The novelty of musical composition and poem patterns in the poetry of Nazir al-Azma

Dr. yaaqob Albitar[*]
Dr. zakoan alabdo[**]
Hassan Nabel Younes[***]

(Received 31 / 10 / 2023. Accepted 29 / 11 / 2023)

□ ABSTRACT □

Nazir Al-Azma realized that the traditional musical form of the Arabic poem is based on rhythmic capabilities based on the principle of refined cumulative symmetry. Al-Azma wrote many poems according to this system, which indicates his mastery of it. In the sense that the innovation intended here is a departure from the prosodic rules enacted by Al-Farahidi in a relative departure, and the ancients tried to present musical proposals for the poetic verse that go beyond the inherited constant, in proportion to the development of the social life of Arabs throughout the ages, and these attempts receive their echoes in the poetry of greatness, and this is what will stand His research, with the emphasis that most of the poems of traditional greatness depend on the well-known Khalili form, and accordingly; The research seeks to study the modernity of the musical formation and the patterns of the poem in the poetry of Nazir al-Azma, by studying three styles represented by (the vertical poem), (the verbal poem), and (the prose poem).

Keywords: modernity - vertical – verbal - prose

Copyright **:**Tishreen University journal-Syria, The authors retain the copyright under a CC BY-NC-SA 04

[*]**Professor, Department of Arabic, Faculty of Art and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**
[**] **Assistant doctor, Department of Arabic, Faculty of Art and Humanities, Aleppo University, Syria.**
[***] **PhD Student, Department of Arabic, Faculty of Art and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

حداثة التشكيل الموسيقي وأنماط القصيدة في شعر نذير العظمة

د. يعقوب البيطار*

د. زكوان العبدو**

حسن نبيل يونس***

(تاريخ الإيداع 31 / 10 / 2023. قبل للنشر في 29 / 11 / 2023)

□ ملخّص □

أدرك نذير العظمة أن الشكل الموسيقي التقليدي للقصيدة العربية يستند إلى إمكانات إيقاعية قائمة على مبدأ التناظر التراكمي المكرر، وقد نظم العظمة قصائد كثيرة وفق هذا النظام، مما يدل على تمكّنه منه، وهذا التمكّن هو الذي دفع الشاعر إلى محاولة التجديد فيه ضمن الإطار الموروث بعد استيعابه، بمعنى أن التجديد المقصود هنا هو الخروج على القواعد العروضية التي سنّها الخليل خروجاً نسبياً، وقد حاول القدماء تقديم اقتراحات موسيقية للبيت الشعري تتجاوز الثابت الموروث، بما يتناسب مع تطور الحياة الاجتماعية للعرب عبر العصور، وتلقى هذه المحاولات أصداءها في شعر العظمة، وهذا ما سيقف البحث عنده، مع التأكيد أن معظم قصائد العظمة التقليدية تعتمد الشكل الخليلي المعروف، وبناءً على ذلك؛ يسعى البحث إلى دراسة حداثة التشكيل الموسيقي وأنماط القصيدة في شعر نذير العظمة، عبر دراسة ثلاثة أنماطٍ تتمثل بـ (القصيدة العمودية) و(قصيدة التفعيلة) و(قصيدة النثر).

الكلمات المفتاحية: حداثة، عمودية، تفعيلة، نثر.

حقوق النشر :مجلة جامعة تشرين- سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص CC BY-NC-SA 04

* **أستاذ . قسم اللغة العربية . كلية الآداب والعلوم الإنسانية . جامعة تشرين . اللاذقية . سورية.**

** **أستاذ مساعد . قسم اللغة العربية . كلية الآداب والعلوم الإنسانية . جامعة حلب . سورية.**

*** **طالب دراسات عليا (دكتوراه) . قسم اللغة العربية . كلية الآداب والعلوم الإنسانية . جامعة تشرين . اللاذقية . سورية.**

مقدمة:

إنَّ الأبحاث التي تتناول الحداثة في الشعر العربي ليست بقليلة، غير أنَّ الإضافة تكمن في دراسة تجربةٍ حداثيّةٍ سوريةٍ معاصرةٍ لم تحظَ باهتمامٍ درسيٍّ يوازي التجارب التي عاصرتها، ونالت حظاً وافراً من الاشتغال النقدي، مع أنها تجربة شاعرٍ حداثي يعدُّ من أوائل رواد قصيدة النثر في الوطن العربي إلى جانب أدونيس ويوسف الخال ومحمد الماغوط ومن كان معهم في مجلة شعر، من هذه الأبحاث ما كان في مجال الحداثة الشعرية، ومنها ما كان في دراسة شعر نذير العظمة، ومقابل الوفرة في الجهة الأولى نجد شحاً في الجهة الثانية، ولعل من أبرز هذه الدراسات (شعرنا الحديث إلى أين؟) للدكتور غالي شكري، والتي تبحث في مفهوم الحداثة بين الشعراء والنقاد، والمنهج في نقد الشعر الحديث متناولاً بعض الدراسات التي اهتمت بالشعر الحديث، و(حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر) للدكتور كمال خير بك، وهي دراسة تهتم بالإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، فتصب اهتمامها على نشوء الحركة الشعرية العربية الحديثة، واللغة الشعرية الحديثة، والتحويل في البنى الإيقاعية، و(حداثتنا الشعرية مفهومها وإشكالاتها) محمد إسماعيل دندي، وتتناول مفهوم الحداثة، وإرهاصاتها الأولى، وحلول التجربة في الشعر محل الموضوع، وظهور النزعة الدرامية في الشعر، وسيطرة الرؤيا على النص، أما الدراسات التي تناولت شعر العظمة فلم تتناول شعره تناولاً خاصاً، إنما ضمن سياقها التطبيقي إلى جانب شعراء آخرين، مثل (وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية) للدكتور سعد الدين كليب، والذي يركز على الوعي الجمالي في الحداثة الشعرية، وجكالية الرمز الفني في شعر الحداثة، وفي هذا السياق يوظف شاهداً شعرياً لنذير العظمة، إذ يستشهد بتناول رمز الحجر في ديوانه "الخضر ومدينة الحجر"، و(الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينيات في سورية) للدكتور عبدالله عساف، إذ يستشهد بقصيدتين للشاعر منشورتين في مجلة شعر، وهما (عصفور في المدينة، الأيام الأولى).

يهدف البحث إلى تقديم منجزٍ نقديٍ يدعم دراسة القصيدة العربية الحديثة، فيضيف خطوة تسهم في تقصي ملامح التجربة الشعرية الحديثة، وفي اكتمال المشهد المهتم بدراسة شعر جيلٍ له أهميته في تطوير القصيدة العربية، وخلق فضاءاتٍ خصبة اللغة والرؤى، إضافةً إلى أن الشاعر نذير العظمة ناقد أكاديمي له كتبٌ ومقالات مهمة تتناول الشعر والحداثة، وذلك من خلال دراسة حداثة التشكيل الموسيقي وأنماط القصيدة في شعره وتتركز في ثلاثة أنماط ،وهي:

1. القصيدة العمودية.
2. قصيدة التفعيلة.
3. قصيدة النثر.

ويستند البحث في دراسته إلى مصدرين أساسين:

المصدر الأول: المادة الشعرية، التي تُعد المرتكز الرئيس للدراسة، وتبنى على الأعمال الشعرية لنذير العظمة.

المصدر الثاني: المادة النظرية النقدية، التي تتمثل بالمصادر والمراجع التي قدمت إضاءات تساعد في إيضاح مفهوم الحداثة في النقد العربي.

إن طبيعة المادة المدروسة هي التي تحدد المنهج الواجب اتباعه، وبناء البحث على أسسه، وانسجاماً مع طبيعة مادة البحث، والأهداف التي يرنو إليها، فقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يبدأ بتقصّي مادة البحث، وتصنيفها، وتحليلها، وتحليل القصائد الشعرية من داخلها إلى خارجها، أي من بنية هذه القصائد إلى دلالاتها وآفاقها.

أ- القصيدة العمودية

*من الظواهر المنتشرة في قصائد العظمة العمودية ظاهرة التدوير الإيقاعي بين الشطرين من خلال الكلمات، فالقصيدة العربية التقليدية تنهض على شطرين متناظرين إيقاعياً، لكن العظمة في بعض قصائده يلغي الحدود بين هذين الشطرين، ويجعلهما يبدوان كالشطر الواحد المتصل، وتوجد هذه الظاهرة في الشعر القديم، وذلك في (البيت المدوَّر)، و"هو ما فيه كلمة مشتركة بين شطريه (صدره وعجزه)، ويُسمَّى، أيضاً، (موصولاً)، و(متداخلاً)، وهو يحدث في كل البحور، ولا سيما الأبيات المجزوءة منها"[1]، وهكذا يماهي التدوير بين الشطرين من خلال كلمة واحدة، ينتمي جزؤها الأول إلى الشطر الأول، فيما ينتمي جزؤها الثاني إلى الشطر الثاني، ويرى ابن رشيق القيرواني أن "أكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مُستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك"[2].

ومن نماذج التدوير عند شاعرنا ما جاء في قصيدته (بيتها) من مجموعة (غداً تقولين كان)، يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

بيتُها، بيتُها كنجمٍ مضيءٍ يتدلى على جبين السماءِ
عرّشتْ ياسمينةٌ فوق شباكٍ مُوشّى بالورد والأنداءِ
هي مثلي تحبها كم شَكَتْها للفراشات والنجوم الوضاءِ
أيُّ شكوى تنساب طيباً على طيبٍ وتهمي في الظلمةِ القمراءِ؟![3]

يبني العظمة هذه القصيدة على البحر الخفيف القائم على تفعيلة (مستفعلن) بين تفعيلتي (فاعلاتن) في كل شطر، مع جوازات التفعيلتين، فتأتي (فاعلاتن) مخبونة مرتين في الحشو (فعلاتن)، ومشعثة في ضربي البيتين الثاني والرابع (مفعولن)، كما تأتي تفعيلة (مستفعلن) مخبونة خمس مرات في الحشو (متفعلن)، فيصبح البيت الشعري مكوناً من ست تفعيلات موزعة بالتساوي على شطريه كما يأتي:

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن مفعولن
فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن مفعولن

نلحظ في هذا النص غياب الفاصل الصامت بين الشطرين لصالح الوحدة الإيقاعية التي يبنيها الشاعر على مستوى البيت الشعري، إذ تأتلف التفعيلات الست في نسق واحد من أول البيت إلى آخره، وتكاد الحدود الفاصلة بين الشطرين تختفي، إذ يربط الشاعر بينهما إيقاعياً وتركيبياً ودلالياً، وهذا ما يبدو واضحاً في البيت الأول، حيث تنتهي التفعيلة الثالثة عند نهاية كلمة (مضيء) وتبدأ التفعيلة الرابعة من كلمة (يتدلى) المرتبطة دلالياً وتركيبياً بالنجم المضيء، وكذلك البيت الثالث الذي يصل بتفعيلته الثالثة إلى نهاية الكلمة (شَكَتْها)، ثم يباشر التفعيلة الرابعة من الكلمة

[1] **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إعداد: د.إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1991 م، ص 173.**

[2] **العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981 م، ج 1، ص 177 – 178.**

[3] **غداً تقولين كان، نذير العظمة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط 2، 1983 م، ص 27.**

(للفراشات)، فيحدث هذا الترابط الدلالي بينهما مشفوعاً بترابط إيقاعي يذيب الحدود بينهما، أما البيتان الثاني والرابع فنلحظ فيهما تدويراً ضمنياً للإيقاع، إذ تتوزع كلمة (شبا/كِ) بين التفعيلتين الثالثة والرابعة، وكذلك كلمة (طيـ/ـبٍ)، مما يعطي البيت الشعري تماسكاً إيقاعياً وترابطاً دلالياً بإمحاء المسافة الفاصلة بين شطريه على مستوى الكتابة والإيقاع.

*وكما تمرّد العظمة نسبياً على نظام الفصل بين الشطرين في بعض قصائده، نراه يتمرد أيضاً على عدد التفعيلات في كل بيت كما جاء عن الخليل، مع المحافظة على عدد ثابت منتظم يختلف عن الموروث، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (أخاف) من مجموعة (عتابا)، يقول الشاعر:

أخاف فحين أراكِ يدمْدمُ قلبي	فعولُ فعولُ فعولُ فعولن
وأخفق خفق الجناح ويلعب هدبي	فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولن
ويملأ صدريَ دفءٌ ويعطُرُ دربي	فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولن
وتضحك حولي الحياة وتركض صوبي	فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولن
كأنك حلمي وحلم روائي وخصبي![4]	فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولن

ينهض النص على تفعيلة المتقارب السليمة (فعولن)، والمقبوضة (فعولُ)، ومن المعروف أن بيت المتقارب يتكون من ثماني تفعيلات موزعة بالتساوي بين شطريه، أما المتقارب المجزوء فهو ما بقي على ست تفعيلات، كل ثلاث في شطر[5]، أما في هذا النص، يكتفي العظمة بخمس تفعيلات يكررها في كل بيت، متجاوزاً بذلك الشكل التقليدي للبحر ومجزوئه، من دون أن يتخلى عن الهيكل الأساسي للإيقاع التقليدي في المتقارب، والقائم على تكرار تفعيلة (فعولن) مع جوازاتها بعدد محدد ثابت في كل بيت، إذ يحافظ العظمة بذلك على نسق العمود المنتظم، ولكنه يتصرف في عدد التفعيلات الناظمة لهذا العمود، مكتفياً بخمس منها في كل بيت، وهنا أيضاً يغيب التشطير التقليدي لصالح الوحدة الإيقاعية بين التفعيلات الخمس المكررة.

يمكننا القول إن تمرد العظمة على التشطير وعدد التفعيلات هو تمرد من داخل النسق العمودي، لأن الشاعر يحافظ على الشكل الموسيقي الثابت لكل بيت، مع التلاعب بالمسافات الفاصلة بين الشطرين وأعداد التفعيلات على سبيل التجريب الإيقاعي.

*ويبلغ التجريب عند العظمة إلى درجة احتفائه بالجوازات القليلة الورود في الشعر القديم، مع تمرده على التشطير، كما في قصيدته (ما الشمس) من مجموعة (غداً تقولين كان)، التي يلتزم فيها بالترفيل في نهاية كل بيت، يقول العظمة في مطلع القصيدة:

أمضي وتمضي جذوةُ الآلامِ ضاحكة اللهيبِ	متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلاتن
والعمر ملتهب الجناح لغمزة الأفقِ الحبيبِ	متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن
تتراقص الأقدام مثل تراقص النورِ السكيبِ	متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلاتن
عند الشروق على الذرى في مسرح النور الرحيبِ[6]	متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلاتن

[4] عتابا، نذير العظمة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط 2، 1983 م، ص 108.

[5] علم العروض والقافية، د.عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987 م، ص 124.

[6] غداً تقولين كان، نذير العظمة، ص 24.

ينهض النص على تفعيلة البحر الكامل السليمة (متفاعلن)، والتي يصيبها الإضمار أحياناً (متْفاعلن)، ويلتزم الشاعر الترفيل الذي يصيب هاتين التفعيلتين في الضرب (متفاعلاتن، متْفاعلاتن)، وعلى الرغم من غياب التشطير على مستوى الكتابة الشعرية، يمكننا القول إن النص يندرج إيقاعياً تحت مسمى مجزوء الكامل، لوجود أربع تفعيلات في كل بيت، مع زيادة وحدة إيقاعية تكاد تتصهر مع بنية البيت من دون أن تشذ عنه، وهذه الوحدة الإيقاعية هي سبب خفيف (/0) في نهاية كل بيت، وتأتي هذه الإضافة الموسيقية من العظمة على نحو ثابت في جميع الأبيات، لتغدو جزءاً رئيساً من البنية الإيقاعية لكل بيت، وبذلك لا يخرج العظمة عن نسق العمود، لكنه يضيف إليه من دون أن يخلخل بنية الإيقاع الثابتة المكررة في كل بيت، بمعنى أن هذه الإضافة هي تجريب داخل نسق العمود، لا خارجه.

لقد انعكس انفعال الشاعر وتوتره إيقاعياً في النص عبر الزحافات التي تُسقط السواكن من التفعيلات، وبذلك يغيب الهدوء عن فضاء النص تبعاً للحالة النفسية التي تتوخى التنفيس السريع للانفعال، ولا سيما أن الشاعر يُخاطب امرأة تنكّرت لحبه، إذ تعمل الزحافات على اختصار الزمن بما يتفق مع حالة الانفعال التي تتطلب السرعة، وبذلك فإن الترخّص العروضي – بتعبير الدكتور محمد صابر عبيد – يُغيّر بنية الإيقاع بما يتلاءم مع الحالة النفسية التي يعبّر عنها الشاعر[7].

ب– قصيدة التفعيلة

ينتقل نذير العظمة في بعض قصائده من نمط القصيدة العمودية إلى نمط قصيدة التفعيلة، معتمداً نظام السطر الشعري في بناء قصيدته، "والسطر الشعري تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري، ولا بأي شكل خارجي ثابت، وإنما تتخذ هذه التركيبة دائماً الشكل الذي يرتاح له الشاعر أولاً، والذي يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له"[8].

يتميز هذا النمط باختلاف عدد التفعيلات بين الأسطر بما يتوافق مع الدفقة الشعورية، كما يتميز بتنوع نظام التقفية، ومن النماذج الشعرية على الاختلاف في عدد التفعيلات بين الأسطر لدى شاعرنا، قصيدة (فجر من العشب) من مجموعة (أطفال في المنفى)، يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

بفجر من العشب يُولد صوتي	فعولن فعولن فعولُ فعولن
تموت على نبضه شهوات الطغاةْ	فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولْ
وتندى جروح الحياة.	فعولن فعولن فعولْ
من النفس كرمي من القلب زيتي	فعولن فعولن فعولن فعولن
وفجر من العشب أرضي وبيتي	فعولن فعولن فعولن فعولن
بكل الطفالى الجياع يشوّش صمتي.[9]	فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولن

يبني الشاعر نصه على البحر المتقارب، لكنه لا يلتزم الشكل الخليلي الثابت الذي يقوم على عدد محدد للتفعيلة في كل شطر، سواء أكان وافياً أو مجزوءاً أو منهوكاً، إذ تتواتر في هذا النص تفعيلة المتقارب السليمة (فعولن)، والمقبوضة

---

[7] انظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ.د.محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م، ص 32 – 33.

[8] الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981 م، ص 83.

[9] أطفال في المنفى، نذير العظمة، بيروت، 1961 م، ص 34.

(فعولُ)، والمقصورة (فعولْ)، بعدد مختلف بين كل سطر وآخر، وذلك كما يأتي: (4 – 5 – 3 – 4 – 4 – 5)، وعليه فإن الإيقاع لا يخضع للثبات الكمي بقدر ما يستجيب للتوزيع الكيفي المستند إلى الدفقة الشعورية، وتبعاً لذلك التوزيع، فإن القافية تتشكل أيضاً استناداً إلى نهاية هذه الدفقة، فتأتي على الشكل المتواتر (/0/0) في الأسطر (1 – 4 – 5 – 6)، (صوتي، زيتي، بيتي، صمتي)، بينما تأتي على الشكل المترادف (/00) في السطرين (2 – 3)، (الطغاةْ، الحياةْ)، وهكذا فإن معيار الإيقاع في القصيدة يبقى موزعاً بين التفعيلة والقافية، لكن الشاعر ينوّع في أعداد التفعيلات وأشكال القوافي بما يناسب دفقته الشعورية، مما يمنحه فضاءً من الحرية على مستوى التشكيل الإيقاعي.

يرى الدكتور عز الدين إسماعيل "أن نظام السطر، وإن اقتضى الحركة في إطار عدد محدود نسبياً من التفعيلات، قد أتاح للشاعر في الوقت نفسه فرصة التحرك في إطار عدد غير محدود من الأشكال. ويكفي أن يكون عدد التفعيلات المستخدمة في السطر الواحد غير محدد وغير ثابت، وأنه لم يعد هناك إلزام خارجي بتساوي عدد التفعيلات المستخدمة في كل سطر من سطور القصيدة، يكفي هذا لأن تدرك مدى التنوع الموسيقي الذي يتيحه الإطار الجديد"[10].

*ويمكننا أن نعاين نموذجاً آخر للاختلاف في أعداد التفعيلات بين الأسطر في قصيدة (خواطر مشرد) من مجموعة (اللحم والسنابل)، يقول الشاعر في مقطع من القصيدة:

أعيش على الفقر كنتُ الغنيّا	فعولُ فعولن فعولن فعولن
أمدُّ إلى الكون زنداً فتيّا	فعولُ فعولن فعولن فعولن
وأغمره بغلالي	فعولُ فعولُ فعولن
وأرشقُ ليلاته باللآلي	فعولُ فعولن فعولن فعولن
لمن صار حقلي وداري	فعولن فعولن فعولن
لمن صار بعدي قطاف الدراري؟	فعولن فعولن فعولن فعولن
أنا كومةٌ من رمادٍ	فعولن فعولن فعولن
ذرتْها الرياح على المقفرات البراري![11]	فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن

ينسجم عدد التفعيلات في هذا النص على مستوى السطر مع انفراد كل سطر بجملة تركيبية، وبذلك فإن الإيقاع السطري ينتهي مع نهاية الجملة، بصرف النظر عن عدد التفعيلات التي تتوزع على الأسطر كما يأتي: (4 – 4 – 3 – 4 – 3 – 4 – 3 – 5)، وتبدو القافية الثابتة نهاية طبيعية للسطر، إذ تتوافق الدفقة الشعورية مع الدفقة الإيقاعية، ليخلق هذا التوافق انسجاماً على مستوى النص رغم تنوع أعداد التفعيلات في الأسطر، ومما يزيد في هذا الانسجام الإيقاعي هيمنة التفعيلة السليمة (فعولن) على موسيقا النص قياساً بالتفعيلة المقبوضة (فعولُ)، وذلك بنسبة (23 / 6)، وهكذا يسير الإيقاع على نحو تألفه الأذن، ويرتاح له السمع.

*يتيح هذا الإطار الجديد للشاعر إمكانية التعويل على الجمل القصيرة التي تستقل بإيقاعها عن نظيراتها، مما يحقق تشكيلاً إيقاعياً مستقلاً لكل وحدة دلالية، كما في قصيدة (مساء القرية) من مجموعة (عتابا)، يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

[10] **الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين إسماعيل، ص 86 – 87.**

[11] **اللحم والسنابل، نذير العظمة، دار مجلة شعر، بيروت، 1957 م، ص 31.**

مساءْ	فعولْ
ومرتْ على الأفق غيمه	فعولن فعولن فعولن
وسرب حمام	فعولُ فعولْ
وراء التلالْ	فعولن فعولْ
وأغنية كالمدام	فعولُ فعولن فعولْ
أظن عتابا	فعولُ فعولن
تدل عليها عذوبة نغمهْ	فعولُ فعولن فعولُ فعولن
هنالك عند الكرومْ	فعولُ فعولن فعولْ
بكوخ الجمالْ[12]	فعولن فعولْ

ينفرد كل سطر في هذا النص بإيقاعه المستقل، مما يمنح هذا السطر قيمة دلالية تنبع من تناسب المستويين: التركيبي والإيقاعي، فالسطر الأول مثلاً يدل على الزمان بكلمة واحدة وتفعيلة واحدة (مساءْ – فعولْ)، وهذا مشروع في القصيدة الجديدة، "لأن التفعيلة ذاتها بنية موسيقية منظمة"[13]، فيما تختلف أعداد التفعيلات في بقية الأسطر بما يتناسب مع الوحدة الدلالية التي يحتضنها السطر، وذلك كما يأتي: (3 – 2 – 2 – 3 – 2 – 4 – 3 – 2)، ويمكننا أن نلحظ تناسب المستوى التركيبي في كل سطر مع المستوى الإيقاعي، واندغامهما معاً على المستوى الدلالي، ليغدو كل سطر وحدة دلالية تستقل بإيقاعها وقيمتها، ثم تنتظم هذه الوحدات ضمن إطار إيقاعي جامع لها، وهو تفعيلة البحر المتقارب وجوازاتها.

*وقد يميل الشاعر أحياناً إلى تكرار أعداد التفعيلات في الأسطر القصيرة على نحو متناوب، كما في قصيدته (وحيد كنجم المساء) من مجموعته (عتابا)، يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

يهلّ الغروبْ	فعولن فعولْ
ولا موعدٌ أو لقاءْ	فعولن فعولن فعولْ
ولا عبقةٌ من طيوبْ	فعولن فعولن فعولْ
وإني هنا	فعولن فعلْ
وحيدٌ كنجم المساءْ!	فعولن فعولن فعولْ
أغني وقلبي يذوبْ	فعولن فعولن فعولْ
بهذا الغناء[14]	فعولن فعولْ

تتناوب أعداد التفعيلات في هذا المقطع على النحو الآتي: تفعيلتان في السطر الأول (فعولن فعولْ)، ثم ثلاث تفعيلات في السطر الثاني ومثلها في السطر الثالث (فعولن فعولن فعولْ)، ثم تكرار هذا التناوب في بقية الأسطر، ليغدو توزيع التفعيلات على الأسطر على النحو الآتي: (2 – 3 – 3 – 2 – 3 – 3 – 2)، وهكذا يحافظ الشاعر على إيقاع ثابت متناوب رغم خروجه من نظام الشطر إلى السطر، وبذلك فإن فاعلية الإيقاع تنتقل من التناظر الشطري الثابت إلى

[12] **عتابا، نذير العظمة، ص 151.**

[13] **الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين إسماعيل، ص 85.**

[14] **عتابا، نذير العظمة، ص 162.**

التناوب السطري الثابت. كما تتناوب التقفية القائمة على الروي مع مفصل تقفوي في السطر الأوسط، وذلك على النحو الآتي: (غروب، لقاء، طيوب، هنا، المساء، يذوب، الغناء)، وبذلك فإن الإيقاع المتناوب ينهض بموسيقا النص، ويضفي عليه نغماً ثابتاً مكرراً.

ج- قصيدة النثر

حاولت قصيدة النثر العربية اكتساب صفة الشعر انطلاقاً من البنى اللغوية المكثفة القائمة على الصور الشعرية والانزياحات الدلالية، لكن افتقارها إلى الوزن يجعلها بعيدة عن الإيقاع الخارجي المبني على حركات صوتية متساوية أو متناوبة، وقد حاول بعض النقاد تقديم اقتراحات تؤسس لموسيقى داخلية في قصيدة النثر، إذ يقول أدونيس على سبيل المثال: "لا شك أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى، فقد كان تكرّر الصوت في فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات أو تواقتها، يسهل الترانيم الشعرية القديمة. لكن إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة – هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم، قد توجد فيه، وقد توجد دونه"[15].

وهكذا صار مفهوم الإيقاع الداخلي ملازماً لقصيدة النثر عند الحديث عن الموسيقى الشعرية الكامنة فيها، ومن أهم مقومات هذا الإيقاع الداخلي:

1- الانسجام الداخلي بين كل من الكلمات فيما بينها، وبين كل من الحروف كذلك.

2- التناظر بين الجمل كما هي موزعة في جسد النص، من حيث طولها أو قصرها.

3- سمة التكرار التي تطال تكرار الجملة، أو الفعل، مع التأكيد على التجانس بين الصيغ النحوية للجمل المكررة (اسمية، فعلية)، أو التجانس بين الصيغ الزمنية للأفعال (ماضية، مضارعة، أمر).

4- يتحدث البعض عن إيقاع الأفكار، والحركات الإنسانية التي تتبعثر عبر مساحة النص.

5- التكثيف والاختصار في استخدام اللغة، أي صفة الإيجاز.

6- سمات الفصل والوصل بين الجمل كمرتكزات نحوية تساعد في إشاعة موسيقى موازية.

7- إيقاع البياض، وهو الفسحة المتروكة في النص بين فقراته عمودياً وأفقياً، فهو في نظرهم ليس مجرد بياض متروك على جسم الصفحة، بل إنه يضمر قولاً ما، أو يكمل جملة ما، أو يترك للتأويل الحر الذي يمكن إشراك القارئ فيه.

8- الاعتماد على الخصائص الداخلية التي تتمتع بها الكلمة في وجودها الطبيعي المستقل، واستغلال دلالتها قبل أن تنتقل إلى متناول البشر[16].

أن إيقاع الحروف والكلمات والجمل، وما يرتبط بها من صور ودلالات، وما تحمله من أفكار ورؤى، كل ذلك يسهم في خلق موسيقى داخلية خفية يشعر بها القارئ في قرارة نفسه، ويكشفها ببصيرته التي تعاين عمق النص انطلاقاً من سطحه، وفي النماذج الآتية للشاعر نذير العظمة ما يوضّح ذلك.

تؤدي بعض المفردات دوراً إيقاعياً في إشاعة جو من الحركة أو السكون على فضاء النص، ففي قصيدة (حمى الزنبق) من مجموعة (سيدة البحر)، يقول الشاعر في خاتمة القصيدة:

---

[15] **مقدمة للشعر العربي، أدونيس، وزارة الثقافة – دار البعث، دمشق، 2004 م، ص 139.**

[16] **وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، محمد علاء الدين عبد المولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006 م، ص 129.**

ها إني أضربُ ظرف الذاكرة بسيف الشهوة
أدخلُ الرحم وأستسلمُ كلياً لتفتح الجسد
آه أيها العقل كم عطلت فيَّ اندلاع النخوة
تفتح برودة الريح القطبية في حرارة الدم
وتوصد القلب بالقهر
الآن جاء زمن النبض والتوهج
زمن صيرورة اللهب في خلايا الرحم
لا قدرة لك لا سيطرة
الآن يأخذ القلب منك ثأره، أيها المهيمن
المستعبد البارد كالثلج
الآن يغمرك لهيب النطفة الأولى
لتصير وردة طافية تعبق باللذة
في بحيرة الجسد الملتهب[17]

يؤدي التكرار بأشكاله المختلفة دوراً إيقاعياً تعويضياً عن غياب الوزن الثابت، إذ نلحظ تكرار الصيغة المضارعة للأفعال الدالة على المتكلم (أضرب، أدخل، أستسلم) في مقدمة النص، مما يوحي بفاعلية الحالة الشعرية الدالة على الرغبة الجامحة بالانعتاق من قيود الواقع، وكذلك الصيغة الفعلية المضارعة القائمة على التضاد (تفتح، توصد)، التي تصب دلالياً في معنى واحد، بما أن العقل المخاطَب يفتح برودة الريح القطبية في حرارة الدم، ويوصد القلب بالقهر، وبذلك ينسجم طرفا هذه الثنائية الضدية في التعبير عن حالة شعرية واحدة.

كما نلحظ تكرار كلمة (الآن) ثلاث مرات في مفتتح ثلاث وحدات دلالية، مما يؤسس لإيقاع الزمن الآني الذي يحتضن هذه الوحدات، ويُعمّق من الأثر الموسيقي الذي يؤكّد راهنية الحالة الشعرية القائمة على الولادة الفاعلة، وكذلك تكرار صيغة النفي (لا قدرة لك لا سيطرة) لتوكيد القدرة الفاعلة لهذه الولادة.

يعضد هذا الإيقاع المتواتر للتكرارات إيقاع آخر تنهض به الكلمات المتواترة الدالة على النشاط والحيوية والحرارة: (الشهوة، اندلاع، حرارة، الدم، النبض، التوهج، اللهب، ثأره، لهيب، اللذة، الجسد، الملتهب...)، لتشكّل هذه الكلمات حقلاً دلالياً يحتفي بالولادة، وترفع – في الوقت نفسه – من منسوب الإيقاع المرتبط دلالياً بالحرارة والحركة المستمرة، وبذلك فإن اختيار كلمات بعينها يخلق مناخاً إيقاعياً متواشجاً مع الدلالات الناظمة لهذه الكلمات.

ويمكننا أن نضيف إلى ذلك الإيقاع المتولد عن الحروف الانفجارية الشديدة، في بعض الكلمات (أضرب، العقل، النبض، تعبق...)، مما يعزز فاعلية الصوت القائم على الفونيم الصائت الذي يؤدي إلى انفجار الهواء في الفم أثناء النطق[18]، وهكذا تتعدد البنى الصوتية التي تنتظم ضمن موسيقى داخلية توحي بالحركة والنشاط والحيوية.

[17] سيدة البحر، نذير العظمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992 م، ص 166 – 167.

[18] انظر: الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر، د.ت، ص 24 – 25.

لقد أسهم الإيقاع الدلالي للكلمات، وتكرارها، في رفد هذه القصيدة بموسيقى داخلية تمور بالحرارة والنشاط، وفي المقابل، نلحظ في قصيدة أخرى موسيقى داخلية تهبط بالإيقاع بما يتناسب مع دلالات كلمات أخرى تنتظم في صور فنية موحية بالبطء، يقول الشاعر في قصيدة (معقوفة إلى القلب) من مجموعة (سيدة البحر):

الزمن بطيءٌ في العالم الثالث
جثة على الأرض ترتطم بجثة
سماء بلا نجوم تكفّنها العتمة
نسر مصبَّرٌ في الزاوية
يصل الثرى بالثريَّا
في ذاكرة الصياد!!!
مسافة تشرش في الطين
الزمن بطيء كيوم الجوع
كالجمعة الحزينة وما من قيامة
دويبة تزحف ولا تصل
صرصار لا يغني الحصائد
يلمع ميتاً في ضوء الشمس
الزمن بطيء
جثة يغطيها النمل
يقلبها ذات الجنب وذات الجنب
يجرها إلى الأوجه المربعة
في الأنفاق المسدسة
يسل خنجرة الرنين
الوقت سلحفاة تلبد في العظم لا تتحرك
يرقة لا تخرج من شرنقة الإقليم
ساعة رملية فارغة، لا تمتلئ بنعمة الرمل
جثة لا جناح
نهر من طين
فدائي مذبوح في عتمة الذاكرة
ذاكرة تخنق وهج الدم
طوطم لا يفهم صلاة الإنسان
يترهل بالنذور وجوع الأطفال
الزمن.. لا زغب لا ريش
عقارب معقوفة إلى القلب
تلسع ولا تنبض!!!

الزمن بطيءْ

الزمن بطيءْ

الزمن بطيءْ

في العالم الثالث[19]

يكرر الشاعر لازمة (الزمن بطيء) ثلاث مرات خلال القصيدة، ومثلها في خاتمتها، ليسربل نصه بإيقاع هابط يتناغم مع الحالة الشعرية التي يعبّر عنها الشاعر وهو يعاين الحياة في (العالم الثالث)، ويأتي إيقاع الصور التراكمية ليعضد هذا البطء الذي يتحوّل إلى سكون عاجز في بعض الأحيان، وهذا ما توحي به الصور التي تحيل على الزمن في النص، ومنها على سبيل المثال: (جثة على الأرض ترتطم بجثة، سماء بلا نجوم تكفّنها العتمة، نسر مصبَّرٌ في الزاوية، الزمن بطيء كيوم الجوع، كالجمعة الحزينة وما من قيامة، دويبة تزحف ولا تصل، صرصار لا يغني الحصائد، جثة يغطيها النمل، الوقت سلحفاة تلبد في العظم لا تتحرك، يرقة لا تخرج من شرنقة الإقليم، ساعة رملية فارغة، جثة لا جناح، نهر من طين، ذاكرة تخنق وهج الدم، الزمن.. لا زغب لا ريش).

ترخي الصور السابقة بإيحاءاتها على فضاء النص، وينعكس ذلك لدى المتلقي من خلال الإحساس بالزمن البطيء تبعاً للحركة البطيئة، بل المعدومة أحياناً، لعناصر الصور، فتشبيه الزمن بالدويبة الزاحفة والسلحفاة ونهر من طين يعطي الانطباع الإيقاعي الدال على البطء الشديد، أما تشبيهه بالجثة في أكثر من موضع، والساعة الرملية الفارغة، فيعطي الانطباع عن سكون هذا الزمن حد الثبات العاجز، وهكذا فإن إيقاع الصور يسهم بإيحاءات حركية بطيئة تشف عنها الدلالات الكامنة في تفاصيل هذه الصور.

وقد ينوّع الشاعر بين الإيقاع الصاعد والهابط في النص الواحد، كما في قصيدة (الفرح الآتي) من مجموعة (سيدة البحر)، يقول الشاعر في بداية القصيدة:

لا تسكن أيها الجرح لا تهدأ أيها اللهب

إندلع في الصدر إحترق في الدم

أيها الألم الذي يهبط مع سكينة الليل

على القلب كالسكين الحادة!!

لن تسمع العتمة انفجار الحنجرة بالصوت

إنه مخزون للقصائد وفرح الطفولة[20]

تتجلى البنية الموسيقية في هذا النص في غير مستوى إيقاعي، إذ ينهض السطر الأول على إيقاع التشاكل التركيبي المتناظر للجملة الإنشائية القائمة على النهي والنداء، ثم يأتي السطر الثاني متماثلاً مع الأول في التشاكل التركيبي المتناظر، لكنه يخالفه في البناء الأسلوبي (أمر + جار ومجرور)، وتتعاضد هذه الأساليب في خلق مناخ يمور بالحركة الثائرة التي تتشكّل على إيقاع الأفعال الدالة عليها (لا تسكن، لا تهدأ، اندلع، احترق)، وهكذا فإن الدلالة المنبثقة من هذين السطرين مشفوعة بإيقاع متواتر تهدر به الأساليب الإنشائية، مما يوحي بالانفعال الذي يوشّي مقدمة النص، ثم يأتي السطر الثالث مع الرابع ليحمل صورة شعرية للألم (الذي يهبط مع سكينة الليل على القلب كالسكين الحادة)، وقد

[19] سيدة البحر، نذير العظمة، ص 143 – 146.

[20] سيدة البحر، نذير العظمة، ص 169.

أدّت هذه الصورة دوراً موسيقياً في الإيحاء بهبوط الإيقاع بعد صعوده في السطرين السابقين، ويواكب هذا الهبوط الإيقاعي دلالات المفردات: (الألم، يهبط، سكينة، الليل، القلب)، بالإضافة إلى المجانسة اللفظية بين لفظتي (سكينة، سكين)، وما يحمله حرف السين فيهما من صدى مهموس، ثم يعود الإيقاع للصعود في السطرين الأخيرين على وقع الكلمات (انفجار، الحنجرة، الصوت، القصائد، فرح، الطفولة)، وما تحمله من إيحاء صوتي يخترق السكون النسبي في السطرين السابقين، وهكذا تتموج الحركة الإيقاعية في النص تبعاً للصراع الذي يعتمل في نفس الشاعر بين الألم الصامت الآني، والثورة الصائتة القادمة.

الاستنتاجات والتوصيات:

خلص البحث إلى النتائج التالية:

لقد استلهم الشاعر من تجارب القدماء معطيات إيقاعية تتمرد على القواعد الثابتة التي جاءت عن الخليل، فجاءت قصائده العمودية حافلة بالتنوع الموسيقي، مع التأكيد – مرة أخرى – أن الشاعر يلتزم الشكل الخليلي في قصائد أخرى، لكن البحث يستعرض أنماط التجديد التي سار فيها الشاعر على نهج القدماء في القصيدة العمودية.

لقد استثمر الشاعر إمكانات قصيدة التفعيلة في الخروج على نظام الخليل، وانتقل من بنية الشطر الشعري إلى بنية السطر الشعري بانسيابية إيقاعية حرة، فنوّع في أعداد التفعيلات ضمن الأسطر، كما نوع في نظام التقفية، وهذا ما أعطى قصيدته بعداً موسيقياً يتناغم مع الدلالات المنبثقة من الدفقات الشعورية المختلفة.

"إن قصيدة النثر التي خسرت الموسيقى الخارجية، الوزن والقافية، أو خسرت أهمية النظم في تقديم تواليات موسيقية وتكرارات زمنية، تحتاج إلى التعويض عن ذلك بإضافة موسيقى جديدة إلى الموسيقى الداخلية الموجودة في الأصل بقصيدة الوزن، وذلك لا يتم إلا بمزيد من التكثيف الموسيقي، الذي من المفترض أن ينبع من نفس متوترة قلقة ومن لغة توليدية وبنية شديدة التركيب"[21]. وهذا ما استطاع الشاعر تمثّله في قصائده التي بُنيت على نمط (قصيدة النثر).

المصادر والمراجع:

1) الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر، د.ت.
2) أطفال في المنفى، نذير العظمة، بيروت، 1961 م.
3) سيدة البحر، نذير العظمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992 م.
4) الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981 م.
5) عتابا، نذير العظمة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط 2، 1983 م.
6) علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987 م.
7) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981 م، ج 1.
8) غداً تقولين كان، نذير العظمة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط 2، 1983 م.

[21] **قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، أحمد بزون، مؤسسة دار الفكر الجديد، د.ت، ص 138.**

9) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ.د.محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م.

10) قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، أحمد بزون، مؤسسة دار الفكر الجديد، د.ت.

11) اللحم والسنابل، نذير العظمة، دار مجلة شعر، بيروت، 1957 م.

12) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إعداد: د.إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1991 م.

13) مقدمة للشعر العربي، أدونيس، وزارة الثقافة – دار البعث، دمشق، 2004 م.

14) وهم الحداثة – مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، محمد علاء الدين عبد المولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006 م.

Sources and references:

1) Linguistic sounds, Dr. Ibrahim Anis, Nahdet Misr Press, D.T
2) Children in Exile, Nazir Al-Azma, Beirut, 1961 AD
3) Lady of the Sea, Nazir Al-Azma, Arab Writers Union Publications, Damascus, 1992 AD.
4) Contemporary Arabic Poetry, Dr. Izz al-Din Ismail, Dar al-Awda, Beirut, 3rd edition, 1981 AD
5) Ataba, Nazir Al-Azma, Arab House of Encyclopedias, Beirut, 2nd edition, 1983 AD
6) Prosody and rhyme, Dr. Abdul Aziz Ateeq, Arab Renaissance House for Printing and Publishing, Beirut, 1987 AD.
7) Al-Umdah fi Mahasin al-Poetry and its Literature, Abu Ali al-Hasan bin Rashiq al-Qayrawani al-Azdi, edited by: Muhammad Mohi al-Din Abd al-Hamid, Dar al-Jeel, Beirut, 5th edition, 1981 AD, Part 1.
8) Tomorrow you will say it was, Nazir Al-Azma, Arab House of Encyclopedias, Beirut, 2nd edition, 1983 AD.
9) The Modern Arabic Poem between the Semantic Structure and the Rhythmic Structure, Prof. Dr. Muhammad Saber Obaid, Arab Writers Union Publications, Damascus, 2001 AD.
10) Arabic prose poem (theoretical framework), Ahmed Bazoun, Dar Al-Fikr Al-Jadeed Foundation, D.T.
11) Meat and ears, Nazir al-Azma, Sha'ar magazine publishing house, Beirut, 1957 AD.
12) The detailed dictionary of prosody, rhyme, and the arts of poetry, prepared by: Dr. Emile Badie Yacoub, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, 1st edition, 1991 AD.
13) Introduction to Arabic Poetry, Adonis, Ministry of Culture - Dar Al-Baath, Damascus, 2004 AD.
14) The Illusion of Modernity - Concepts of a Prose Poem as an Example, Muhammad Alaa al-Din Abd al-Mawla, Arab Writers Union Publications, Damascus, 2006 AD.