رياح التغيير الجذري قد هبت على الشعر المشرقي منذ أربعينيات القرن العشرين، فإنها لم تلامس هذه الناحية الغربية من الوطن العربي إلا في العقد السابع من هذا القرن[6] حين استقبلت دفعة واحدة قصائد شوقي والشابي ونزار قباني "وتأثرت بآراء طه حسين والعقاد ونعيمه ومندور والعالم ونازك الملائكة وأدونيس في أوقات متقاربة جدا"[7].

ومع أن الذائقة الشعرية في هذا القطر لم تحسم بعد علاقتها مع الأشكال التراثية في الشعر، فإن القصيدة في منحاها العام أخذت، منذ الثمانينات[8]، طريقها المتصل في اتجاه الحداثة الشعرية. ولعل للقصائد التي انتخبناها ميدانا للدراسة من القوة التمثيلية ما يسمح بالاطمئنان إلى تعميم نتائجها بطريقة استقرائية. ولا شك أن عملية من هذا القبيل تطرح بإلحاح سؤال آليات التناول.

---

[5] - يشار إلى أن القصيدة الموريتانية تشكل حلقة ضائعة في تاريخ الشعر العربي يستدعي اكتشافها رسم مساره بشكل مغاير. ذلك أن أوج ازدهار القصيدة الموريتانية تزامن مع انحطاط القصيدة في المشرق. وبالمقابل فإن النهضة الشعرية المشرقية لم تصل موريتانيا إلا متأخرة.

[6] - انظر: محمد ولد عبد الحي، **التجديد في الأدب العربي بموريتانيا في العصر الحديث**، مر. سا.، صص. 178 وما بعدها.

[7] - محمد بن عبد الحي، **المرجع نفسه**، ص. 178

[8] - يلخص الأستاذ محمد ولد عبد الحي مسار القصيدة الموريتانية المعاصرة في بنائها الفني في المراحل التالية:

- ما قبل سنة: 70 مرحلة البدايات
- من 70 إلى 80 : مرحلة التأثير الرومانسي
- من 80 إلى 87 : مرحلة التأثير الحداثي. راجع: محمد ولد عبد الحي، **المرجع نفسه**، صص. 181 وما بعدها.

وكنا قد أشرنا في مرحلة سابقة من هذا البحث[9] إلى مفاهيم ومصطلحات أنتجتها الممارسة النقدية الحديثة، وهي تتفحص خريطة النص الشعري المعاصر. ونرى من الضروري هنا أن نعود -بشيء من التمعن- إلى بعض هذه المفاهيم والمصطلحات التي تشكل بالنسبة إلينا أدوات إجرائية بها نستعين على حفر "مورفولوجية" الإيقاع في مدونتنا، أو زوايا رؤية منها نطل على أبعاد إيقاعية معينة. وهذا ما استدعى منا إيراد جملة من الملاحظات نرى من الضروري البدء بها قبل الشروع في معاينة نصوص المدونة.

أولا) ملاحظات تمهيدية:

ستتركز الملاحظات التي نحن بصدد الحديث عنها على مفاهيم تشكل في سياق هذا البحث أدوات عمل عليها نعتمد في مساءلة البنية الزمانية للنصوص المقروءة في بعدها العروضي وهي مفاهيم: الوقفة، الوزن والقافية.

1) يعتبر مفهوم الوقفة الشعرية مفهوما مركزيا فيما يتصل بالتفريق بين بنية الخطابين الشعري والنثري. فلكي نعرف البيت الشعري يتعين أن نقارنه بما ليس شعرا، أي بجملة النثر التي يعطيها *جان كوهن* تحديدا مزدوجا "فهي من جهة ما يقدم معنى تاما، ومن جهة أخرى ما انحصر بين وقفتين"[10].

---

[9] - انظر: الصفحات 48-58 من هذا البحث.

[10] - جان كوهن، **مر. سا.**، ص. 70.

غير أن البيت الشعري يبني وقفته في اتجاه معاكس لهذه الموازاة الصوتية الدلالية، بحكم ما يمتاز به من التقاء ضروري بين التماثلات الصوتية والدلالية[11]. وبذلك فإن "ما يقدم معنى تاما، أي الجملة، لم يعد محصورا بين وقفتين، وما هو محصور بين وقفتين، أي البيت، لم يعد يقدم معنى تاما"[12] بالضرورة. وتوضيحا لهذه المسألة أكثر نستطيع استعارة الشكل الذي كان كوهن[13] قد استخدمه لتبيان الفرق بين بناء الوقفة في كل من الخطابين الشعري والنثري.

---

[11] - انظر:

Nicolas RUWET, **Langage, musique, poésie**, op.cit., p. 159.

[12] - **المرجع نفسه** والصفحة ذاتها.

[13] - جان كوهن، **مر. سا.**، ص. 71.

النثر

الصوت:

ـــــ+ـــــــــ+ـــــ

المعنى:

ـــــ+ـــــــــ+ـــــ

الشعر

الصوت:

ـ+ـــــــ+ـــــــ+ـ

المعنى:

ـــــ+ـــــــ+ـــــــ+

من هذين الشكلين يتضح أنه إذا كان طبيعيا في النثر أن يسترسل النطق حتى يكتمل بناء الدلالة التي تنبني عبر تركيب خطي مستوفي العناصر، فيتواطأ بذلك الصوت والتركيب والدلالة في إحداث وقفة قوية تعمل على تثبيت المعنى ووضوحه من خلال مضاعفة التقسيم الدلالي بتقسيم صوتي مواز[14] لا يراعي غير الوضوح الدلالي؛ إذا كان كذلك في النثر الذي يتوخى الوضوح والتحديد، فإن بنية الشعر، بما يحكمها من علاقة تتسم

---

[14] - جان كوهن، **المرجع نفسه**، ص.56.

بالتعقيد والعمق في بعديها الدلالي والموسيقي[15]، تعمل عادة في الاتجاه المعاكس، إذ تتوخى تشويش المعنى بإحداث الانزياح على مستوى بنياتها المختلفة.

ومن هنا فإن الجملة في النثر ذات بنية خطية مسترسلة يتدفق فيها الصوت بموازاة الدلالة التي تنتهي بنقطة هي، في الوقت نفسه، حدود توقف الصوت، فتكون الوقفة بذلك صوتية نحوية دلالية. بيد أن النظم -الذي يقوم عليه الخطاب الشعري- يعمل على كسر هذا التوازي حين يبني إيقاعه على عكس اتجاه المعنى. ذلك أن الجملة في الخطاب الشعري ذات وظيفة مزدوجة، تقتضي الاستجابة لحد أدنى من التواصل من جهة، والوفاء لمقتضيات البناء الذي يقوم على التقطيع الموسيقي[16] المناقض لمطلب الوضوح الدلالي من جهة ثانية.

وبما أن التعارض الذي يقوم عادة بين الإيقاع والدلالة، ينتهي دائما في الخطاب الشعري بانتصار الأول[17]، فإن البيت الشعري يفرض وقفاته التي لا تراعي حركة المعنى، خارقا بذلك التواطؤ القائم في الخطاب النثري بين الوقفات (التركيبية والدلالية والصوتية)، وعاملا في الوقت نفسه على إثارة منافرة بينها. فقد يتوقف التدفق الصوتي بحدود الإيقاع قبل أن يستكمل البناء النحوي والانسياب الدلالي مداهما، وقد تنتهي الدلالة في نقطة

---

[15] - انظر:

Philipe FOREST, **Le symbolisme** ou la naissance de la poésie moderne, Collection Littérature Vivante, Pierre Bordas et Fils Editeur, Paris, 1989, p. 12.

[16] - انظر:

René DUMESNIL, **Le rythme musical**, op.cit.,, p. 138.

[17] - انظر: محمد بنيس، **مر. سا.**، ج.1، ص.138، وانظر أيضا: **المرجع نفسه**، ج. 3، ص.109.

يستمر فيها الصوت بفعل تواصل الدفق الإيقاعي، فتنفصم بذلك الموازاة الصوتية الدلالية البانية لنسق الجملة.

إن "التعارض بين الوزن والتركيب مرتبط إذن بجوهر النظم نفسه، إذ لا بد أن يدخل نسقا الوقفة في منافسة"[18] متأتية من كون النظم -عكسا لمجريات الخطاب العادي- "يضع الوقفة حيث يرفضها المعنى ويتخلى عنها حيث يتطلبها"[19]، فتصبح الوقفة بذلك من أهم الأسس البانية للانزياح الذي يميز الشعر بوصفه لغة داخل اللغة.

وإذا كان "النقاش الذي عرفه حقل إنتاج النصوص الواصفة حول التفعيلة أولا، ثم القافية ثانيا، ظل يفتقد العنصر الرابط بين هذين العنصرين في غياب استيعابه النظري للوقفة ووظيفتها في النص الشعري"[20]، فإنما يعود ذلك -حسب تفسير حصيف لمحمد بنيس- إلى أن الوقفة كانت مستورة تحت القافية التي حجبتها. ففي النمط الأول لبيت الشعر العربي كانت الوقفة الوزنية (وهي في الوقت نفسه وقفة تركيبية ودلالية) منتهية بالقافية التي انشغل النقاد بطرق تفاعلها مع الوقفة الوزنية (نهاية البيت)[21].
وباختفاء القافية، أو تغييرها لمكانها استطاع الناقد الحديث ملامسة هذا المفهوم المركزي في بناء الإيقاع. وبذلك، فقد تمكن النص الواصف من استقراء السلوك الإيقاعي، على ضوء هذا المفهوم محددا البنى والوظائف التي قد تتخذها الوقفة وهي تتفاعل مع البنية العروضية التي تميز الخطاب الشعري القائم على النظم.

---

[18] - محمد بنيس، **مر. سا.**، ج. 3، صص. 109-110.
[19] - محمد بنيس، **المرجع السابق**، ج.1، ص. 138.
[20] - محمد بنيس، **المرجع السابق**، ج. 3، صص.109-110.
[21] - انظر: محمد بنيس، **المرجع السابق**، ج.1، ص.142.

2) وفضلا عن التمايز القائم على طريقة بناء الوقفة، يتميز الشعر بأنه "خطاب يكرر كلا أو جزءا الصورة الصوتية نفسها" حسب عبارة هبكانس التي أخذها عنه جاكبسون[22]. وهذه الصورة الصوتية هي التي عبر عنها العروضيون العرب بالتفعيلات التي تعمل عبر بنيتها التماثلية (أو شبه التماثلية) على دعم الإحساس بالانسجام بين الجمل الشعرية. فهذه الجمل تعبر عن المعاني المختلفة بدوال صوتية متماثلة عكسا للنص النثري الذي يعتمد على القيم الخلافية للأصوات في بناء الدلالة.

ومن هنا اعتبر *كوهن* "أن النظم ليس مختلفا عن النثر وحسب [...] بل هو نقيض النثر"[23] باعتبار أن مفهوم "البيت يحوي فكرة الرجوع المنتظم، على عكس النثر"[24] حسب عبارة *جاكبسون*. وبهذه الصفة بالذات تتأسس بنية الإيقاع في الشعر. يقول *بول فريس*: "إن بنية ما لن تسمى بنية إيقاعية إلا إذا واجهنا تكرارها ولو افتراضا"[25].

إن الوزن هو الصيغة الأخرى لخرق قانون اللغة عن طريق التكرار الباني للتماثل الصوتي في الخطاب الشعري، لذلك فهو "يشكل الخاصية الأساسية للعروض"[26]. وإذا كان النثر "يرصف جملا شديدة الاختلاف طولا وقصرا"[27] تبعا لمبتغى الوضوح الدلالي (وهو مسعاه المركزي)، فإن إيقاع

---

[22] - نقلا عن: *جان كوهن*، **مر. سا.**، صص. 52-53.
[23] - *جان كوهن*، **المرجع السابق**، ص.92.
[24] - انظر:
R. JAKOBSON et K. POMORSKA, **Dialogues**, Flammarion, Paris, 1980, p. 76.

[25] - نقلا عن: جان كوهن، **مر. سا.**، ص.87.
[26] - *جان كوهن*، **المرجع السابق**، ص.84.
[27] - *جان كوهن*، **المرجع السابق**، ص.86.

العروض يقوم على دورة زمنية تكرر الدوال الصوتية نفسها بشكل يشعر الأذن بانتظام يشوش الرسالة، لأنه يهدم خطية الخطاب النثري العادي.

و"هكذا يكون النظم، مرة أخرى، قلبا لقواعد الكلام"[28]، حين "يعبر عن جمل دلالية مختلفة بجمل صوتية متماثلة"[29] تقوم على انسياب الدوال الصوتية في اتجاه معاكس للانسياب الدلالي. ويمكن، مرة أخرى، أن نستعير من جان كوهن[30] هذا الشكل الذي يوضح أكثر التباين في العلاقات الصوتية الدلالية بين الشعر والنثر:

---

[28] - *جان كوهن*، **المرجع نفسه**، والصفحة ذاتها.

[29] - *جان كوهن*، **المرجع نفسه**، والصفحة ذاتها.

[30] - *جان كوهن*، **المرجع نفسه** ، صص. 92-93.

	النثر:	**الشعر**:
الصوت:	أ ب ج د	أ ب ج د
المعنى:	أ ب ج د	ب و أ د

إن الدوال الصوتية المتشابهة تعبر في الخطاب الشعري عن مدلولات شديدة التباين. فإذا كان النثر يتقدم خطيا، فإن النظم الذي "هو بنية صوتية دلالية"[31] ينكفئ على نفسه مكررا الصيغة الصوتية ذاتها جزئيا أو كليا تبعا للنظام الوزني الذي يعتمده النص.

ومع أن الشعرية العربية القديمة كانت قد أولت عنايتها لضبط أشكال الانتظامات الممكنة سواء عبرت عن ذلك بالبحور الخليلية المعروفة أم من خلال محاولات التقعيد للأشكال الإيقاعية المستجدة[32]؛ مع كل ذلك فإنها كانت تصطدم في كل مرة بطريقة جديدة في بناء التشكيل الوزني. ذلك أن الشعر -مهما انضبط لقانون إيقاعي معين- فإنه يبني انزياحا يؤسس من خلاله قاعدة تراوح، قربا أو بعدا، من النموذج تبعا لمجمل الشروط التي تحكم الفاعلية الشعرية.

غير أن الانفجار الذي عرفته القصيدة الحديثة (والمتمثل في التحرر من قانون تساوي الشطرين) كان له ما بعده في تناسل الشكل الشعري الجديد الذي غدا أكثر حرية في تشكيل بناه الإيقاعية بحيث يراوح بين الانضباط

---

[31] - *جان كوهن*، **بنية اللغة الشعرية**، مر.سا.، ص.52.

[32] - تمكن الإشارة هنا على الخصوص إلى محاولة ابن سيده (ت. 1066م.) التقعيد للموشح.

لانتظام تشكيل عروضي قديم، وبين المزج بين تشكيلات عروضية عديدة من خلال تداخل التفعيلات المكونة لها.

وإذا كان ناقد مثل النويهي قد اعتبر أن التفعيلة التي تمثل نظاما بديلا للعروض التقليدي، لا تشكل سوى قنطرة تعبر عليها القصيدة الحديثة إلى ميادين أعظم وآفاق أرحب[33]، فإن دارسا آخر هو عبد الله راجع قد رأى أنها "قادرة مرحليا على استيعاب هذا التبدل الذي أصاب الحساسية الشعرية العربية"[34]، معولا في رأيه ذاك، من جهة، على ما تحققه الزحافات من خيارات متنوعة داخل النسق العروضي، ومن جهة ثانية، على ما يحققه تداخل التفعيلات المنتمية إلى بحور مختلفة من تغلب على رتابة الإيقاع، وذلك من خلال تداخل البحور.

ويرى كمال أبو ديب أن هذا التداخل ليس جديدا على الممارسة الشعرية العربية، إذ كثيرا ما تستوقف الدارس قصائد "لا تقوم على بحر واحد، ولا تتفق الطبيعة الإيقاعية لأبياتها اتفاقا مطلقا، بل يمكن أن تنتقل من بحر إلى بحر دون صعوبة كبيرة (إذا تحققت شروط معينة تربط البحرين عن طريق توحيد نماذج النبر فيهما، وقد رأينا هذا يحدث في الوافر، ومن الشيق أنه يحدث في الكامل أيضا). فالتصور التقليدي للقصيدة العربية إذن تصور يعود إلى قسر الخليل لأبيات معينة، وفرضه عليها أن تنتسب إلى البحر الغالب في القصيدة كلها"[35].

وبصرف النظر عن النقاش حول هذه المسألة فإنه يبدو جليا اليوم أن الممارسة الشعرية الحديثة بنت تكرارها الوزني بحرية سمحت لها باختيارات عديدة راوحت بين الوفاء للأبحر الصافية، أو الممزوجة، وبين

---

[33] - محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد**، مر. سا.، ص. 231.

[34] - عبد الله راجع، **القصيدة المغربية المعاصرة**، مر. سا.، ص.109.

[35] - كمال أبو ديب، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، مر. سا.، ص.485.

استخدام تفعيلات بحر في سياق بحر آخر بشكل يغدو معه التكرير -الذي هو سمة الوزن- تكريرا جزئيا يكسر رتابة الإيقاع الناجم عن إعادة الصورة الصوتية (التفعيلة) عبر خريطة النص.

3) وهناك عنصر آخر يجسد البيت من خلاله بنية التكرير التي يقوم عليها الخطاب الشعري، هذا العنصر هو القافية التي تبني التماثل الصوتي، حيث لا يوجد تماثل دلالي. وقد عرف الأقدمون المماثلة الصوتية/الدلالية بين القوافي تحت اسم الإيطاء الذي عدوه عيبا من عيوب الشعر (إلا بشرط أن يأتي بعد سبعة أبيات حيث يمكن اعتباره إذ ذاك مفتتح قصيدة جديدة).

وقد شكلت القافية بما لها من دور فعال في بناء الإيقاع الشعري، عنصر إغراء للنقاد العرب القدماء حين أسندوا إليها وظيفة محدد من محددات الشعر الذي عرف على أنه "كلام موزون مقفى"، كما تجسد الإحساس بأهميتها من خلال استقطابها عناية المبدعين حين دأبوا على إعطائها العناية القصوى عبر اختلاف الممارسة الإبداعية. ولعل لظاهرة "لزوم ما لا يلزم"[36] أبلغ الدلالة على الإحساس القوي بهذا العنصر ذي الأثر الفعال في تكثيف الإيقاع.

غير أن النظرة القديمة إلى القافية باعتبارها عنصرا ينبغي أن يجسد المماثلة الصوتية لا من خلال الصيغة فحسب، وإنما أيضا بالتزام حرف الروي من جهة، وبالتزامها موقعا ثابتا في نهاية البيت من جهة أخرى، هذه النظرة جعلت منها عبئا يثقل أحيانا كاهل النص الشعري بقواف قلقة لا

---

[36] - يجد الاهتمام بهذه الظاهرة تجسيده الأبلغ في تسمية ديوان للمعري بـ**"اللزوميات"** وهي تسمية تشير إلى أنه التزم فيه ما لا يلزم من إقامة قواف مضاعفة.

تستدعيها بنية البيت، بل إن هذه النظرة استمرت حتى مع بعض النصوص النقدية الحديثة[37].

وإذا ما صدق على القافية في الشكل القديم للبيت قول كوهن بأنها تمثل "تكرار الأصوات الأخيرة"[38] بحيث أن "هذا الموقع داخل في تعريفها"[39]، فإنها في النص الحديث تظهر سلوكا مغايرا لهذا البناء القائم على الموقع الثابت في نهاية البيت، مما يستدعي في اعتقادنا التعامل معها بكثير من المرونة والتفتح. ذلك أن الممارسة النقدية مدعوة اليوم إلى القراءة المبدعة لا إلى المتابعة والحجز الاحتياطي، فالعناصر العروضية -شأن غيرها من عناصر الإيقاع- قد كسرت أغلالها نهائيا واندفعت تخترق نسيج النص وتبني دلالته. فلنتتبع سلوك القصيدة الموريتانية في بناء إيقاعها العروضي متوقفين بداية عند طريقة بنائها للوقفة الشعرية.

ثانيا) أشكال بناء الوقفة

إن الحديث عن البيت الشعري يستلزم الخوض في مسألة الوقفة التي تحدد نهايته. وطبيعي أن يختلف البيت في طريقة بنائه لهذه الوقفة تبعا لتباين الفترات واعتمادا على الخيارات الفنية...إلخ.

---

[37] - يمكن هنا أن نلمح تأثير هذه النظرة على نازك في هجومها على أبيات لصلاح عبد الصبور بدعوى أنها مرسلة لا تتوافر على قواف مما أفقدها جمال الوقع وعلو النبرة. انظر: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مر. سا.، ص.164.

[38] - *جان كوهن*، **مر. سا.**، ص.74.

[39] - *جان كوهن*، **المرجع نفسه** والصفحة ذاتها.

1) الوقفة الثلاثية:

لعل أبرز ما ميز النمط الأول للبيت الشعري هو أنه ينتهي بوقفة تتضافر على إحداثها عناصر التركيب والدلالة والعروض، بحيث تصادف في الوقت نفسه اكتمال عناصر الجملة نحويا، وإفادة معنى تام دلاليا، ثم اكتمال وحدة إيقاعية على المستوى العروضي. ولذلك عرف هذا النمط من أنماط الوقفة بالوقفة الثلاثية، أي التي تكتمل فيها عناصر البناء الثلاثة: النحو والدلالة والإيقاع.

وإذا كانت القصيدة الحديثة قد ثارت علي البناء الهندسي لهذا النمط، وأسقطت في الآن نفسه وحدة القافية والعدد الثابت للتفعيلات...إلخ، فإنها قد أبقت غالبا على النظرة التي تؤطر هذه البنية مجسدة في استقلالية البيت. فعمل مفهوم الاستقلال هذا على جعل الأبيات ترصف إلى جانب بعضها في النص، بحيث يشكل كل واحد منها عنصرا مستقلا بنفسه إيقاعيا ونحويا ودلاليا.

وهكذا يتألف النص، لا من وحدات عضوية متفاعلة فيما بينها يغيب الجزء منها في نسيج الكل، وإنما من وحدات متجاورة ترصف بشكل يسمح باستبدال بعض عناصرها أو حتى الاستغناء عنه أحيانا.

ونجد في القصيدة الموريتانية الحديثة تجسيدات للوقفة الثلاثية، سنكتفي تمثيلا عليها بإيراد النماذج التالية:

النموذج الأول (ناجي محمد الإمام):

وينقرض الطيب والشعر والعرب الرافضون
ويبقى "السلاجقة المؤمنون"
وتبقى الديون...[40]

النموذج الثاني (باتّه بنت البراء):

عبثا تريد لقاءها
عبثا تنال سماءها
ما عاد يمكنك الوصول[41]

النموذج الثالث (محمد ولد عبدي):

لا لست حزينا.. لا
والوحشة من قلبي ليست تقتات
ما يبدو ليس بوجهي
ما يبدو وجه المرآة[42]

---

[40] - ناجي محمد الإمام، **قصيدة "سنبقى"، الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث**، إعداد: اللجنة الوطنية المكلفة بجمع ونشر الثقافة بموريتانيا، المطبعة الوطنية، نواكشوط، 1997، صص. 140-145، ص.143. (سنشير إليه في الإحالات الموالية بـ-: **الوسيط في الأدب الموريتاني**).

[41] - باتّه بنت البراء (مباركة)، **أحلام أميرة الفقراء**، الطبعة الأولى، نواكشوط، 1997، **قصيدة "رحيل"**، صص.41-43، صص .42-43.

[42] - محمد ولد عبدي، **قصيدة "مناخات"، الوسيط في الأدب الموريتاني**، صص. 132-135، ص.133.

إن هذه النماذج -وغيرها- تؤكد وجود الوقفة الثلاثية في القصيدة الموريتانية.

ويؤكد نموذج ناجي محمد الإمام هذه الحقيقة بانتهاء أبياته بوقفة عروضية تجسدها وحدة المتقارب على المستوى الإيقاعي، واشتمال كل بيت معنى مستقلا بذاته على المستوى الدلالي، ثم اكتمال الجملة النحوية التي تبدأ مع بداية البيت وتنتهي باكتمال عناصرها في نهايته.

وتنطبق الملاحظة ذاتها على نموذجي بنت البراء وولد عبدي مع اختلاف الوحدتين العروضيتين لأبياتهما، إذ تعتمد باته على الوحدة الوزنية للكامل (متفاعلن)، في حين أن نموذج ولد عبدي ينبني على تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) بصور متنوعة.

إن نموذج الجملة النثرية (الواقعة بين نقطتين والمنتهية بتوقف النطق) ما زال يفرض نفسه على نمط البيت هنا، حيث لا يبني العروضي إلا بموازاة مع النحوي والدلالي، وهي ممارسة شعرية متأصلة في القصيدة القديمة لا في الشعر العربي وحده -على ما يبدو- وإنما في أقاليم شعرية أخرى. يقول جان كوهن: "[...] والذي فعله الكلاسيكيون هو اختزال تنافر الصوت والمعنى إلى الحد الأدنى الممكن، فحرصوا على تلافي التضمين، أي الوقفة القوية وسط البيت من جهة، واجتهدوا من جهة أخرى في إنهاء الأبيات بوقفات دلالية على نقط وفواصل. فاختزلوا بصنيعهم هذا، كما سبق، ذلك التعارض ولم يلغوه"[43].

---

[43] - *جان كوهن*، **مر. سا**.، ص.61.

ويبدو أن بناء الوقفة -هنا- انطلاقا من خلفية الجملة التامة شكل عائقا أمام التدفق الشعري (على الأقل في مستوى نماذجنا الثلاثة) بشكل اضطر الدلالة إلى التردد في النقطة ذاتها، بحيث لا تشكل الأبيات المتجاورة إلا تلوينات لمعنى واحد أو معاني متقاربة. وهذا ما تترجمه البنية التكرارية التي تمثل سمة مشتركة في النماذج الثلاثة، بحيث نجد في كل منها تركيبين أو أكثر يكرران أغلب عناصرهما.

غير أن هناك ملاحظة قد لا تبرزها النماذج (أعلاه) إلا في سياقها النصي كاملا، فرغم أن نمطا ما من أنماط الوقفات قد يطغى على هذا النص دون ذاك، بحيث يشكل سمة أسلوبية مهيمنة، فإن هذا النمط من بناء الوقفة لا يوجد منفردا بشكل يجعله متمحضا لنصوص معينة أو شعراء دون غيرهم.

إن كل أنماط الوقفة تتواجد لدى الشاعر الواحد، بل وتتجاور في النص الواحد (وهذه سمة مميزة للنصوص التي ندرسها هنا على الأقل).

2) الوقفة العروضية:

يلاحظ أن النص الشعري الموريتاني (وبالذات في مدونتنا الصغيرة) أخذ يتجاوز الأطر الصارمة للوقفة الثلاثية التي تعتبر جملة النثر معيارها، والتي دأب البيت التقليدي -ما وسعه ذلك- على الوفاء لها، ولو كان ذلك على حساب التجربة الشعرية.

فقد بدأ الخطاب الشعري لدى هؤلاء الشعراء يعي ذاته أكثر ويستغل آليات فنية لم تكن متاحة في السابق. ومن بين هذه الآليات -بطبيعة الحال- الوقفة الوزنية التي تعتمدها النماذج التالية:

النموذج الأول (محمد ولد عبدي):

ليت تلك الرمال
أدركت مرة أنه
من إقامته في الرحيل
ضاق عن حزنه المستحيل[44]

النموذج الثاني (ناجي محمد الإمام):

- لأني وإياك والمملقون/العرب
ضحايا، نصر، ولا ننتحب:
- أخالفك، اليوم، رغم هوانا
وأرفض.. أرفض.. أرفض.. موت هوانا
لأن الصعاليك، رغم الشموخ، تموت
نعم وتعيش...
ولكنها لا تلاقي الهوانا...[45]

النموذج الثالث (بنت البراء):

---

[44] - محمد ولد عبدي، **قصيدة "كتاب الرحيل"، الوسيط في الأدب الموريتاني**، صص. 130-132، ص. 132.

[45] - ناجي محمد الإمام، **قصيدة "سنبقى"، مص. سا.**، ص. 141.

وحين يعود إلى بيته في المساء
يؤم الصلاة
وتجلب ريا له قهوة
ويحكي لريا يقول:
.. وكانوا يرجون أوب القوافل
وكانوا صياما..[46]

إن أول ما يميز هذه النماذج هو قيامها على الإيقاعات العروضية المعروفة في الشعر العربي (المتدارك في النموذج الأول، والمتقارب بالنسبة للنموذج الثاني ثم تداخل المتقارب والمتدارك في النموذج الأخير) بتحولاتها المعهودة، حيث تتحول "فاعلن" في المتدارك إلى "فاعل"، كما تتحول "فعولن" في المتقارب إلى الصيغ الآتية: "فعول"، "فعو"، "فعول".

غير أن المهم هنا هو التخلص من الوقفة الثلاثية التي تشكل قيدا يكبل الدلالة الشعرية بحدود قانون الموازاة الدلالية العروضية التقليدي، والولوج إلى عالم الإمكانات الشعرية التي تتيح انفكاك العروض عن النحو والدلالة، مما يجعل الدوال الشعرية هنا تنساب بحرية أكبر خارج وقفاتها النظمية الدلالية القسرية.

إن الإيقاع هنا يوفر لحمة أكبر لمكونات النص الشعري. فقد أصبح هذا النص مع الوقفة العروضية يتخذ طابع الكل الذي تذوب عناصره داخله وتندغم فيه.

---

[46] - باتّه بنت البراء، **أحلام أميرة الفقراء**، مص. سا.، **قصيدة "ريا: طفولة ورد"**، ص.58-61، ص. 59.

إن تفكيك الوحدة التقليدية لعناصر الدلالة والنحو والعروض التي كانت سائدة، إنما يهدف إلى بناء وصل من نوع جديد، وصل بين مكونات النص التي كانت تبدو أشبه بدوال مرصوفة إلى جانب بعضها دون أن تتفاعل بشكل عضوي لتشكيل الكائن الشعري العضوي.

وبالرغم من انتهاء كل بيت في النماذج الثلاثة بوقفة عروضية بارزة يجسدها اكتمال الوحدة الإيقاعية للبحر في نهاية البيت؛ بالرغم من ذلك فإن وحدة الأبيات تبنى من خلال عناصر الربط الدلالية والنحوية التي تنسج لحمتها عبر العناصر التالية:

- في النموذج الأول نلاحظ أن "ليت" التي وردت في صدر البيت الأول قد بقيت تنتظر خبرها. ولا تتم عناصر الجملة (وبالتالي لا تكتمل الدلالة) إلا بذكر هذا الخبر في بداية البيت الموالي، في حين أن البيت الثاني ينتهي أيضا بصيغة "أنه" التي تنتظر بدورها خبرا هو الجملة الفعلية "ضاق..." الواردة في البيت الرابع، والذي توسطت بينها وبينه شبه جملة تحدد السبب (مفعول لأجله)، وقد استغرقت البيت الثالث مشكلة عنصر ربط متميز بين البيتين الثاني والرابع.

- وفي مستوى النموذج الثاني كذلك تفتتح الأبيات بلام السبب "لـ" التي لا تستوفي مسببها إلا في البيت الثالث مع جملة "أخالفك...". وبين هذا وذاك تقترن اللام المشار إليها بـ"أني" التي تستدعي خبرا لا يأتي إلا في البيت الثاني "ضحايا...". وبين البيت الثالث والرابع ينعقد الربط عن طريق واو العطف في بداية هذا الأخير.
ومع بداية البيت الخامس يعود التركيب البادئ بلام السبب المقترن بـ"أن" من جديد فيتحقق بذلك ربط مزدوج بين الأبيات الخامس والسادس والسابع بفعل ما تتطلبه هذه العناصر من متعلقات لا تأتي في البيت نفسه،

فتبقى الأبيات بحاجة إلى بعضها نحويا ودلاليا، رغم اكتمال كل منها عروضيا بإيراد الوحدة العروضية للبحر كاملة.

- ويكرس النموذج الثالث كذلك انفصام اللحمة بين عناصر الإيقاع والنحو والدلالة. ففضلا عن العطف الوارد في بداية النموذج والذي يربط الأبيات ببقية النص المقتطعة منه، فإن الجملة الظرفية في البيت الأول منها تبقى قاصرة الدلالة دون جوابها الذي لا يتجسد إلا في جملة "يؤم" في البيت الموالي، ثم إن هذا الجواب لا يكتمل تماما دون مساندة الجمل المتعاطفة: "تجلب" و"يحكي" في البيتين الثالث والرابع المتعالقين مع جملة "يؤم" عن طريق واوات العطف. ورغم أن هاتين الجملتين/البيتين تبدوان من وجهة النظر النحوية مجرد فضلة، فإن الدلالة لا تستغني عنهما، فعبرهما فقط تكتمل لوحة الفعل "حين يعود [الأب] إلى بيته في المساء".
ويبدو التعالق النحوي والدلالي أقوى وأظهر بين عناصر الجملة في البيتين الرابع والخامس (رغم استقلالهما إيقاعيا). فالبيت الرابع ينتهي بجملة "يقول" التي تستدعي مفعولا لا تتحقق دلالتها ولا يكتمل بناؤها النحوي بدونه. ويأتي هذا المفعول في شكل حكاية تتدافع عناصرها الدالة على امتداد البيتين الموالين رغم فك الارتباط الإيقاعي بين مختلف الأبيات في النموذج.

وهكذا يكون الفصل الذي عمد إليه الخطاب الشعري المعاصر بين عناصر البناء النحوي والدلالي من جهة، وبين العروض من جهة ثانية، فصلا من أجل الوصل إذ يحقق اتصال مكونات النص الشعري التي تصبح محتاجة إلى بعضها عضويا وبشكل لا يتأتى معه تغيير مكان أي منها، فضلا عن تغييبه.
إن البيت الشعري هنا يبني انزياحه على هدم قانون النثر، وبناء الالتحام العضوي في القصيدة الشعرية. فإن رسم الإيقاع حدوده بين الأبيات، إذا بالدلالة تصل ما قطعه الإيقاع، وهكذا... اتصال مستمر تتدفق

معه دوال النص في لحمة قوية حتى اكتمال الكائن الشعري الذي يصبح بهذا الشكل أقدر على مواكبة حرارة التجربة الشعرية في صعودها وهبوطها حين يرسم توالي نبضاتها بأمانة.

ولئن كان بناء الوقفة العروضية غير جديد تماما على الممارسة الشعرية العربية، إذ لم ينجح الشاعر القديم دائما في تجنب ظاهرة "التضمين" التي عدتها الشعرية الكلاسيكية عيبا، فإن الشاعر اليوم لا يضطر إليه مكرها، لانعدام البدائل، بل يعمد إليه بوصفه أداة فنية له كامل الحق في امتلاكها والتصرف فيها تبعا لمقتضيات تجربته الشعرية التي لا يصغي إلا إليها وهو يبني دواله الشعرية عن طريق هدم المعطى والثابت والعادي في اللغة عبر اعتماد الوقفة العروضية وغيرها من الوقفات، أو تجاوزها إذا ما استدعت ذلك مقتضيات التجربة الشعرية.

3) الوقفة الدلالية:

يبدو أن الوقفة العروضية لم تكن سوى مرحلة من مراحل فك الارتباطات القائمة في الجملة النثرية بين عناصرها الثلاثة (العروضية والتركيبية والدلالية) التي أشرنا إليها سابقا[47].

إن البيت الشعري في القصائد المدروسة يتوغل أكثر في تجريب أشكال انفساخ الوحدة الثلاثية، حين يتجاوز بناء وقفة العروض، لينفي نهائيا كل الوقفات والحدود المرسومة قبليا. فبعد أن كانت الدلالة والتركيب قد تسللا خارج الوقفات العروضية للأبيات، نجد هنا أن الإيقاع بدوره عرف طريقه -في نمط الوقفة الدلالية- إلى التدفق اللامحدود.

---

[47] - راجع الصفحات 86-91 من هذا البحث.

وبعد أن جرب الشعر تحطيم الانتظام التقليدي لعدد التفعيلات في البيت الواحد، نجده اليوم يتجاوز وحدة التفعيلة ذاتها، فيحول النص إلى وحدة انسيابية لا تعترف بقيود الدلالة والتركيب والعروض. إنه مجال حركة حر لتوترات النفس الشاعرة في صعودها وهبوطها.. في توترها وهدوئها...

وهكذا تغدو القصيدة استسلاما مطلقا لإغراءات لعبة الكتابة، في معراجها اللانهائي، وهي ترسم معالم التجربة الشعرية كما عاشها الشاعر، لا كما حددتها القواعد والإكراهات القبلية، طالما أنها أولا وقبل كل شيء تحد للإكراه ونفي للثابت والقبلي.

إننا في هذا النمط من الوقفات نغدو أمام نص متلاحم تضيع فيه معالم البيت التقليدي بتحديداتها المعروفة، لتعوضها وقفات تنغيمية طبيعية، تقتضيها بنية الخطاب الدلالية.

ويمكننا التمثيل لهذا النمط من الوقفات في مدونتنا بالنماذج التالية:

النموذج الأول (بنت البراء):

من بين أزمنة المحاق
من المسافات التي تذكي حميم الاشتياق
من سرك المرصود بالأحلام بالقدر المعاق
تطل يا حلما تأبد موجع الأعصاب
ملتبس الخناق
* * *
تطل مسكونا بماضيك الذي عرف الخراب[48]

[48] - باته بنت البراء، **قصيدة "رحيل"، مص. سا.**، ص.41.

النموذج الثاني (ولد عبد القادر):

تغربت ...
حتى اقتحمت معابد التبت
والهند والهملايا،
سكنت مخارمها.
والصين
التصقت بجدرانها وأبراجها
زمنا..
وفي سفري تأملت جبهة بوذا
طويلا...
وعينيه، ولحيته لم أجد
شبها قاطعا بينها
ولحية شيخي في (محضرة)
الأهل..[49]

النموذج الثالث (ناجي محمد الإمام):

آه!! من كان أبدع...
هذا الرياش...
لرجع صدى خطرات...

---

[49] - أحمد بن عبد القادر، **قصيدة "البحث عن حجر لقمان"، الوسيط في الأدب الموريتاني**، مص. سا.، صص.79-86، ص.79.

العذارى...
هديلا...
ودندن أغنية، للنوارس،
بيضاء، كالحلم...
تنضح وجه الهوى
لتسيلا...؟؟
... ...
هيا ابسمي...
يا ابنة الطل... هيا[50]

إن هـذه النمـاذج تشـترك فـي خاصـية أساسـية هـي تغييـب الوقفـة العروضية التي أبقت عليها الأمثلة السابقة. وبالرغم من اعتماد هذه النماذج فـي بنائهـا العروضـي علـى تشـكيلات وزنيـة معروفـة (الكامـل فـي النمـوذج الأول، والمتقارب ثم المتدارك والبسيط في النموذجين الثاني والثالث)، سواء باستخدامها المألوف كما في المثال الأول، أم باعتماد تداخل وزنـي بينها كما في الأمثلة الأخيرة؛ بالرغم إذن، من اعتماد هذه التشكيلات الوزنية التقليدية، فإن وحدة التفعيلة ذاتها تكسر في أغلب أبيات هذه النماذج بحيث يرد جزء منها في نهاية بيت ولا ترد بقيتها إلا في بداية البيت الموالي.

وتمكن معاينة هذا الانشطار النووي بشكل أكثر وضوحا من خلال إعادة الأبيات إلى وحداتها الإيقاعية المكونة لها:

---

[50] - ناجي محمد الإمام، **قصيدة "الحب والبدر في الليلة 23"، الوسيط في الأدب الموريتاني**، مر. سا.، صص. 136-139، صص.137-138.

النموذج الأول:

-/0--0---/0--0-0-
/00--0-0-/0--0-0-/0--0-0-/0--0--
-/0--0---/0--0-0-/0--0-0-/0--0-0-/0---0--
-0-0-/0--0---/0--0---/0--0-0-/0--0--
-/0--0---/0-
/00--0---/0--0-0-/0--0-0-/0--0---/0--0--

إن نموذج بنت البراء حين يبنى على تكرار الوحدة الإيقاعية لبحر الكامل (متفاعلن) بتحولاتها المعهودة، إنما يؤسس انزياحه على تفكيك هذه الوحدة نفسها داخل البيت حيث ترد بعض نواها الإيقاعية في بيت دون أن تكتمل إلا في بداية البيت الموالي. وتطّرد هذه الظاهرة فيما عدا البيت الثاني الذي وردت في نهايته مكتملة. وهكذا نعاين صدر التفعيلة "مـ" في نهاية البيت الأول في حين ترد بقيتها "ـتفاعلن" في صدر البيت الثاني.

وفي نهاية البيت الثالث وبداية الرابع يتكرر الانفصام نفسه وبالطريقة ذاتها. أما في نهاية الرابع فإن معظم الأجزاء هي التي تحضر ولا يغيب إلا جزء من النواة "ـعلن" وهو "ـلن" فقط فتأتي في بداية البيت الخامس الذي تتفكك التفعيلة في نهايته بطريقة البيتين الأول والثالث نفسها قبل أن ترد الوحدة الإيقاعية كاملة في نهاية البيت السادس مجسدة وقفة عروضية تعززها وقفة تركيبية وأخرى دلالية.

النموذج الثاني:

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

ويمتاز نموذج ولد عبد القادر الذي بنى على اشتباك وحدتي المتقارب والمتدارك، بمزاوجته بين الوقفة الدلالية والإيقاعية، أو بإدخاله في العديد من المرات وقفة إيقاعية داخل نسق الوقفة الدلالية على الأصح، وبالطريقة نفسها التي عاينّاها لدى بنت البراء.

غير أن ما يميز ممارسة ولد عبد القادر هو الجرأة الأكبر في تفكيك الوحدة الإيقاعية. فإذا كانت الشاعرة تعمد إلى توزيع هذه الوحدة بفصل أجزائها بين الأبيات المختلفة، فإن ولد عبد القادر يتجاوز ذلك إلى حد الاقتصار على إيراد نواة واحدة وتركها معلقة دون اكتمال (كما في البيت الأخير). فالذات الكاتبة هنا تنساق أكثر وراء لعبة التفكيك التي لا تعرف

الحدود، فليست هناك وحدات إيقاعية قارة، بل هناك إيقاعات نفسية تتساب تبعا لمقتضيات منطق النص الداخلي.

النموذج الثالث:

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

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

إن نموذج ناجي محمد الإمام يبدو أكثر وفاء لمقتضيات تفكيك الوحدة الإيقاعية، ذلك أن جميع الأبيات فيه قد انتهت بوحدة إيقاعية ناقصة تعثر على تتمتها في بدايات الأبيات الموالية لها. ويتضح ذلك أكثر بمقارنته مع المثالين السابقين، حيث نجد في الأول منهما بيتين من أصل ستة أبيات ينتهيان بوحدة إيقاعية تامة داخل سياق الأبيات التي تنتهي بوحدات ناقصة.

كما نجد في المثال الثاني ثلاثة أبيات ذات وقفات وزنية تامة في سياق الأبيات الثلاثة عشر المنتهية بوحدات وزنية ناقصة.

أما في هذا النموذج فلا نجد في سياق الأبيات الأحد عشر التي تعتمد تفتيت الوحدة الوزنية الأخيرة إلا بيتا واحدا منتهيا بوحدة وزنية تامة.

وإذا كان ناجي خلافا لولد عبد القادر لا يتجاوز إلى إلغاء جزء من الوحدة الوزنية، فإنه مع ذلك يبدو أقل ترددا في تفتيت هذه الوحدة الإيقاعية (على مستوى توزيعها بين الأبيات على الأقل).
إن الوقفة العروضية (القسرية) في أبياته تكاد تختفي تماما لتسلم موقعها إلى وقفات يختارها الشاعر تبعا للدلالات التي تستقطب اهتمامه أكثر.

ومع أن النقاد القدماء قد انتبهوا إلى ظاهرة التدوير التي تفرض استرسالا يلغي الوقفة العروضية بين شطري البيت التقليدي، فإن الاسترسال هنا يتجاوز كونه ظاهرة اضطرارية كالتدوير. إنه اختيار إيقاعي واع ينطلق من رفض الحدود التي يفرضها العروض على تدفق الدلالة الشعرية. فالنص هنا -حسب أدونيس- يبني إيقاعه الوظيفي ويتملص من الإيقاع النموذجي المحسوب لأنه خارجي سطحي.[51]

إن العملية هنا نقيض لما يجري في نمط الوقفة الثلاثية تماما. فهو انفجار هائل يلغي كل الحدود والوقفات القسرية ليستمر النظم والإيقاع والدلالة في تدفق لا يحده إلا المنطق الداخلي للتجربة حيث يتحول الإيقاع

---

[51] - أدونيس، **زمن الشعر**، مر. سا.، صص. 14 وما بعدها.

من قالب خارجي إلى دال شعري يؤازر الدوال الأخرى ويتفاعل معها في إنتاج الدلالة الشعرية.

ولتوضيح ذلك أكثر يمكن تفحص النموذج التالي لناجي محمد الإمام[52]:

وينتشر الصيف والدود والسيسبان/الدم المتخثر
--0-/--0-0/--0-0/--0-0/--0-0/--0-/--0-/-
والأثل والأكل الخمط والمومسات...
-0--/0-0--/-0--/0-0--/0-0-
اليهود... اليباب... الكوابيس
/0--0-0/--0-0/--0-0/-
والرمد المهبلي... الزمان الخصي
-0-/--0-0/--0-0/--0-0/--0-/
ألا فابتئس إنه زمن الأمريكان...
--0-0/--0-0/--0-/--0-0/--00/
فلا تبتئس... كم خلت... قبلهم
--0-0/--0-0/--0-0/--0
يا خلي...
-0/--0-/
ومن يخل موقعه/ يخل/ يا ابن الكرام
--0-0/--0-/--0-0/--0-0/--0-/
ولو بعد حين...
--0-0/--00

---

[52] - ناجي محمد الإمام، **قصيدة "سنبقى"، مص. سا.**، صص.143-144.

تنقل الإيقاعات في الأبيات الخمسة الأولى صورة للرعب والهباء الناجم عن واقع سياسي وحضاري موسوم بسيطرة الأجنبي وقهر الذات الحضارية. وترسم الذات هنا كثافة الصورة وقوة وطأتها عبر تدفق دلالي ونظمي وإيقاعي لا يعرف الحدود التقليدية للوقفات.

إن وطأة الرؤية السوداوية قد جعلت عناصر الإيقاع تتدافع بشكل سلسلة متصلة الحلقات. فإذا وصلت الصورة إلى النهاية الصارخة لمأساة تحكّم الآلة الأمريكية بما تكرسه من منطق لا يعترف إلا بالقوة، جاءت الوقفة الإيقاعية في نهاية البيت الخامس ممططة بعلة زيادة الساكن (فعول) ومعززة بوقفة تركيبية وأخرى دلالية.

غير أن الذات الشاعرة، وبعد تفريغ شحنتها العاطفية، تستفيق وتحاول أن تستشرف الأمل من خلال العودة إلى منطق التداولية الذي يطبع الحياة، فتستأنف التفعيلة من جديد مع بداية البيت السادس استشراف الصورة المغايرة التي تشعر بالأمل.

وتمتد هذه الصورة عبر الأبيات السادس والسابع والثامن حيث تلتحم التفعيلات بالطريقة السابقة في الأبيات الأولى، ودون أن تتجسد الوقفة الإيقاعية كاملة إلا في نهاية البيت الثامن حيث تتكاتف عناصر النحو والدلالة والعروض على إحداث وقفة قوية تنهي حركة استشراف الأمل من خلال التوقع السلبي للتغيير التلقائي...

وهكذا يكف النص الشعري عن استخدام الوقفة كمعطى محايد في عملية البناء الدلالي، إذ تتبدى كدال شعري يتفاعل مع بقية الدوال لبناء المعنى، بما فيها القافية والوزن.

ثالثا) التشكيلات الوزنية:

تبدو الفعالية الشعرية الموريتانية منطلقة –في بنائها للنص الحديث- من إحساس بأن "البنى الصوتية وخصوصا الوسائل العروضية تخلق مناخا بالغ الملاءمة للإحساس بالتوازي الشعري[53]"، لذلك تنزع جميع النماذج الشعرية التي تشكل مدونة هذا البحث إلى اعتماد الوحدة الإيقاعية المتكررة سواء استخدمت وحيدة وفي تشكيل وزني صاف (كما في نموذجي ولد عبدي ونموذج بنت البراء؛ إذ اختار الأول إيقاع المتدارك بينما بنت الأخيرة نموذجها المذكور على تكرارية الكامل)، أم استخدمت في تشكيلات ممزوجة (كما في نماذج ولد عبد القادر وناجي محمد الإمام وأحد نموذجي ابنة البراء). ذلك أن هذه الإيقاعات الممزوجة، إنما تعمد إلى تكرير التفعيلة الغالبة وإن استخدمت الأخرى في سياقها أحيانا.

وتستقطب هذه النماذج التشكيلات التالية:

- اختارت بنت البراء لأحد نموذجيها الكامل بتفعيلاته المعهودة مع تصرف -تمليه طبيعة البيت الشعري الحديث- في عدد التفعيلات من بيت لآخر. أما الزحافات فهي نفسها زحافات الكامل كما تقررها مسطرة العروض التقليدي، بينما بنت مثالها الثاني على تداخل وزني لبحري المتقارب والمتدارك المؤلفين كليهما من تكرار تفعيلة وحيدة بمقادير تصرفت فيها الشاعرة بما يتماشى وطبيعة الشعر الجديد.

---

[53] - انظر:

R. JAKOBSON et K. POMORSKA, **Dialogues**, op.cit., p. 107.

- بنى ولد عبد القادر نموذجيه على التداخل بين الوحدات الإيقاعية لبحري المتقارب والمتدارك.

- أسس محمد ولد عبدي قصيدتيه على إيقاع المتدارك، باستعماله المألوف مع تصرف في عدد التفعيلات طبقا لآلية الكتابة في القصيدة الحديثة (تماما كما نجد لدى بنت البراء حين اختارت إيقاع الكامل لأحد نموذجيها).

- انفرد ناجي محمد الإمام باختيار الدمج بين الوحدات الإيقاعية لبحري المتقارب والبسيط في أحد نصوصه، وبناء الثاني على إيقاع المتقارب.

ويمكن التعرف على خريطة التشكل الوزني لهذه النصوص من خلال الجدول التالي:

الـشــاعر	الـتشكيل الوزني	نوع الـتشكيل	طبيعة الاستخدام
بنت البراء	الكامل	صاف	مألوف
"... ..."	المتقارب/المتدارك	صاف/صاف	تداخل وزني
ولد عبد القادر	المتقارب/المتدارك	صاف/صاف	تداخل وزني
ولد عبدي	المتدارك	صاف	مألوف
ناجي محمد الإمام	المتقارب	صاف	مألوف
"... ... ..."	المتقارب/البسيط	صاف/ممزوج	تداخل وزني

تسمح القراءة الأولية لهذا الجدول باستخلاص الملاحظات التالية:

- يبدو أن التشكيلات الواردة في هذا الجدول (سواء تلك التي استخدمت بصورتها المألوفة أم تلك التي دخلت في تزاوج مع تشكيل آخر) تسير في الخط الذي تتبعه الفاعلية الشعرية الحديثة فيما يخص تواتر استعمال بعض التشكيلات دون غيرها. وهكذا تهيمن البحور الصافية على المتن الشعري الموريتاني (كما تمثله النماذج المدروسة)، مع وجود تنويع إيقاعي ناجم أحيانا عن استخدام الزحافات بشكل يسمح بالخروج على رتابة تكرير التفعيلة نفسها. ويأخذ هذا التنويع الإيقاعي شكله الأكثر بروزا حين تتم المزاوجة بين تشكيلين وزنيين (كما هو الحال في نصوص ولد عبد القادر وناجي محمد الإمام وبنت البراء).

- يطغى المتقارب على التشكلات الإيقاعية الأخرى، إذ يتردد أربع مرات خلال النماذج المدروسة، فهو يأتي مفردا في نموذجي ولد عبدي، كما يتداخل مع بحر المتدارك في نموذج لولد عبد القادر وآخر لباتّه، ومع البسيط في نموذج لناجي محمد الإمام. وفضلا عن حضوره الكمي (إذ يرد خمس مرات من أصل ثمانية) فإن المتقارب هنا يمتاز بكونه طرفا في جميع التفاعلات الوزنية مع البحور الأخرى (المتدارك والبسيط).

- يأتي المتدارك في المرتبة الثانية بعد المتقارب من حيث تواتر الاستعمال إذ يغطي نصي ولد عبدي، ويدخل في تفاعل مع بحر المتقارب في نصي ولد عبد القادر وأحد نصي بنت البراء. أي أنه يستقطب (جزئيا أو كليا) خمسة نصوص، وهو العدد نفسه الذي يحتله المتقارب، غير أن هذا الأخير يمتاز بكثرة التشاركات التي يدخل فيها.

- يبدو ميل الشاعر الموريتاني إلى المزاوجة بين البحور متماشيا مع التغيير الذي طرأ على الحاسية الشعرية. ذلك أن التجربة الشعرية الجديدة تمتاز بكونها تجربة مركبة، لا تستوعبها دائما التشكيلات التقليدية. ولعل هذا هو السبب في استخدام نماذج عديدة من مدونتنا للتداخل الوزني بهدف مواكبة زخم التجربة النفسية وملاحقتها في توتراتها المختلفة؛ وذلك باستخدام وحدات إيقاعية عديدة -قد لا تتجاور في تشكيل وزني مستقل- ضمن النص الواحد.

وتتيح التداخلات المستخدمة في نصوص كل من ولد عبد القادر وناجي وباتّه -مثلا- استخدام الوحدات الإيقاعية التالية:

الـشـاعـر	الـتـشكل الوزني	الوحدات الإيـقـاعـيـة
أحمد ولد عبد القادر	المتقارب/المتدارك	فعولن-فاعلن-فعلن
ناجي محمد الإمام	المتقارب/البسيط	فعولن-مستفعلن-فاعلن
باتّه بنت البراء	المتقارب/المتدارك	فعولن-فاعلن

وهكذا تميل نسبة لا بأس بها (أربعة نصوص) إلى استخدام صيغ وزنية أكثر تنويعا مما تتيحه البحور العروضية المعهودة، ويتجسد هذا الميل في خلق تفاعلات وزنية، تقتصر أحيانا على البحور الصافية (كما في نماذج ولد عبد القادر وبنت البراء)، وتتجاوزها إلى البحور الممزوجة (كما في نموذج لناجي محمد الإمام).

فبدل وحدتين إيقاعيتين لكل بحر على الأكثر (إذا كان ممزوجا) تتنوع الأداة النظمية لدى الشاعر لتصل إلى ثلاث وحدات (بالإضافة إلى الصورة الجزئية التي تتيحها الزحافات والعلل).

ويلاحظ المتتبع لنصوص المدونة انبناء الوحدات النظمية تبعا للطرق الثلاثة التالية:

- الإتيان بالتفعيلة تامة وطبقا للطريقة المعهودة، بحيث يبدأ البيت بتفعيلة تامة، وينتهي بتفعيلة تامة كذلك. وتتبع هذه الطريقة في الأبيات المنتهية إما بوقفة تامة أو بوقفة عروضية.

- إيراد التفعيلة مكتملة، ولكنها مفككة بين الأسطر الشعرية، بحيث يرد جزء منها في بيت وتكون التكملة في البيت الموالي. وتتبع هذه الطريقة عادة في الجملة الشعرية التي لا تنتهي الأبيات فيها بوقفات واضحة المعالم.

- إبقاء التفعيلة ناقصة تنتظر تكملتها. وينفرد ولد عبد القادر ضمن مدونتنا بهذه الطريقة في بناء التفعيلة، ثم إن هذه الطريقة نادرة الاستعمال لديه وإن كانت تستخدم بكثرة في النماذج الأكثر حداثة في الشعر العربي.

وطبيعي أن تنعكس طرق بناء التفعيلة داخل انتظاماتها الوزنية على بنية إيقاعية أخرى هي بنية التقفية.

رابعا) القافية:

كان للقافية دور بارز في بلورة مفهوم البيت في الشعرية العربية، وذلك نتيجة حضورها القوي في نهاية البيت بحيث ترسم حدود الامتداد الإيقاعي والدلالي على حد سواء، باعتبارها تكرار أصوات النهاية من جهة، ثم لكونها معلما تنتهي إليه الجملة باكتمال دلالتها، قبل أن تبدأ الدورة الإيقاعية النحوية الدلالية من جديد مع بداية بيت آخر. ومن هنا فقد كان لها أبلغ الأثر في استقلال البيت، إذ تجسد العلامة التي تفك الارتباط بين الأبيات داخل النص الشعري، وعبرها يبرز البيت وحدة خارج علاقته بغيره.

ولعل أثر القافية القوي على البنية الإيقاعية هو ما دفع القدماء إلى معاينتها من أوجه عديدة، فقد تناولوا بناها المختلفة ولوازمها من أحرف

وحركات (قبل الروي وبعده) فضلا عن لزوم ما لا يلزم، كما درسوا عيوبها من إقواء وإكفاء وسناد...إلخ.[54].

وإذا كانت القافية تبرز بهذه الحيوية في تأسيس بنية الإيقاع الشعري، فإنها بموقعها الثابت عند نهاية البيت، وارتباطها الصارم بقانون الروي الواحد، قد شكلت عبئا على الشاعر الذي بقي محكوما بهاجس إيجاد مفردة تحقق الشروط المطلوبة في القافية مع نهاية كل بيت، مما اضطره أحيانا إلى حبس الدلالة قبل اكتمالها، ودعاه أحيانا أخرى إلى الاسترسال حتى يعثر على مستقره عند القافية وإن اقتضى ذلك إرباك الدلالة بزيادة لا تستدعيها.

ولعل الإحساس بوطأة تلازمية البيت/القافية، هو ما دفع بالشاعر القديم إلى البحث خارج الأطر النظرية للنقد عن صيغ تحقق التخلص (أو التخفف على الأقل) من قيد القافية، فكانت أشكال الانزياح المعروفة في إيقاع الشعر العربي من مزدوجات ومسمطات وموشحات...إلخ.

غير أن القافية ونتيجة لالتحامها القوي بالبيت لم تتعرض للزعزعة إلا بعد أن تم نسف البيت التقليدي بمستنداته النظرية وبما يترتب عليها من تقديس لقانون الوقفة الثلاثية التي أسهمت القافية بشكل متميز في تكريسها.[55]

ومع ذلك فإن القافية بشكلها التقليدي لم تختف في البيت الحديث وإنما اتخذت أشكالا أخرى تراوح بين الاطراد في بعض الأبيات دون الأخرى، وبين تغيير موقعها داخل السطر الشعري مع الاحتفاظ بالروي، لتصل في بعض الكتابات الحديثة إلى مجرد الاحتفاظ بالصيغة دون الروي، فضلا عن

---

[54] - انظر مثلا: ابن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ج. 1.، مر. سا.، صص.151 وما بعدها.

[55] - عبد الله راجع، **مر. سا.**، ص.135.

التوزع داخل الجملة الشعرية بدل التحصن في مواقعها التقليدية عند نهايات الأبيات.

ويمكن أن نعاين الشكل الأول للقافية في البيت الحديث (التوالي والتناوب) من خلال الأمثلة التالية:

1) القافية المتوالية والمتناوبة:

تنزع القوافي في بنية التوالي إلى الاطراد المعروف في القصيدة العربية الكلاسيكية وذلك من خلال رصف أبيات متتالية ذات قواف تنتهي بروي موحد، بينما تتأسس بنية التناوب على المراوحة بين رويين أو أكثر بحيث تتخلل الأبيات المنتهية بقافية وروي موحدين أبيات أخري ذات قافية وروي مغايرين كما في النماذج التالية:

النموذج الأول (باتّه بنت البراء):

من بين أزمنة المحاق
من المسافات التي تذكي حميم الإشتياق
من سرك المرصود بالأحلام بالقدر المعاق
تطل يا حلما تأبد موجع الأعصاب
ملتبس الخناق[56]

[56] - باتّه بنت البراء، **قصيدة "رحيل"**، مص. سا.، ص.41.

النموذج الثاني (أحمد ولد عبد القادر):

هناك هنالك
هل ستطيب
لنا من جديد
حياة النشور
وهل ستكون
لنا من جديد
جذور؟
فتندى خمائلنا
وتزهو محاضرنا
ويلتئم الشمل
ما بين أيامنا
وآمالنا[57]

النموذج الثالث (ناجي محمد الإمام):

ليلية الخصلات الناعسات على بيض التراقي،
ابسمي،
كي نكتب الغزلا
هيا ابسمي... فالزمان/الشر منقطع
رغم الزمان،
وغيث الحب،

---

[57] - أحمد ولد عبد القادر، **قصيدة "السفين"**، مص. سا.، ص. 89.

قد هطلا...
أغنية العاشقين،
الورد منتصر...
والشعر رغم عوادي النثر- قد وصلا[58]

النموذج الرابع (محمد ولد عبدي):

أحيانا احسبني من مس الشعر
شفيت
ومن أحزاني
من وطن يتسكع في قلبي
ويمزق شرياني
لكني حين عيون النجلاوات النعسى
ترمقني
يتفجر إيقاع من تحت لساني
ينهمر الحزن الفضي
ويحضنني
وطن أقصاني[59]

يبدو النص الموريتاني -كما تقدمه هذه النماذج- عزوفا عن الالتزام المطلق بنظام القافية، كما هي معروفة في الممارسة الشعرية الكلاسيكية.

---

[58] - ناجي محمد الإمام، **قصيدة "الحب والبدر في الليلة 23"** مص. سا.، ص.139.

[59] - محمد ولد عبدي، **قصيدة "مناخات"، الوسيط في الأدب الموريتاني**، مص. سا.، ص.133.

فبدل صرامة القانون الذي يحد الشاعر ضمن فضاء مغلق، يتم فيه الانطلاق من المعلوم إلى المعلوم، طبقا لمخطط هندسي مسبق، فإن الذات الشاعرة هنا تحتفظ بحيز تتصرف ضمنه في بناء القافية حسب استراتيجيات الكتابة الشعرية الجديدة.

على أن القانون القديم ما زال يمارس سلطته على الشاعر حتى حين يؤسس مشروعه للخروج على النموذج والتحرر من سلطة الأسلاف. ذلك أن القافية وإن احتجبت هنا كقانون ثابت وصارم، فإنها ما تزال محافظة في أغلب الحالات على أهم مرتكزات وجودها ماثلة في:

- نزوع قوي إلى الاحتفاظ بالروي الذي يكسب هذه النماذج إيقاعا صاخبا يدنو بها من طريقة بناء الإيقاع في البيت الكلاسيكي. ففيما عدا نموذج ناجي الذي اكتفى في البيتين الرابع والتاسع بتقفية الصيغة الصوتية، فإن جميع القوافي التزمت التزاما مطلقا بقانون الروي. وحتى في هذا النموذج فإن النص ينفتح على بناء مغاير يستعيد الشكل الأول للقصيدة، ومن هنا فإن بالإمكان أن نكتب الأبيات طبقا لهذا البناء على الشكل التالي:

ليلية الخصلات الناعسات على بيض التراقي ابسمي كي نكتب الغزلا
هيا ابسمي فالزمان الشر منقطع رغم الزمان وغيث الحب قد هطلا
أغنية العاشقين الورد منتصر والشعر رغم عوادي النثر قد وصلا

وهكذا تستعيد القافية كغيرها من عناصر البنية الإيقاعية القديمة مكانتها، وتبعث معافاة تماما؛ فهل يعني هذا أن الشاعر الموريتاني تتلبسه البنية الشعرية القديمة حتى حين يهدمها؟!

- الاحتفاظ بالموقع التقليدي في نهاية البيت. ويبدو أن سلطة السنن تمارس فعلها فيما يتصل بموقع القوافي أكثر مما تمارسه حينما يتعلق الأمر بوحدة الروي.

فإذا كان قانون الروي قد عرف استثناء (أشرنا إليه في البيتين الرابع والتاسع من النموذج الثالث) فإن قانون موقع القافية يبدو مطلق الانتظام في كامل الأمثلة، إذ تنتصب جميع القوافي متاريس بارزة تحافظ على تمايز الحدود داخل النص.

- ثم إن بنية التوالي والتناوب -التي سقنا عليها الأمثلة السابقة- تبدو قوية التواشج مع مظهر أثير للكتابة الشعرية القديمة، ونعني هنا بناء الوقفة الثلاثية. ذلك أن هذا النمط من الوقفة يستدعي مفردة قوية تضع حدا لتدفق الدلائل الشعرية.

وبديهي أن القافية ذات الروي البارز والمتمترسة عند نهاية البيت، تستجيب لهذه الحاجة أفضل من وشوشة الصيغة المنسابة بهدوء داخل السطر الشعري. ومن جانبها فإن القافية المتوالية والمتناوبة تستدعي وقفة قوية تساوي في مداها الزمني الوقفة الثلاثية المعروفة في نهاية البيت التقليدي.

إن بنية التوالي والتناوب تتلاءم والوقفة الثلاثية لأنهما معا مظهران من مظاهر الكتابة الشعرية الكلاسيكية، يتجاوران في القصيدة الحديثة مع مظاهر وبنى تصوغ في مجملها قوانين تشكيل النص المختلفة.

ويمكن أن نعاين أشكال انتظام القوافي المتوالية والمتناوبة في النماذج التي سقناها، قبل، من خلال الجدول التالي:

النموذج	القافية	الروي	طريقة الاستخدام
الأول	محاق/تياق، معاق/خناق	ق، ق، ق، ق.	أ، أ، أ، أ.
الثاني	جديد/نشور، جديد/جذور، خمائلنا/محاضرنا، أيامنا/مالنا	د، ر، د، ر، ن، ن، ن، ن.	أ، ب، أ، ب، ج، ج، ج، ج.
الثالث	بـــ الغـــزلا/منقطـــع، قـــد هطلا/منتصر، قد وصلا	ل، ع، ل، ر، ل.	أ، ب، أ، ج، أ.
الرابع	ـزاني/ ياني، ترمقني/ ـساني، يحضنني/ ـصاني	ن، ن، ن ، ن، ن، ن ، ن	أ، أ، ب، أ، ب، أ.

يسمح هذا الجدول باستخلاص الملاحظات التالية:

- تختلف الطرق التي تتبعها الفاعلية الشعرية في بناء قوافي التوالي والتناوب تبعا لاختلاف الشعراء، وحتى النصوص. وهكذا نجد في نموذج بنت البراء وفاء مطلقا (في حدود المقطع طبعا) لانتظام القافية برويها الموحد، بحيث يقتصر التجديد لديها على التصرف في عدد التفعيلات وإيراد أبيات بدون تقفية.

أما نموذج ولد عبد القادر فهو ينحو منحى الرباعية (أ.ب./أ.ب.) أولا، ثم يعود إلى نظام التوالي العادي، مع وجود أسطر خالية من التقفية.

وينهج ناجي المسلك نفسه تقريبا، في حين يميل ولد عبدي إلى بناء قافيته بشكل شبيه بالمراوحة في الموشح (وإن لم يف بصرامة توزيع القوافي في الموشح).

- يغلب على الروي في هذه النماذج منزع الوفاء لقانون الوحدة وإن استعصت طبيعة البيت الحديث على الالتزام المطلق بهذا القانون. وبمعاودة النظر إلى طريقة تسلسل حروف الروي يتضح أن النموذج الأول يطّرد فيه روي واحد بطريقة (أ أ أ أ)، كما في القصائد القديمة. ويتراجع هذا الاطراد

قليلا في النموذج الثاني، ولكن مع طغيان واضح لروي النون الغالب. ورغم أن النموذجين الأخيرين -خلافا لسابقيهما- يفصحان عن إرادة أكبر في تجاوز قانون الروي الواحد أو الطاغي فإن المراوحة -فيما عدا النموذج الثالث- تظل بين رويين يحصران إمكانيات التنويع، ثم إن النسب بين هذين الرويين تبقى غير متعادلة (3أ إلى 2ب و 5أ إلى 2ب).

- مهما ألححنا على إصغاء هذا النمط من التقفية لفلسفة البيت الشعري القديم، فإن قانون التوالي والتناوب يظل ممارسة متجاوزة لطرق بناء القافية في هذا البيت. ذلك أن الفعل الشعري هنا، ينجز التقفية في حدود "أقل" من الاضطرار، وليس التصرف في عدد التفعيلات وإيراد أسطر غير مقفاة...إلخ، إلا مظاهر لاستغلال هامش حرية سيتسع أكثر مع بنية الإيطاء الأبعد توغلا في الكتابة الجديدة، والأكثر إصرارا على اقتحام المواضعات الشعرية الموروثة.

2) القافية المتواطئة[60].

تشكل هذه الممارسة في نظر الشعريين العرب القدماء مظهرا من مظاهر العجز الشعري[61]. لذلك عدوها من عيوب القافية[62].

---

[60] - أدرجنا هذا النمط من القوافي ضمن الإيقاع العروضي، مع أن الشاعر والناقد الكبير محمد بنيس عده في المظاهر الإيقاعية غير العروضية، وذلك لأن النقاد والعروضيين قد شخصوه وتناولوه على أنه ظاهرة عروضية معيبة.

[61] - ينسب ابن رشيق إلى الفراء قوله: "إنما يواطئ الشاعر من عي"، انظر: **العمدة**، ج. 1، مر. سا.، ص. 171.

[62] - انظر: ابن رشيق، **مر. سا.**، ج. 1، صص. 169 وما بعدها.

أما الشعرية الحديثة فقد تعاطت مع "الإيطاء" على أساس أنه حدث إيقاعي يترجم قدرة النص على تكثيف اللغة الشعرية والغوص في أعماقها لإعادة بناء طبقات المعنى.

وإذا كان مصدر النظرة القديمة إلى "الإيطاء" اعتباره مظهرا لعجز الشاعر عن امتلاك آليات التعبير الشعري وآية على قصور رؤيته وضمور مخزونه اللغوي، فإن الشعرية الحديثة استندت إلى مفهوم مغاير يتأسس على قدرة السياق على إعادة الخلق، فليست هناك إعادة للمعنى الوحيد نفسه، وإنما تناسل ونمو لمعان جديدة. ففي كل مرة ترد المفردة إنما تعاد خلقا جديدا عبر محيطها السياقي المتجدد بما يولده من معان حافة جديدة. ولنتأمل بنية التواطؤ في النموذجين التاليين:

النموذج الأول: حجر لقمان/ أحمد ولد عبد القادر[63]

وفي القدس تزهو
جميع القباب حجارة،
وتبني المآذن في مرتع
الرعد والبرق حجاره،
ويرضع الطفل ثدي الحجاره

[63] - أحمد ولد عبد القادر، **حجر لقمان**، مص. سا.، الوسيط، ص. 85

النموذج الثاني: الحب والبدر في الليلة 23/ ناجي محمد الإمام[64]

لمثلك حين تغير الفوارس،
كل قصائد وجد بني عذرة...
يوم كان الزمرد، كالناعمات، صقيلا...
صقيلا...
ووجه يد ابنة عمي بـ"يد"،
إذا غاب/ عاد -كما التم، بدرا
نحيلا
نحيلا
يهامسه الليل في زمن العاشقين، بخورا
إذا بسم الزنبق- الند فيه
انثنت غافيات الندى
فكتمن الهياما...
وباحت به همسات الصباح
أصيلا
أصيلا
أصيلا... بدا العشق يغسل خفيه

[64] - ناجي محمد الإمام، **الحب والبدر في الليلة 23**، مص. سا.، الوسيط، ص. 136.

في النموذج الأول ترددت كلمة "حجارة" ثلاث مرات قوافي للأبيات (2، 4، و5)، غير أن تأمل سيرورة هذه المفردة المهاجرة داخل النص والتفاعلات التي تقيمها مع بيئتها النصية المتجددة تسمح بتمييز السمات الدلالية التالية:

I- ارتبطت الـ"حجارة" في البيت الثاني ببعد تراثي جمالي زاخر بغناه الروحي المنبثق عن ما تختزنه الذاكرة الدينية لقباب القدس من ملاحم سطرتها جميع الديانات السماوية.

ولنتأمل كيف تحولت "حجارة" من صيغتها الجامدة صرفيا والتي تمنعها نحويا من احتلال موقع المفعول المطلق إلى أن تكتسب صفة المشتق (أو ما في معناه) وهو ما حدث من خلال إحلالها هذا الموقع النحوي فكانت "ما ناب عن المطلق" من فعل "تزهو".

وبهذه التحولات -الدلالية النحوية الصرفية- تتحول الحجارة من الجمود الصرفي (وهي الكائن الجامد المحايد في الطبيعة) إلى الفاعلية النحوية. ولنتذكر العلاقة ما بين المفعول المطلق الذي يكتسب سمات فعلية كأي مصدر آخر وبين ما ينوب عنه فيكتسب هذه السمات بإحلاله محله.

هكذا تتحول الحجارة من صمتها وحيادها –الفني والروحي- إلى كائن زاخر ينبثق خلقا فنيا ناطقا بالمعاني الإيمانية تزهو به القباب فترفعه إلى عليائها حيث يولد العلو الروحي علوا في البعد المادي.

ولعل العلاقة ما بين فعل تزهو" وهذه الـ"حجارة" تختصر مدى التحول والانصهار الذي عرفته الكلمة داخل محيطها السياقي بعد أن أكسبها سمات نحوية وصرفية ومن ثم دلالية جديدة.

II- وتنطق الـ"حجارة" في البيت الرابع بالشأو الذي بلغته الحضارة الإسلامية في فلسطين، حيث يتم تكثيف الفعل الحضاري الصاعد في مدارج الرقي عبر تعبير شعري يتسع انزياحه لدرجة التباس الحقيقي بالمجازي في بناء صورة متفردة يتخذ هذا الفعل فيها "مرتع الرعد والبرق" موقعا لتأسيس وجود جديد تشكل الحجارة ذروة اكتماله!.

وإذا كنا في هذا البيت أمام حجر يجسد إحساسنا الروحي والجمالي؛ فإن البيت الرابع يضعنا أمام الحجر بوصفه أساسا مكينا لحضارة الخلق والبناء. وهنا يتعزز البعد الداخلي لإحساسنا بالحجر ببعد خارجي ماثل في البناء المجسد في معالم حضارة ما تزال شاهدة بعظمة من بنوها.

أو ليس لنا أن نرى في تدرج الدلالة تبعا للسياق تأكيدا على تواشج البعدين المادي والروحي للـ"حجر" كشاهد ملموس على وجود حضاري ما زال متشبثا بلحظة الخلق؟

III- في البيت الخامس ترتقي الحجارة صعدا في سلم الانزياح الدلالي حيث التماهي المطلق بينها والإنسان (الأم) فتستحيل الحجارة موقفا من الحياة والإنسان، منها يستلهم معاني الرفض فيتحول من وضع سلبي ينفعل بالواقع المعطى إلى وضع الوجود الإيجابي المؤثر حيث تنفتح آفاق الفعل الإنساني الخلاق.

وهكذا فقد اندمج الحجر خلال النص في شبكة من علاقات التآلف والتخالف تدرج خلالها من كائن جامد سلبي إلى تجسيد جمالي لإرث حضاري وجد ذات يوم إلى شاهد على وجود حضاري حي وباق على الزمن، ثم إلى منطلق لفعل حضاري متجدد. إنها سيرورة السياق تنفي المعنى الوحيد المتكرر لأن السياق لا يتكرر.

وبالرجوع إلى النموذج الثاني تظهر بنية التواطؤ أبلغ في الإفصاح عن نفسها ممارسة جمالية واعية. ويتبدى الوعي الفني بهذه الآلية الشعرية هنا على مستويين:

- انتظام التردد الذي ترد فيه القوافي المتواطئة؛ فعبر مسافات شعرية شبه منتظمة تنتصب القوافي المتواطئة مشكلة أحد مرتكزات المشهد الشعري حيث يتقاطع الزماني (الصيغة والصوت) والمكاني (البنية البصرية).
ولعل لاستغلال الشكل التقليدي للقافية من خلال الالتزام بصيغة وروي موحدين (صقيلا، نخيلا، أصيلا) دورا في تعضيد فعل التواطؤ، وإلحاحا على بروزه جزءا مهما من جسد القصيدة.

- توالي القوافي المتواطئة، فإذا كان يتعين أن تبعد القافية عن رديفتها على اعتبار أنه "كلما تباعد الإيطاء كان أخف"[65] فإن الإصرار على توالي القوافي المتواطئة يدخل في اعتقادنا ضمن استراتيجية التأكيد على هذه البنية آلية فنية واعية تعتمد القصيدة الحديثة استثمارها في بناء الدلالة من جهة، وأداة مولدة للاسترسال النصي من ناحية ثانية.
فبتأمل طريقة بناء القوافي المتواطئة في الأبيات 12، 13، و14 يتبين كيف استحالت القافية من مستقر إيقاعي/نظمي إلى محطة اندفاع شعري. ولعل هذا أحد مسوغات تبديل القافية لموقعها في البيت 14 حينما تخلت عن نهاية البيت لتتصدره دافعة بالأدلة الشعرية إلى الأمام. وما بين المستقر والمنطلق يستأنف النفس الشعري دفقه من جديد...

وبكلمة واحدة يمكن أن نقول أن بنية التواطؤ شكلت ملمحا من ملامح وحدة النص من جهة ومولدا للحركة داخله من ناحية ثانية.

---

[65] - ابن رشيق، **العمدة**، مر. سا.، ج. 1، ص.169.

وهكذا فإن القافية في هذه النماذج تتخلى عن وظيفتها التقليدية بوصفها نهاية شكلية للبيت لتصبح أداة لبناء الدلالة. وحين تتخلى القافية عن موقعها الثابت، وتتخلص من أسر الروي، فإنها تغدو أقدر على تجاوز المعطى في بناء تكريرية الشعر، وبالتالي أكثر نجاعة في التعبير عن دواخل الذات والولوج إلى عالم الشاعر الحميم.

وبصفة مجملة فإن النص الموريتاني أخذ يكف عن استخدام الأداة الإيقاعية بوصفها معطى مفروضا وطريقة آلية في رصد عدد معلوم من المتحركات والسواكن ذات النهايات الحرة حينا والمقيدة أحيانا، وشرع في توريط هذه الأداة وتسخيرها لبناء الدلالة الشعرية محققا بذلك قولة مشونيك: "إن الإيقاع هو المعنى"[66].

غير أن الانزياح في البناء العروضي –كما تعكسه نصوص المدونة- والذي يبتعد بالممارسة النصية من المحسوب والمقنن وينزع بها إلى الاقتراب أكثر نحو الذاتي في بناء الإيقاع يغري القراءة بأن تتوغل أبعد في حفر البنية الإيقاعية لتلامس الطرق التي بها يبني هذا النص إيقاعه خارج منظومة العروض.

---

[66] - انظر:

Henri, MESCHONNIC, **Critique du rythme,** op. cit. , p.

الفصل الرابع:
الإيقاع غير العروضي

تنزع الممارسة الحديثة إلى التوغل أبعد في تخوم التجريب إذ تصل لعبة التفكيك والتركيب ذروتها في بناء الإيقاع حين تبني ممارستها على أساس رؤية تتجاوز الإمكانات التي يتيحها المعطى العروضي. فالإيقاع لا ينبني بالدال العروضي وحده كما يقول محمد بنيس، وأي وقوف عند هذا الدال من شأنه أن يحجب عناصر إيقاعية أخرى طالما أن هناك مظاهر غير عروضية يبني عبرها النص الشعري خاصيته التكريرية[1].

ويكتسب تناول هذه العناصر -في سياقنا- مشروعيته من حضورها الكثيف نسبيا في النص الشعري المعاصر الذي أصبحت الكتابة فيه قائمة على تفاعل العديد من البنى الإيقاعية. وهو بذلك يعمل على تعويض الإيقاع الصاخب للبحر العروضي المنتظم وتناظرية التفعيلات في البيت ذي الشطرين الملتزم بقافيته البارزة في النهاية.

ذلك أن النص الشعري الحديث أخذ يستعيض عن تلك الصور العروضية الخارجية بتكثيف عناصر الإيقاع الأكثر سرية وحميمية.

---

[1] - محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، ج. 3، مر. سا. ص. 147.

وتمتاز مظاهر الإيقاع غير العروضي بأنها ممّا يعسر القبض عليه من خلال المقنن، إذ في مقابل العروض الذي يدخل ضمن المقعد، يتم التعويل في النص الشعري الحديث على ما لا ينقاس. فهو بالدرجة الأولى مغامرة مهوسة بالحرية والتيه في ما وراء الحدود[2].

وإذا كان الإنجاز الشعري قد توسع أكثر فأكثر في استغلال إمكانات ظلت محظورة ضمن المفهوم التقليدي للعروض، فإن بناء الإيقاع الذاتي أخذ ينزع إلى اجتياز منطق الرخصة والاستثناء ويتوغل أبعد في مناطق الحظر التقليدية حيث تنتفي الحدود القبلية فلا تخضع الذات لضوابط غير ما تمليه اللحظة الشعرية؛ وبالتالي فإن مكاشفة إيقاع النص الحديث لا تتأتى إلا بالتردد الدائم بين المحدود واللامحدود، بين الثابت المقنن، وبين ما يستعصي على التقنين، داخل متاهات النص المنجز. وهذا ما سنحاوله، ونحن نخوض غمار قراءة نصوص المدونة، عبر تجليات الإيقاع غير العروضية متلمسين بداية معالم بناء التكرير خارج النظام العروضي.

أولا) التكرير خارج النظام العروضي:

من البديهي أن الخطاب الشعري الذي يؤسس خاصيته النوعية على الإيقاع إنما يحقق إيقاعيته اعتمادا على فعل الرجوع الناجم عن تكرير الوحدات الشعرية طبقا لدورية زمنية معينة ووفق انتظامات مكانية ما. غير أن تكرير الوحدات الشعرية -وهو أساس انتظام الأوزان العروضية والقوافي- يبدو في مظهره العروضي بارزا بفضل الانضباط النسبي لدوريته والتماثل التقريبي لوحداته من جهة، ثم بفضل التراث التصنيفي الضخم الذي

---

[2] - محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، ج. 3، مر. سا.، ص. 174.

خلفه المؤلفون القدماء تبيانا لتمفصلاته ولما قد يعتري وحداته من زيادة أو نقصان من جهة ثانية. ولا ريب أن لترسخ السنن الشعري الذي عود الأذن على التقاط الوحدات العروضية بشكل سريع لا لبس فيه دورا في هذا الصدد.

وخلافا لهذه الصورة فإن مظاهر التكرير الأخرى لكي تفصح عن نفسها تستدعي حفرا متأنيا في بنية شعرية غادرت إلى غير رجعة أرضية التكرير الرتيب وودعت الدروب السهلة المعبدة منخرطة في أتون مختبر شعري يحل فيه التجريب محل المأثور والمتعارف عليه فيتحتم على القراءة تبعا لذلك أن تتوغل في مجاهل الذات ومنعرجاتها المعتمة حتى تلتقط تذبذباتها الدقيقة مترسمة طرائق انبثاق هذا الإيقاع "السري".

ذلك أنه إذا كان التكرير داخل النظام العروضي هو من قبيل المحسوب والمقنن[3]، فإن هناك صورا تكريرية غير قابلة للاختزال[4] في قوانين كلية ترد المشخص إلى المجرد والمتعدد إلى الواحد، كما هو الشأن في تشكيلات العروض.

ولئن كانت جلجلة العروض في ظروف تاريخية معينة قد حجبت الصور غير العروضية للإيقاع، فإن هذه الصور تبدو اليوم أكثر ثراء ولصوقا بالطبيعة الإبداعية التي تستدعي حرية تبني قيودها بالفن لا بالقوانين المفروضة من الخارج. فمن طبيعة الإيقاع أن يرسم في غفلة من الرقيب العروضي نبضات الذات طبقا لتموجات حركة المعنى.

---

[3] - محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، مر. سا.، ص. 147.

[4] - محمد بنيس، **المرجع** والصفحة ذاتهما.

إن الإيقاع في المقاربة الشعرية الجديدة ليس زخرفا زائدا ينضاف إلى المعنى بل هو دال شعري يلتحم عضويا بالدوال الأخرى ليؤازرها في عملية إنتاج الدلالة.

لقد توقفت الشعرية العربية القديمة في مقاربتها الإيقاعية عند حدود العروض[5] لأن النص الشعري الذي شكل منطلق البناء النظري لهذه الشعرية، كان يبني إيقاعه اعتمادا على تكرير الصورة العروضية.

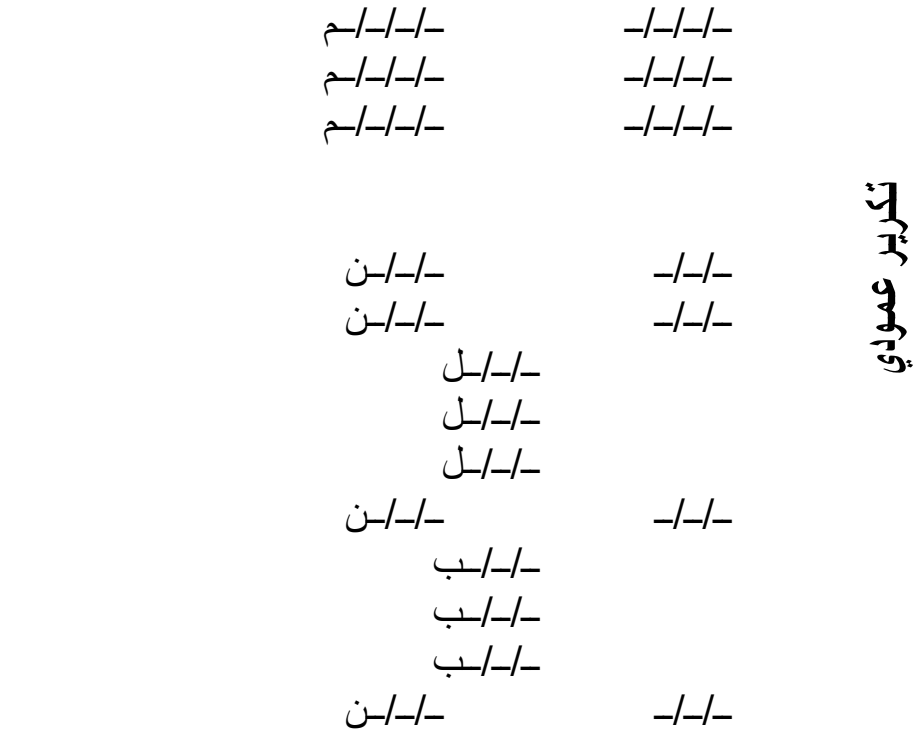
أما النص الحديث الذي تجاوز في بنائه الإيقاعي معطيات العروض التقليدية، فإنه يستدعي معاينة تكتشف آلياته لبناء إيقاع يتجاوز النموذج العروضي الرتيب، وغوصا أبعد لإضاءة الآلية الإيقاعية الجديدة وما تفتحه من آفاق تثري القراءة وتكشف طبقات بناء الدلالة.

ذلك أن الصورة الإيقاعية في الكتابة الشعرية القديمة -بمختلف تجلياتها- تعتمد على بناء تكريري ذي مستويين أفقي وعمودي. فأما الأفقي فيتأسس على توالي الصيغة الوزنية المتساوية أو المتناوبة على امتداد البيت (مستفعلن مستفعلن/ مستفعلن فاعلن مثلا). وأما المستوى العمودي لهذا التكرير فيعتمد على ترديد أصوات تتكرر عموديا في نهايات أبيات القصيدة طبقا لدورية معينة ووفق آلية للبناء تشكل فيها القوافي خط انكسار عنده يتوقف الانسياب الأفقي للبيت ونقطة انطلاق جديدة لهذا الانسياب مع البيت الجديد حيث تلتحم النهاية والبداية في حركة تحدد سلفا المنطلق والمستقر طبقا للنموذجين التاليين:

---

[5] - محمد بنيس، **المرجع السابق**، ج. 3، ص.148.

تكرير أفقي



وبمعاينة هذين النموذجين –بما يحتملانه من تفريعات يضيق المقام عن بسطها- يتضح أن النص القديم، وإن نزع أحيانا إلى تجاوز ذاته وكسر رتابة التكرير الثابت في القصيدة النموذج، ظل في بنائه العام أسيرا لتكرير الوحدات الشعرية بشكل يمكن التحكم فيه والتنبؤ بدوريته.

أما القصيدة الحديثة فقد سعت إلى إغناء المنظومة الإيقاعية بصور تكريرية لا عهد للكتابة الشعرية بها. فالعناصر التكريرية في الكتابة الشعرية الحديثة تتجاوز الخطوط المرسومة أفقيا وعموديا ضمن منظومة العروض لتنبث في جسد النص مخترقة حدود التقاطع المعهودة مقيمة على الحدود ما بين الدال الإيقاعي داخل العروض وخارجه[6]، وإذا أمكن ضبط سلوك بعض صيغ التكرير كما هو الشأن بالنسبة للتفعيلة والقافية وغيرها من عناصر العروض، فإن صيغا تكريرية أخرى تستعصي على الضبط خارج سياقها المنجز؛ فهل بنى الشاعر الموريتاني تكريره بوعي حداثي؟ وما هي أهم صيغ التكرير التي اعتمدها؟ وكيف مارست هذه الصيغ فعلها في كيمياء النص؟

قد لا تخلو صياغة السؤال بهذا المستوى من التحديد من جرأة. ذلك أن مفهوم التكرير لا يزال عصيا على الضبط. فحين نقول مع محمد بنيس إننا نقيم مع التكرير على الحدود ما بين الدال الإيقاعي داخل العروض وخارجه[7] فإننا لا نقدم –كما لا يقدم محمد بنيس- تعريفا جامعا مانعا لحدود ما هو مقصود بالتداخل هنا.

على أننا سنحاول الالتفاف على هذا الغموض بترسم آليات تكريرية نرى أن لها دلالة خاصة باعتبار أنها تشكل ممارسة تشترك فيها نصوص الشعر الحديث –بما فيها النص الموريتاني بطبيعة الحال- مع اختلاف في مستويات استغلال هذه الآلية أو تلك.

ولأن للنص أن يوجه القراءة –وليس لها أن تتحكم فيه- فسنقتصر على ظواهر التكرير الأكثر اطرادا في المدونة المدروسة دون أن ندعي حصر أشكال التكرير في بنية قائمة بالأساس على التكرير:

---

[6]- محمد بنيس، **المرجع السابق**، ج.3، مر. سا.، ص. 148

[7]- محمد بنيس، **المرجع السابق**، ج.3، مر. سا.، ص. 155.

1) القوافي المتجاوبة[8]:

يسعى هذا المفهوم إلى وصف ممارسة شعرية أخذت موقعها في النص الشعري الحديث معززة أساليب بناء الإيقاع خارج الأطر التقليدية. وتقتضي هذه الممارسة وجود قواف في بدايات أو أواسط أو نهايات الأبيات طبقا لمقتضيات البناء الإيقاعي وبعيدا عن مستلزمات التأهيل العمراني المسبق للنص.

وإذا كان الشعريون العرب قد حددوا للقافية إطارها المكاني في نهايات أبيات القصيدة، فإن القافية المتجاوبة تبني تجاوزها على خرق قانون الاطراد الذي أجبر القافية التقليدية على التكوم بشكل قسري في نهاية البيت فضلا عن التشبث الاضطراري بحرف الروي. فالقافية هنا تتأسس على تعدد الخيارات داخل المكان النصي حيث تتوزع في الفضاء الشعري طبقا لمقتضيات تفاعل العناصر النصية وبعيدا عن منطق الإكراه المقنن.

وهكذا تتجاوز القافية في هذا النمط مجرد كونها نهاية (ذات مواصفات خاصة) للأبيات الشعرية لتصبح أداة فعالة في بناء الإيقاع العضوي وآلية من آليات بناء اللحمة داخل النص كله وعلى جميع امتدادته. وتعمل القافية المتجاوبة على تكثيف التجانس الإيقاعي والنغمي، لا من خلال التفعيلات وحدها كما يتحقق في النص التقليدي، وإنما بالاعتماد على تعدد

---

[8] - تناول محمد بنيس (**المرجع السابق**، ج. 3، صص. 144-147) هذا النمط من القوافي ضمن البنى العروضية. غير أننا بحكم سكوت العروضيين والنقاد عن بنية التجاوب، بل وحداثتها في الممارسة الإبداعية من جهة، ثم لنزوعها أكثر إلى ما لا ينقاس مما هو ألصق بغير العروضي من جهة ثانية، ارتأينا إدراجها في ظواهر الإيقاع غير العروضي.

الصيغ المتجانسة للقوافي الداخلية. ولذلك تسهم القافية في تعضيد فعل الدال العروضي من خلال دورها في تحقيق الرجوع الذي يعد جوهر الإيقاع.

بهذا التجاوب الصوتي الداخلي وما ينجم عنه من تكثيف لفعل الرجوع تدفع القافية المتجاوبة (سواء احتفظت بالروي أم اقتصرت على الصيغة الصوتية) بحركية الإيقاع إلى أبعاد لم تكن مستغلة من قبل، كما تجسد حرية السطر من كل القيود فيغدو الإيقاع أقدر على الإسهام عضويا في بناء الدلالة.

ويبدو هذا النوع من القوافي منسجما أكثر مع الوقفة الدلالية التي تسمح بتدفق الأدلة الشعرية خارج ضوابط النحو والنظم حيث تحل الجملة الشعرية محل البيت التقليدي الذي تضيع معالمه داخل النص ذي البناء العضوي.

وإذا كان المتلقي –في الشكل القديم للبيت العربي- يستطيع التنبؤ بالقافية (كما بالروي) بعد ورود عدد محسوب من التفعيلات، فإن بنية التجاوب تظل عصية على التنبؤ، إذ تفاجئ القارئ متى ما استدعتها عوامل البناء الإيقاعي في أي مكان من الخريطة النصية، فهي تجسيد لحرية الشاعر من إكراهات ما قبل اللحظة الشعرية.

ورغم أن الفاعلية الشعرية الموريتانية ما تزال خجولة فيما يخص بناء قواف متجاوبة، فإن الأمثلة التالية تبين عن وجود لا يمكن تجاهله:

النموذج الأول (ولد عبد القادر)[9]:

---

[9] - أحمد ولد عبد القادر، **قصيدة "حجر لقمان"، الوسيط**، مص. سا.، صص.79-80.

سرنديب تعرفني
ذاهبا، آئبا
من طريق الحرير القديمة
إلى حيث كانت
مقالع اللؤلؤ تحت المغارات

النموذج الثاني (بنت البراء)[10]:

عبثا عناؤك بل عنادك لا يطاق
عبثا قصيدك عافه صخب المدينة
نمنمت شطريه حناء السيول
وتيبس الشيخ الجريح عليه وانتفت الفصول
عبثا تريد لقاءها
عبثا تنال سماءها
ما عاد يمكنك الوصول

النموذج الثالث (ناجي محمد الإمام)[11]:

[10] - باتّه بنت البراء، **قصيدة "رحيل"**، مص. سا.، ص ص.42-43.

[11] - ناجي محمد الإمام، **قصيدة "سنبقى"**، الوسيط، مص. سا.، ص.141.

وأحلم/ مثلك/ بالأيك، والنور، والقمر البلدي
وهمس الصبايا وريح الصبا،
والصبا والغزل ...
- لأني وإياك/ كنا وإن شئت نبقى
رضيعي هديل، رفيقي أمل
- لأني وإياك من ضئضئ المتنبي...
... حلمنا/ كلانا/ بظل وماء وطين وطل...

تمكن هذه النماذج من رصد سمات مشتركة لعل أهمها القطيعة مع ممارسة شعرية كانت تقتضي تركيز الانتباه على الإيقاع الخطي وانبثاق رؤية جديدة تحتفي بكامل الإقليم الشعري مكثفة حركة الإيقاع التي غدت - بفضل تلاحق القوافي وتوزعها عبر جسد القصيدة- أكثر توثبا وقدرة على تحقيق التجانس الصوتي بين وحدات النص مما يعزز التحامه العضوي.

ومن هنا تنفتح أمام القصيدة آفاق أرحب لمواكبة الحركة الدلالية، في غفلة من رقيب القانون الذي يحد التجربة الشعرية بحدود النموذج القبلي ممثلا في صرامة قواعد التقفية. فالمشاعر والأحاسيس تتدفق في انسجام مع حركة النظم والتركيب والدلالة حتى تصل التجربة الشعرية إلى "الاكتمال الذي يجسده تناسب الإحساسات والفكرة والكلمات"[12]، دونما متاريس تفرض عليها الإخلال بهذا العنصر أو الإطناب في عنصر آخر.

وهكذا يسمح تدفق الدلائل في نموذج ولد عبد القادر وخلو المقطع من تقفية قسرية تنهي الأبيات عند مدى مفروض، يسمح كل ذلك بمسايرة حركة الذات المسافرة في الزمن بحثا عن ذاتها سالكة كل الدروب.

---

[12] - انظر:

Pierre LEPERE,**Création poétique et poésie**, Collection Littérature Vivante, Pierre Bordas et Fils Editeur, Paris, 1990, p. 124.

وتبدو القافية بكثافة تواجدها في البيت الثاني تعزيزا وتعميقا لهذه الدلالة العامة: فتكرار القافية (ذاهبا آئبا) فضلا عن تجاور عناصرها يشعر بحدة التمزق بين حركة الذهاب والإياب التي لا تعرف القرار. على أن القافية ما كان لها أن تلعب -فضلا عن دورها في دفع حركة الإيقاع- هذا الدور الوظيفي في التعبير عن الدلالة من خلال البناء الإيقاعي لو لم تتخذ مكانها خارج الموقع التقليدي.

وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن القافية المتجاوبة أقدر على ملاحقة المشاعر والأحاسيس، وبالتالي على مواكبة حركة المعنى.

كذلك تطفح أبيات بنت البراء بموسيقى تصخب وتخفت تبعا لتوتر الانفعال عبر منعرجات النص، فإذا لاحظنا كثافة القوافي وتوزعها -وهي هنا قواف غير ملتزمة بالروي الموحد- في المقاطع التي تعبر عن تمزق قوي، استبعدنا أن يكون الموضوع كله مجرد صدفة تتكرر كلما استدعتها دواعي الشعر، بل هي الذات الكاتبة ترسم عبر بنية الإيقاع لوحة الدلالة، التي ذهب جونسون إلى أن الإيقاع هو أقدر الأدلة الشعرية على بنائها[13].

إن الشاعرة حين تعكس حالة الانفصام التي تعيشها الذات، إنما تعكسها من خلال هذه القوافي المنسربة داخل البيت (عناؤك/ عنادك/ أو تريد لقاءها/ تنال سماءها) مبرزة مأساوية الفعل "السيزيفي" بين الجهد الضائع (عناء) والاضطرار القدري (عناد) من جهة، ثم بين الرغبة المتملكة في الوصال (تريد) وبين الوعي المأساوي باستحالة تحقيق هذه الرغبة (ما عاد يمكنك الوصول).

---

[13] - انظر: جونسون (ر.ف.)، **موسوعة المصطلح النقدي**، ج.3 (**الجمالية**)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1998، ص.74.

وعبر تلاحق القوافي/الصيغ في نموذج ناجي (الصبايا/ الصبا-كنا/ نبقى- رضيعي/ رفيقي ...) يتشكل عالم النقاء والعذرية الذي يسعى الشاعر إلى إقامته عبر فعل الحلم، حيث تجسد القوافي (الصبايا/الصبا) عالم البراءة والانطلاق على خفق الصفير الممتد ما بين القوافي تسلم إحداها للأخرى في حركة موجية متلاحقة، تستمر حتى نهاية البيت الثالث، حيث تلتقط أنفاسها لتبدأ من جديد. وليس صدفة أن هذا البيت ينتهي بنقاط استمرار تحفر سمتها في الدلالة العامة للمقطع. على أن الحركة تأخذ مجراها من جديد مع تلاحم القوافي الصيغ (رضيعي /هديل- رفيقي /أمل) لتصل مداها عبر فعل الحلم مرة أخرى (حلمنا/ كلانا) مجسدة صورة السعادة التي حلم الشاعر بها مرتسمة في انسياب كلمات القوافي على امتداد السطر الأخير (...حلمنا/كلانا/ بظل وماء وطين وطل...).

وهكذا يغدو الحلم فضاء ورديا تستعيد فيه الذات لحظة الصفاء الأولى التي تتسع مع تلاحق الأمداد (حلمنا كلانا) الموحية بالرحابة والتمدد، فتغدو للحروف هنا إيحائية شبيهة بإيحائية الألوان في الرسم كما ذهب إلى ذلك جونسون[14]، ذلك أن للإيقاع أكبر الأثر في خلق الجو النفسي[15].

إن القافية في هذه النماذج تتخلى عن وظيفتها التقليدية كنهاية شكلية للبيت لتصبح أداة لبناء الدلالة. وحين تتخلى القافية عن موقعها الثابت، وتتخلص من أسر الروي، فإنها تغدو أقدر على تجاوز المعطى في بناء

---

[14] - يقارن جونسون إيحائية بعض الحروف بإيحائية الألوان، حيث تثير ألوان معينة مشاعر معينة: الأبيض، الأسود، الأزرق، انظر: جونسون، **موسوعة المصطلح النقدي**، مر. سا.، ص. 73.

[15] - جونسون، **المرجع السابق**،.، ص. 74.

تكريرية الشعر، وبالتالي أكثر نجاعة في التعبير عن دواخل الذات والولوج إلى عالم الشاعر الحميم.

2) الكلمة/البيت:

وهي الكلمة التي تنفرد في بياض الصفحة متخذة وضعية البيت الشعري، بغض النظر عن طبيعة تموقعها المكاني (في بداية الصفحة أو وسطها أو نهايتها) والتي يكون الوقف فيها أقوى من القافية، دون أن تخضع بالضرورة للاطراد الذي تخضع له القافية (في بنية التوالي أو التناوب مثلا)؛ فقد تشتغل هذه الآلية في نص ما مرات عديدة وقد لا تستغل إلا مرة واحدة. كما أنها قد تتخذ وضعية القافية وقد لا تتخذها.

وطبييعي أن لا يحتفي الشعريون العرب القدماء بهذه الممارسة الشعرية، إذ أنها ممارسة جديدة كل الجدة على الشعر العربي، بل والإنساني بوجه عام[16]. فمن المعروف أن البيت القديم كان مؤطرا في قالب عروضي يقتضي تكرار عدد معلوم من التفعيلات. ومع أن الشاعر *مالارميه* كان الأسبق إلى عزل الكلمة في الفضاء الشعري[17] معتبرا أن البياض هو

---

[16] - انظر: محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، ج.3، مر. سا.، ص. 151.

[17] - كان ذلك في قصيدته **"رمية نرد"** التي نورد منها هذا المقطع:

على سطح ما خال وراق
الصدمة المتتالية
فلكيا
لحساب ختامي في حالة تكوين

العنصر الإيقاعي الأساسي في قصيدتـه[18]، فإن الـشـاعر العربي الحديث – وبغض النظر عن طبيعة مسار الهجرة من القصيدة "المالارمية" إلى القصيدة العربية- أخذ يستثمر هذه الآلية بشكل لافت. ولنا في الأمثلة التالية من مدونتنا مجال لمعاينة هذا الحدث الإيقاعي الجديد:

النموذج الأول: السفين/ أحمد ولد عبد القادر[19]

هناك هنالك
هل ستطيب
لنا من جديد
حياة النشور
وهل ستكون
لنا من جديد
جذور ؟

النموذج الثاني: الحب والبدر في الليلة 23/ ناجي محمد الإمام[20]

انظر: *برنار سوزان*، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، الجزء الأول، ترجمة رواية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، صص.392.

[18] - يرى *مالارميه* أن أهمية البياض لا تكمن في كميته، وإنما في طريقة استغلاله والأوضاع التي يتخذها المكتوب داخله. انظر: جان كوهن، مر.سا. ص.98.

[19] - أحمد ولد عبد القادر، **السفين**، مص. سا.، الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، ص. 89

[20] - ناجي محمد الإمام، **الحب والبدر في الليلة 23**، مص. سا.، الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، ص. 136

لمثلك حين تغير الفوارس،
كل قصائد وجد بني عذرة...
يوم كان الزمرد، كالناعمات، صقيلا...
صقيلا...
ووجه يد ابنة عمي بـ"يد"،
إذا غاب/ عاد –كما التم، بدرا
نحيلا
نحيلا

النموذج الثالث: الأرض السائبة/ محمد ولد عبدي[21]

تتراكم الأيام في أفكارها
عجزا
يساقيها الريا
جهلا
وتسكر بالجنون
وعلى امتداد الرمل في اليوم الحرون
ساد الضباب على الرؤى
جثم السراب
أبصرت في ليلي قدومي من عصور التيه
يركبه البشر
وهما

تشترك هذه النماذج الثلاثة في استخدامها لآلية عزل الكلمة في سطر شعري مستقل "حيث ترقى الكلمة إلى بيت من الشعر" كما تقول *سوزان*

[21] - محمد ولد عبدي، **الأرض السائبة**، مص. سا.، ص. 44.

برنار[22]. غير أنها تتمايز في طريقة استثمار هذه الآلية. ولعل للتفاعل السياقي للكلمة وما تنخرط فيه من علاقات إيقاعية ودلالية داخل محيطها الشعري أثرا في ذلك الاختلاف. ففي المثال الأول تحفر الكلمة/ البيت (جذور) موقعها كمستقر ينتهي إليه السفين بعد رحلة العناء والضياع ولو في سياق الحلم.

ولنا أن نتأمل طريقة التفاعل الإيقاعي المعجمي ما بين انغراس هذه المفردة في صحراء المحو داخل بياض الورقة، وبين الواقع البديل الذي يسعى الشاعر إلى تأسيسه عبر الحلم!. إن الفراغ هنا لم يعد "ما يتطلبه نظم الشعر كصمت محيط"[23] حسب عبارة *مالارميه*، بل هو ما يتطلبه الشعر لإنتاج الدلالة.

وبمراجعة مستويات التفاعل الإيقاعي الذي تمارسه هذه المفردة/البيت يتبين أنها تنخرط في تبادل إيقاعي تحتل بموجبه موقع القافية المتناوبة. فهل لبنية التناوب هذه علاقة بالتأرجح القائم ما بين الواقع المعيش وواقع الحلم؟ وهل يمثل وجودها ضمن المكان النصي في بداية السطر حيث نقطة الاستئناف المعهودة الصيغة الإيقاعية لتعضيد فعل الحلم باستئناف حياة جديدة تنتهي معها رحلة التيه والعناء؟

إن تآزر هذه البنى الزمانية/المكانية التي تبدو تقليدية مألوفة هو في اعتقادنا التعبير الإيقاعي عن الرغبة المحمومة في تكريس الاستقرار والتجذر.

وفي النموذج الثاني تأتي الكلمة/البيت قافية كذلك. غير أن طبيعة التقفية فيه مختلفة عنها في المثال الأول. فالقوافي هنا تتبع صيغة التوالي والتواطؤ. ثم إن الأبيات/القوافي تغاير في تموقعها المكاني وضعية الالتزام

---

[22] - ***برنار سوزان***، **قصيدة النثر**، مر. سا.، ص. 384.

[23] - عن *برنار سوزان*، **المرجع السابق**، ص. 387.

بنقطة استئناف الخط المعهودة على السطر مقيمة على حدوده القصوى من اليسار؛ أفلا يكون لواقع الاطراد الذي تخلقه بنية التوالي ويعززه التواطؤ علاقة بالنقاء والعذرية التي يكرسها النص عبر بناه الأخرى؟ أو ليست مراوحة المكان النصي الثابت هي صيغة الإيقاع للتعبير عن معنى التوق إلى تجسيد المطلق الذي يعضد الدلالة نفسها؟!

إن البنية الإيقاعية هنا غير قابلة للافتكاك عن دلاليتها وهذه أهم ميزات البناء الإيقاعي للنص الحديث.

وإذا كانت الكلمة/البيت في النموذجين الأول والثاني قد احتفظت بملامح تقليدية (اتخاذ وضعية القافية، الاحتفاظ بالروي...إلخ) استدعتها مقتضيات دلالية، فإن النموذج الثالث قد توغل أبعد في استثمار هذه الآلية بعيدا عن مناطق الوصاية متجاوزا بناء وقفة القافية المألوفة والمتوقعة مع تكرار نظيراتها على امتداد القصيدة فكان لهذه المغايرة دور في تعزيز موقع الكلمة/ البيت وإبراز خصائصها الذاتية أكثر.

فبتحرر الوقف من قبضة القافية يكون أقوى وأقدر على خرق التوقع مما يكسب الكلمة مركزيتها في النص. ولعل احتلال الكلمات/الأبيات في هذا النموذج مواقع المفعول لأجله الذي يفيد السبب تعبير عن مؤازرة البنية النحوية للقوة الإيقاعية لهذه الكلمات المعزولة.

هكذا تنبني اللحمة بين هذه الكلمات/الأبيات وبقية الجسد الشعري على أساس العلاقة ما بين السبب والنتيجة فتشكل بذلك مركز الثقل في البنية الشعرية كلها.

وتبدو الاستراتيجية القائمة على تراجع الأدلة البصرية لصالح "الفراغ الناطق" على أشدها في هذا النموذج، حيث تغدو الكلمة المعزولة مركز استقطاب شعري، فهي الموئل الذي إليه ينتهي الدفق الشعري حين يصل إيقاعيا ودلاليا إلى مرجعه، والمنطلق الذي يدفع بالشحنة الإيقاعية إلى محطات جديدة تعززها بنية صرفية متعالية على الزمان (المصدر). هكذا

تتلاحق المصادر عجزا، فجهلا، فوهما ... مشكلة علة ضياع الإنسان في متاهة "الأرض السائبة".

3) تكرار التركيب:

يقوم التكرار على إعادة وحدات السلسلة المنطوقة بشكل جزئي أو كامل. وتمثل استعادة هذه السلاسل واحدا من أهم مرتكزات الانزياح الذي يقوم عليه الخطاب الشعري، ففي هذا النمط من الخطاب يمكننا أن نتحدث عن "استخدام متوال لوحدات متعادلة[24]" وخصوصا في البنى الشعرية التي لا تقوم إيقاعيا على استغلال "التعادل في وحدات الوزن والترصيع الدوري للقوافي[25]". وتختلف صيغ التكرار باختلاف عدد الوحدات المكررة (مقاطع، أبيات، جمل...إلخ).

ويتأصل فعل التكرير في الممارسة الشعرية العربية القديمة منذ أقدم النماذج الشعرية المعروفة. ولعل من أكثر أمثلته حضورا في الذاكرة الشعرية القديمة تلك النماذج ذات الوظيفة التعبوية التي وردت في سياق أدبيات أيام العرب[26]. ومع أن الشعريين القدماء احتفوا بظاهرة التكرار

---

[24] - صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص95.

[25] - صلاح فضل، **مر. سا.**، ص. 95.

[26] - تشكل التكراريات الشهيرة الواردة في روايات حرب البسوس نموذجا ثريا لهذا الأسلوب التعبيري في الشعر العربي القديم وخاصة تكراريات المهلهل:

"على أن ليس عدلا من كليب" الواردة تسع مرات في قصيدة مطلعها:

أليلتنا بذي حسم أنيري إذا أنت انقضيت فلا تحوري

والحارث بن عباد: **"قربا مربط النعامة مني"** التي تكررت سبع عشرة مرة في قصيدة مطلعها:

متوقفين عند نماذجه الموفقة و"المعيبة"[27] مبرزين وظائفه النفسية والاجتماعية[28]، فإن موقعه في المنظومة النقدية القديمة يظل هامشيا والحديث عنه يبقى عاما.

وقد يكون لذلك ما يسوغه في واقع الشعر، فالتكرار على ما يبدو – رغم ظهوره المبكر نسبيا في مدونة الشعر العربي الذي احتفظت به ذاكرة الرواة، ورغم أن القصيدة العربية لم تتخل تماما عن إنتاج أشكال منه كما في الموشح والمواليا وغيرها- أخذ يفقد مكانته شئيا فشيئا مع تبلور ملامح عمود الشعر.

ولعل هذا ما قصدت إليه نازك الملائكة حين اعتبرت "أسلوب التكرار ثانويا في اللغة إذ ذاك"[29] وأنه لم يتخذ شكله الواعي إلا مع الشعر الحديث[30] الذي شكل فيه التكرار ممارسة لافتة[31] أخذت تحفر موقعها كظاهرة إيقاعية جديدة تسهم في خلق البديل الإيقاعي لتكرارية التفعيلة والقافية والروي من خلال تكثيفها لفعل الرجوع على مختلف مستويات السلسلة المنطوقة بدءا بالحرف وانتهاء بالجملة الشعرية التي سنقصر عليها رصدنا لظاهرة التكرار من خلال النماذج التالية:

كل شيئ مصيره للزوال غير ربي وصالح الأعمال

انظر: جماعة من المؤ لفين، **أيام العرب في الجاهلية**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مكان وتاريخ النشر غير مذكورين، صص. 157-158 و161-162.

[27] - انظر الباب الذي عقده ابن رشيق حول ظاهرة التكرار، **العمدة**، مر. سا.، ج. 2، صص. 73- 80.

[28] - انظر: ابن رشيق، **العمدة**، مر. سا.، ج. 2 ، صص .74-75.

[29] - نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، مر. سا.، ص.275.

[30] - نازك، **المرجع السابق**، ص. 263.

[31] - محمد بنيس، **الشعر العربي**، مر. سا. ج. 3، ص. 152.

النموذج الأول: سنبقى/ ناجي محمد الإمام[32]

يا ابن الكرام
دع العيس تمضي...
... دع الخيل تصهل
... تضبح نحو البعيد
فدارك داري
وموعدنا مربط الأمل...
هيا نقاتل.. هيا نقاتل...
هيا نقاتل هذا الذي هو آت/ حذار
أفق...

النموذج الثاني: رحيل/ باته بنت البراء[33]

رحلت إلى لا منتهى
للشاطئ الغربي
أزمعت الطلاق
رحلت وأنت بدارها تبكي
يذيبك الاشتياق
رحلت فهيهات العناق
رحلت فهيهات العناق

---

[32] - ناجي محمد الإمام، **سنبقى**، مص. سا.، الوسيط، ص. 142.
[33] - باته بنت البراء، **رحيل، مص. سا.**، ص. 43.

النموذج الثالث: الأرض السائبة/ محمد ولد عبدي[34]

ألهاكم القصص الخرافي اللعين
ألهاكم الزور المطرز بالسراب
جثم السراب
جثم السراب
وتسلح الماضي وعسكر في الطريق
وأتى المدينة فوق أكتاف الصغار
نعش على جنباته كتب الأمل
طاف الشوارع لا مشيع لا بكاء
حتى العجائز كن يغزلن المسوح
ففرحن باليوم السعيد على السراب
وبدأن يرقصن الدوائر في اليباب
جثم السراب
جثم السراب
إني أحدق في ظلال الرمل والأرض الخراب
فأرى المدى فوق الرقاب
وأرى الرقى تعد الموالي بالعذاب وبالدمار
فيشيع في نفسي السراب

[34] - محمد ولد عبدي، **ديوان "الأرض السائبة"**، مص. سا.، ص. 42.

تختلف صيغ التكرار –على ائتلافها الظاهري- باختلاف التجارب والسياقات النصية. ففي النموذج الأول يتخذ صيغتين أولاهما تعتمد تكريرا ناقصا يقوم على استعادة جزئية للجملة (فعل + فاعل) في بداية البيت. على أن هذه الاستعادة الجزئية تتعزز بوجود تكرار يقتصر على البنية النحوية العامة (فعل+ فاعل+ جملة حالية فعلها مضارع) يدفع بالفعل في اتجاه تصاعدي يمكن رصده من خلال التراتب القائم بين جنس الفاعلين (العيس، الخيل) وقوة الفعلين المسندين إليهما (تمضي، تصهل)، وينبئنا هذا التصعيد عن مستوى التحدي الذي تواجهه الذات في معركة "البقاء".

كما أن لتكثيف التكرار على مستوى الأبيات اللاحقة دلالة على الجهد الذي يستدعيه رفع هذا التحدي حيث تقوم الصيغة الثانية على استعادة كاملة لعناصر السلسلة اللغوية. أفلا يقوم هذا دليلا على سيطرة هاجس الخوف من أن يخسر تلك المعركة؟!

إن الوظيفة الإيقاعية للتكرار تقوم هنا على تكثيف التجانس في النص أفقيا وعموديا حيث ترمي الجملة المكررة (هيا نقاتل) على امتداد البيت بالقارئ في متاهة يجهل فيها حدود البداية والنهاية (تماما كما الفارس في المعركة)، ثم تسلمه إلى تكريرية عمودية تكرس التجانس نفسه ما بين الأبيات المتجاورة -وفي أي موقع من البيت- بشكل لا يمكن التنبؤ به ولا التقعيد له.

هكذا يمكن أن نقول مع محمد بنيس إن النص على مستوى بنية التكرار يغادر أرضية القديم كما جسده البيت المصاحب في الموشح وتكرير المقطع في القصيدة الرومانسية لأنه لا يخضع لقواعد قبلية[35].

---

[35] - محمد بنيس، **الشعر العربي**، مر. سا.، ج. 3، ص. 154.

وفي النموذج الثاني يبدو التكرار الدال المهيمن على البنية الإيقاعية سواء من حيث كثافة الاستخدام في المقطع (4 أبيات من أصل 7) أو بالنظر إلى دوره في بلورة الدلالة. فبمعاودة الأبيات الثلاثة التي لم يرد فيها تكرار نجد أن اثنين منها تابعان نحويا لأبيات قبلها ذات بنية تكريرية (البيت الثاني عبارة عن شبه جملة متعلقة بالفعل المكرر "رحلت"، والبيت الخامس بدوره جملة حالية تبين وضعية صاحب الحال في البيت الرابع ذي البنية التكريرية). ويعني هذا أن البنية التكريرية تهيمن على أبيات هذا المقطع باستثناء البيت الثالث.

إن الحفر في البنية الدلالية لنواة التكرير المسيطرة التي تدرجت من تكرير جزئي يقتصر على مجرد ترديد هذه النواة (رحلت) في البيتين (1 و 4) إلى انتشار بمقتضاه تستعاد كافة عناصر السلسلة على امتداد البيتين الأخيرين؛ إن الحفر في هذه البينة الدلالية إذن يبرز التركيز القوي على معاني القطيعة واستحالة الوصال، وهي الدلالة ذاتها التي يعبر عنها البيت الثالث (الوحيد المنفلت من قبضة التكرار)؛ فما هي علاقة هذه البنية السائدة بتجاور المتقابلات داخل الصيغ التكرارية ذاتها (رحلت/العناق، الاشتياق/الطلاق...)؟! أليس من المفارقة أن تولد الصيغ المتجانسة هذا التمزق؟ وهل تكون لقراءة كوهن وجاهتها حين يعتبر أنه "بقدرما يتزايد تشابه الأصوات يتناقص تشابه المعنى"[36] على الأقل في مستوى هذا النموذج؟!

وفي النموذج الثالث يتداخل ويتمايز نمطان تكراريان: ناقص يكتفي بترديد عنصر أو أكثر، وتام قائم على إيراد صيغ مكتملة تختلف كثافة ترددها باختلاف منعرجات النص.

---

[36] - جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، مر. سا.، ص. 210.

فليس بغريب أن ينفتح المقطع على تكرارية ناقصة ترتكز على القوة الإيحائية والتعبيرية لعبارة "ألهاكم" التي تنتصب جسرا تقيم القصيده عبره تناصا مع النص الديني (الوعيدي) المنذر بمصير أسود تشتد وطأته بتكرير تؤطره رؤية غائمة يفصح عنها "السراب" المخيم في نهاية البيت الثاني. وعبر هذا (السراب) تسلمنا تكرارية "ألهاكم.." إلى تكرارية "السراب" التي تخترق جسد القصيدة في كل الاتجاهات مجسدة نواة تكريرية تبلغ مدى انتشارها مع اكتمال العبارة المكررة "جثم السراب" التي مثلت لازمة تفاجئ القارئ في أي موقع من النص مجسدة سيطرة العدمية والرؤية السوداوية.

ولعل لانتهاء هذه التكرارية بالقافية المتواطئة –فضلا عما للمعنى المعجمي لفعل "جثم" من قوة- دلالة على وطأة استحكام الوهم وبالتالي على الضياع المتربص بالإنسان في أرض سائبة إلا تظلم الناس فيها تظلم!!

هكذا يكون التكرار الطريقة التعبيرية الأنجع للدلالة على معاني الضياع والاستلاب التي تضافرت دوال شعرية أخرى (معجم، صور...) لبلورتها طالما أن الدال الإيقاعي لم يعد منفصلا عن المعنى، بل ربما جسد مظهره الأهم.

لقد شكلت بنية التكرار في مستوى الجملة –كما تعكسه النماذج المدروسة- ممارسة واعية تعتمد استثمار القوة السيكولوجية لفعل الإعادة فاستطاعت بذلك ارتياد آفاق شعرية أرحب مما فتحته أشكال التكرار القديمة بما ضبطها من أحكام أبقتها عاجزة عن تجاوز المقنن والثابت. وبذلك يغدو هذا الدال اللغوي في الآن نفسه تنويعا في سبل بناء النص وآلية لبناء دلاليته؛ فما هي طرق اشتغال الدوال الإيقاعية غير اللغوية؟ وكيف تمارس فعلها في نصوص المدونة؟

ثانيا) البنية المكانية:

من أبرز خصائص الشعر العربي القديم أنه كتب لينشد، وأن عملية التلقي الشعري فيه كانت تتم سماعا، فالشاعر (أو الراوية) ينشد قصيدته في طقس احتفالي يقتضي التعاطي بين الفرد/الشاعر وبين الجماعة/السمار (أو المحكمين في حالة المناظرات الشعرية) بالمشافهة.

ولعل الشكل التناظري للقصيدة العربية القديمة كان الأنسب لتعاط شفوي كهذا تضطلع فيه القصيدة في الآن ذاته بالوظيفة الجمالية والإعلامية والتوثيقية...إلخ. فما هي علاقة هذا التعاطي الشفوي بما استقر في الوعي الجمالي العربي من تقاليد تكرس الشكل التناظري للقصيدة العربية بتفعيلاته الثابتة وقوافيه المطردة؟ هل هي طاقة استيعاب الذاكرة لا تستطيع الاحتفاظ بأبعد من حدود البيت الواحد فتحتاج إلى تكرار الصورة نفسها في البيت الموالي حتى تستشعر وحدة من نوع ما في النص الواحد ولو لم تكن لهذه الوحدة من مقومات سوى مجرد تكرار المقاطع والأصوات نفسها؟

إننا نكتفي هنا بالوقوف على ظاهرة نراها دالة في سياق الإلحاح على استعادة الصورة المكررة هي ظاهرة المطلع (أو المطالع) في القصيدة العربية القديمة. فلقد كان لهذا المطلع سلطة في تحديد بناء القصيدة، تعبر عن نفسها بوضوح في اهتمام الأقدمين بطقس الاستهلال على اعتباره "أول ما يقرع السمع،"[37] الذي اعتاد أن يستقبل الصورة الإيقاعية نفسها مكررة خلال النص طبقا للتقاليد المعترف بها في الشعر العربي. فبمجرد ورود

---

[37] -ابن رشيق، **العمدة**، مر. سا.، ج. 1، ص.218، وكذلك: محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، مر. سا.، ج.1، ص.130.

السطر الأول من المطلع يغدو بإمكان المتلقي أن يحدد تلقائيا وقفات وقافية وروي بقية الأبيات على امتداد النص، فضلا عن بحره العروضي.

هكذا تبدو البنية الزمانية للقصيدة العربية القديمة بنية قائمة على استغلال عدد معلوم من البحور ذات استعمالات محددة يقتضي الانضباط لها تكرار نفس العدد من الوحدات الوزنية (حسب البحر) على كامل امتداد النص، بشكل يراعي التناسب بين جزأي البيت (الصدر/العجز).
وإذا كان للمطلع أن يحدد السلوك الإيقاعي لكامل أبيات القصيدة (من حيث عدد التفعيلات والقافية والروي) ملغيا أي احتمال آخر لبناء عروضي مغاير داخل النص نفسه، فمن الطبيعي أن يكون لهذه البنية الزمانية المغلقة انعكاس على التشكيل المكاني الذي بقي بمقتضاها رهينا لصورة مكررة ينحصر السواد فيها بين بياضي الحاشية ويتخللهما بياض الفاصل الذي يرسم مكانيا الوقفة الأساسية بين صدر البيت وعجزه.

وانطلاقا من هذا التوزيع الذي يرسم الوقفات الأساسية لبدايات ونهايات الشطرين في البيت الواحد من جهة، وحدود التجاور ما بين الأبيات المتتابعة في القصيدة الواحدة من جهة ثانية، يتشكل المكان في القصيدة العربية ببعديه الأفقي والعمودي، أي في مستوى البيت أفقيا، والقصيدة عموديا على النحو المألوف في القصيدة القديمة.

وطالما أن "التحقق الصوتي للنص في صيغته الإنشادية يمنحه تبنينا مكانيا"[38] لا ينفك عنه، فمن الطبيعي أن تنعكس هذه البنية الزمانية المغلقة

---

[38] - محمد الماكري: **الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)**، مر. سا.، ص. 135.

على كيفية الاشتغال المكاني، فيتحكم قانون التوازي الزماني /الصوتي في تنضيد المكان النصي الثابت القائم على نموذج أركانه:

- وحدة القافية
- أفقية البيت ذي الشطرين
- عمودية القصيدة.[39]

فيبدو المشهد الشعري على الشكل التالي:

[39] - انظر: أحمد (جمال) ولد الحسن، **الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري (مساهمة في وصف الأساليب)**، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، الطبعة الأولى، 1995، ص. 161.

ـــــب ـــــب
ـــــج ـــــب
ـــــد ـــــب

وهكذا تنقسم القصيدة إلى حقلين متوازيين ينطلقان من البداية نفسها وينتهيان إلى النهاية ذاتها منفصلين عن بعضهما بفاصلة البياض[40] التي تشكل حاجزا يقسم البيت الواحد إلى جزأين (صدر/عجز) متساويين عروضيا ومتماثلين من حيث المساحة التي يحتلانها[41].

وبذلك "يتدخل القبلي العروضي ليترك البصري قبليا"[42] كذلك، فالجاهز الزماني يبني الجاهز المكاني على هذا النحو:

ـــــ ـــــ
ـــــ ـــــ
ـــــ ـــــ

---

[40] - عرفت هذه الفاصلة أو "القاسمة" كذلك في الشعر الفرنسي الكلاسيكي فهل يعني هذا أن هناك ملامح مشتركة في البناء المعماري للقصيدة القديمة في ثقافات عديدة؟ انظر: جان كوهن، مر. سا. ص.85

[41] - يذهب بعض الدارسين إلى أن البيت العربي يمتاز عن بقية الشعر السامي "بانقسامه إلى شطرين متساويين، يضم كل منهما نفس التفعيلات وعددها". انظر: محمد شفيق غربال وآخرون، **الموسوعة العربية الميسرة**، دار الشعب ومؤسسة افرانكلين للطباعة والنشر، د.تا، مادة : **العروض**.

[42] - محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، مر. سا.، ج. 3، ص. 111

ومن الطبيعي في بنيان طوبغرافي كهذا أن يظل وفيا لخدمة تقاليد السماع والإلقاء والمشافهة[43] إذ هو متأت عنها أصلا. فجميع النصوص لها البناء نفسه مما يجعل البنية المكانية تبدو محايدة في عملية بناء الدلالة.

ولعل هذا أهم أسباب إهمال البعد البصري في عملية التلقي الشعري في التراث النقدي العربي.

على أن سيادة النموذج لا تلغي وجود جزر شعرية حاولت عبر زمان القصيدة العربية أن تحفر موقعها في الذائقة الشعرية العربية؛ لذلك نرى من الإنصاف أن نشير ولو لمحا إلى محاولات لاختراق كلسية المكان الشعري وتكسير الثابت المكاني بمرتكزاته الزمانية. ذلك أن الفاعلية الشعرية لم تتوقف عن مراوغة النموذج.

ويكفي هنا أن نعود إلى الأشكال التي مارست فعلها في الشكل المرسوم على الورقة بمستويات متفاوتة تصل ذروتها في الموشح[44] الذي انتقل بالقصيدة العربية من معمارية البيت "الشعري" ذي الشكل التناظري البسيط كالتي نعاينها في هذا النموذج:

——— ———

——— ———

إلى معمارية مركبة قوامها الأقفال والأغصان التي تتيح عديد الخيارات، كما في نماذج التوشيح التي يشكل النموذج التالي رسما تخطيطيا لأحد احتمالاتها:

—— ——

---

[43] - محمد الخبو، **مدخل إلى الشعر العربي الحديث**، دار الجنوب للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 1995، ص. 37.

[44] - يمكن الرجوع إلى أشكال التوشيح في كتاب إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي**، مر. سا.، صص. 235 وما بعدها.

لنرى كيف شكل الموشح بتنويعاته المختلفة "أول نقلة في الاشتغال الفضائي للنص غيرت المألوف بصريا"[45] في خريطة الشعر العربي كما غيرت المألوف عروضيا بتنويعاتها على مستوى استخدام البحور والقوافي.

وإذا كان الموشح قد "شكل خروجا على البنية الإيقاعية والمكانية للقصيدة القديمة"[46] بما أحدثه داخل البنية الشعرية من تنضيد لمختلف عناصر البيت ترتب تبعا له الأقفال والأغصان بطريقة جديدة تماما؛ فإنه ظل محكوما بمقتضيات النظم ذات الطابع التكراري الصارم مما جعل بنيته المكانية تبقى أسيرة التكرار العروضي؛ فلكل موشح بنية مكانية قارة.

غير أن هناك ممارسات أخرى أكثر جرأة في تشكيل المكان وأعمق وعيا بالبعد التشكيلي للقصيدة وإن كانت أقل حظا من الرواج والاعتراف، إذ لم يكن لها ما بعدها في المغامرة الشعرية.

ونشير هنا على الخصوص إلى ما شهدته الكتابة الشعرية (المغربية[47] والأندلسية) منذ القرنين السادس والسابع من اهتمام بالتشكيل المكاني للقصيدة خارج إكراهات النظم، وذلك مع ظهور التختيم والتفصيل

---

[45] - محمد الماكري، **الشكل والخطاب**، مر. سا.، ص. 145.

[46] - محمد الماكري، **المرجع السابق**، ص. 174.

[47] - نقصد بالمغربية هنا النسبة إلى بلدان المغرب التى شكلت وحدة ثقافية لعل من أصدق التعبيرات عنها في هذا السياق وجود ظاهرة التختيم (النادرة في الشعر العربي عموما) بأقاصي الصحراء الكبرى عند شاعر وعالم موريتاني هو الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيدي (ت. 1869م.)، سنقدم منها نموذجا ضمن ملحقات هذا العمل، ص. 265.

والتشجير التي أدرجت في أبواب البديع[48] والتي يعد التختيم أبعدها توغلا في تجاوز المعطى المكاني التقليدي.

ويعتمد التختيم على كتابة قصيدة تحوي داخلها قصائد متعددة بحيث تكون النقطة (أ) منها بداية قصيدة داخلها على بحر وروي معينين، بينما تمثل النقطة (ب) بداية قصيدة داخلية أخرى. وتكتب القصيدة الأم على شكل خاتم شعري تشكل نقاط تقاطع الأبيات فيه كلمات أو أحرفا مشتركة بين تلك القصائد بحيث يضيف الشكل المكاني فيها "بعدا بلاغيا يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمنا طويلا"[49]

لقد أبرز الخاتم الشعري بوضوح "وعيا متطورا بأهمية العرض البصري للنص خارج إلزامات المعطى النظمي"[50]، إذ يهتم التختيم أساسا بتشكيل مكان على شكل خواتم ومربعات هندسية بغض النظر عن أوزان الأسطر المشكلة للاتجاهات المختلفة لهذا الشكل باعتبار جمالية بناء الشكل في حد ذاته. غير أن هذا الخاتم سرعان ما استنفد طاقاته التعبيرية منتهيا إلى أفق مسدود حيث اهتم المختمون أكثر بتعدد الأبنية العروضية داخل مختماتهم فانتهوا بذلك إلى السقوط في فسيفساء نظمية لا روح فيها.

وعلى العموم فإن مختلف النماذج الشعرية التي أعلنت تمردها على البنية العروضية أو على البنية المكانية الناجمة عنها لم تستطع تجاوز الخلفية النظرية لـ"عمود الشعر" الذي يعتبر العروض أهم مرتكزاته؛ لذلك، فعلى الرغم من محاولات الوشاحين والمختمين البالغة الأهمية، بقيت البنية

---

[48] - محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، دار التنوير للطباعة والنشر (بيروت) والمركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، الطبعة الثانية، 1985، ص. 100.

[49] - محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مر. سا.، ص. 25.

[50] - محمد الماكري، **الشكل والخطاب**، مر. سا.، ص. 174.

المكانية للقصيدة العربية أسيرة الحلقة الإنشادية "ومن ثم وجه اشتغالها الفضائي بحسب مقتضيات عروضية صرفة"[51] وبالتالي فإنها، وإن اختلفت في بنائها لجزئيات المكان الشعري، ظلت جميعا تكرر الأشكال نفسها المستندة إلى تكرار الصور العروضية الملتزمة جوهريا بنظام البيت الشعري والتي تستمد تكراريتها من تكراريته.

ولعل غياب سند نظري يؤسس لاختراق بنية المكان داخل هذه الأشكال كان من عوامل بقائها على هامش الممارسة الشعرية، كما أن بقاءها أسيرة البيت الشعري بمفهومه القديم، جعلت المجرى العام لتيار الشعر العربي يظل محصورا داخل البنية التناظرية (زمانا ومكانا) للقصيدة القديمة قرونا عديدة بعد ظهور التوشيح والتختيم...إلخ.

ولا يخفى ما في إهمال إيحائية المكان النصي في النقد العربي إلى اليوم (مع استثناءات قليلة) من دلالة على استحكام النظرة التقليدية في القراءة التي ظلت مسيطرة على النص وعلى كيفية تلقيه في آن معا إلى أن أسقطتها المنطلقات النظرية الجديدة لتيار الحداثة التي ترى "كل صفحة شعرية تعبيرا عن تصور ما للشعر"[52].

وإذا كانت الممارسة الإبداعية للرومانسية العربية قد تعاملت مع المكان بطرق مستحدثة (تمثلت أساسا في إبراز العناوين وإيجاد فراغات بين الفقرات الشعرية...إلخ) فإن الوعي النظري بالآفاق التي يفتحها المعطى المكاني لم يعرف تجذره إلا مع الحركة الحداثية.

---

[51] - محمد الماكري، **المرجع السابق**، ص. 174

[52] - انظر:

Henri MESCHONNIC, **Critique du rythme**, op. cit., p. 303.

وكما جاء الوعي بجمالية المكان لدى الدارسين الغربيين مرافقا لممارسات شعرية تكرس الاستغلال الدلالي لبنية المكان[53] فقد كانت الثورة على التركيبة الإيقاعية للبيت الشعري وما نجم عنها من تكسير لبنية المكان حافزا على التفطن إلى هذا العنصر في القراءات النقدية العربية الحديثة.

ذلك أن أول ما يستوقف قارئ القصيدة الحديثة هو طريقة رصف الأدلة اللغوية على الصفحة. فلقد كف المكان عن اطمئنانه وواحديته، لينخرط في هموم الذات الكاتبة التي غدت ترسم بآلية جديدة تماما تمزقها على أديم الورقة، فالسواد يتقدم أو يتراجع حسب مقتضيات كيمياء النص وطبقا لما تستدعيه اللحظة الشعرية (التجربة).

ومن هنا فقد غدا الشعراء يرسمون "إيقاعهم الذاتي[54]" وغدا الشاعر "يخلق لنفسه شكله الخاص، العضوي والضروري[55]"، فتعددت بذلك طرق بناء الصفحة واختلت توازنات نظام الحصص بين السواد والبياض، ولم يعد للعروض سلطة تحديد شكل الصفحة كما كان في القصيدة القديمة. فالإيقاع في هذه الممارسة الجديدة يتجاوز الدال الصوتي إلى بناء الدلالة عن طريق الجسد النصي حيث تسهم العين إلى جانب الأذن في التقاط الدلالة الشعرية بتأمل علاقات التجاور داخل النص، تجاور البياض والسواد اللذين يتعاضدان لخلق إيحائية جديدة حيث أن "تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم"[56] حسب عبارة *مالارميه*. هكذا

---

[53] - نشير هنا خاصة إلى كتابات *رامبو* و*مالارميه* الذي يقول "والحقيقة أن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالنظم يقتضيه باعتباره صمتا يحيط بالقصيدة". عن *جان كوهن*، **بنية اللغة الشعرية**، مر. سا. ص. 98.

[54] - *سوزان برنار*، **قصيدة النثر**، مر. سا.، ص. 381.

[55] - *سوزان برنار*، **المرجع ذاته**، ص. 384.

[56] - نقلا عن: محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر**، مر. سا.، ص. 100.

تنبثق دلالية البياض وبهاؤه الذي تحدث عنه هذا الشاعر[57] منطلقا من أن "العلاقات المكانية بين العناصر هي التي تكون الانتظام"[58].

وإذا عدنا إلى القصيدة الموريتانية الحديثة –ميدان هذه الدراسة- فإن أبرز مدرك نعاينه فيها هو هذا الانفلات من قبضة المكان المضبوط ضمن حدود العروض. لقد تخلى البيت عن سيرته الأولى برسم خطى ثابتة معلومة تتحدد تبعا لعدد التفعيلات، فكانت النتيجة أن تدفقت الأدلة على الورقة بطريقة حرة غيرت المألوف في خريطة النص الشعري، وغدا بمقدور السواد أن يداهم البياض في أية نقطة أو يتراجع أمامه من أي موقع، فما هو المنطق الذي يحكم هذا الكر والفر؟ أهو مجرد الرغبة في رصف الأسطر الشعرية بطريقة جديدة أم إن مقتضيات الدلالة هي التي تبني جدلية البياض والسواد؟

لعل في معاينة النماذج التالية ما يسمح باستنطاق آلية اشتغال المكان في المتن الشعري الحديث بموريتانيا:

النموذج الأول: البحث عن حجر لقمان/أحمد بن عبد القادر[59]

دخلت القلاع
ولم يبق قبو ولا منفذ
في الطلول القديمة،

---

[57] - المرجع والصفحة ذاتهما.

[58] - تودوروف، **الشعرية**، مر. سا.، ص. 64

[59] - أحمد بن عبد القادر، **حجر لقمان**، مص. سا.، الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، ص. 79.

إلا نثرت إليه الضياء
ولو قل..
ترامیت بين ظلالي زمانا
ورصعت (تغريبتي)
وشبابتي
بحروف: عسى ولعل..
فما كنت إلا ذرة من
هباء
ترنح صوب النوافذ
باحثة
عن أي خيوط من النور
تسحبها
إلى الأفق الأرحب..

النموذج الثاني: سنبقى/ ناجي محمد الإمام[60]

طفا فوق وجه الزمان، زمان بليد
على فخذيه يسيل الصديد
ويرعف بين حواجبه العار...
يا ابن الكرام...
ستسمع، سوف ترى، لن تشيب،
فكم شاب قبلك غر، لهول الذي قد رأى...

[60] - ناجي محمد الإمام، **سنبقى**، مص. سا.، الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، صص. 140-141.

سترى...

النموذج الثالث: بلاد وغيم/ باته بنت البراء[61]

ألا أيها الغاصبون لخير بلادي
ألا أيها الملتهون بذر رمادي
حرقتم بلادي..
أضعتم بلادي
نهبتم بلادي..
أضعتم بلادي
ولم يبق إلاي.. يهفو فؤادي
ألا أيها الغاصبون لخير بلادي
سيبقى فؤادي
وميضا يعاود بعث الرماد
سيبقى رمادي...

النموذج الرابع: من كتاب الرحيل/محمد ولد عبدي[62]

---

[61] - باته بنت البراء، **أحلام أميرة الفقراء**، مص. سا.، ص.57.

[62] - محمد ولد عبدي، **كتاب الرحيل**، مص. سا.، صص. 130-131.

متن

من إقامته في الرحيل
ضاق عن حزنه المستحيل

حاشية

ليت التي أوغلت في الغياب
التي أدغلت في السراب
التي اندغمت بالحجاب
التي حزنها قامتي،
ومداها انكساري،
ذهولي ومنفاي،
جبر اختياري،
التي اندرست في النقوش
وقاسمها الموت أكفانه
والتي لم تزل أزلا
واسمها ما تشاء
اسمها
؟...
(كان فيما رويت –وأشهد- عني
اسمها برزخا

إن أول ما يستوقف قارئ النموذج الأول هو فاصل البياض الذي يؤطره بشكل يغدو معه "الصمت الخصيب بين الكلمات"[63] إعلانا ضمنيا عن وحدة من نوع ما. وهي سمة تشترك فيها جميع مقاطع هذا النص[64]. فكأن البياض في كل مرة يعلن عن اتجاه مغاير لحركة الدلالة. وهذه الطريقة في استخدام البياضات لفصل المقاطع غير جديدة على الممارسة الشعرية. فهي مألوفة منذ القصيدة الرومانسية.

غير أن البياض هنا يشكل حلقة وصل وفصل في الآن ذاته. فهو يؤلف لازمة تتكرر مع منعطفات النص الكبرى. تفصل بعضها عن بعض، وتمنح كلا منها هوية موحدة فضلا عن كونها بهذه التكرارية أضحت معلما من معالم هذا النص التي تتآزر لتشكيل وحدته.

وبهذه الآلية تنحصر الدلالة الشعرية داخل هذا المقطع بين حركتين هما حركة إعلان رحلة البحث "عن حجر ضاع آخر أيام لقمان" وحركة الاغتراب التي يتردد الشاعر خلالها بين "معابد التبت" و"الهند والهملايا" و"الصين" على مستوى المكان ثم يتردد خلالها فكريا وروحيا بين "بوذا" وشيخ المحضرة.

وما بين حركة الانخراط في الرحلة وحركة الاغتراب التي تمثل وجها أكثر توغلا في هذه الرحلة يتردد هذا المقطع فيعلن منذ البيت الأول (دخلت القلاع) عن الجهد الذي تستدعيه رحلة البحث.

---

[63] - *سوزان برنار*، **قصيدة النثر**، ص.385.

[64] - توجد هذه الظاهرة في معظم النصوص الواردة في ديوانه المنشور. انظر: أحمد ولد عبد القادر، **ديوان أصداء الرمال**، دار الباحث، الطبعة الأولى، بيروت/لبنان، 1981.

وداخل تمفصلات البياض الكبرى –والتي تعلن في الآن نفسه تمصلات الدلالة- تنساب الأبيات متحررة من قبضة العروض والنحو... معلنة تمردها على رسم المكان انطلاقا من مسبقات البنية الزمانية.
فللمكان في هذه الممارسة قوة تأسيس الدلالة، إذ هو أول إعلان مادي (بصري) عن وحدة المقطع.

وإذا تأملنا تدفق الأدلة (البيضاء والسوداء) كل في اتجاه الآخر أمكننا أن نلاحظ –عبر الرسم- عملية الكر والفر التي تمارسها الذات تبعا لمقتضيات اللحظة الشعرية. فعلى كامل امتداد المقطع ترتسم حركتا مد وجزر تبلغان مداهما طولا مع السطرين:

ولم يبق قبو ولا منزل (فعولن، فعولن، فعولن، فعولْ)
ترامیت بين ظلالي زمانا (فعولن، فعولن، فعولن، فعولن)

بينما تتراجع الحركة والجريان الإيقاعي تبعا للدلالة أيضا إلى أدنى مستوى لهما عند السطرين:

ولو قل (فعولن)
هباء (ـعلانْ)

وإذا لاحظنا أن هذا المقطع –والنص برمته- قد تأسس على الاندماج والتداخل بين وحدتين عروضيتين (فعولن وفاعلن) تنتميان لتشكيلين وزنيين مختلفين هما المتقارب والرجز وجدنا أن قطبي الحركة يفصلهما أكثر من ثلاث وحدات عروضية. فبينما يندفع السواد في حركة مد تصل إلى أربع تفعيلات (تامة أو ناقصة) عند أقصى حد، يتراجع أمام هجوم البياض في حركة جزر مضادة ليقتصر على تفعيلة واحدة في البيت "ولو قل" (فعولن) وجزء من التفعيلة في البيت "هباء" (ـعلان) التي ورد سببها الخفيف في نهاية البيت السابق لهذا البيت.

وبالعودة إلى البنية الدلالية في الأبيات نجد البيتين الأولين يعبران عن الاستقصاء والشمول، بينما يعبر البيتان الآخران دلاليا عن الانحسار والتلاشي، فهل تفصح الصورة المكانية المرسومة إلا عن هذه المعاني؟ وهل تلتقط العين بصريا إلا ما تسمعه الأذن عبر تكرارية البناء العروضي؟.

إن الإيقاع هنا بأبعاده الزمانية والمكانية يغدو عضويا لأنه يسهم مع الأدلة الأخرى في بلورة الدلالة، فيرسم عبر اندفاعه وتراجعه توترات الذات الكاتبة في رحلتها الأبدية من أجل الوصول إلى الحق والخير والجمال.

هكذا يلتحم السمعي والبصري فلا يغدو بالإمكان افتكاكهما عن جدلهما الدائم لإنتاج المعنى[65].

ويرتسم المكان النصي في النموذج الثاني بطريقة شبيهة بالنموذج السابق، فالأدلة هنا –كما في السابق- تبني إيحائيتها انطلاقا من جدلية الكر والفر التي يتبادلها السواد والبياض/الملء والفراغ، انطلاقا من مكان نصي معلوم حيث تبدأ الأدلة انطلاقها دائما من نقطة ثابتة على الصفحة.

غير أن البيت الذي تصالح مع العين عند نقطة بدء معلومة يكف عن انضباطه عند نهاية محددة، فهو يلقي بالمتلقي في متاهة قد تفاجئه في أي موقع. فما بين الاندفاع والتراجع ليست هناك مسافات ثابتة ولا شبه ثابتة، فهي حركة الذات ترسم عبر إيقاعية المكان التشظي والتمزق الذي يتربص بها في أية لحظة.

على أن الواقع الطاغي هنا يفرض منطقه على بناء النص بصريا، فسيادة الأسطر الطويلة (5 أبيات يتراوح طولها ما بين 4 و6 وحدات عروضية) جاء تصويرا أمينا لطغيان هذا "الزمان البليد" الذي يضرب بجذوره في تاريخ البشرية. ولعل من الدال أن يضم البيت الذي يعبر عن

---

[65] - انظر:

Henri MESCHONNIC, **Critique du rythme,** op. cit., p. 299.

تجذر هذا الزمن السيئ أكبر عدد من الوحدات العروضية. فهل لتمدد السواد في هذا البيت صلة بقوة تجذر الظاهرة في ماضي البشرية السحيق؟!

وفي موازاة الأبيات الخمسة ينتصب في الوجه المقابل بيتان يتقلص السواد عندهما إلى أدنى مستوى له (من وحدتين إلى وحدة واحدة).

ومع أن الشكل الخطي في هذين البيتين المعزولين داخل محيط من السواد الطاغي يوحي بالعزلة التي يعانيها الإنسان الكريم (ابن الكرام) في عالم "يرعف بين حواجبه العار"، فإن الموقع الذي يحتلانه لا يخلو من دلالة إيحائية قد تشكل جسرا يربط دلالة المقطع بالدلالة العامة للنص وهي دلالة ترفض الواقع السيئ وتستشرف مستقبلا بديلا.

فقد توسط السطر "يا ابن الكرام..."بين الأسطر الدالة على استحكام "زمان بليد" وتلك التي تتجه إلى الماضي لاستحضار أشكال العسف والظلم التي تشيب "الغر"؛ أفلا يكون لهذا الموقع دلالة على أن الزمان المغاير الذي يصنعه "ابن الكرام" لا يغيب، وأنه قائم حتى وإن شكل استثناء في ثنايا الزمن البليد؟!

كذلك فإن توأم هذا البيت (من حيث الامتداد الشعري والمضمون الدلالي) ينتصب في نهاية المقطع ربما ليمد جسرا إلى المقاطع اللاحقة التي ستعلن في النهاية انتصار الخير مهما طغى الشر، ومهما امتد زمان طغيانه.

هكذا يبني النص عبر بنيته المكانية وعلاقات التجاور فيه آلية الاتصال والانفصال داخل منعرجات الدلالة.

إن قراءة الموقع هنا تسمح باستخلاص الأهمية التي يكتسيها الجوار المكاني في النص الحديث حيث "يبرز دخول البياض جسم السواد تناوب المجهول والمعلوم، المنطوق به والمسكوت عنه، التقدم والتراجع"[66]...إلخ.

---

[66] - انظر:

Henri MESCHONNIC, **Critique du rythme**, op. cit., p. 304.

فنحن لا نقرأ الدلالة عبر مسافة الأسطر الأفقية فحسب، وإنما للتجاور العمودي دلاليته. ففي النص المحكم ليست هناك معطيات مجانية، وإنما القراءة هي التي قد تعجز عن إعادة تركيب الدلالة انطلاقا من مجمل الأدلة المعطاة.

ومن طبيعة الدليل الشعري أن لا يبوح بمكنوناته مرة واحدة، فالاحتمال والترقب يظل سيد الموقف في عملية التلقي طالما أن واحدية الصفحة وانضباط أدلتها قد خلى مكانه لتعدد البناء، وليس للقارئ إلا أن يسلك منعرجات النص وهو أعزل من قوة رصد تملك التنبؤ بما يخبئه كل بيت من مفاجآت، طالما أن الخطاب الشعري الحديث يتأبى على الاختزال والتنظيم المسبق، وأنه "لا ينبغي أن يترك شيئ للصدفة في الشعر"[67]

وتبدو البنية المكانية في النموذج الثالث مألوفة للنظرة الأولى إذا ما قورنت بطريقة التشكيل المكاني لأية قصيدة حديثة. فالأبيات تتخذ سمتها عموديا وأفقيا بحرية مطلقة لا تراعي إكراهات الزمان ولا المكان ولا مسبقاتهما. والمنطق الوحيد الذي يحكم معمار النص هو منطق النص ذاته.

غير أن المتفحص لطريقة تجسيد المكتوب على الصفحة يلاحظ اطراد الحركة والتوتر، وبالذات في الأبيات القصيرة التي تكاد تكرر ذاتها مكانيا كما تكرره عروضيا ودلاليا. ولعل هذه البنية التي تعكس التوتر والغضب جاءت تجسيدا مؤازرا لما يعبر عنه النص في مستويات أخرى.

إن التوتر هنا لا يقتصر على مجرد الانفعال بل إنه يتخذ صيغة الفعل ويمتلك قوة رد الفعل. ولا نعتقد أن من الصدف تجسيد المقطع عبر بنيته

---

[67] - انظر:

Pierre LEPERE,**Création poétique et poésie**, op. cit., p. 123.

المكانية لشكل مسدس فوهته مصوبة إلى أسفل أي إلى حيث تتوجه الدلالة معلنة تمسك الشاعرة بالحياة وإصرارها على بعث الرماد.

ولعل من الدال أن نلاحظ أن أول مقطع في هذه القصيدة يرسم مسدسا مصوبا إلى أعلى أي أن البنية المكانية تشهر السلاح في كل الاتجاهات. فهل يمكن التعبير عن الرفض بأقوى من السلاح؟ إن البنية المكانية هنا تبلغ قمة الإفصاح عن الدلالة، ولكن للشعر سبله السرية للإفصاح عن مكنوناته، ولعل من أبلغها "الاستعارة المكانية" التي تحدث عنها مشونيك[68] والتي جسدها في مستوى هذا المقطع "التوزيع الطباعي الجريئ"[69].

وفي النموذج الرابع يتجلى الاحتفاء بطوبغرافية النص في مستويات إيقاعية لم تبرزها النماذج السابقة. ولعل أول ما يلفت الانتباه في مستوى التمظهر الجسدي هو تمايز أحجام الخط بشكل يجسد "البنية التراتبية للبيت"[70] التي نجدها لدى (Pomorska) والتي لا يمكن إغفالها في هذا النموذج، إذ يبرز شكله الخطي أن "البنية الطباعية غير محايدة" [71]. فلا يخفى ما للطريقة الإعلانية هنا في البناء الخطي لعبارتي **"متن"** و**"حاشية"** من أثر في التقطيع الجسدي للنص؛ فهل تشكل هذه البنية المعادل البصري للمسافة النفسية بين هذا المغترب المقيم في رحيله السديمي وبين الحلول في

---

[68] - انظر:

Henri MESCHONNIC, **Critique du rythme,** op. cit., p. 279.

[69] - سوزان برنار، **قصيدة النثر**، مر. سا.، ص.385.

[70] - انظر:

K. POMORSKA, «**le vers et les sons du langage**», pp. 23_29, p. 23, in : **Dialogues**, op.cit.

[71] - انظر:

Henri MESCHONNIC, **Critique du rythme**, op. cit., p. 303.

ذات توغل في غياب لا نهائي؟ إن الإيقاع هنا يبرز وعيا حداثيا بأن القصيدة "جسم طباعي، له هيئة بصرية مظهرية[72]". غير أنه في الآن نفسه يشحن هذا "الجسم الطباعي" بإحالات مرجعية تغري بالتتبع.

ففضلا عما تتيحه مرجعية المتون والطرر من آفاق للحفر في لاوعي ثقافي شكلت المتون والحواشي إطاره المعرفي العام، يعلن الدال الخطي اتساع الحاشية (13 بيتا) على حساب المتن (بيتان فقط)،

ثم إن الشكل السلمي للمكان النصي ليس إلا تصويرا أمينا لهذا المعراج الصوفي إلى حلم يزداد ابتعادا كلما بدا أقرب، لينتهي أخيرا إلى التلاشي الذي جسدته علامة الاستفهام ونقاط الاسترسال حيث توقفت فاعلية اللغة، فنطق البياض بما أعجز لغة الكلام!! لقد انتهت الكتابة هنا إلى "كلمات ما لهن حروف"[73]!!

كذلك فإن خروج البيت –في هذا النموذج- على قانون البداية –بعد أن خرج على قانون النهاية- يشكل في اعتقادنا توغلا أكثر في تكسير البنية المكانية واستغلالا أكثر لما يفتحه تشكيل المكان من آفاق تعبيرية. فهل لهذا السلوك علاقة بفجائية المحطات في رحلة تجهل المنطلق كما تجهل المستقر؟!

إن البرزخية تفرض منطقها على البنية المكانية –تماما كما البنية الدلالية- ولعل ذلك هو مدلول المتاهة التي رمي فيها البيت "اسمها برزخا" مخترقا قانون البداية والنهاية، فهل هي الصيغة المكانية للتعبير عن الإقامة

---

[72]- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص. 15.

[73] - شطر من بيت للشاعر الموريتاني امحمد بن أحمد يوره

فآلت بنا الأحوال آخر وقفة إلى كلمات ما لهن حروف!!

انظر: امحمد بن أحمد يوره، **ديوان ابن أحمد يوره**، إعداد محمدن بن أحمدناه، مكتب التوفيق للنشر والأدوات المكتبية، نواذيبو، الطبعة الثانية، 1984، ص. 32.

في الرحيل؟! أو ليست هناك علاقة بين البنية المكانية العامة (اتساع الهامش وتقلص المتن) وبين تضخم الهامشي والجزئي في الذات الجمعية على حساب ما هو مصيري وجوهري؟! أو ليس من الاختزال أن نحجم دائما عن قراءة القصيدة بأعيننا حتى حين تلح في تعبيرها الجسدي؟!

إن البنية المكانية هنا –كما في بقية النماذج- تتخلى عن حيادها وتنخرط عبر جدل غير قابل للافتكاك مع الأدلة الأخرى في بناء الدلالة الشعرية حيث يجسد البصري السمعي وينبني عبره[74]. وهو ما تجسد وجهه الآخر علامات الترقيم حين تغزو المكتوب، فتحول الإشارة إلى طريقة للأداء تحفر للسماع موقعه داخل المكتوب.

ثالثا) علامات الترقيم

لا يقتصر المظهر البصري للقصيدة الحديثة على طريقة تشكيل المكان النصي، بل إن عناصر عديدة تتفاعل مع البنية المكانية في بناء ما يمكن ان نسميه "المشهد الشعري"، وهو مشهد تتآلف في بنائه عناصر تشكيلية عديدة لعل من أهمها علامات الترقيم التي تشكل بعدا إيقاعيا مهما بوصفها رسما بيانيا للصوت[75] عليه تتوقف طريقة توقيع النطق وبالتالي كيفية التقاط الدلالة إلى حد كبير.

وإذا كنا لا نجد لهذه العناصر أثرا في الركام النقدي القديم فإنما ذلك عائد إلى أن النص الشعري القديم لم يستخدم هذه الطريقة التعبيرية التي

---

[74] - انظر:

Henri MESCHONNIC, **Critique du rythme**, op. cit., p. 299

[75] - شربل داغر، **الشعرية العربية**...، مر. سا.، ص.24.

تعتبر جديدة لا على النص العربي وحده، وإنما على الثقافة الإنسانية بشكل عام[76].

غير أن الانقلاب الجمالي الذي فجرته الحداثة الشعرية وما صاحبه من تثوير لأساليب التعبير الشعري (بما في ذلك التوسع في استخدام الدوال غير اللغوية) قد اضطر الناقد الحديث إلى مراجعة مفاهيمه ومسلماته حتى تواكب التقنيات الإبداعية الجديدة. ومن هنا اعتبر الناقد الذي لا يتعامل مع الشكل المكتوب والعلامات غير اللغوية اليوم كأنما "يتعامل مع القصيدة الحديثة [...] كأعمى"[77]. ذلك أن عناصر البنية التشكيلية التي يواجهنا بها النص الحديث هي دوال شعرية لا يمكن إقصاؤها في عملية استبطان النص.

لقد أخذت هذه العلامات تخترق جسد القصيدة متفاعلة مع البياض في تعيين الوقفة الشعرية[78] معلنة –كغيرها من عناصر البنية التشكيلية- تواشج السمعي والبصري في بناء الإيقاع بشكل لا يتأتى معه حفر البنية الشعرية دون استنطاق كافة أبعادها الزمانية والمكانية.

ومع أن هذه الإشارات التي اقتحمت المكتوب –شعرا ونثرا- تعتبر جديدة على الممارسة الشعرية العربية، فإن كثافتها في النص الشعري الحديث جعلتها تبدو أحد المداخل المهمة لمعاينة تاريخية الشعر العربي الحديث. ذلك أن أول ظهور لهذه الآلية في ديوان الشعر العربي يعود إلى البارودي. وحتى هذا يشك بعض الدارسين[79] في استخدامه للترقيم، ولا يستبعدون أن يكون ظهور هذه التقنية في ديوانه من وضع علي الجارم ومحمد شفيق اللذين أشرفا على ضبط وتصحيح الديوان.

---

[76] - محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث...**، ج. 3، مر. سا.، ص.120.

[77] -شربل داغر، **الشعرية العربية...**، مر. سا.، ص.15.

[78] - **جان كوهن، بنية اللغة الشعرية**، صص. 56-57.

[79] - انظر محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث، مر. سا.**، ج. 3، ص.120.

وبغض النظر عمن أدخل الترقيم إلى نص البارودي، فإن ديوان الشعر العربي ما قبل البارودي كان غفلا من هذه العلامات التي أخذت شيئا فشيئا تغزو النص الشعري العربي.

وإذا كان محمد بنيس قد ذهب إلى أن علامات الترقيم "مؤرخة للنص والذات الكاتبة معا"[80]، معتبرا أن "وجودها أو غيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصية التي تلحق الحداثة الشعرية في مختلف متونها وبنياتها النصية"[81] فإن ذلك بالنتيجة يصدق أكثرعلى المتن الشعري العربي الذي أتى ظهورها فيه لاحقا على استخدامها في "المتن الغربي".

وتعتمد القيمة الجمالية والتعبيرية لعلامات الترقيم على تدخلها في نظام الوقفات الشعرية، بعد أن فقد العروض سلطته المطلقة في تحديد هذه الوقفات. ذلك أن إيقاع البيت الحديث إنما يقوم على التفاعل ما بين عناصر الإيقاع الثلاثة: المكان، العروض وعلامات الترقيم[82]. فإذا كان تدفق السلسلة الإيقاعية في نمط البيت التقليدي ينتهي بتكرار عدد معين من الوحدات العروضية تكتمل باكتمالها الجملة النحوية والكتلة الدلالية[83]، فإن علامة الترقيم في نمط البيت الحديث تقوم على خلق خيارات تتيح الاسترسال حين يتوقف العروض والنحو والدلالة، أو التوقف حيث ترتسل هذه العناصر. إنها بذلك تثري طرق الأداء التي هي النص حسب مشونيك[84].

---

[80] - محمد بنيس، **المرجع السابق**، ص. 121.

[81] - محمد بنيس، **المرجع** والصفحة ذاتهما.

[82] - محمد بنيس، **المرجع** والصفحة ذاتهما.

[83] - انظر الصفحات 86 وما بعدها من هذا البحث

[84] - انظر:

Henri, MESCHONNIC, **Critique du rythme**, op.cit. , p. 278.

وإذا كان النص الشعري الحديث هو بالأساس نص مقروء، فإن السماع عبر هذه الآلية يغزو من جديد الكتابة الشعرية ساعيا إلى القبض على المسموع من خلال المكتوب عبر الضبط الكتابي للنبرة.

هكذا تنضاف إلى أبعاد التعبير اللغوي أبعاد غير لغوية هي شاهد على أن الكتلة الإيقاعية لا تنتهي بإشارات اللغة، إذ أننا "نتكلم بشيئ آخر غير الكلمات: برؤيتنا، ويدينا، وجسدنا كله"[85]. إن جدل المرئي والمسموع في مغامرة النص جدل لا حدود للفضاءات التي يرتادها والآفاق التي يفتحها.

وإذا كانت علامتا الترقيم النقطة والفاصلة قد لازمتا اكتمال الوقفة الدلالية في نهاية البيت الكلاسيكي[86] حفاظا على نحوية اللغة الشعرية وحرصا على الحد الأدنى من الانسجام ما بين النظم والدلالة المتعارضين بالطبيعة، فإن البيت الحديث ينزع إلى رصف ترسانته الإيقاعية بحيث تكرس خرق الحدود التقليدية النحوية والنظمية والدلالية. لذلك أخذت الفاعلية الشعرية تتوسع في استخدام إشارات أخرى تسري في ثنايا النص متفاعلة مع بقية عناصر البنية الشعرية لإنتاج دلالية الخطاب الشعري؛ فهل واكب الشاعر الموريتاني هذا التطور؟ وما هي آليات اشتغال هذه التقنية لديه؟

قد يسمح تأمل السلوك الإيقاعي للنماذج التالية بتكوين رأي ولو مبتسر في هذا الصدد.

النموذج الأول: حجر لقمان/ أحمد ولد عبد القادر[87]

---

[85] - *نينا كاتاش* (Nina CATACH)، نقلا عن محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث** ، مر. سا. ج. 3، ص.121.

[86] -جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، مر. سا.، ص. 61.

[87] - أحمد ولد عبد القادر، **حجر لقمان**، مص. سا.، الوسيط، ص.79.

تغربت...
حتى اقتحمت معابد التبت
والهند والهملايا،
سكنت مخارمها.
والصين
التصقت بجدرانها وأبراجها
زمنا..
وفي سفري تأملت جبهة بوذا
طويلا...
وعينيه، ولحيته لم أجد
شبها قاطعا بينها ولحية شيخي في (محضرة)
الأهل...

النموذج الثاني: كتاب الرحيل/محمد ولد عبدي[88]

(كان فيما رويت –وأشهد- عني
اسمها برزخا
ورويت على فترة وعجاف من الشعراء
اسمها سيبة
وروت في الذي كان
موتي ومحياي)

[88] - محمد ولد عبدي، **كتاب الرحيل**، مص. سا.، الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، ص.131.

كان اسمها من شتاء الليالي الحزينة يولد
من ظمأ الجوع،
صيف الروايات،
قافلة الحزن،
رائحة الثأر
من ركام القصائد يولد،
من جثث الشعراء،

النموذج الثالث: رحيل/ باته بنت البراء[89]

عيناك من وجع السنين المحل آلفتا اليباب
تطل من ذا أنت
غادرك الرفاق
شدوا الرحال وأدلجوا
هل عرجوا؟
ما عرجوا !!
لم يبق بالطلل المحيل سواك
يألف الانعتاق
لا لائح لا سانح
سفع الأثافي قد رحلن
أبدلن ودك بالشقاق

[89] - باته بنت البراء، **رحيل**، مص. سا.، الوسيط، صص. 41-42.

النموذج الرابع: الحب والبدر في الليلة 23/ ناجي محمد الإمام[90]

آه !! من كان أبدع...

هذا الرياش...
لرجع صدى خطرات...
العذارى...
هديلا...

ودندن أغنية، للنوارس،

بيضاء، كالحلم...
تنضح وجه الهوى
لتسيلا...؟؟
... ...

تخترق علامة الترقيم في النموذج الأول المقطع عموديا وأفقيا طبقا لاستراتيجية إيقاعية تعتمد المباغتة التي تعضد الحركية داخل النص، فليس هناك مكان نتوقعها فيه. وفضلا عن فجائية الظهور أو الاختفاء هناك أيضا فجائية على مستوى العلامة ذاتها (نقاط استرسال، فواصل، أقواس...إلخ)، ومن طبيعة الدليل الشعري أن يخرق التوقع.

هكذا تقوم علامة الترقيم قطبا ثالثا عنه تتولد أشكال من التقابل تتأسس على عنصرين: أولهما الصدام ما بين هذه العلامة كمولد للوقف

---

[90] - الوسيط، مص. سا، ص. 137.

الدلالي معارض بطبيعة الحال للاسترسال النظمي الذي يخلقه تكرار الصورة العروضية (بتكرار فعولن أو فاعل أو بالتعاقب بينهما).

أما القطب الثاني فينشأ عن التعارض القائم بين علامات الترقيم ذاتها من حيث التقابل الذي تولده ما بين علامات الوقف (النقطة، الفاصلة، الاستفهام) وما ينشأ عنها من حبس كلي أو جزئي لتدفق الصوت من جهة، وبين علامات الاسترسال (نقاط التتابع بأشكالها، علامات الالتحام) بما توحي به من انسياب دلالي رغم توقف الأدلة اللغوية مع حلول البيت مما يجعل البياض المنقط ناطقا بما لم يقل ويفتح آفاقا رحبة أمام القراءة التي تغدو كتابة متجددة تمنح القصيدة وجودا[91] متجددا مع كل قارئ.

وإذا تأملنا أشكال التعارض في هذا النموذج وما يتولد عنها من تقابلات إيقاعية وجدنا أن علامة الترقيم شكلت في معظم الأسطر الشعرية معارضا عنيدا للنظم حين تظاهر الدلالة أو للدلالة إذا ما ساندت النظم.

فبالعودة إلى السطر الأول يتبين أن نقاط الاسترسال التي قطعت تدفق الصورة العروضية المتكررة (فعولن) بفصلها بين جزأي التفعيلة الواحدة (فـ...ـعولن) قد أجبر الدفق النظمي على التراجع دون أن يصل مداه الذي يمثله اكتمال الوحدة العروضية (فعولن). ولكن هذه العلامة (...) في الوقت ذاته قد وسعت أفق الدلالة وجعلتها تفتح على كل ما تحيل إليه الغربة من معان تختلف باختلاف التجارب ومستويات المعاناة.

وبالطريقة نفسها تقف الفاصلة في نهاية البيت الثالث حاجزا يعترض الصورة العروضية (فاعلن) ويخترق تماسكها فيجبرها على التوقف مع اكتمال مقطعها الأول (فا) في تحيز واضح لمقتضيات الدلالة. وفي السطر

---

[91] - يقول مشونيك: إنه "لا وجود للقصيدة إلا بالقراءة"، انظر:
Henri MEꟾSCHONNIC, **Critique du rythme,** op. cit., p. 278.

العاشر تنتصب الفاصلة متراسا يجبر الصوت على التوقف عن تكرار التفعيلة (فعولن).

كذلك يعترض القوسان اللذان طوقا (محضرة) في البيت 12 مقسمين في الآن ذاته تفعيلة فعولن (ولحيـ/ ـة شيخـ/ ـي في محـ/ ـضرة الـ) في هذا البيت وتفعيلة فاعلن التي لا يكتمل جزؤها الثاني (ـأهل) إلا مع بداية البيت الأخير. وإذا لم تكن علامة القوسين من العلامات التي ينجم عنها وقف على مستوى النطق فإنها هنا قد فرضت نوعا من "الوقف البصري"، إذ أن العين هنا تبدو مجبرة على التوقف، فهل نحن أمام ممارسة كتابية تتدخل في إيقاع القراءة كما تدخلت في إيقاع النطق؟ أليست لهذه الأدلة وظيفة سمعية بالأساس؟ وهل نحن أمام انزياج جديد للأدلة الشعرية تتخلى فيه علامة الترقيم عن وظيفتها كمنظم للنطق لتطال القراءة البصرية أيضا؟!

ويعتمد نموذج ولد عبدي على استغلال مزدوج لعلامة الترقيم بمقتضاه تستخدم كمنظم لاندفاع الصوت إذ تتدخل لتشويش نظام الوقف أو لبناء هذا النظام انطلاقا من مقتضيات تفاعل عناصر البنية الشعرية كلها متجاوزة آلية التمفصل العروضي القائمة على التتابع المنتظم للمقاطع حتى نهاية السلسلة الصوتية. وتقوم على هذه الوظيفة الفواصل العديدة التي تخللت النسيج العروضي مشكلة نظاما موازيا للوقف تقوم محطات التوقف فيه بتفكيك التفعيلة إلى جزأين. ويسري هذا القانون على جميع الفواصل في المقطع باستثناء الفاصلة في نهاية البيت الأخير، حيث وردت هذه الفاصلة في نهاية التفعيلة معززة الوقفة العروضية.

أما الوجه الثاني لاستغلال علامة الترقيم في هذا النموذج فتجسده الأقواس والعارضتان. فهذه الأدلة قد تخلت عن وظيفتها في خلق علاقات نطق معينة مستهدفة إنشاء "علاقات بصرية" بين الوحدات اللغوية بحكم تطويقها بإحدى هذه العلامات.

وإذا كانت الفاصلة في الكتابة الشعرية الغربية قد ارتبطت في الممارسة الشعرية القديمة بتعضيد نظام الوقف العروضي، فإنها في هذا النموذج قد تبنت سلوكا مشاكسا للنظم في الغالب الأعم.
وهكذا تؤسس علامة الترقيم نظاما للوقف البصري موازيا لنظام الوقف الصوتي، فضلا عن وظيفتها في تشويش نظام الوقف العروضي.

وتنتصب علامة الترقيم في نموذج باته محطة توقف للعين والأذن معا، دون أن تنخرط في صراع مع الدال النظمي متخلية بذلك عن دورها المعهود في مناوأة النظم. فالشائع في السلوك الإيقاعي لعلامة الترقيم أن تدخل في صراع مع النظام العروضي بحيث تفرض وقفاتها بشكل يشوش نظام الوقف في العروض مما يخلق ازدواجية إيقاعية تلتقطها الأذن من خلال التوقفات الفجائية التي لا تراعي قوانين الوقف ما بين وحدات النظم (التفعيلات).
ومن الطريف في هذا النص أن تتفق نهايات الأبيات التي وردت فيها علامات ترقيم في كل مرة مع نهاية الجملة النحوية والتفعيلة العروضية من جهة، ومع علامة الترقيم من جهة ثانية.
ومن هنا اتسم الإيقاع بصرامة متأتية من اتفاق عناصر النظم والترقيم والنحو (وبالتالي الدلالة).

وإذا كان من الطبيعي في الممارسة الشعرية الحديثة أن تتعارض أنظمة الوقف (الدلالية والعروضية والنحوية والترقيمية)، فإن العلاقة في هذا النوذج قد عرفت انقلابا (على الأقل في مستوى الأبيات التي وردت فيها علامات ترقيم)، فبدل التعارض والصراع تتواطأ الدوال الشعرية في بناء وقفات شعرية قوية تقترب كثيرا من نظام الوقفات في البيت التقليدي؛ فهل تكشف هذه الممارسة عن قناعة الشاعرة بأن العروض هو المنظم الأول لإيقاع

الشعر والسمة النوعية له؟ أم هو الماضي المخيم بقوة على النص حتى في بنائه الترقيمي؟!

وينزع النموذج الأخير –وكثير من نصوص ناجي الأخرى- إلى استغلال الدال الترقيمي إلى أبعد مدى ممكن سواء من حيث الحضور الكثيف نسبيا لترسانة متنوعة من علامات الترقيم، أو باستغلال توزعها على خريطة النص. هكذا تتخلل علامتا التعجب أول تفعيلة في البيت الأول، لينتهي المقطع بسطر كامل من نقاط الاسترسال. وما بين هذا وذاك تنسرب النقاط والفواصل وعلامات الاستفهام في طقس شعري مفعم يتآلف فيه السمعي والبصري، اللغوي وغير اللغوي بحميمية استثنائية تبدو معها علامة الترقيم أكثر توغلا في النسيج الشعري، إذ تتلبس النص متماهية مع الأدلة الشعرية في كل الاتجاهات منخرطة في لعبة التآلف والتنافر التي يخلقها صراع النظم والدلالة.

فإذا كانت تكرارية النظم في هذا المقطع تبدو محكمة تسيطر فيها التفعيلة العروضية الواحدة (فاعلن) سيطرة تامة تفرض تلاحقا للدفق الشعري دون مراعاة لتمفصلات الدلالة؛ فإن علامة الترقيم تنحاز إلى هذه الأخيرة بشكل يعيد شيئا من الاعتبار (حتى لا نقول التوازن) إلى العلاقة ما بين الدلالة والنظم.

ولا ندعي هنا أن قانون سيادة النظم في الخطاب الشعري الذي يعتبر قانونا أثيرا عند الشعريين قد انخرم كلية، غير أن التدفق والتلاحق الناشئ عن سيادة الصورة العروضية الواحدة المكررة كثيراما توقف اضطراريا أمام هذا الدفق الموازي من علامات الوقف والتلوين الصوتي المختلفة، مما يمنح النص تنوعا إيقاعيا ناجما عن طريقة توقيع النبر التي تفرضها علامة الترقيم من جهة، وعن تغيير الموقع الذي تستأنف منه التفعيلة في كل مرة

بعد أن يتوقف الاسترسال العروضي قسريا تحت تأثير علامة الوقف أيا كان نوعها من جهة ثانية.

فالمتتبع لسلوك علامة الترقيم هنا يلاحظ هذا التعارض شبه المطلق بينها وبين التمفصل النظمي، لذلك فرضت وقفاتها جميعا داخل الوحدة العروضية الواحدة أي أن علامة الترقيم تفرض وقفاتها حيث يسترسل النظم، وأن النظم بدوره يفرض وقفاته حيث تسترسل الدلالة. لذلك لم تتفق علامة الترقيم والوقف العروضي في بنائهما للوقفة الشعرية إلا مرة واحدة حين توسطت الفاصلة ما بين الوحدة العروضية (فعلن) في البيت السادس والوحدة الموالية لها (فاعلن) في البيت ذاته.

وفضلا عن تنوع الصورة الإيقاعية الناجم عن تعارض أنظمة الوقف العروضية والدلالية، فإن التنوع داخل علامات الترقيم ذاتها (علامات تعجب، فواصل، علامات استفهام، علامات استرسال) يمنح المشهد الإيقاعي حركية تعتمد على تضافر الحواس في عملية التلقي الشعري، خصوصا بالنظر إلى موقع نقاط الاسترسال على امتداد خريطة النص عموديا وأفقيا. وحول هذه العلامة سنكتفي هنا بإيراد الملاحظات التالية:

- ينتهي معظم أبيات هذا النموذج بنقاط استرسال بدءا من البيت الأول وحتى آخر بيت منه.
- وصل تواتر علامة الاسترسال في النص إلى تسع مرات، بينما لم يتجاوز أربع مرات بالنسبة لبقية العلامات، مما يعني أنها وردت بنسبة 23،69 % في حين أن مجموع العلامات الأخرى لم يتجاوز 76,30%.
- ينتهي النموذج ببيت كامل من البياض المنقط.

بما ذا تنطق هذه المعطيات؟ وما علاقتها برموز الحب والبدر والهديل؟ وهل لامتداد البياض المنقط الذي يحرر المكتوب علاقة بانطلاق هذه الرموز بعيدا عن منطق الإكراه والحجر؟

إن قيمة علامة الترقيم في هذه النماذج كلها لا تتحدد بإثرائها للإيقاع بما تضيفه إلى نظام الوقف، بل بما تتيحه من آليات تعبيرية عن طريقها تفتح أمام القراءة آفاقا لاستشراف الدلالة خارج أسوار المكتوب.

هكذا يفصح الدال غير العروضي في القصيدة الموريتانية –كما تعكسها النصوص المدروسة- عن استثمار للمستويات الصوتية والكتابية في تشكيل الإيقاع العضوي الذي يسهم في بلورة الدلالة الشعرية.

غير أن استنطاق هذا الدال يحتاج إلى معاينة تتجاوز البديهي والمباشر وتحفل بجميع مستويات البناء الشعري، حيث القراءة فعل خلق وإبداع.

الخاتمة

سعى هذا البحث إلى رصد منجزات الحداثة الشعرية في القصيدة الموريتانية المعاصرة عبر استهدافه القبض على المشترك في بنيتها الإيقاعية باعتبار أن لهذه البنية في الخطاب الشعري من النوعية ما يسمح باعتمادها مختبرا شعريا. فإذا كانت آليات الكتابة الشعرية الحديثة على اختلافها تتواشج وتتكامل لتعطي القصيدة طابعها الحداثي، فإن البنية الإيقاعية تظل -حسب اعتقادنا- أكثر البنى إفصاحا عن انخراط نص أو متن شعري ما في الحداثة كممارسة جمالية وفكرية ذات أبعاد متعددة.

ورغم ما لهذه المقاربة من وجاهة مبدئية فقد بدت لنا بحاجة إلى التأسيس اعتمادا على مساءلة المادة الشعرية (حقل الدراسة) بسبر طاقة البوح في إيقاع النص الشعري، مساءلة حاولنا ما وسعنا الجهد أن تسمو على الانبهار بالأثر وتمجيده لمجرد أنه يعلن انتظامه في سلك الجديد، كما تحاول أن تتجاوز العقد

المفضية إلى الاستخفاف بعطاءات الحداثة والازدراء بمنجزاتها وبما فتحته من آفاق أمام النص الإبداعي.

واعتبارا لهذه الحاجة تبنينا خيارا منهجيا يعتمد الإصغاء إلى المتن الشعري مستمدا مراحله من الإمكانات التي يتيحها هذا المتن والاقتراحات التي ترشحها بناه المنجزة، مبتعدين، جهدنا، عن الصيغ الجاهزة، وذلك انطلاقا من قناعتنا بأن الملاحظة والاستقراء ومعاودة النظر هي عماد كل قراءة جادة تحاول أن تسهم في كشف أبعاد الذات الإبداعية وتدفع بها أكثر نحو التخطي والتجاوز بعيدا عن الأحكام المجانية.

ولقد استدعى الوفاء لهذا المنهج أن نتناول المسألة الإيقاعية من خلال الكشف بدءا عن الصيغ التي اتخذها المصطلح في الممارسة النقدية قديمها والحديث. وفي مرحلة ثانية تعين أن نرصد أشكال التفاعل التي أقامتها الفاعلية الإبداعية مع قواعد الإيقاع كما صاغها النقاد قبل أن نتصدى لمعاينة السلوك الإيقاعي للقصيدة الحديثة في موريتانيا من خلال نصوص شعرية محددة سمحت لنا معايشتها باستخلاص جملة من الملاحظات نوجز أهمها فيما يلي:

1) تجاورت في القصيدة الموريتانية الحديثة مختلف أشكال الوقفة (الثلاثية والعروضية والدلالية) معبرة بذلك عن حيرة لم تحسم بعد بشكل نهائي بين تراكمات الموروث ماثلا في سنن الكتابة القديمة، وبين منزع الإبداع الحداثي الذي أعلى راية المغامرة والتجريب.

2) بدت التشكيلات الوزنية الصافية أثيرة لدى الشاعر الموريتاني الحديث. ومع ذلك فإن الفاعلية الشعرية لم تكف نهائيا عن استخدام تشكيلات ممزوجة تسمح بتنويع إيقاعي قد لا يتيحه تتابع الوحدات العروضية المتماثلة في التشكيلات الصافية. على أن اقتناص هذا التنوع الإيقاعي لم يتوقف عند استخدام التشكيلات الممزوجة، بل توغل أبعد إلى مزاوجة تشكيلات مختلفة حيث يتم إيراد وحدة من تشكيل وزني ما في سياق وحدة تشكيل مغاير.

3) راوح استخدام القافية في المتن الشعري المدروس بين المحافظة على البناء الكلاسيكي للقوافي في حدود ما يسمح به بناء القصيدة الحرة، وبين النزوع إلى استغلال الآليات الشعرية الحديثة إلى أقصى حد ممكن. فإلى جانب القوافي التي تعتمد بنية التوالي والتناوب قاصرة تجديدها على التصرف في مستوى اطراد وحدة القافية والروي من جهة، وعلى إيراد أبيات غفل من التقفية من جهة ثانية؛ إلى جانب هذا النمط من التقفية تقوم القوافي المتواطئة التي توغل أبعد في رفض المعطى والمقنن بتحويل "المعيب" إلى فعل للإبداع والتجاوز.

4) وفضلا عن استغلالها للأدوات العروضية –بانزياحاتها العديدة- استغلت القصيدة الموريتانية تكرار الجمل الشعرية والتقفية الداخلية والأوضاع المكانية، ووظفت البياض وعلامات الترقيم...إلخ بشكل تتفاعل فيه هذه العناصر مع المعطى العروضي لبناء المنظومة الإيقاعية حيث يحل البصري في السمعي والسمعي في البصري، عملا على تكثيف الإيقاع داخل النص بإقامة توازن بين نهايات الأبيات وداخل الأسطر الشعرية مما يبرز قدرة الإيقاع على مواكبة الدلالة حين يعكس عبر بناه توترات النفس الشاعرة.

هكذا تبرز المعاينة التشريحية لعناصر الإيقاع داخل المنظومة العروضية وخارجها أن القصيدة الموريتانية الحديثة قد استطاعت أن تستغل معظم الإمكانات الإيقاعية التي استغلتها القصيدة العربية الحديثة سبيلا إلى ارتياد آفاق الحداثة.

على أننا نعي قصور البنية الإيقاعية المعزولة عن تفسير مجمل الميكانزمات المتحكمة في الممارسة الإبداعية، لذلك فأقصى ما يطمح إليه هذا البحث -في مستواه الراهن- هو أن يكشف الملامح الكبرى لبنية نصية تتفاعل مع غيرها من البنى لإنتاج المعنى.

ويبقى البحث بمحصوله الباهت -والمحدود ببنية جزئية- بعيدا عن وهم التوصل إلى جواب نهائي يدعي صياغة إشكالات النص الشعري المعاصر في زمان ومكان معينين.

وطالما أن القصيدة سفر لا نهائي نحو التشكل، فحسبنا أن نرافقها في قلقها وتوتراتها عبر محطات معينة، عسانا نخلخل اطمئنانا كان يسيج معرفتنا بسور من المسلمات المنغلقة على ذاتها، ونستثير فضولا معرفيا قد يصل بالسؤال إلى مدى أبعد ويفتح للرؤية أفقا أرحب.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
—
وزارة التعليم العالي
—
جامعة الجزائر
—
معهد اللغة العربية وآدابها

(تخصص: الأدب العربي قديما وحديثا)

في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالبة:
فاطمة بنت محمد محمود
(بنت عبد الوهاب)

إشراف الأستاذ:
الدكتور عبد الحميد بورايو

السنة الجامعية: 2001/2000

ملخص للموضوع

يتناول هذا البحث تجليات البنية الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة مجسدة في النص الموريتاني، وهو موضوع يطرح إشكالية الحداثة الشعرية في علاقتها بالبنى النصية المنتجة لها أي من حيث هي انخراط في زمن شعري يفصح عن نفسه في ممارسة إبداعية ترفض الانصياع للإكراهات القبلية بما فيها قواعد الوزن والتقفية.

وقد استدعى الإلمام بجوانب هذا الموضوع مقدمة تبين أهمية الموضوع ومسوغات اختياره وحدوده وإشكالياته ومدونته ومنهجه مبرزة أن البحث اعتمد منهجا يراوح بين معاينة الظاهرة الإيقاعية كما بلورتها النظرية النقدية، ورصد مراحل انبنائها من جهة، وبين تشريح الحدث الإيقاعي، وقد تشكل، في نصوص معينة من جهة أخرى.

وقد أشفعت المقدمة بتمهيد استهدف التعرف أولا على مشمولات مفهوم الإيقاع منذ أن أنتج النص الواصف هذا المفهوم إلى أن استقر مصطلحا به يعاين الناقد –ضمن أدوات مفهومية أخرى- آليات بناء النص الشعري.

وينقسم متن الموضوع إلى **بابين** أولهما تمهيدي يتعرض، في **الفصل الأول** منه، للمسألة الإيقاعية من خلال منجزات النقد بدءا بعمل العروضيين –منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي- على بناء منظومة متكاملة تضع القواعد

التي عليها تنبني المظاهر التكرارية البارزة في الشعر القديم (الجاهلي، الإسلامي والأموي).

وقد استطاع العروضيون منذ لحظة التأسيس إنتاج أدوات لرصد البنية العروضية في مستوياتها التالية:

- العناصر الصوتية الدنيا (السواكن والمتحركات التي تؤلف الأسباب والأوتاد والفواصل)،
- الوحدات العروضية (التفعيلات)،
- الأنساق العروضية (البحور)،
- التحولات التي تلحق هذه الأنساق وتلك الوحدات (الزحافات والعلل)،
- النماذج النظرية العليا التي تنتظم الأنساق العروضية (الدوائر العروضية).

وداخل هذه البنية المفهومية انكفأت النظرية العروضية على ذاتها منغلقة على مدونة شعرية لا تمثل –على أهميتها- سوى لحظة من لحظات الإبداع الشعري لا يمكن أن تصوغ النموذج الأبدي لما يمكن أن يكون عليه إيقاع الشعر العربي.

ومع ذلك ففي ما عدا محاولة الأخفش -الذي اكتشف إيقاع المتدارك وشكك في شرعية إدراج بحري المضارع والمقتضب ضمن البحور الأساسية للشعر العربي مبينا أن مستوى تواترهما إذ ذاك لا يسمح باعتبارهما بحرين مثل بقية البحور- لم تتمكن المنظومة العروضية من تجاوز ذاتها وإن استطاعت أن تؤثر بشكل بالغ في النظرية النقدية التي انحبست –فترة طويلة- داخل مقولات العروضيين عن "الصواب والخطأ" و"الصحيح والفاسد" و"الاستقامة والانكسار"...إلخ، بما تحمله هذه المقولات من شحنة أخلاقية تلصق العيب بمحدثات الأمور وبدعها وربما إبداعها...!!

هكذا وجد تعريف الشعر بأنه "كلام موزون مقفى" سنده النظري في تلك المقولات، فبقي جوهره –لقرون- يتحدد بهذا الوزن وتلك التقفية على اعتبارهما الركنين المكينين لـ"عمود الشعر" و"مذهب العرب" الذي لا يحول ولا يتبدل.

ومع أن هناك نقادا قدماء أصغوا إلى توترات القصيدة، وذلك بوصفهم للظواهر البارزة ضمن ما استحدثه الشعراء في فترات لاحقة على مدونة العروضيين الشعرية متوقفين خاصة عند التغييرات التي أجروها على البنية العروضية للشعر الجديد؛ فإن النقد العربي في تياره العام ظل يكرس الرسمي والمؤسسي في البنية الشعرية رافضا الانتباه إلى ما يعتري جسد القصيدة من حراك لم تفلح صرامة المؤسسة في إلغائه.

ولعل هذا ما أحدث شرخا أخذ يتسع ويتفاقم بين ما يستدعيه الفن الشعري من حرية هي الشرط الأول لأي إبداع، وبين خطاب تقعيدي يحاصر القصيدة في قوالب ثابتة لا يتسع هامش الاستثناء فيها إلا لما تتيحه قواعد الزحافات والعلل من "جوازات" أدى الانحسار داخلها والإيغال في استقصائها إلى حصر الانتباه في البعد النظمي وصور تداخل الأوزان والقوافي داخله، فتحولت القصيدة بذلك إلى جسد مثقل بالحلي الزائدة على حساب جماله الطبيعي وتناسق قسماته.

بـهذه الرؤية التي تحصر الإيقاع في العروض وتحصر العروض –بدوره- في الأشكال الوزنية المتحققة في لحظة إبداعية من لحظات الشعر العربي، واجهت الشعرية العربية جميع النصوص الشعرية، فبقي النص النقدي مكتفيا بدور الشرطي الذي يحرس حدود الوزن والتقفية إلى أن جاءت الحداثة تقويضا لأسس النظرة الجمالية العامة بما فيها تلك التي تصوغ قواعد بناء القصيدة، وانبثاقا لنظرة جديدة مكنت الناقد من امتلاك رؤية أعمق وأشمل للبنية الإيقاعية ووظيفتها العضوية في الخطاب الشعري.

لقد فرق النقد الحديث –لأول مرة- بين الإيقاع والعروض، فلم يعد الإيقاع منحصرا في العروض، بل غدا مشتملا عليه، واتضح أن العروض مجرد مظهر من مظاهر الإيقاع يسهم –كغيره من المظاهر- في تشكيل البناء الإيقاعي الذي يتلاحم مع البنى الشعرية الأخرى لإنتاج النص الشعري.

وبتجاوز المقاربة التي تحصر الإيقاع في مظهره الوزني يتأسس مفهوم جديد للإيقاع خارج منظومة العروض التقليدية.

لقد انطلق النقاد المحدثون -على اختلاف اتجاهاتهم وتعدد مناهجهم وأطروحاتهم- من رفض التعريف المزمن للشعر على أنه "كلام موزون مقفى" معتبرين أن هذا التعريف كان مسؤولا عما وصلت إليه القصيدة العربية من نمطية وما انتهت إليه إيقاعاتها من شحوب. لذلك فإن إعادة بناء هذه القصيدة اليوم تستدعي تحرير الشاعر الحديث من هذا المفهوم وما دار حوله من تراكم نظري يحصر الشعر في عنصر واحد من عناصر البناء الشعري، هو الإيقاع الذي يضيق مفهومه في الرؤية التقليدية حتى ينحصر في الوزن ذي البحور الخليلية المحددة. ذلك أن "تحديد الشعر بالوزن [كما يقول أدونيس] تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر؛ إنه تحديد للنظم لا للشعر. فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر".

وإذا كانت الثقافة النقدية القديمة –في تيارها العام- تقيم تمييزها بين الشعر والنثر على أساس أن الشعر قائم على عنصري الوزن والقافية اللذين يفرضان على المعنى إطارا إيقاعيا خارجيا وصارما، وتعتبر بالتالي أن الشعر عبارة عن نثر ألبس وزنا وتقفية، فإن الشعرية الجديدة تنطلق في هذا التفريق من مبدأ الاختلاف النوعي للخطاب الشعري. فـ"لا يجوز أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعا لمعيارية الوزن والقافية، فمثل هذا التمييز

كمي لا نوعي، إذ ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقا في الدرجة؛ بل فرق في الطبيعة".

ومن هنا فإن النص الشعري الحديث يمارس حرية داخلية في بناء إيقاعه لأنه خطاب يتصف بأنه، أولا وقبل كل شئ، رسم لا منته في مساحة من البياض تعطيه شكله النهائي، فيتفاعل فيه البصري والصوتي والدلالي وفق رؤية يتجاوز فيها الإيقاع كونه عنصرا صوتيا ليصبح مركبا ذا أبعاد متعددة.

بهذه النظرة الجديدة في الحقل النقدي العربي، بدأت مقاربة الإيقاع وعيا عميقا بالبنية المتشكلة من داخل النص ذاته، وتراجع الاهتمام بالوزن إلى المرتبة الثانية. ذلك أن هذا الوزن بما هو يخلق نظام توقفاته القسري ويعمل على حجز الإيقاع الشعري في قوالب خارجية قد جمد الشعر في نظام معياري سكوني ترسيمي، فكان المقابل لحيوية الإيقاع المتجدد الذي يتشكل تبعا لمقتضيات بناء النص، فيضفي عليه خصائص صوتية تتلاحم مع بقية مكونات البنية الشعرية في خلق كائن شعري يتجدد مع كل قراءة ويتجاوز تشرنقه التقليدي داخل التفعيلة المعزولة والبيت الوحيد ليتجسد في وحدة نصية ديناميكية.

ولإعادة بناء الإيقاع على هذا النحو، هدمت الممارسة النقدية الجديدة المعطى والقبلي الذي كان قد جمد حيوية علم العروض. فليس من أهداف الناقد الحديث خلق قواعد للقصيدة الحديثة بعد أن تفجر الانحباس الذي كان يتحكم في القصيدة التقليدية فارضا عليها سلوكا إيقاعيا ثابتا تحدد فيه منطلقات البدء وحدود الوقفات، بل على العكس، إنه يحصر همه في استقراء مدونة الشعر لرصد الثابت في السلوك الإيقاعي، واستكشاف الجديد فيه، وهي مهمة استدعت من الناقد الحديث بناء جهاز مفهومي يمكن تصنيف أدواته الإجرائية في مستويين: مستوى العناصر الإيقاعية العروضية (وتشمل: الوقفة الشعرية، التشكيلات الوزنية، أشكال التفعيلة وطرق بناء

القافية) ومستوى العناصر الإيقاعية غير العروضية (وتضم أشكال التكرير غير العروضي، البنية المكانية وعلامات الترقيم).

وفي **الفصل الثاني** من الباب الأول تناول البحث آليات تعامل الفاعلية الشعرية مع إلزامات العروضيين والنقاد وطرق تفاعلها مع الثابت والمقنن في المنظومة الإيقاعية محاولا رصد أشكال الخروج على نظام القصيدة العربية في تشكيلها الزماني والمكاني، وذلك بالتوقف عند ثلاث لحظات شعرية شهدت المنعطفات البارزة في تاريخ البناء الإيقاعي للشعر العربي مجسدة في:

- المتحول الإيقاعي ما قبل الموشح،
- المتحول الإيقاعي في الموشح،
- المتحول الإيقاعي في القصيدة الحديثة.

وتتحدد اللحظة الأولى زمانا بالمرحلة العباسية التي شهدت القصيدة خلالها تململا كبيرا يمكن رصد أهم مظاهره الإيقاعية على مستويين هما:

- مستوى القافية حيث بدأت تبرز قصائد لا تجري على نظام القافية التقليدي، بل يبلغ التجريب فيها أحيانا حد الاستغناء عن القافية في بعض النصوص.
- مستوى الوزن الذي بدأ يخرج من مضمار "النسج على منوال الأقدمين" إلى خلق أوزان مبتكرة تستلهم موسيقى الطبيعة.

لقد أبدع المولدون في هذه المرحلة إيقاعات جديدة راوحت بين مزج البحور المعروفة وإبداع بحور مستحدثة، فكان لها فضل إغناء موسيقى الشعر العربي وكسر رتابته وزنا وتقفية.

وهكذا عرف الشعر أشكالا جديدة وتحولات إيقاعية تجد أبرز تعبير عنها في ما عرف بـ"الشعر الجديد"، كما ظهرت فنون شعرية ارتبطت بالإنشاد كـ"المواليا" و"الكان وكان" و"القوما" و"الدوبيت"...إلخ.

أما اللحظة الشعرية الثانية فيجسدها الموشح الذي يعد -بما عرفه من انتشار أفقي وعمودي بين الأوساط الأدبية وما ناله من قبول نقدي تجسد في إحراز مكانة تضيق وتتسع في التصنيف الأدبي- أهم ما استحدث في أوزان الشعر العربي منذ الخليل حتى تلك اللحظة.

ومهما شدد مؤرخو الأدب على أثر الموسيقى والغناء في الموشح بداية، فإنه قد استقل فنا شعريا تنظم فيه جميع الأغراض ويتذوقه العامة والخاصة على السواء.

وقد راوحت الموشحات على مستوى الوزن بين التزام أحد البحور والدمج بين نغماتها في الموشح الواحد بأن تتبع الأقفال وزنا معينا وتنسج الأغصان في بحر مغاير. وقد تزيد تفعيلة أو تنقص في الوزن المعين على أن يلتزم بهذا التغيير على امتداد الموشح.

وبهذه البنية خلخلت الموشحات -ولأول مرة- النسق الهندسي الرتيب الذي سيطر على القصيدة العربية فقضت على تناظرية القصيدة التقليدية. غير أنها بخضوعها لهندسة صارمة وقوانين وزنية محددة قد حدت أفق التحرر الإيقاعي الذي بشرت به منذ البداية، وبقيت بذلك أسيرة لنظام البيت القديم.

ومع أن الموشح بقي أمينا للعروض الخليلي باعتماده الأساس الإيقاعي العتيد لهذا العروض، وهو التفعيلة، فإنه -بما ميزه من حرية نسبية في تشكيل جغرافيا النص الشعري، وما أتاحه من خيارات نغمية داخل القصيدة الواحدة- قد أسهم في تمهيد أرضية الخروج الجذري على نظام الخليل في مراحل لاحقة. لذلك فليس غريبا أن يعده بعض الدارسين مدخلا للتحرر الإيقاعي في الشعر الحديث.

ويتجسد المنعطف الإيقاعي الأخير -وربما الأبرز في تاريخ الشعر العربي- في القصيدة الحديثة التي شكلت قمة التمرد على مواضعات هذا الشعر بما فيها وحدة الوزن والقافية، كما كرست تداعي البنية الشعرية القديمة بهدمها لأسس عمود الشعر ومنطلقاته.

لقد شهد الشعر العربي –مع القصيدة الحديثة- انفجارا هائلا زعزع كيانه وأطاح بمسلماته بدءا بهدم حدود البيت الأساس المكين للبنية الشعرية القديمة ووصولا إلى ما أخذ يغزو جسد النص من صور إيقاعية سمعية وبصرية لا عهد للكتابة الشعرية بها. ومن هنا فإن القطيعة مع النموذج الخليلي وجدت تجسيدها الفني والأرضية التجريبية المؤاتية لتأسيسها الفكري في القصيدة الحرة التي شكلت أساسا قويا لتناسل شعري لا حدود لآفاقه.

أما **الباب الثاني** من هذا البحث فهو عبارة عن دراسة تطبيقية كرست لمعاينة البنى الإيقاعية في القصيدة الموريتانية الحديثة من خلال نماذج لأربعة شعراء.

وينقسم الباب إلى فصلين تناول أولهما (وهو **الفصل الثالث** من العمل) مظاهر الإيقاع العروضية مجسدة في:

- أشكال بناء الوقفة الشعرية،
- التشكيلات الوزنية الغالبة،
- طبيعة التفعيلة وكيفية استغلالها في التشكيلات الوزنية،
- طرق تجسيد القافية.

وقد استدعت معاينة هذه البنى العروضية في سياقاتها المتحققة إيراد ملاحظات تمهيدية انصبت أولاها على مفهوم الوقفة الشعرية باعتباره مفهوما مركزيا فيما يتصل بالتفريق بين بنية الخطابين الشعري والنثري. فلكي نعرف البيت الشعري يتعين أن نقارنه بما ليس شعرا، أي بجملة النثر

التي يعطيها *جان كوهن* تحديدا مزدوجا "فهي من جهة ما يقدم معنى تاما، ومن جهة أخرى ما انحصر بين وقفتين".

غير أن البيت الشعري يبني وقفته في اتجاه معاكس لهذه الموازاة الصوتية الدلالية، بحكم ما يمتاز به من التقاء ضروري بين التماثلات الصوتية والدلالية. وبذلك فإن "ما يقدم معنى تاما، أي الجملة، لم يعد محصورا بين وقفتين، وما هو محصور بين وقفتين، أي البيت، لم يعد يقدم معنى تاما" بالضرورة.

وتتعلق الملاحظة الثانية بالطبيعة التكرارية المؤسسة للنظم في الشعر الذي يمتاز بأنه "خطاب يكرر كلا أو جزءا الصورة الصوتية نفسها" وهذه الصورة الصوتية هي التي عبر عنها العروضيون العرب بالتفعيلات التي تعمل عبر بنيتها التماثلية (أو شبه التماثلية) على دعم الإحساس بالانسجام بين الجمل الشعرية. فهذه الجمل تعبر عن المعاني المختلفة بدوال صوتية متماثلة عكسا للنص النثري الذي يعتمد على القيم الخلافية للأصوات في بناء الدلالة.

ومن هنا اعتبر *كوهن* "أن النظم ليس مختلفا عن النثر وحسب [...] بل هو نقيض النثر" إذ أن مفهوم "البيت يحوي فكرة الرجوع المنتظم، على عكس النثر" حسب عبارة *جاكبسون*.

وبهذه الصفة بالذات تتأسس بنية الإيقاع في الشعر. يقول *بول فريس*: "إن بنية ما لن تسمى بنية إيقاعية إلا إذا واجهنا تكرارها ولو افتراضا".

أما الملاحظة الثالثة فتدور حول القافية التي تعد عنصرا عروضيا يبني التماثل الصوتي حيث لا يوجد تماثل دلالي. وقد عرف الأقدمون المماثلة الصوتية/الدلالية بين القوافي تحت اسم الإيطاء الذي عدوه عيبا من

عيوب الشعر (إلا بشرط أن يأتي بعد سبعة أبيات حيث يمكن اعتباره إذ ذاك مفتتح قصيدة جديدة).

وقد شكلت القافية بما لها من دور فعال في بناء الإيقاع الشعري، عنصر إغراء للنقاد العرب القدماء حين أسندوا إليها وظيفة محدد من محددات الشعر الذي عرف على أنه "كلام موزون مقفى"، كما تجسد الإحساس بأهميتها من خلال استقطابها عناية المبدعين حين دأبوا على إعطائها العناية القصوى عبر اختلاف الممارسة الإبداعية. ولعل لظاهرة "لزوم ما لا يلزم" أبلغ الدلالة على الإحساس القوي بهذا العنصر ذي الأثر الفعال في تكثيف الإيقاع.

وإذا ما صدق على القافية في الشكل القديم للبيت قول كوهن بأنها تمثل "تكرار الأصوات الأخيرة" بحيث أن "هذا الموقع داخل في تعريفها"، فإنها في النص الحديث تظهر سلوكا مغايرا لهذا البناء القائم على الموقع الثابت في نهاية البيت، مما يستدعي التعامل معها بكثير من المرونة. فالقافية -شأن غيرها من عناصر الإيقاع العروضي وغير العروضي في القصيدة الحديثة- قد كسرت أغلالها نهائيا واندفعت تخترق نسيج النص وتبني دلالته.

وينتهي الفصل بخلاصة مؤداها أن النص الموريتاني بصفة مجملة أخذ يكف عن استخدام الأداة العروضية بوصفها معطى مفروضا وطريقة آلية في رصد عدد معلوم من المتحركات والسواكن ذات النهايات الحرة حينا والمقيدة أحيانا، وشرع يورط هذه الأداة ويسخرها لبناء الدلالة الشعرية.

أما **الفصل الثاني** من هذا الباب (وهو الفصل الرابع والأخير من البحث) فيتعرض لمظاهر الإيقاع غير العروضية التي أخذت تغزو جسد النص. فالممارسة الشعرية اليوم أصبحت تنزع إلى التوغل أبعد في تخوم التجريب حيث تصل لعبة التفكيك والتركيب ذروتها في بناء الإيقاع حين تبني ممارستها على أساس رؤية تتجاوز الإمكانات التي يتيحها المعطى

العروضي. فالإيقاع لا ينبني بالدال العروضي وحده كما يقول محمد بنيس، وأي وقوف عند هذا الدال من شأنه أن يحجب عناصر إيقاعية أخرى قد تكون أقدر على تجسيد الدلالة الشعرية من تكرار الصورة العروضية.

ويكتسب تناول هذه العناصر مشروعيته من حضورها الكثيف نسبيا في النص الشعري المعاصر حيث أصبحت الكتابة قائمة على تفاعل العديد من البنى الإيقاعية. وبذلك تعمل القصيدة الحديثة على تعويض الإيقاع الصاخب للبحر العروضي المنتظم وتناظرية التفعيلات في البيت ذي الشطرين الملتزم بقافيته البارزة في النهاية

وإذا كان الإنجاز الشعري قد توسع أكثر فأكثر في استغلال إمكانات ظلت محظورة ضمن المفهوم التقليدي للعروض، فإن بناء الإيقاع الذاتي أخذ ينزع إلى اجتياز منطق الرخصة والاستثناء ويتوغل أبعد في مناطق الحظر التقليدية حيث تنتفي الحدود القبلية فلا تخضع الذات لضوابط غير ما تمليه اللحظة الشعرية؛ وبالتالي فإن مكاشفة إيقاع النص الحديث لا تتأتى إلا بالتردد الدائم بين المحدود واللامحدود، بين الثابت المقنن، وبين ما يستعصي على التقنين، داخل متاهات النص المنجز. وهذا ما حاول البحث ملامسته من خلال عناصر إيقاعية غير عروضية هي:

- التكرير خارج النظام العروضي،
- البنية المكانية،
- علامات الترقيم.

ويبرز الفصل في الختام كيف يفصح الدال غير العروضي –في القصيدة الموريتانية- عن استثمار للمستويات الصوتية والكتابية في تشكيل الإيقاع العضوي الذي يسهم في بلورة الدلالة الشعرية بما يحققه من تفاعل بين المسموع والمرئي في الخطاب الشعري، وبما يتيحه من آليات تعبيرية عن طريقها يفتح أمام القراءة آفاقا أوسع لاستشراف الدلالة خارج أسوار المكتوب.

وينتهي البحث بـ**خاتمة** تلخص أهم نتائج الدراسة الإيقاعية للمدونة الشعرية في النقاط التالية:

1) تجاورت في القصيدة الموريتانية الحديثة مختلف أشكال الوقفة (الثلاثية والعروضية والدلالية) معبرة بذلك عن حيرة لم تحسم بعد بشكل نهائي بين تراكمات الموروث ماثلا في سنن الكتابة القديمة، وبين منزع الإبداع الحداثي الذي أعلى راية المغامرة والتجريب.

2) بدت التشكيلات الوزنية الصافية أثيرة لدى الشاعر الموريتاني الحديث. ومع ذلك فإن الفاعلية الشعرية لم تكف نهائيا عن استخدام تشكيلات ممزوجة تسمح بتنويع إيقاعي قد لا يتيحه تتابع الوحدات العروضية المتماثلة في التشكيلات الصافية. على أن اقتناص هذا التنوع الإيقاعي لم يتوقف عند استخدام التشكيلات الممزوجة، بل توغل أبعد إلى مزاوجة تشكيلات مختلفة حيث يتم إيراد وحدة من تشكيل وزني ما في سياق وحدة تشكيل مغاير.

3) راوح استخدام القافية في المتن الشعري المدروس بين المحافظة على البناء الكلاسيكي للقوافي في حدود ما يسمح به بناء القصيدة الحرة، وبين النزوع إلى استغلال الآليات الشعرية الحديثة إلى أقصى حد ممكن. فإلى جانب القوافي التي تعتمد بنية التوالي والتناوب قاصرة تجديدها على التصرف في مستوى اطراد وحدة القافية والروي من جهة، وعلى إيراد أبيات غفل من التقفية من جهة ثانية؛ إلى جانب هذا النمط من التقفية تقوم القوافي المتواطئة التي توغل أبعد في رفض المعطى والمقنن بتحويل "المعيب" إلى فعل للإبداع والتجاوز.

4) وفضلا عن توظيفها للأدوات العروضية –بانزياحاتها العديدة- استغلت القصيدة الموريتانية تكرار الجمل الشعرية والتقفية الداخلية والأوضاع المكانية، كما وظفت البياض وعلامات الترقيم...إلخ بشكل تتفاعل فيه هذه العناصر مع المعطى العروضي لبناء المنظومة الإيقاعية حيث يحل البصري في السمعي والسمعي في البصري، عملا على تكثيف الإيقاع داخل النص بإقامة توازن بين نهايات الأبيات وداخل الأسطر الشعرية مما يبرز قدرة الإيقاع على مواكبة الدلالة حين يعكس عبر بناه توترات النفس الشاعرة.

وأشفع متن الموضوع بـ**ملحقين**. شكل الأول منهما مسردا بالقصائد التي شكلت مدونة الدراسة، وذلك عملا على أن تستكمل النصوص بنيتها وتستعيد المقاطع المبتورة في ثنايا العمل مكانها في السياق.
أما الملحق الثاني فهو صورة لخاتم شعري يبرز مزاولة الشاعر الموريتاني للتختيم الذي شكل في مرحلة معينة أرضية للخروج على البنية المكانية النمطية للقصيدة العربية القديمة.

واختتم البحث بـ**فهارس** خصصت الأولى منها للأعلام البشرية الواردة في متن العمل، بينما اشتملت الثانية ثبتا بالمصطلحات الإيقاعية المستخدمة وأفردت الأخيرة بثبت لمواضيع البحث.

فهرست الموضوعات

المقدمة 17-06

التمهيد 27-18

الباب الأول: الإيقاع بين الممارسة النقدية والإبداعية 81-28

الفصل الأول: الإيقاع في الممارسة النقدية 58-29
أولا) في النقد القديم: المقاربة العروضية 41-31
ثانيا) في النقد الحديث: من الوزن إلى الإيقاع 58-42

الفصل الثاني: بين جمود الخلاصات وجنوح النص المبدع 81-59
أولا) المتحول الإيقاعي ما قبل الموشح 72-66
ثانيا) المتحول الإيقاعي في الموشح 75-72
ثالثا) المتحول الإيقاعي في القصيدة الحديثة 81-75

الباب الثاني: البنى الإيقاعية في القصيدة الموريتانية 195-82

الفصل الثالث: في الإيقاع العروضي 136-83
أولا) ملاحظات تمهيدية 96-86
ثانيا) أشكال بناء الوقفة 115-96
ثالثا) التشكيلات الوزنية 121-115
رابعا) القافية 136-121

الفصل الرابع: في الإيقاع غير العروضي 195-137
أولا) التكرير خارج النظام العروضي 162-139
ثانيا) البنية المكانية 183-162
ثالثا) علامات الترقيم 195-183

الخاتمة 200-196

الملحقات 265-201

البيبليوغرافيا 279-266

الفهارس 294-280
أولا) فهرست الأعلام البشرية 285-281
ثانيا) فهرست المصطلحات الإيقاعية 292-286
ثالثا) فهرست الموضوعات 294-293

البيبليوغرافيا:

أولا) المصادر[1]

باتّه بنت البراء (مباركة)،
- **أحلام أميرة الفقراء**، الطبعة الأولى، نواكشوط، 1997،
- **"رحيل"** (قصيدة)، **الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث**، إعداد: اللجنة الوطنية المكلفة بجمع ونشر الثقافة بموريتانيا، المطبعة الوطنية، نواكشوط/موريتانيا، 1997، صص.61-62.

ولد عبد القادر (أحمدُ)،
- **أصداء الرمال**، دار الباحث، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1981،
- **"حجر لقمان"** (قصيدة)، **الوسيط في الأدب الموريتاني**، صص.79-86،
- **"السفين"** (قصيدة)، **الوسيط في الأدب الموريتاني**، صص. 87-90.

ولد عبدي (محمد)،

---

[1] - في عملية ترتيب المصادر والمراجع، لم نضع في الاعتبار: التعريف، ابن (ولد)، أبو وبنت.

- **الأرض السائبة**، (مجموعة قصائد) من نصوص كتبت ما بين 1984-1994، الطبعة الأولى، أبو ظبي/دولة الإمارات العربية المتحدة، 1995،
- **"كتاب الرحيل"** (قصيدة)، **الوسيط في الأدب الموريتاني**، صص. 130-132،
- **"مناخات"** (قصيدة)، **الوسيط في الأدب الموريتاني**، صص. 132-135.

ناجي (محمد الإمام)،
- **"الحب والبدر في الليلة 23"** (قصيدة)، **الوسيط في الأدب الموريتاني**، صص. 136-139،
- **"سنبقى"** (قصيدة)، **الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث**، صص. 140-145.

ثانيا) المراجع

1) المراجع باللغة العربية

ولد اباه (محمد المختار)،
الشعر والشعراء في موريتانيا، الطبعة الأولى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1987.

الأحمد (أحمد سليمان)،
الشعر الحديث، بين التقليد والتجديد، الدار العربية للكتاب، طرابلس/ليبيا، 1983.

أدونيس (علي أحمد سعيد)،

- **الثابت والمتحول**، 3 أجزاء، الجزء الثاني (**تأصيل الأصول**)، الطبعة الخامسة، دار الفكر، بيروت/لبنان، 1986،
- **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت/لبنان، الطبعة الثالثة، 1983.

امحمد (ابن أحمد يوره)،
ديوان ابن أحمد يوره، إعداد محمدن بن أحمدناه، مكتب التوفيق للنشر والأدوات المكتبية، نواذيبو (موريتانيا)، الطبعة الثانية، 1984.

أنيس (إبراهيم)،
موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، 1972.

برنار (*سوزان*)،
قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، الجزء الأول، ترجمة رواية صادق، دار شرفيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

بنت البراء (مباركة)،
الشعر الموريتاني الحديث من 1970 إلى 1995، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد، دمشق، 1999.

البحراوي (سيد)،
"دراسة وتحقيق كتاب العروض للاخفش"، *مجلة فصول*، العدد الثاني، يناير/مارس 1986، صص. 123-161.

بك (كمال خير)،
حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعي-الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية)، ترجمة أصدقاء المؤلف، الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1986.

بنيس (محمد)،

- **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**، 4 أجزاء، الجزء الأول (**التقليدية**)، الطبعة الأولى (1989)، والجزء الثالث (**الشعر المعاصر**)، الطبعة الأولى، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990،
- **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، دار التنوير للطباعة والنشر (بيروت) والمركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، الطبعة الثانية، 1985،
- **حداثة السؤال**، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان والدار البيضاء/المغرب، الطبعة الثانية، 1988.

تودوروف (*نوزفتان*)،
نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء.
(انظر أيضا: **طودوروف** تزفيطان)

جونسون (*ر.ف.*)،
موسوعة المصطلح النقدي، ج.3 (**الجمالية**)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1998.

ولد الحسن (جمال)،
الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري (مساهمة في وصف الأساليب)، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، الطبعة الأولى، 1995.

الحمزاوي (محمد رشاد)،
المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، الدار التونسية للنشر، تونس، 1987.

الخبو (محمد)،
مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار الجنوب للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 1995.

داغر (شربل)،
الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.

الداية (محمد رضوان)،
العروض وموسيقى الشعر، دمشق/سوريا، 1987.

أبو ديب (كمال)،
في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.

راجع (عبد الله)،
القصيدة العربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد، جزءان، منشورات عيون، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1987.

ابن رشيق (الحسن الأزدي القيرواني)،
العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، 1981.

الروبي (ألفت كمال)،
"مفهوم الشعر عند السجلماسي"، *مجلة فصول*، العدد الثاني، القاهرة، 1986، صص. 34-41.

أبو زيد (محمد بن أبي الخطاب القرشي)،
جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1981.

السعدني (مصطفى)،
الملفوظ الشعري (جدلية بين الدال والمدلول) (قراءة في تراثنا النقدي والبلاغي)، منشأة المعارف، الأسكندرية، 1989.

طودوروف (*تزفيطان*)،
الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1987.

الطرابلسي (محمد الهادي)،
"في مفهوم الإيقاع"، *حوليات الجامعة التونسية*، العدد 32، 1991، صص. 7-22.

عباس (إحسان)،
- **تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)**، دار الثقافة، بيروت، الطبعة السادسة، 1981.
- **بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره)**، دار الثقافة، بيروت/ لبنان، الطبعة الرابعة، 1978.

عباسة (محمد)،
الشعر المقطعي الأندلسي وأثره في الشعر الأوكيستاني، أطروحة دوكتوراه، الجامعة الجزائرية/الجزائر، 1996/95.

ابن عبد الحي (محمد)،
التجديد في الأدب العربي بموريتانيا في العصر الحديث، بحث لنيل شهادة دكتوراه السلك الثالث، جامعة تونس الأولى، 1989.

عصفور (جابر)،

مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والتشر، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية، 1982.

العلمي (محمد)،
العروض والقافية (دراسة في التأسيس والاستدراك)، الطبعة الأولى، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1983.

عياد (شكري محمد)،
موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1978.

عيد (رجاء)،
التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد في موسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف بالأسكندرية، بدون تاريخ (د. تا.).

العيد (يمني)،
في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1987.

الغذامي (عبد الله محمد)،
تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1979.

غربال (محمد شفيق، وآخرون)،
الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب ومؤسسة افرانكلين للطباعة والنشر، د.تا.

فراي (*نورثروب*)،

تشريح النقد، ترجمة وتقديم محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، الجماهيرية الليبية، 1991.

فضل (صلاح)،
بلاغة الخطاب وعلم النص، (سلسلة عالم المعرفة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

الكبيسي (طراد)،
"الناقد العربي ومستجدات التكوين الأدبي"، ضمن: **التحدي والاستجابة في الثقافة العربية المعاصرة** (أعمال المؤتمر الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب)، الجزء الأول، مطابع دار الثورة، بغداد، 1986، صص. 133-160.

كوهن (*جان*)،
بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986.

الماكري (محمد)،
الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي، المغربي/ بيروت-الدار البيضاء، 1991،

مجمع اللغة العربية بالقاهرة،
المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979.

مجموعة من المؤ لفين،
أيام العرب في الجاهلية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مكان وتاريخ النشر غير مذكورين.

مجهول،

المفضليات (ديوان العرب: مجموعة من عيون الشعر)، تحقيق وشرح، أحمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، الطبعة السادسة، دار المعارف، مصر، 1979.

مجهول،
دائرة المعارف الإسلامية، 15 جزء، دار الفكر، 1933.

مجهول،
المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات (إنجليزي- عربي-فرنسي)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1989.

مجهول،
المعجم الموحد لمصطلحات الموسيقى (إنجليزي-فرنسي-عربي)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1989.

مجهول،
المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، 1988.

المسعدي (محمود)،
الإيقاع في السجع العربي (محاولة تحليل وتحديد)، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.

مصطفى (إبراهيم وآخرون)،
المعجم الوسيط، جزءان، مجمع اللغة العربية، المكتبة العلمية، طهران، د.تا.

مصلوح (سعد)،
"في مسألة البديل لعروض الخليل: دفاعا عن فايل"، *مجلة فصول*، العدد الثاني، 1986، صص. 204-217.

مفتاح (محمد)،

تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1986.

الملائكة (نازك)،
- **شظايا ورماد (المجموعة الكاملة)**، دار العودة، بيروت، 1971،
- **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، 1978.

ابن منظور (جمال الدين محمد أبو الفضل)،
لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرغشلي، بيروت/لبنان، دار لسان العرب، 1970.

النويهي (محمد)،
قضية الشعر الجديد، دار الفكر ودار الخانجي، الطبعة الثانية، القاهرة، 1971

وهبه (مجدي)،
معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي- عربي- فرنسي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

يحياوي (رشيد)،
الشعرية العربية (الأنواع والأغراض)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى،1991.

اليوسفي (محمد لطفي)،
في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، 1985.

2) المراجع باللغة الأجنبية

ANONYME,
Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris, 1973.

ANONYME,
Le Petit Larousse illustré, Dictionnaire encyclopédique, Paris, 1994.

BRAUDEL (Fernand),
Ecrits sur l'histoire, Paris, Flammarion, 1969.

DUMESNIL (René),
Le rythme musical (essai historique et critique), Ressources, Paris et Genève, 1979.

FOREST (Philipe),
Le symbolisme ou la naissance de la poésie moderne, Collection Littérature Vivante, Pierre Bordas et Fils Editeur, Paris, 1989.

JAKOBSON (R.) et POMORSKA (K.),
Dialogues, traduits du russe par Mary Fretz, Flammarion, Paris, 1980.

LEPERE (Pierre),
Création poétique et poésie, Collection Littérature Vivante, Pierre Bordas et Fils Editeur, Paris, 1990.

MESCHONNIC (Henri),
Critique du rythme, anthropologie historique du langage, Editions Verdier, Paris, 1990.

POMRSKA (K.),
«**Le vers et les sons du langage**», pp. 23-29, in : JAKOBSON (R.), **Dialogues**, Flammarion, Paris, 1980.

RUWET (Nicolas),
Langage, musique, poésie, Editions du Seuil, Paris, 1972.

الملحق الأول (نصوص المدونة)

بلاد وغيم[1]

بلادك أنشودة في الصباح
يظللها المزن
يحضنها الشاطئ القرمزي
مدى البحر أسراب طير تحوم
تناغي فيطغى جمال الصباح
مدى شاطئ البحر ظلت تحوم
وتكتب شعرا بخفقاتها
تباعدن.. قربن.. أسدلن.. رفعن
بدأن الغناء
تناغمن في الجو
حولن الأفق إلى لوحة من رسوم
تمايلن ثم اتجهن إلى جزر الواق واق
* * *

[1] – باتّه بنت البراء (مباركة)، **أحلام أميرة الفقراء**، مص. سا.، صص. 53–57.

وناديتهن.. هيا تعالين..
قلبي إليكن
هيا أرافقكن وأمسح فوق مناقيركن
هيا سأسمعكن كلاما رزينا
أغني لكن غناء حزينا
قصائد مفعمة بالتراب
بشط الرمال، بصمغ القتاد
قصائد حب لكل البلاد
سأسمعكن أناشيد طفل يعاني الولاده
يريد الولاده
ويبكي بلاده
* * *
وعدن إلي وفي النفس بوح
وعدن وقد حاصروني دما وعروقا
وعدن وكل الحمام تفيأ ظلي
وكل النوا ر..
ولملمت الأرض لون النبيذ
* * *
يقولون مرت ببيتي سراعا
حمائم أبقت فتاتا من الرمل
وظللن بالريش حوش الخباء

وسرت لعلي أصادفهن
ولكن خيط الضياء الرفيق أذاب عيوني
* * *
هم سرقوا الضوء من شفتي
وغطوا طريقي رياحا ورملا
وفي الصيف كان السراب حليفي
ثلاثون شهرا ولا ظل لا ماء إلا السراب
ثلاثون شهرا
وحوش البراري تعاهدني
بكرة وعشيا
يجئن بقربي ليبرد عني احتراق التراب
ثلاثون يوما وكل الطيور تظلل فوقي
وتشدو بألحانها النائيات.. وتبكي اغترابي
* * *
لمن طردوني أوجه هذا النداء
لمن حبسوا الماء عن ناظري وعن شفتي
أوجه هذا النداء
لمن وضعوا خلف أضراسهم شحوم السنام
وزوق الكلام
لمن وضعوا تحت أقدامهم بقايا العظام
لمن جملوا تجاعيدهم برمل بلادي

بأسماكها،
بكل الأواقي التي جمعت شيخة في الظلام
تظل بأطرافها الراعشات
تلملم تحت شعاع خجول
تراوده الريح.. تطحنه.. وتهرق منه الدموع
ثنايا لحاف
أصابعها اهترأت،
أظافرها سقطت
تيبس جلد على ظفرها
وراحت تلملم منه الظلام
من أعماق روح خنقتم مداها
منعتم لها أن ترود الهواء
أو أن تسحب الماء
منعتم بنيها الحياة
وظلت تروض عبر البراري وعبر القفار
وظلت تلوك بقايا المحار
منعتم لها أن تقول:
بلادي تذوب وئيدا سريعا ولا أستجيب
* * *
ألا أيها الغاصبون لخير بلادي
ألا أيها الملتهون بذر رمادي

حرقتم بلادي..
أضعتم بلادي
نهبتم بلادي..
أضعتم بلادي
ولم يبق إلاي.. يهفو فؤادي
ألا أيها الغاصبون لخير بلادي
سيبقى فؤادي
وميضا يعاود بعث الرماد
سيبقى رمادي...

رحيل[2]

من بين أزمنة المحاق
من المسافات التي تذكي حميم الاشتياق
من سرك المرصود بالأحلام بالقدر المعاق
تطل يا حلما تأبد موجع الأعصاب
ملتبس الخناق

* * *

تطل مسكونا بماضيك الذي عرف الخراب
عيناك من وجع السنين المحل آلفتا اليباب
تطل من ذا أنت
غادرك الرفاق
شدوا الرحال وأدلجوا
هل عرجوا؟
ما عرجوا !!
لم يبق بالطلل المحيل سواك
يألف الانعتاق
لا لائح لا سانح
سفع الأثافي قد رحلن

---

[2] – باتّه بنت البراء (مباركة)، **أحلام أميرة الفقراء**، مص. سا.، صص. 41–43.

أبدلن ودك بالشقاق
ها أنت ترقب من عصور التيه
هودجها الجميل
يا دار عبلة أقفرت
لم يبق إلاك الدليل
وتجمدت كفاك والتبس المقاتل بالقتيل
عبثا تحاول نشلها من عاديات المعتدين
عبثا وقد مكر الزمان بكل ما شيدته
وبكل ما أبدعته
عبثا عناؤك بل عنادك لا يطاق
عبثا قصيدك عافه صخب المدينة
نمنمت شطريه حناء السيول
وتيبس الشيخ الجريح عليه وانتفت الفصول
عبثا تريد لقاءها
عبثا تنال سماءها
ما عاد يمكنك الوصول
رحلت إلى لا منتهى
للشاطئ الغربي
أزمعت الطلاق
رحلت وأنت بدارها تبكي

يذيبك الاشتياق

رحلت فهيهات العناق

رحلت فهيهات العناق

حجر لقمان[3]

طرقت مدائن الشرق
والغرب،
ركبت صحون الرياح،
أبحث عن حجر
ضاع آخر أيام لقمان..
لؤلؤة عصبت بحرير
السماء.
* * *
دخلت القلاع
ولم يبق قبو ولا منفذ
في الطلول القديمة،
إلا نثرت إليه الضياء
ولو قل..
ترامیت بين ظلالي زمانا
ورصعت (تغريبتي)
وشبابتي

---

[3] – أحمد ولد عبد القادر، **مص. سا.**، الوسيط، صص.79–86.

بحروف: عسى ولعل..
فما كنت إلا ذرة من
هباء
ترنح صوب النوافذ
باحثة
عن أي خيوط من النور
تسحبها
إلى الأفق الأرحب..
* * *
تغربت...
حتى اقتحمت معابد التبت
والهند والهملايا،
سكنت مخارمها.
والصين
التصقت بجدرانها وأبراجها
زمنا..
وفي سفري تأملت جبهة بوذا
طويلا...
وعينيه، ولحيته لم أجد
شبها قاطعا بينها ولحية شيخي في (محضرة)
الأهل...

* * *

سرنديب تعرفني

ذاهبا، آئبا

من طريق الحرير القديمة

إلى حيث كانت

مقالع اللؤلؤ تحت المغارات

* * *

صنعاء يعرب

أرواح مأرب

تنسبني لها ولدا،

هاجر آباؤه

إلى الواق واق

وفي شارع (نبارة) فاس

العتيقة

سامرت الشيوخ المسنين

الرواة الثقاة،

فلم ينبئوني عن الحجر

المختفي.

وأذنت فوق جميع المنارات،

وقعت أمداد الأذان

على وتر (الرصد) و (الكان كان)

مارست رقص الدراويش
بين الزوايا المهيبة
وعبر حميا الهيام الفناء،
نرفانة الحب لا تنقضي.
سألتهم عن الحجر الغائب؟
قالوا:
إذا كنت تبغيه
فهو القريب إليك...
فمت أولا:
لتبصره،
ومت ثانيا لتمسكه،
ومت ثالثا لتحيا الصبابة..
* * *
وزرت نوادي المحبين
في العدوة الثانية.
وجدتهم يخدعون الموت
بالشرب،
يضاحكون بلا وازع
وأكوابهم مشعشعة،
تقارع ما بينها
وقد فاض منها

نزيف من الحب
آسنه والمعين،
فبعض الكؤوس
زلال،
وبعض الكؤوس
أجاج،
وبعض الكؤوس
مدام،
وفي بعضها صديد!
يمازجه قذى وطحالب.
على أنهم يملأون الكؤوس
من مغرف واحد!
سكرت من الخوف،
هربت بعيدا إلى ظلي الآخر،
ولكنني لم أخدع الموت
بالشرب.
وأعجبه أنني لا أخادعه،
وللموت:
صولته إذا جد،
وصولته إذاما توقعته،

قبل وعد اللقاء،
وللموت
وعي رياضي
فيحترم اللاعبين
إثر هزيمتهم..
* * *
مشيت على مهلي،
غزلت دخان المسافات جسرا،
عبرت عليه جميع المحيطات
إلى أن وصلت صحاري الجليد
تعبد الله نائمة،
بدأت أسأل نورس الثلج..
فقال:
أأنت الذي ينشد الحجر
الأندر؟
لك البشر والظفر المستبان..
قلت: ظفرت؟
قال: انتظر،
هو الحجر الأندر، لؤلؤة
من فطر الشمس
سقطت فجر صبح الحياة

في كف آدم، أو كف حواء؟
عد إلى أرضك الآن
وارصد شواطئها
سيلقاك نورس البحر
يعطيك لغز الحقيقة..
أنا نورس الثلج
لا أملك حق الإجابة.
* * *
وعدت سبيلي
أعد الشهور على خطواتي
دليلا،
وأبتلع الزمن البارد
زادا..
إلى أن وصلت الشواطئ
والشمس.
قابلني نورس البحر مبتهجا،
تطاوس حولي مليا
وأحسست في عينه ألفة،
كأني، رآني من قبل.
قلت له:
إنني قادم..

فقال: انتظر..
كل الحقيقة أن النوارس
تمضي إلى الثلج صيفا
وتأوي إلى البحر شتاء..
بعض الحقيقة
إني لقيتك في الثلج يوما..
نثرنا قليلا من الكلم الأبيض
واليوم تملكني
نشوة الكلم الأزرق
كل الحقيقة:
أن الطيور تهاجر..
* * *
ودعني النورس
يبري جناحيه صعودا
ليملأ في سربه ثغرة
ويبدأ رحلة الصيف
إلى الثلج..
انحبست على الشاطئ
القزحي،
وحيدا بلا صاحب
طريدا ولا أعرف الذنب!

دبت أصابعي العشر،
عبأت كل الأظافر
وانغرست في تربة الشاطئ
تنهبها، تشقلبها..
حفرت خنادق مثنى، ثلاث،
جمعت التراب الجميل
المهيل على ركبتي،
تذكرت ألعاب الطفولة
آبارها، جمالا من الطين
تسقي من البئر بين الأصابع
عمقت بعض الخنادق.
ارتمى نظري إلى أسفل العمق
سألت المحارات:
أين القواقع؟
سألت القواقع:
أين المحارات؟
هل بينها حجر نائم؟
وكيف أتى؟
هل له من رفيق؟
* * *
وهبت رياح الكناري

من الغرب عاصفة
على حفري بغتة..
وانغمرت زبدا شعثا
وأعشاب مرجان
مهشمة
قادمة من الجزر البعيدة..
كنت ساكنها مرة.
أذكر الآن رائحة طلع
نباتاتها
ونكهة أحجارها
* * *
وغنيت للموج يصفعني
وللريح تطردني
فكان الغناء طريقي:
يا هاجر البحر!
هذا أمامك الآن
بحر الرمال..
فاعبره كما شئت
واحذر!
هذي المجابات
عنقاؤها مخصب

يلد العطش المزمن
في قلب عابرها..
مشيت على ركبتي..
حبوت سبحت
وهرولت في منحدرات الوهاد.
* * *
لقيت السناجب تلهو وتمرح
جائعة،
وأذنابها من ذهب..
ويركبها الحلم الأكبر
أن تنبت أجسادها الريش
أجنحة تطير بها للسماء،
لتحفر بين المجرات جحورا
لأحفادها،
لتمتهن الركل، والبصق،
والبول! فوق النجوم
المضيئة...
وبعض الثعالب
ترعى قطيع السناجب،
تلعق آثار أقدامها،
تشاركها حلمها في السما؟

أو تفوز منها بصيد هزيل؟
بحار الصحاري مجلجلة
في سكينتها:
الحوت يبتلع الحوت
والموج واحد.
والقرش يفترس القرش
والطبع واحد.
وفي مفرش الجدب
لا تعبد الأرض
إلا مخالبها.
ودم الآخر علق نفيس،
إذا سال منه إليك،
وصيد سمين إذا سال
منك إليه
* * *
مررت على جبل صائم في
العراء
تشامخ عن ثبج الرمل،
وصادفت زوجا
من الرخم الأبيض
يبني عشيشا لأفراخه

على شعب القمة،
وترمقه من السفح
ثعالب غرثى،
تشمشم أعلى
وتحك أذيالها بأنيابها طمعا
* * *
لأن غزال البراري
يرى حكمة الله
في أن لا يكون غزال الذئاب،
لأن ذئاب البراري
ترى حكمة الله ناصعة،
وجوهرها لامعا،
في عظام غزال البراري،
لأن أمومة الرخم الأبيض
أبوته
صادقة وحانية،
رفعت بيضه والفراخ
إلى مسرح الصقر
والصقر أقرم،
لئلا تكون طعاما
لأهل السفوح،

تفاءلت شئيا
طربت قليلا،
وأخرجت شبابتي
موسقت دمدمة الزمن الضائع
في سلم من الطرب
الأندلسي الشجي،
والمقام (الكنيدي) الفصيح
أفعمت شبابتي
فبكت،
وأسكتها فبحت من الصمت.
وأشعلتها في جبين الغروب.
عاينت غول (الوفلي) يعدو
عدوت إليه
التحقت به،
ورافقته إلى رحلتيه
جنوبا شمالا
وفي نغمتيه
(بياضا)، (سوادا)
وكنا زوبيعة من هبوب
الصحاري،

نشاكس كل الدروب
ونغسلها بالهباء
وقد كنت أجري
خلفه مرة
وما كان أسرع مني
ولكنه ارتشف
النبع (الرجاطي) قبلي،
ضاعت من القلب ألحانه
ولم يقبل النبع
أن يمنح السر
إلا لأول شارب
* * *
تسللت بين الكهوف
انفردت داخلها متعبا،
توسدت ريش الخفافيش
والبوم،
يعطره رشح أبوالها
لحظة، لحظة..
وأقنعت نفسي بالنوم
فما اقتنع النوم!
نهضت أجوب البراري

هائما..
وقفت على جبل (انكادي)
منتصبا في وادي نعمان،
عرفت تضاريسه
وبت به مساءين أرثي شبابي
في ظله،
على صمت شبابتي
وأسأله عن نشيد الرجال
أبناء المبارك:
أين صداه؟
وظل يغص بتحنانه
واقفا
ولا يتكلم.
وسرت إلى النبع في غيبة الغول
إلى أمه جنوبا،
شربت ثلاثا
كما يفعل (الوفلي)
هبت على النبع أصداء
كهف بعيد:
سلام على الماء

يا راكب الموج انتبه
واستقم من الآن
في طريق القوافل،
وافتح مغالق الرمل
إلى الحج،
وانس هذا المساء.
* * *
أيها الشعراء الكرام
رجعت إليكم في طريقي
إلى الحج..
هل تذهبون
هيا للنشد حظ لقمان
من فطر الشمس،
هيا إلى الشرق
هيا نجرب نعنعة شاينا
الأخضر بسعتر لبنان!
ذاهب هذا الصباح
ولن أتريث..
سينطلق الركب من قلب
شنقيط،
وادي (الكدامس)

يبدو بعيدا قريبا
أمام يميني.
* * *
ولي وقفة لدى الجبل الأخضر
أسأله عن (المشعلين)
وعن (موسليني) وجلوازه:
هل نهبوا الحجر الأندر
من الجبل الأخضر
تاجا لروما؟
أم دفنوه مع الشيخ
المجاهد وساروا؟
* * *
سأنزل بالقدس
والقدس تأشرتي،
بين مغالق الرمل
شرقا، وحي الميازب غربا،
الزاد تمر وملح..
كلاب (النمادي) تعرف
رائحتي
رغم محنتها
وتشردها في الفلا،

سترشدني إلى البئر
المغطاة بالرمل بين القفار.
مروري (بتندوف)
عشرون
يوما وأجتازها
دليلي معي
دليلي أنا..
دليلي ينطح مطلع الشمس
ويحمل مغربها
على كتفيه،
(سجلماس) نجم الشمال
يساري،
براق النبي رمى
تحت مخدتها حجرا
وفي القدس تزهو
جميع القباب حجاره،
وتبني المآذن في مرتع
الرعد والبرق حجاره،
ويرتضع الطفل ثدي الحجاره
* * *
سآتي دمشق..

وهي تراهن أن طوق القرون
أكمل الدرع على جسمها،
تراهن أن عناقيد جولاننا
من الماس الأكرم.
وأن دواليه
من شجر العندم الأروع،
ومن بردى دائما
تشرب الخيل
بعد كسب الرهان
* * *
سأنزل بغداد
بغداد تبنى بروج الرصافة
والكرخ أعلى فأعلى
وتضفي عباءتها على بيضها والفراخ
فوق أعلى السطوح
لئلا تكون قديدا لأهل الحضيض،
وبغداد لم يقرأ الناس
كل دفاترها،
ولم يدخل الأهل
كل سراديبها..
(لكلكامش) وحده الحق..

أن يسبر الجرح والكبرياء
سأغسل روحي وأنشرها
على مشجب النهر
وأكوي تجاعيدها
بكل حجارة طوب
مسخنة في ماء دجلة،
وأي محارة (خز)
مبردة في ماء دجلة،
لعلي عساي.. أرى حجرا
عانق الحجر الأندرا؟
ولو قبل ألف سنين!
فإن لم أجده
فإن حنيني،
وترامي ظلالي ما بينها
سيطول بي في الدروب!
* * *
أيها الشعراء، القصائد،
رجعت إليكم بعد طول
الغياب
ألبس معطف السندباد
تحت ثيابي،

وأرمي السنين على جنبات
الطريق ورائي
ذكرى معالم للسفر القادم،
وليس معي
تحف تقتنى
للكبار هدية،
ولا (فرحة) للصغار:
ولكنني عائد
بأول درس حفظت،
وآخر درس فهمت،
تعلمت أني أنا..
ولا يأس من رحمة الله
إلا لمن
لا يرى ذاته.

السفين[4]

رحلنا كما كان آباؤنا يرحلون
وها نحن نبحر
كما كان أجدادنا يبحرون
تقول لنا: ضاربة الرمل
واعجبا
سفينتكم رفعت كل المراسي
مبحرة
ألا تشعرون؟
فقلت لها والناس لاهون
عن شأنها
وإني لمنكر مزاعمها:
هل قرأت لنا من "بشائر"
وما هي "أحلافنا"
أمقمرة مثل لون الحليب
أم هي داجية
كقلوب الليالي الضريرة؟

---

[4] – أحمد ولد عبد القادر، **مص. سا.**، الوسيط، صص. 87–90.

عادت براحتها إلى الترب
ترسم فيه ظلال أصابعها
وتنقصه يمنة فتزيد
وتمسحه يسرة فتمد الخطوط
شاردة بنظرتها
إلى أبعد الأفق
جنوبا
مرنمة
رحلنا... رحلنا
وصادف يوم الرحيل
فجر طلوع نجم الثريا
قبيل صلاة الصباح
وكان من أيام "ردم النجوم"
هول السموم
تيه الحيارى
عطشا يردون السراب
فيشربهم ظمأ
ويبقى السراب سرابا
ولا ذكر للواردين
* * *
وبادرتها راحما

هوني عمتي عليك
خيال العرافة
يعمي البصائر
يخلق دنيا
ما لها من وجود
قالت:
سأصدع بالحق
"حلفكم" سفين
يغالبه ثبج كالهلام
ترامیتم فوق ألواحه
قبائل شتى..إني
رأيت خياما من الصوف
تطوى بأطنابها وأوتادها
مكدسة
داخل القمرة
المشحونة من كل لون
ومن كل جنس وقالت
رأيت رؤوسا من المعز
تقضم أخشاب
بعض العوارض

وتلحس صارية
صدئت
ومالت على نفسها
ومال الشراع وقالت
رأيت عجائز
طالت أظافرهن
يرتلن شعر "البوصيري"
شوقا إلى الحج
ويحملن بعض المصاحف
ملفوفة معها
زجاجات عطر من السين
وأخرى تحتوي سائلا
لصبغ الشفاه وقالت
رأيت رجالا
يشربون "الأتاي"
في العنبر الواسع
يضاحكون ملء حناجرهم
ولا زاد عندهم
غير حقائب
من علف الإبل
* * *

وغادرت راسمة الحظ
لا أنا أصغي إلى
هذر
ولا دجل
في تنبئه
ومرت ثمانية
شهور طوال
من الصيف المستجد قبل الخريف
وعادت
وما عاد بعد الخريف
عيون النجوم غائبة
وفي الجو همهمة
وحداد
الآن يخيل لي
أن شمس الضحى
فقدت، هاهنا عزيزا
وأن مدامعها
وردت كل ما حولنا
وتوشك أن تحرقه
الآن وقد عقدت

هذي السماء
حواجبها مشفقة
على ساكن الأرض
من غضب الأرض
أحس دوارا وخوفا
كمن ركب البحر
أسائل عن ضاربة الرمل
فلله ما كان أصدقها
الآن وقد حصحصت
عازفة الجدب
تضرب أوتارها
على أضلع السهل
من بعدما
نزعت روحه
ثمانين مرة
من بعدما سلخت
جلده ثمانين مرة
عرقت عظمه ثمانين مرة
تغني له الآن أغنية الدفن
والدفن بحر هباء

تسابق أمواجه الصفر
وطوفانه مائج
يدحرج هذا السفين
يطبطب حيزومه
لاهثا بسفر حيارى
يدركون حيرتهم
ولا يعلمون
أنهم
في سفر مبحرون
إلام إلى أين هذا المسير
يا قومنا؟
هل كتب التيه علينا
قدرا أزلا
أم نحن ماضون
عن خبر وعن أمل
أن رحلتنا تنثني
ذات يوم
مظفرة وغانمة
ونعود للناس
بالقارظين حيين

ونروي لهم عجائب
لم يرها قبلنا
تميم ولا السندباد
* * *
أم أنا سننزل أرض الغرائب
في وادي عنقاء
حيث السحائب غرا
وحيث الرواعد خضرا
وعهد وفاء
والسماء تكتسي لونها
هناك هنالك
هل ستطيب
لنا من جديد
حياة النشور
وهل ستكون
لنا من جديد
جذور ؟
فتندى خمائلنا
وتزهو محاضرنا
ويلتئم الشمل
ما بين أيامنا

وآمالنا
حين يخضوضر السرح
والطلح
أو يميس النخيل
يغني له الطير
عطر البطاح
وسحر الصباح
وداعا مرابعنا
وداعا شواطئنا
هل يعود السفين
والبحر؟
أم يسكنان
ما أنا أدري
ولا الأهل يدرون
ما ذا يسجله
غدهم
وما ذا سيرجعه
أمسهم
وحاضرنا رحلة للبقاء
في دروب الفناء

مع الزمن الهارب من أصله
على طبق
من صحون الرياح

الأرض السائبة[5]

والأرض للطوفان مشتاقة
لعلها من درن تغسل
المعري

تتحرك الأعصاب
ينفتح القصيد
تتساقط اللعنات من شفتي
أحدق في مرايا الحلم والآتي البعيد
فأرى سنابل باسقات الطلع تأكلهاعجاف
وأرى ظلال الأرض في قعر الجفاف
حشدا من البشر المكفن بالقصص/ جثثا
هياكل تنتن الأجداث من أفواهها

---

[5] – محمد ولد عبدي، **الأرض السائبة، مجموعة قصائد**، مص. سا.، صص.39–48.

ليلا تساقط في أخر
وعلى مسافة ألف قيد من هنا جثم السراب
شبح على أكتافه تلد الكلاب
غول على تمثاله رسم الركاب
في صدره غرست دواة مدادها يشفي الصحيح
من فيه تخرج تمتمات خارقه
ويقول للصحراء كوني جنة
للناس كونوا سجدا
فالحرف بالسر الدفين
ويقول إن البغل صخر لا يلين
والموت كالشاي المنعنع في الشتاء
جثم السراب
جثم السراب
في مهمه حشر العباد بساحه
وامتدت الأعناق عصرا كاملا
للجبن والسيف المفلل والرقى
وتضجعت "شربه" فوق حصيرها تحكي عن الزمن الزنيم
كان يا ماكان
من أدراكم النصر الأليم
سأقول ما علمت به نفسي

أصارحكم جميعا يا صغار
كان يا ماكان أن ثار الركاب
وتدفق الحبر البريئ على التراب
وتشرد الخلق المزنم في الهضاب
زجت رقاب
فاض السراب
وتحالف السيف المغفر بالرقى
كي يقبر الأحياء في لحد الخرافة والشقاء
تلك الحقائق يا صغار!
وتململت فوق الحصير وتابعت:
للنصر أيام تصان
للحرب أسماء حسان
ها إن يومي مثل يومكم طويل
ألهاكم القصص الخرافي اللعين
ألهاكم الزور المطرز بالسراب
جثم السراب
جثم السراب
وتسلح الماضي وعسكر في الطريق
وأتى المدينة فوق أكتاف الصغار
نعش على جنباته كتب الأمل

طاف الشوارع لا مشيع لا بكاء
حتى العجائز كن يغزلن المسوح
ففرحن باليوم السعيد على السراب
وبدأن يرقصن الدوائر في اليباب
جثم السراب
جثم السراب
إني أحدق في ظلال الرمل والأرض الخراب
فأرى المدى فوق الرقاب
وأرى الرقى تعد الموالي بالعذاب وبالدمار
فيشيع في النفس السراب
ويقدم القربان من أجل النعاج
ويقدم القربان من أجل العلاج
وأرى المزنم من عباد الله في وحل "الوسيط"
كوم وأكداس كأمواج المحيط
تتفجر الصفحات من كل اللغات
ويصنف الأحياء في كل البلاد
فمن الزواحف في المكان
إلى السوائم في الحضر
وعلى امتداد الرمل تلقى هاهنا
مليون "سامور" يتاجر بالبشر

يتآكل الأحياء والأموات في هذا السراب
أرض تمانع بالنصاب
تتراكم الأيام في أفكارها
عجزا
يساقيها الرياء
جهلا
وتسكر بالجنون
وعلى امتداد الرمل في اليوم الحرون
ساد الضباب على الرؤى
جثم السراب
أبصرت في ليلي قدومي من عصور التيه
يركبه البشر
وهما
حطام مدينة
وقوافلا ضلت طريق الحج في ليل السراب
غادرت نفسي وانتظرت لعلني أجد الخبر
طلع الربا رجل يحيق به الزمن
من أنت يا هذا؟
أنا ابن بطوطة الثاني
أنا "البكري" آت من "ولاتة" أحمل

الأحقاب
أبحث عن عصور قيل داهمها السراب
حقا أداهمكم سراب؟
ولقد سمعت بأنه بعدي "مسيلمة" ادعى سفرا
جديد
وسمعت من أفواهكم زورا عنيد
أسماء شتى للرقاب
بهتان أيام سراب
فاض السراب عليكم بعدي وغركم الغرور
وخلقتم البسوس من "شربكم"
كي تغرقوا الأطفال في بحر السراب
شيدتم الأيام في أذهانكم
زورا
وعشتم كالغراب
وحملتم الأسفار فوق ظهوركم
عصرا
وما هدم الضرار
ها إنني آت إليكم سوف أكشف للستار
إني أنبئكم بما تحت المحار
وترددت شفتاي

يا "بكري" هل لي من كلام؟
لأقول إن الناس غيرت الربوع
"شنقيط" ما عادت ربوع الحي
يا بكري
إن الناس غاصوا في السراب
منهم إليهم قادم
ودعوتهم ليلا نهار
واستكبروا
لكنني أعلنت قولي في الجهار
واستنكروا
قال انتبه... وتحركت أعصابه
لا يا بني ويا أنا
إني وربي سوف أقتلع القناع
ولسوف آتيكم بآي في رقاع
وستبهتون إذا حملت لكم توابيت الزمن
فيها بقية ما تركتم من متاع
لا يا أنا
إنا سنقتحم السراب
لنزيح أضغاث الخرافة والقصص
ونرج غول الوهم والزمن الزنيم

سيمور هذا الرمل من كل الجهات
تدميه قارعة البشر
تسقيه آزفة المطر

كتاب الرحيل[6]

متن

من إقامته في الرحيل
ضاق عن حزنه المستحيل

حاشية

ليت التي أوغلت في الغياب
التي أدغلت في السراب
التي اندغمت بالحجاب
التي حزنها قامتي،
ومداها انكساري،
ذهولي ومنفاي،
جبر اختياري،
التي اندرست في النقوش
وقاسمها الموت أكفانه

---

[6] – محمد ولد عبدي، **مص. سا**، الوسيط ، صص. 130–132.

والتي لم تزل أزلا
واسمها ما تشاء
اسمها
؟...
(كان فيما رويت –وأشهد– عني
اسمها برزخا
ورويت على فترة وعجاف من الشعراء
اسمها سيبة
وروت في الذي كان
موتي ومحياي)
كان اسمها من شتاء الليالي الحزينة يولد
من ظمأ الجوع،
صيف الروايات،
قافلة الحزن،
رائحة الثأر
من ركام القصائد يولد،
من جثث الشعراء،
التي كلما اقتربت بعدت، وترمد فيها يقيني،
توهج حزنا،
تألق مستغرقا في انسلاخي من الأين

والتي من تكشفها انسدلت حجبي
وتحجبت بالحبر راحلة أمتطيها لأفتح في غربتي حضرة
ليتامى الصعاليك
والتي أسكرتني بدن زوابعها
وتزاحمت فيها معي
لأوزع ياء انتسابي على النخل ثانية
وأزوجها الأرض،
تنجب جيلا من النخل أسفاره في المقام
والتي ليتها احترقت مرة بعذابي
وساكنها السر
منفى يضيع عمرا
ويزرع في القلب شوك الكلام
والتي لا وصول إليها
ولا وصل، إلى بوصل "التي"
أو بما يترآى من الفقر في واردات المنام
ليت تلك الرمال
أدركت مرة أنه
من إقامته في الرحيل
ضاق عن حزنه المستحيل

الحب والبدر في الليلة 23([7])

لمثلك، حين تغير الفوارس،
كل قصائد وجد بني عذرة...
يوم كان الزمرد، كالناعمات، صقيلا...
صقيلا...
ووجه يد ابنة عمي بـ"يد"،
إذا غاب/ عاد –كما التم، بدرا
نحيلا
نحيلا
يهامسه الليل في زمن العاشقين، بخورا
إذا بسم الزنبق– الند فيه
انثنت غافيات الندى
فكتمن الهياما...
وباحت به همسات الصباح
أصيلا
أصيلا
أصيلا... بدا العشق يغسل خفيه

---

[7] – محمد الإمام **ناجي** ، مص. سا.، **الوسيط في الأدب الموريتاني**، صص. 136–139.

بين رموش الغيوم/ فتقطر

تق...

تق...

تقطر حبات...

ورد ...

على برد...نام فيه العصافير

والسرو... آه

شكا السرو

باح...

باح... القرنفل

فالفل كان...

كما يحلم الورد، غنى

طويلا...

طويلا...

آه!! من كان أبدع...

هذا الرياش...

لرجع صدى خطرات...

العذارى...

هديلا...

ودندن أغنية، للنوارس،

بيضاء، كالحلم...
تتضح وجه الهوى
لتسيلا...؟؟
... ...
هيا ابسمي...
يا ابنة الطل... هيا
ابسمي
فالليالي دعيها ستمضي الليالي... اتركيها
ابسمي...
كي تمر القوافل...
تحمل للشام...عبر الكنانة...
كل البخور،
ابسمي فمآذن عنابة...
...رغم بعض الغبار، وبرقة، من دير سمعان
تبدو... مريبه
فتغدو... قريبه
هيا ابسمي...
هيا ابسمي جارة السرو الندي ...
لكي تمضي الخيول...
وتبني المجد والخيلا

هيا ابسمي...
يسكر العشق الجميل على...
كل الرماح...
ويغدو العاشق البطلا...
إن تبسمي...
تبحر الأحلام...
شائمة...
روح البشام، ونأيا نائحا ثملا
إن تبسمي...
يا ابنة الشعر العتيق...
ضحى...
تمشي الهوينا
القوافي...
تكتب الأملا،
وردية الوجنتين!!
الخيل مسرجة على الحصون...
لتمحو العار والوشلا
ليلية الخصلات الناعسات على بيض التراقي،
ابسمي،
كي نكتب الغزلا

هيا ابسمي... فالزمان/الشر منقطع
رغم الزمان،
وغيث الحب،
قد هطلا...
أغنية العاشقين،
الورد منتصر...
والشعر رغم عوادي النثر – قد وصلا
والوحي، كالنبع، كالليلاك. منتشيا...
مرت به نسمات الصبح،
قد نزلا
والـ"لا" تنز... بجرح الرفض ما نضبت...
تستصرخ النائمين النادمين بـ"لا"
هيا ابسمي...

* * *
*

سنبقى[8]

سنبقى... سنبقى... ويمضي سوانا
وفي الأرض منأى،
إذا ضاقت الأرض..
في الأرض منأى، ولو تحتها... للكريم
ولا زال في الدهر متسع للحلم...
للأماني/ المعاني.. لماذا القرف؟
تعود عوافي الطلول، وقد أهرعت
ويعود السلف...
فلو كان يحزم كالفجل الشعر،
ما صنع الحالمون الشرف
وفي الأرض منأى.. ولو تحتها
فالزمان البليد طفا...
يا مخيط الجليد اكفهر الأفق..
وفي الأفق ينحبس البصر الرمدي
وهيهات... هيهات...
ما الأفق بالمنتهي..!

---

[8] – محمد الإمام **ناجي** ، مص. سا.، **الوسيط في الأدب الموريتاني**، صص. 140–145.

* * *

طفا فوق وجه الزمان، زمان بليد

على فخذيه يسيل الصديد

ويرعف بين حواجبه العار...

يا ابن الكرام...

ستسمع، سوف ترى، لن تشيب،

فكم شاب قبلك غر، لهول الذي قد رأى...

سترى...

* * *

لأني أحبك، كالشعر، كالورد، كابني

الذي يحمل اسم أبيك

أيا ابن الكرام...

وأحلم/ مثلك/ بالأيك، والنور، والقمر البلدي

وهمس الصبايا وريح الصبا،

والصبا والغزل ...

– لأني وإياك/ كنا وإن شئت نبقى

رضيعي هديل، رفيقي أمل

– لأني وإياك من ضئضئ المتنبي...

... حلمنا/ كلانا/ بظل وماء وطين وطل...

_لأني/ أخا الجرح/ أعرف لون الدموع

وطعم السموم وحك الجرب

لأني/ كحالك/ جربت ود العقارب
وجد الأفاعي، حنين "العرب"
وأنك كنت/ ولا زلت/ أنت الضحية
والمقصله
– لأني وإياك والمملقون/العرب
ضحايا، نصر، ولا ننتحب..
– أخالفك، اليوم، رغم هوانا
وأرفض.. أرفض.. أرفض.. موت هوانا
لأن الصعاليك، رغم الشموخ، تموت
نعم وتعيش...
ولكنها لا تلاقي الهوانا...
–لأني لا ألعن الخل مهما اختلفنا
ولا أسلق الدم بالماء
فالماء أرخص والدم أقنى...
...من الخلف لن أطعنك
...ولن أقرع الشن خلفك لن ألعنك
ولكنني سأظل أناديك...
يا ابن الكرام
دع العيس تمضي...
... دع الخيل تصهل

... تضبح نحو البعيد
فدارك داري
وموعدنا مربط الأمل...
هيا نقاتل.. هيا نقاتل...
هيا نقاتل هذا الذي هو آت/... حذار
أفق...
إنه–سترى– مرابي بني المصطلق
سترى...
سترى غانيات يهوذا يبعن قوارير
من شعرنا العربي حجابا
وخيلا عرابا/ تقل كلابا
ومردا/ شبابا تسام عذابا
وبيضا كعابا/ ترام اغتصابا
بأورشليم تباع/ بروما تراع
وقد عاهدوك وكم واعدوك
وهل بعد ما في الكتاب... بيان
ألا... ليس بعد زمان "البيان"
مكان...
ستسمع/ يا ابن الكرام/ ستسمع...
إن الجمال/ ذرى البخت تدخل/ تخرج/ ترعى بسم الخياط

وتحرث/ قيحا/ مرابعنا من جبال "شبام" إلى قصبات "الرباط"
ألا إن هذا زمان رحيل الحياء/ وحب البقاء
وا... تعاسة من ولدوا/ يوم هذا الضياع/ انقراض الأحبة
موت الضياء...
سترى... سترى... ولو أطفأوا عينك اليافعه
ستسمع في نشرة الرابعه
ترى أن كل المغاني/ المعاني
تسوق/ تطبع تشرب نخب اغتيالك في ليلة "الواقعه"
* * *
وينقرض الطيب والشعر والعرب الرافضون
ويبقى "السلاجقة المؤمنون"
وتبقى الديون...
وألف كمي على القارعه... يغني
يغني ويحلب ناقته في الأضاة...
يصلي... يصلي... من الخوف
خوف البيات
وينتشر الصيف والدود والسيسبان/الدم المتخثر
والأثل والأكل الخمط والمومسات...
اليهود... اليباب... الكوابيس
والرمد المهبلي... الزمان الخصي
ألا فابتئس إنه زمن الأمريكان...

فلا تبتئس... كم خلت... قبلهم
يا خلي...
ومن يخل موقعه/ يخل/ يا ابن الكرام
ولو بعد حين...
* * *
لكل زمان مضى مرسلوه،
وهذا زمان مسيلمة قاتلوه
ولو/ يا ابن أم/ بقولك: لا
لكل زمان مضى خائن–خائف–خائر–خاسر
لفظته الليالي الحبالى... بما هو آت..
وما قد مضى...
بكل مكان عفا ظالم–غاشم–جائر–ماكر
نسفته الذواري العواصف تحمل ما هو آت
على ما مضى...
واهم... من يظن السكون نقيض الزعازع
فالليل يحمل بشرى الضياء ولو أدجنا
ستظل الجروح قصاصا/ وينبعث البدر
رغم الفناء في الفناء...
كم شهدنا الفناء وبعثنا هنا...
ها هنا... كم نبتنا هنا... وبذرنا المنى...
فنبتنا هنا...

وكم صلبونا... وما صلبونا وما ضرنا صلبنا
وكافور كم زرعوا ظله... مشفريه
فما أرضعته ربانا ولا ضمه صلبنا
وكم حملوا من صليب إلى بيتنا/ وغزوا/ ومضوا/ وانتهوا
وغدوا خبرا مثل كان...
بقينا هنا... أرضنا... وهوانا...
وسادوا/فبادوا/انتهوا/وبقينا
فكنا كما الماء نبقى ونمكث في الأرض
نبقى ويمضي سوانا...
سنبقى. سنبقى ويمضي سوانا.

الملحق الثاني (نموذج من التختيم)[9]:

[9] – نقلا عن جمال ولد الحسن، **الشعر الشنقيطي**، مر. سا.، ص. 168.