

المحاربة الصوتية الإيقاعية في القصيدة النثرية

مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف لأدونيس أنموذجا

Rhymic Vocal Alliteration in the Prose Poem (Adonis' "Muqaddima Litareekh Mulook Al-tawaif" as a sample)

فاطمة قسول، رجاء مستور

¹ علي لونيبي بالعفرون - البلدة 2 - (الجزائر) fatimakassoul03@yahoo.com² علي لونيبي بالعفرون - البلدة 2 - (الجزائر) mestouati@hotmail.fr

تاريخ النشر 2022/12/15	تاريخ القبول 2022/07/26	تاريخ الارسال 2021/08/03
الملخص	Abstract	
يتناول المقال خاصية المحاربة الصوتية كشكل من أشكال الإيقاع الصوتي، الذي اعتمدته قصيدة النثر الأدونيسية في تشكيلها الشعري، والتي تعمل على تكثيف الموسيقى، وإفراز نغمات شعرية تعوّض غياب الوزن والقافية، وذلك بالاعتماد نظام تكرار الحرف، الذي يمنح القصيدة إيقاعاً داخلياً مميزاً.	This article deals with the characteristic of vocal alliteration as a form of vocal rhythm adopted by the Adonisian poetic form of the prose poem, which intensifies the music and produces tones that can substitute for metre and rhyme, by repeating a particular letter which gives the poem a distinctive internal rhythm. The poet highlights this characteristic and its impact on generating the internal rhythm by choosing adequate words at the level of letters, for the phonetic harmony and expression methods are in fact due to the nature of the letter itself, which Adonis used in various ways represented in vocal alliteration and identical initials, and the adjacent alliteration, which each led to create a special, sharp and blatant rhythm.	
فتسليط الضوء على هذه الخاصية وأثرها في توليد الإيقاع الداخلي للقصيدة، إنما ينبع من اختيار الشاعر للكلمات وما بينها من تلاؤم على مستوى الحروف، فالانسجومات الصوتية وطرق التعبير ترجع في حقيقتها إلى طبيعة الحرف في ذاته، والتي وظفها أدونيس بأشكال مختلفة، ممثلة في المحاربة الصوتية وتطابق البدايات، والمحاربة الصوتية بالمجاورة، والتي أفضت كل منهما إلى		

	توليد إيقاع خاص حاد وصارخ على مستوى القصيدة.
Keywords : letter ;sound; repitition; vocal alliteration	كلمات مفتاحية: الحرف; الصوت; التكرار; المحارفة الصوتية;

المؤلف المرسل: فاطمة قسول، الإيميل: fatimakassoul03@yahoo.com

1. مقدمة:

من رحم الحداثة ولد جنس إبداعى هجين، جمع بين نقيضين (الشعر والنثر)، رؤيا أدبية خالفت السائد والمكروور، تم الاصطلاح على تسميتها بـ " قصيدة النثر"، شكل تجريبي جديد كسر حالة الانتظام والإيقاع الوزني، الذي تعتمده القصيدة العمودية والقصيدة الحرة، نزع نحو التخلي عن قوانين الشعر من وزن وقافية وبحر، معوضة (قصيدة النثر) الجانب العروضي بالجانب الصوتي، الذي يمنح الشاعر الحرية المطلقة في انتقاء الكلمات والعبارات المناسبة والمتجانسة لقصيدته، فهي وإن تجاوزت الإيقاع الخليلي، إلا أنها خلقت لنفسها منابع خاصة بها، لاستحداث نوع من الروحية الغنائية الجديدة، وتعدّ الصوتية الحرفية أحد هذه المصادر ومظهرها من مظاهر الإيقاع، التي استندت عليها، وأسست من خلالها موسيقاها الخاصة والمتفردة.

وفقا لذلك عدّت القصيدة النثرية نقلة نوعية، تجاوز من خلالها متبناها من الشعراء المآسي والجراح والانكسارات التي تعيشها الأمة العربية خاصة بعد نكبة حزيران 1967، ليتجاوبوا مع هذا الراهن الذي أثقل كاهلهم، عبر نصوص اعتبرت حلقة وصل بين ذات الشاعر ومجتمعه، ويعدّ أدونيس من أوائل المهتمين بهذه الظاهرة الأدبية، التي ناشدت اختراق المألوف نحو اللامألوف، تنظيرا من خلال دراسته "في قصيدة النثر"، وإبداعا من حيث أنه أول من كتب قصيدة النثر عام 1958، التي أفضى فيها إلى التغيير عبر فتح آفاق جديدة للإيقاع، ونحن عبر هذه الورقة البحثية ومن خلال قصيدته "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" من ديوان "هذا هو إسمي"، سنقف عند

أفق هذا التغيير، عبر رصد تجلي ظاهرة تكرار الحرف أو المحارفة الصوتية، باعتبارها أحد البدائل الإيقاعية الصوتية للقصيدة النثرية.

2. قصيدة النثر عند أدونيس:

1.2 الماهية والمفهوم:

قصيدة النثر، مصطلح استقبل بنوع من الدهشة والريبة والتعجب، النابع من التناقض المدلولي بين كلمتي قصيدة ونثر، فهو في جوهره ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي، "prose en Poème"، والتي تعني قطعة كتابية بطريقة نثرية، لكنها متميزة بعناصر تتوافر في الشعر، لنكون أمام لونين مختلفين من الإنتاج الأدبي، يكادان يختلفان في كل شيء إيقاعا وإرسالا واستقبالا، غير أنهما يتزاحمان على مصطلح واحد، أو بمعنى أكثر دقة فإن النثر سمح لنفسه أن يقتحم حصن الشعر، ويقدم على هدم ما بناه خلال ما يقارب عشرين قرنا، وهذا ما اعتبره بعض الشعراء والنقاد، فوضى وتمرد وتجاوز لحدود المعقول، ومسوخ للأعراف الشعرية المعروفة، مميزين إياه كنوع أدبي مُستقل، ومقترحين مصطلحات أخرى مناسبة لدلالته كـ "النثر الفني"، "النثر الشعري"، "الشعر المنثور" ...، غير أن أدونيس عدّ القصيدة النثرية تمردا مشروعاً، فهو يرى أن "كل تمرد ضد القوانين القائمة مجبر ببداهة - إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى - أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى، كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل، فمن خصائص الشعر أن يعرض في شكل ما، أن ينظم العالم إذ يعبر عنه"⁽¹⁾.

كان أدونيس أوّل من استخدم هذا المصطلح في مقاله: "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، والذي نشر في مجلة "شعر" صيف 1959، وذلك بعد أن قرأ كتاب الفرنسية سوزان برنار (قصيدة النثر من بودليير حتى الوقت الراهن) عام (1959م) في باريس كرسالة لنيل درجة الدكتوراه، والذي اكتشفه بعد شهور فقط من صدوره، وترجمه إلى العربية حيث يقول: "إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خالي، بالضرورة من الشعر، إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل، أن لا تكون شعرا، ولكن مهما تخلص

الشعر من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية .. تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر"⁽²⁾، فهذا التمرد المشروع دعا إلى التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي، وتجاوز القواعد الشعرية الصارمة، وفتح المجال أمام الروح الحداثية، التي تعايش قضايا المجتمع وتحكيه بلا قيود.

2.2 خصائص القصيدة النثرية الأدونيسية:

وعن خصائص القصيدة النثرية عند أدونيس فتحدّد لديه في ثلاث: ⁽³⁾

أ- يجب أن تكون صادرة عن إرادة وبناء تنظيم واعية، فتكون كلا عضويا مستقلا.
ب- تكون ذات إطار معين وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، فالوحدة العضوية خاصة جوهرية في قصيدة النثر.

ت- هي بناء فني متميز، فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية.. فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمية

ث- الوحدة والكثافة، فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى.

وإن كان أدونيس بعد نيف من الزمن قد تراجع عن موقفه التاريخي اتجاه قصيدة النثر، بقوله " ربما كان ذلك في أساس ما دفعني إلى أن أطوّر نظرتي لكتابة الشعر نثرا، فقد توقفت عن هذه الكتابة باستثناء (المزامير) في (أغاني مهبّارالدمشقي) حتى سنة 1965 ولا أعدها (قصائد) ، ورأيت أن علينا أن نعيد النظر في ما قلناه ومارستاه ، مما يتصل بما سميناه قصيدة النثر، إلا أن هذا لا ينفي إبقايتها، التي هي استجابة للتجارب الحياتية"⁽⁴⁾، فإن هذا التراجع بعد الكتابة النثرية قصيدة، لا ينفي صفة الإيقاعية فيها، التي تمثل كل عناصرها التركيبية والتخييلية والتصويرية والدلالية، حيث يعتبر الصّوت من المتعلقات الأشد وثوقا والأكثر هيمنة على الإيقاع، إذ يلعب دورا مهما في عملية التأليف الموسيقي،

الخاضعة في اختلاف أشكالها لما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة، وعن توالي هذه الأصوات ينبثق المعنى، فهو فاعل بنائي في المضمون، فالتصاوت الذي يحدث بين الحروف وكذلك بين الحركات، وما يفرضه النص الشعري، كلها ظواهر صوتية لها دلالاتها الإيقاعية، على اعتبار أنَّ لنسيج الصوت فاعل دلالي، فقيمة المادة الصوتية تجسد قيمة الصوت النظامية، القيمة التي تسجلها الترددات في النص⁽⁵⁾.

3. القصيدة النثرية والمحارفة الصوتية :

1.3 المحارفة الصوتية والإيقاع الداخلي :

إنَّ التخلي عن روح القصيدة العربية ومقدساتها (الوزن، القافية، الروي)، التي تؤسس لإيقاعها الخارجي، مرهون بتقديم بدائل تركز على الموسيقى الإيقاعية الداخلية، التي "لا تتمثل في الهيكل المائل، وإنما تتجسد في الصوت المنشد"⁽⁶⁾، الذي ينبع من اختيار الشاعر للعبارة وما بينها من تلاؤم على مستوى الحروف والكلمات، والذي يؤسس لما يسمى بإيقاع التجربة أو الإيقاع النفسي، الذي يتم من خلال "الانسجيمات الصوتية، وطرق التعبير، والتي تنبع من طبيعة حروف اللغة ذاتها، وبالتالي فإن علائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذبول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة، هذه كلها موسيقى، ولكنها موسيقى تختلف عن موسيقى الشكل المنظوم"⁽⁷⁾، معنى ذلك أن القصيدة النثرية بتخليها عن النظام العروضي، ومبدأ التفعيلة عمدت إلى استقاء موسيقاها من خلال:

- علاقة الكلمات
- علاقة الحروف
- دلالة المعاني

فعلاقة الحروف أحدثت على مستوى القصيدة النثرية إيقاعاً آخر، مرتبطاً بأصوات الأحرف أو ما يسمى بالتراسل الصوتي بين الأحرف، فيما يسميه الناقد ادوار الخراط تقنية المحارفة أو الإصاغة، والتي

تعني "استخدام الحرف بشكل متكرر... استخدام موسيقى الحرف"⁽⁸⁾، وهي ظاهرة معاصرة بجذور قديمة، وإن كانت في معناها الجديد، وليدة التجربة الشعورية والمعطيات الإيقاعية الصوتية البديلة، "ويمكن في هذا الخصوص أن نشير إلى أن الروي في الشعر العربي الموزون ما هو إلا وجه من وجوه هذه الظاهرة يختلف عنها في أنه جزء من كل هو القافية، وفي أنه لا يبارح آخر البيت بل آخر كلمة فيه فيُقتفى اقتفاء، وبه تتحدد بعض عيوب القافية، أما في الشعر المعاصر وفي الشعر خارج الوزن على وجه التحديد، تعد المحارفة ظاهرة صوتية بأبعاد كثيرة منها الدلالية ومنها التشكيلية ومنها الصوتية"⁽⁹⁾.

فالقصيد النثرية لها الحق المشروع في اختيارها لأدوات تُحققها، وتولد إيقاعيتها، ومن هذه الأدوات اعتمادها على البنية الصوتية للحروف وتكرارها، وعلاقة بعضها ببعض، أي "التعامل مع الحرف المعزول عن الدلالة، بوصف هذا الحرف بنية صوتية مستقلة، وبهذه الصفة يكون خالصاً للإيقاع إذا دخل منطقة الترجيع المتكرر، ويخرج منها إذا غاب هذا الترجيع، أو كان غير منتظم، ولا شك في أن توظيف الحرف كبنية صوتية مغرق في التراثية، من حيث استعانة أصحاب المقامات به في تشكيلاتهم الصياغية، مثل تردد حرف بعينه في كل دال من دوال المقامة، أو تردد حروف لها خواص كتابية معينة، مثل الحروف المعجمة والحروف المهملة"⁽¹⁰⁾، وإن كان الحرف لا يملك دلالاته الخاصة إلا من خلال الكلمة ومن ثم الجملة، إلا أنّ تكراره يخلق إيقاعية خاصة تثير انتباه القارئ، وتجعله يتفاعل مع النص الشعري، كما أنه يولد حركة تعمل على تعميق الدلالة وتكثيفها، "فظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف في القصيدة الشعرية، من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي، بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو البيت أو السطر، أو مزاجه حرفين أو أكثر، وتكرار ذلك في مقطع شعري، يعكس الحالة الشعورية للمبدع، وقدرته على تطويع الحرف، ليؤدي وظيفة التنعيم إضافة إلى المعنى"⁽¹¹⁾.

وهكذا غاب النظم وحضرت الشعرية، عبر جماليات وأساليب صوتية، اعتمدت فيها القصيدة النثرية على الحرف ورجع إيقاعيته، ذلك أن الحرف "يعبر جسرين أساسيين، جسر المخارج وجسر الصفات، وهذان العنصران أبرز ما يمكن أن نبحت من خلاله الإيقاع الداخلي للحرف، فالمخارج تتعلق بطبيعة الحروف من حيث مخارجها كالأسناني والثوي، والشفوي... أما الصفات فتتعلق بالهمس

والجهر والرقّة والتفخيم، وطغيان صفة ما يمثل شكلا إيقاعيا يمكن الوقوف عليه واستجلاء خلفياته وحركاته⁽¹²⁾.

2.3 المحارفة الصوتية في قصيدة مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف:

وعن طرق المحارفة الصوتية التي انتهجتها القصيدة النثرية، فإننا سنرصدها من خلال قصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" لأدونيس التي كتبها عام 1971، والتي تحاكي واقع الأمة العربية وخضوعها وهوانها، الذي سيضيع منها فلسطين كما ضيعت الأندلس، فرمزية فقدان الفردوس المفقود (الأندلس)، تلامس القصيدة ليحدد أدونيس من خلالها موقفا أيديولوجيا، وخيبة شعورية يصور من خلالها صراع الإنسان مع السلطة القائمة للحريات، التي يخشى أن تصل يوما إلى مرادها، الذي تتهم فيه بالكفر والزندقة كل من يتحدث عن فلسطين.

*المحارفة الصوتية وتطابق البدايات:

محارفة تطابق البدايات تعني "الإتيان بالحرف على رأس كل سطر شعري، مما يخلق تجسيرا وتدويرا بين الأسطر في جسد النص، فتنبعث الموسيقى من الحرف وصدى ترجيعه رأسيا في كل سطر"⁽¹³⁾، فتكرار الحرف مع بداية كل سطر شعري، تجعل منه قافية استهلال، تكسب القصيدة أهمية من الناحية التشكيلية، كما تكسبها القدرة على خلق التدوير أي توتر السطر، الذي يلغي تماما خطية النثر وتفيض ظلاله على جسدية النص ككل.

يقول أدونيس:

والورد إلا خيط شمسٍ، قولوا: رمادي بيتُ
وابنُ عبّادٍ يشحذ السيفَ بين الرأس والرأسِ
وابنُ جهّورٍ ميتُ.
لم يكن في البداية
غير جذرٍ من الدمع أعني بلادي
والمدى خيطي . انقطعُ وفي الحُضرة العريّة

غَرِقَتْ شَمْسِي الحَضَارَةُ نَقَالَةً، والمدينة
وَرْدَةٌ وَثِيَّةٌ
خِيمةٌ:

هكذا تبدأ الحكاية أو تنتهي الحكاية.

والمدى خيطي اتَّصَلْتُ أنا الفوهة الكوكبية⁽¹⁴⁾

نلاحظ أنه مع بداية كل سطر شعري يتكرر حرف الواو، بشكل دوري عمودي في دوال (والورد، وابن عباد، وابن جهور، والمدى)، حيث تبدو رؤوس الكلمات أو بداياتها متناسخة وبقية الخلية الصوتية (الكلمة)، متناسلة منها بأصوات أخرى مؤسسة لمبدأ انتشار الصوت، " القائم على مبدأ استعادة نفس الصوت، حتى وكأنه يبني على مثير صوتي واحد يحدث إثارة ما، وتأتي بقية الأصوات بمثابة الصدى الذي يشهد نوعاً من التتالي والتناوب والتقاطع، كما لو أن رجوع ذلك الصدى نفسه يتخذ طابعاً انتشارياً لا يحد ولا يكل"⁽¹⁵⁾، كما أن التوزيع المتقارب للحرف يعطي للإيقاع توازناً.

وَكَبْتُ المدينة

وبلادي الصدى

والصدى والصدى...⁽¹⁶⁾

فإيقاعية الشعر التي تولدت في هذه المقاطع الشعرية، الناتجة عن التكرار الدوري لحرف (الواو) مع بداية كل سطر، " مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواقعها من العمل، بغية التسوية بما ليس متساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع"⁽¹⁷⁾، ولما كان لكل حرف ميزة في ذاته تكسبه خصوصية عن بقية الأحرف، معبرة عن طاقات نفسية، وظَّف أدونيس (الواو) هنا ليحكي الصراع بين من حكموا الأندلس (ابن عباد أمير أشبيلية المعتضد وابن ابن جَهْوَر رئيس حكومة قرطبة)، وأطماع وصراعات داخلية، مداها ضعف أفل من ورائه شمس الحضارة الأندلسية، وجعلها لقمة سائغة سهلة لأعدائهم الخارجيين، (فالواو) هنا يعبر عن الاستمرارية والتداول والتتابع، وأنَّ ما حدث لملوك الطوائف سيتكرر وسيعيد التاريخ نفسه، فالدول العربية تعيش التمزق والشتات، وفلسطين تنزف دم

الاحتلال ودم خذلان العرب لقضيتهم وحيانتها، كما أنها تدل على أنه " هناك علاقة بين أصوات الحروف وصوت الشاعر، والإبداع الشعري، يُلَوَّن بالألوان صوتية وإيقاعية متميزة، تلائم طبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التي يعبر الشاعر عنها"⁽¹⁸⁾، صورة الوطن الذي يشد أجزاء الأحداث التاريخية بعضها بعض، الأحداث التي يجسّد من خلالها مشاعره المؤجّجة بنار الخيبة، فد (الواو) هنا يصبح أداة فاعلة في ضم جزئيات المعنى التاريخي وتوحيده، وفي الوقت نفسه يصبح خالقاً ومعمّقاً لدلالات المعنى، عبر سرده لهذه الجزئيات المشكلة بدورها لجوهر المعنى الذي أراده، كما يشكل حرف (الواو) الرابطة اللغوية بين أبيات القصيدة، فالأبيات مشدودة بعضها إلى بعض برباط محكم ، مما يجعل هذه الأداة "تتحول من أداة لغوية محضة إلى أداة تعبيرية وعاطفية مشحونة بالإيحاء بتفاصيل رؤية الشاعر ومعاناته وبث شكواه ، مما يهب القصيدة وحدتها البنائية والدلالية، وإلى جانب ذلك تحقق من خلال تتابع حرف (الواو) "تماثلاً صوتياً متوازياً .. لأن الواو صوت واحد، فيبدو الإيقاع في أوائل الأبيات وكأنه آهات عليل ، أو زفرات مكلوم ، والإيقاع متماثل متوازٍ في أوائل الأبيات"⁽¹⁹⁾.

فالتتابع الصوتي الرأسي لحرف (الواو)، يعبر عن الصدى النفسي ومكونات الذات الشاعرة وحسرتها وقلقها، وأملها المفقود، الذي طغى على مساحة القول الشعري، "فالحروف وفقاً لذلك تحمل مقومات شخصية الإنسان العربي، حساً مرهفاً، وشعوراً ونزعة فنية أخلاقية، على مثال ما تحمل أي تحفة فنية من شخصية مبدعها الفنان، التي تسمح لنا بتجميع كم وافر من الظواهر الأفقية والرأسية ذات الطبيعة التراكمية، وهذا التراكم يولّد نوعاً من الإيقاع الداخلي والخارجي، على صعيد واحد لا يقل عن الإيقاع العروضي، إن لم يتجاوزه أحياناً كثيرة"⁽²⁰⁾ ، فنقرأ (الواو) وطناً مشّتت، وطناً ممزقاً، وطناً جريحاً، فلسطين وطن الهوية لكل عربي شريف، باعوها بأبخس الأثمان، وقبضوا ثمنها عاراً وذلاً وهواناً، فحركة (الواو) المحارفة عمودياً واشتغالها البصري ثم الصوتي والعكس، يعمل عن طريق تكراره إلى توليد نغمة واضحة صوتياً، تحكم نسيج الأصوات.

ولأن المحارفة تكتسب أهميتها الصوتية من خلال تأكيدها لظاهرة جوهرية، مؤسسة للإيقاع الداخلي للقصيدة ممثلة في التكرار، كان لحرف (الألف)، نصيب التصدير أيضاً على رأس كل كلمة من السطر

الشعري، نقرأ في ظله الأفاق الشعرية الرحبة لقصيدة النثر الحرة، بعدم إلزاميتها التصدير بحرف واحد،
لنكون أمام تكرار لا نمطي، يجبر الشاعر بالتقيد كما كان عليه في نظام القافية والوزن قديماً.
أحملك الآن على جبيني، بين دمي وموتي:
أأنتِ مقبرة أم وردة؟
أراك أطفالاً يُجرِّحون
أحشَاءهم، يُصغون يسجدون
للقيد، يلبسون
لكلِّ سَوَاطِيفٍ جلدُهُ... أمقبرة
أم وردة؟
قتلتني قتلت أغنياتني
أأنتِ مجزرة
أم ثورة،
أحار، كل لحظة أراك يا بلادي في صورة...
أن لي في القاهرة
إخوة.
أن حدود الناصره
مكة. (21)

إنَّ تأزم الصراع الداخلي الذي عاناه الشاعر، وهو يطرح قضية ضياع فلسطين، جعله يعيش حيرة
السؤال الذي يبحث له عن جواب، ما جعله يعمل على تنبيه القارئ بإعلاء نبرة الخطاب، عبر أسئلة
تصدرها حرف (الألف) (أأنتِ مقبرة، أم وردة؟، أأنتِ مجزرة، أم ثورة)، تنم عن الأنا الحائرة للشاعر
(أحار)، المتألِّمة والجامعة لصورتين متضادتين لفلسطين قبل النكبة وبعد النكبة، صورة الماضي
المشرقة، وصورة الحاضر المثقلة بعثمة الضياع، ويشتد ألم الشاعر وحيرته، حينما لا يجد إلا ألف
السؤال، لبيث مشاعره المتأججة عبرها، حيث نراها تتوالى رأسياً، ترصد الأنا المتتابعة المتخبطة في بحر

التيه والشتات، فهي تتوافق مع إرادة الشاعر الملحة للبحر، وتوافق "مع الصيحات العالية للذات عندما تحاول التعبير عن ذاتها" (22).

*المحاربة الصوتية بالمجاورة:

تستلزم لغة الشعر في تركيب وحداتها اللفظية، مراعاة خاصية التجاور بين الحروف أثناء عملية النسيج، "إذ يحدث التناوب في استعمال اللغوي، لأن التأليف بالتنويع والمفارقة في استعمال الحروف، أمر يتطلبه الحس، إذ يحدث التناوب في استعمال الحروف انسجاما صوتيا وتنوعا جرسيا، المنتج بمراوحة بين انقطاع الهواء ومواصلته أثناء الإنتاج النطقي، وأصل التعاطي في موضوع التجاور، قائم على قاعدة إذا اختلفت أحوال الحروف حسن التأليف، والتجاور إذا قام بين الحروف على أساس المفارقة، وإذا استعمل اللسان حروف الحلق دون حروف الشفتين، ودون استعمال حروف اللثة، كلفته جرسا واحدا، لذلك ينبغي ألا نغفل أن استعمال الحروف مرتبط بالسياق الصوتي في أي لغة من اللغات، والإيقاع هو الذي يبرز تأثير البنية الصوتية بوضعها في قوالب زمنية تمارس من خلالها الإيحاء" (23)، ومقدمة لتاريخ ملوك الطوائف اعتمدت على إيقاعية حرف (اللام)، من حيث اشتراك الكلمات الشعرية في هذا الحرف، مما أحدث تنوعا صوتيا، وفق التناوب الحاصل للحرف ووروده في الكلمة، والذي يتم في "سياق المتجاورات الصوتية، التي شخصت قيم الانفعال بالصوت اللغوي، الهادية إلى نتائج قيم الأسلبة، لأن النفس كثيرا ما تسأم من مجيء الكلام على هيئة واحدة، وتفتتن بتنوع الكلام بفضل خاصية الإitalaf" (24).

وجه يافا طفلاً هل الشجرُ الذابل يزهو؟ هل

تدخل الأرض في صورة عذراء؟ من هناك يرحّ

الشرق؟ جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب

الجميل صوتٌ شريدٌ...

(كان رأسٌ يهدي يهرجُ محمولا ينادي أنا الخليفة)

هاموا حفروا حفرةً لوجهٍ عليّ
كان طفلاً وكان أبيضَ
أو أسودَ، يافا أشجاره وأغانيه ويافا.
تكّدسوا، مرقوا وجهه عليّ
دُمّ الذبيحة في الأقداح، قولوا: جبانة،
لا تقولوا: كان شعري وردًا وصار دماءً،
ليس بين الدماءِ
والورد إلا خيط شمسٍ، قولوا: رمادي بيتُ
.....

لم يكن في البداية

غير جذرٍ من الدمع أعني بلادي⁽²⁵⁾

فحرف (اللام) صوت " لثوي صوت لثوي جانبي مجهور منفتح، يتمّ نطقه بأن يتّصل طرف اللسان بالثة، ويرتفع فيسُدُّ المجرى الأنفي عن طريق اتصاله بالجدار الخلفي للحلق مع حدوث ذبذبة في الوترين الصوتيين"⁽²⁶⁾، وتكراره في القصيدة أضفى جرساً موسيقياً، مثخنا بالوجع والأسى على ضياع فلسطين، ممثلاً لذلك بمدينة يافا الجميلة، أرض البرتقال الحزين، باعتبارها رمزاً للفردوس المفقود، يافا أقدم وأهم مدن فلسطين التاريخية، والتي تقع اليوم ضمن بلدية "تل أبيب - يافا"، عاصمة فلسطين الثقافية قبل النكبة، فأدونيس عبر حرف (اللام) المجهور المنتشر والموزع على أسطر القصيدة، يبكي المدينة ويحكي حكاياتها، يافا المدينة المسلوقة من أهلها، المسكونة بالهدم والخراب، والمسفوعة بالفجعة، (فاللام) المكرر وأمرها، يرجع إلى الذات المبدعة، وذلك امتثالاً لمقولة أنّ "الحروف تجري في اللسان على أقدار المعاني الجارية في النفس"⁽²⁷⁾، وحرف (اللام) هنا اختيار يتوافق وانفعالات الشاعر.

حرف (الميم) من الحروف المجهورة التي اعتمد عليها أدونيس أيضاً، وهو صوت مستمر يشبه الأنين في غنة، ومن تعاريف هذه الأخيرة أنها "تطلق على صوت بكاء الضبية، التي تحدث صوتاً أغناً لفقدان صغيرها"⁽²⁸⁾، وأدونيس ييكي فلسطين، وما تشهده من تحولات جديدة تهدد بزوالها مثلما زالت الأندلس.

هكذا تبدأ الحكاية أو تنتهي الحكاية.

والمدى خيطي - اتصلت أنا الفوهة الكوكبية

وكتبث المدينة

(حينما كانت المدينة مقطورة والنواخ

سوزها البابلئي)، كتبث المدينة

مثلما تنضخ الأبجدية لا ليكي الألم الجراح

لا ليكي أبعث المومياء

بل لكي أبعث الفروق... الدماء

تجمع الوزد والغراب لكي أقطع الجسور

ولكي أغسل الوجوه الحزينة

بنزيف العصور.

وكتبث المدينة

مثلما يذهب النبي إلى الموت أعني بلادي⁽²⁹⁾

فوقوع (الميم) متابينة في ارتسامات موقعية مختلفة، دلالة على حالة تأزم النفس الشاعرة، (فالميم) موت الوطن، جراء الجراح التي أثقلت كاهله، (الميم) مقطورة ونواح، (الميم) أنين ووجع وألام وجراح، (الميم) نهاية حكاية المدينة، ليمثل هذا الحرف لصور التجسيد الانفعالي للذات الأدونيسية، فعلمياً تعطى الأهمية لكل صوت في الشعر، إذ لا يعتبر الأمر اعتباراً كون البيت الشعري صورة صوتية تكرارية، والمحافظة على إصانة (الميم) بصورة دورية، يعبر عن ذاتية الشاعر التي يملأها الأنين، وما

يعصف بها من غضب، لحكاية رآها انتهت، حكاية مهزلة العروبة التي لم تحرك ساكنة، وفلسطين الأبية تشهد الزوال، والنخوة العربية كسر أنفها مهرجان التطبيع .

ألهذا لا أرى في الأفق شمساً عربيّة؟

أو لو تعرف المهزلة

(سمّها خطبة الخليفة أو سمّها المهرجان)

ولها قائدان

واحد يشحذ المقصلة

واحد يتمرّغ... لو تعرف المهزلة

كيف، أين أنسللت

بين غنق الذبيح ومقصلة الدّابحين؟

كيف ماذا، قُتلت؟

كُنت كالأخرين، انتهيت

ولم تنته المهزلة (30)

(الميم) صوت مهزلة التاريخ، والخنوع والذل الذي لم يطقه الشاعر، وجعله يحس بلاء وجود، (الميم) صدى مقصلة هوت على أعناق الفلسطينيين، وكل عربي وذبحت أحلامهم.

فالشاعر استرشد عبر حرف (اللام والميم) حالته الشعورية اليائسة، فانتظمت الحروف في لسانه وفق انتظام معانيها في نفسه، محققا في الآن ذاته تناغما موسيقيا، بناء على نظام المجاورة الصوتية، التي تحمل في طياتها تشكيلا إيقاعيا موسيقيا متناسبا بعينه دون أصوات أخرى، هذا التشكيل الإيقاعي المحمل بدلالات التحسر، والذي تستشعره ذات المتلقي أيضا.

خاتمة:

وقفت دراستنا على دور المحارفة الصوتية، في قصيدة " مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف " لأدونيس، باعتبارها ظاهرة صوتية ومعنوية، ومن البدائل الإيقاعية التي اعتمدتها القصيدة الثرية في مستواها الصوتي

الحرفي، صوّر في إطارها الشاعر حسه الشعوري، من حيث اختياره لحروف بعينها، تكررت على جسدية النص، وفق نظام توزيعي انتشاري توليدي، أضفى طابعا موسيقيا حزينا.

من أشكال الإصانة التي اعتمدتها القصيدة الأدونيسية، المحارفة الصوتية وتطابق البدايات، والمحرافة الصوتية بالمجاورة، شكلين وظف من خلالهما الشاعر الطاقة النغمية والإيقاعية التكرارية لكل من حرف "الواو"، "الألف"، "اللام"، "الميم"، فجاء كل حرف منها مشحونا بالدلالات العاطفيه، نقل عبرها الشاعر إحساسه ولواعج نفسية مؤلمة لما يحدث لفلسطين.

إن اختلاف المواقع التي احتلها كل حرف في القصيدة، جعل رجع صدى الأنين والوجع الذي يشعر به الشاعر أقوى وأعلى.

كرس الشاعر عبر اعتماده خاصية المحارفة الصوتية، مبدأ شعرية القصيدة الصوتية الذي اعتمده من بداية القصيدة إلى نهايتها.

قائمة المراجع:

- (1): أدونيس، 1960، في قصيدة النثر، مجلة شعر، لبنان، ع/ 14 ، ص:78
- (2): أدونيس، 1983، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط/3، ص:1
- (3): حكيم، شداد، قصيدة النثر تنظيرا وإبداعا عند أدونيس، مجلة إشكالات اللغة والأدب، جامعة تمنغست، الجزائر، مجلد/ 07 ، ع/ 01، ص:239
- (4): المرجع نفسه، ص:239
- (5): I. Lotman, 1973, Le structure du tertre artistique, gallimard, p: 221
- (6): حمدان، محسن عواض الحارثي، 2020، الإيقاع الداخلي بوصفه ضرورة جمالية، دراسة تحليلية لقصيدة النثر السعودية، حولية كلية اللغة العربية بإتاي البارود، جامعة الأزهر، مصر، ع/07، ص:8242
- (7): أمال، دهنون، 2004/2003، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة " شعر" الأسس والجماليات، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص نقد أدبي، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص:161
- (8): ينظر: ادوار، الخراط، 1993، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط/1، ص:30.
- (9): نسرين، دهيلي، 2018م- 2019م، القصيدة خارج الوزن إشكالاتها النظرية وتشكيلاتها الفنية دراسة في الشعر الجزائري المعاصر (1990- 2015)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصص: نقد أدبي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص:166

- (10): محمد، عبد المطلب، قصيدة النثر، [HTTPS://WWW.STARTIMES.COM/?T=27014098](https://www.startimes.com/?T=27014098)، الخميس، 2021/04/22
- (11): يوسف، قليل، 2020، إيقاع الحروف في الثنائية الكبرى لابن الفارض، الصوتيات، المجلد 16، ع/02، ص: 36
- (12): البشير، ضيف الله، في-إيقاع-قصيدة-النثر/<https://iraqpalm.com/poem/>، الأربعاء، 2021/05/07
- (13): نسرين، دهيلي، جماليات النصيرة في أعمال عبد الحميد شكيل، ص: 132
- (14): أدونيس، 1988، هذا هو إسمي، دار الآداب، بيروت، د/ط، ص: 10/9
- (15): محمد، لطفي، اليوسفي، 1992، الشعر والشعرية (الفلاسفة والمفكرون العرب)، الدار البيضاء، المغرب، ص: 77
- (16): أدونيس، هذا هو إسمي، ص: 11/10
- (17): حمدان، محسن عواض الحارثي، الإيقاع الداخلي بوصفه ضرورة جمالية، دراسة تحليلية لقصيدة النثر السعودية، ص: 8253.
- (18): جمال، طالبي، 2015، الإيقاع الصوتي في قصيدة "بلقيس" لنزار قباني، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، ع/ 17، ص: 106.
- (19): آمال، يوسف، التماثل التكراري في النص الشعري عند مطلق الثبتي، 2021/07/07، [HTTP://ALJASRA.ORG/ARCHIVE/CMS/?P=156](http://aljasra.org/archive/cms/?P=156)، الثلاثاء،
- (20): حمدان، محسن عواض الحارثي، الإيقاع الداخلي بوصفه ضرورة جمالية، دراسة تحليلية لقصيدة النثر السعودية، ص: 8256
- (21): آمال، يوسف، التماثل التكراري في النص الشعري عند مطلق الثبتي، [HTTP://ALJASRA.ORG/ARCHIVE/CMS/?P=156](http://aljasra.org/archive/cms/?P=156)
- (22): جميلة، معتوق، 2019م، الدلالة الصوتية في ميمية النغري التلمساني، مجلة الصوتيات، البلدة 2، الجزائر، المجلد: 15، ع/02، ص: 50.
- (23): طاطة، بن قرامز، 2019م، تضافر السياق الأسلوبية الصوتية في لغة شعرمحمود درويش، مجلة موازين، الشلف، الجزائر، المجلد: 01، ع/ 1، ص: 104
- (24): آمال، يوسف، التماثل التكراري في النص الشعري عند مطلق الثبتي، [HTTP://ALJASRA.ORG/ARCHIVE/CMS/?P=156](http://aljasra.org/archive/cms/?P=156)
- (25): أدونيس، هذا هو إسمي، ص: 11/10
- (26): المصدر نفسه، ص: 11/10
- (27): طاطة، بن قرامز، تضافر السياق الأسلوبية الصوتية في لغة شعرمحمود درويش، ص: 104
- (28): محمود بن عمر، الزمخشري، 1996، أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ص: 326
- (29): أدونيس، هذا هو إسمي، ص: 11/10
- (30): المصدر نفسه، ص: 13/12