

الإيقاع الموسيقي في الشعر النّسوي العربي في الجزائر

تمهيد:

الشعر في عرف العامة من الدارسين هو الكلام الذي تلاحمت ألفاظه في نسبيج منتظم، ويكون موزوناً ومقفى، يطرب أذن سامعه، ويسكت أو يوجب عاطفته، ولكن هذا العرف لحقته تعديلات قللت من قيوده ونوعت من قوافيه تجاوباً مع النفس وتقليباتها، فأصبح القارئ لا يجد إلا فضاء القصيدة يتنفس فيه، يمارس حريته في العيش في جو صوره الشعرية ورموزه الأدبية والفاظه الموحية وذلك كله في مدار إيقاعي جميل.

وما إن يحدث خلل في الميزان الشعري إلا ونجد قابلية القارئ (السامع) في استضافة النص قد تلاشت أو أصابها خلل، وربما عد منه عيوبه، فأجاز ما أجاز به أهل العروض، واعتبر ذلك من باب (لكل جواد كبوة، ولكل عالم سهوة ولكل عاقل غفوة). وقد تكثر العيوب فتطغى على بنية النص، حينها يدرك القارئ أن ما يقرؤه لا يرقى لأن يكون شعراً، وفي الوقت نفسه يفقد جمالياته فيعرف عنه ضاجراً غير متردد. وإن كل نص يرد بنقائضه العروضية، يجد الدارسون من خلاله مجالاً لكشف عجز الشاعر، إذ الشعر لا يتوقف عند حدود الصورة ولا عند نظم الروي، وإنما هو حالة ينسجم فيها اللفظ مع الصورة مع التركيب فالمقطع والهيكل العام، ولا تهم (بعد ذلك) طريقة الكتابة إن كانت وفق نظام الشطرين أو السطر أو غيرهما. والشعر منذ أن وجد، قائم على "الموسيقى" بل هي جوهر العملية الشعرية فيه، حتى وإن اختلفت مفاهيم النقاد لهذه الموسيقى، وإن كان الشعر في فكر وصور وعواطف، فالموسيقى هي أبرز صفاته التي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

أ/ ناصر معماش
قسم اللغة و الأدب
العربي
جامعة جيجل.

وهذا المتفق حوله، تجوّل -خاصة بعد انتشار
موضة الشعر المثنو أو النثر المشعور، أو
قصيدة النثر- إلى قضية أثارت خصاماً وجدلاً
بين النقاد والدارسين، ولعل وجه الخطورة

يعود إلى ناحيتين، الأولى هي: "أنّ هذه القضية كانت أبرز الأسس الداعية إلى رفض هذا الشعر ونبذه، والثانية: توهم بعض الشعراء أن الشعر الجديد خلّو من ضوابط الوزن والقافية، فمنحوا أنفسهم حرية مطلقة في أن ينظموا ما شاء لهم الوزن من النظم أو ما لم يشاء دون قانون يرتكزون إليه أو بحور يتقنون النظم فيها، فجاءت أشعارهم صورة من الفوضى التي لا ضابط لها، وضربا من النظم يؤدي الأسملع" (1) وهذا الموقف الوسط الذي تبناه "إبراهيم الحاي" مركّز على أن الشعر موسيقى، وإن تغيرت أشكاله وتعددت تسميات الدارسين له.

إذا، لا مجال لنفي موسيقى الشعر عن أشكال القصيدة الحديثة والمعاصرة مهما خالفت نظام بحور "الخليل بن أحمد" أو غيرت فيه، وفي الوقت نفسه لا يجوز أن نضطلع على كل ما هو كلام بأنه شعر، وكذلك لا يمكن أن نفصل الوزن الشعري عن بقية العناصر الأخرى التي تكون مبنی القصيدة وروحها. وفي كل الحالات فالوزن الموسيقي عنصر فعال في التجربة الشعرية، وقد جعله "أبو علي المرزوقي" خامس سبعة عناصر أساسية (2) يتشكل منها عمود الشعر ودون أي واحد منها لا يُقام البناء الفني للقصيدة (3).

وبالتالي، فالوزن الشعري يقوم على "مبدأ تناسب بين الأسباب والأوتاد في التفعيلة والمقاطع، في الشطر والشطرين في البيت، ويؤدي هذا التناسب إلى إثارة الانفعال، لأن الإعجاب هو نتيجة إدراك الانسجام وأثره في النفس" (4)

هذا الأثر لا ينتج إلا بأن يكون الشعر "غنائيا" يحرّك في ذات المتلقي عاطفة شعرية راقية، تسير في خط مستقيم واحد مع "المعنى المقصود"، حيث تشترك المشاعر مع العقل في قراءة القصيدة فيتم بذلك العمل الشعري، ويؤدي غايته، ولا مجال بعد ذلك للقارئ أن يقول "لو قال الشاعر كذا أو لو جعل بدل هذه الكلمة تلك"

والأمر سيان بالنسبة لقصيدة التفعيلة القائمة على نظام السطر بسواكنها وتداويرها، بقصر نفسها أو طولها، وبمقاطعتها القائمة على الموسيقي الخارجية والداخلية وهذا ما أشار إليه "إبراهيم رماني" بقوله: "لا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن والقافية، أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقي الخارجية، بل يتعداه إلى طبيعة التركيب اللغوي للقصيدة (التقابل، التكرار، التوازي، التنويع، اللازمة...) أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية." (5)

وحيثما نتحدث عن الموسيقي الداخلية، لا نخصّ قصيدة التفعيلة أو (قصيدة النثر)، فلنظام الشطرين كذلك موسيقى داخلية تتبع من انسجام الفاظه وتعاشير حروفها وملاءمة موضوع القصيدة للإيقاع الموسيقي، وكل ذلك، لأن الموسيقي "ليست شيئا خارجا عن الشعر تضاف إليه، بل هي نابعة منه، تفرضها إحاسيس الشاعر وأفكاره، وتبرزها عاطفته، فهي نابعة منها متصلة فيها، ولا يكون الأصل فرعا عن تصوّر الشعر" (6). إن رأي "عز الدين منصور" يجعل الموسيقي هي الشعر بل الشعر هو الموسيقي لا انفصام بينهما، وكل شاعر يجعل الموسيقي عنصرا ثانويا فإثما يجلب الرداءة لنصه الشعري.

وإذا كانت اللغة العربية لغة شعرية، فهذا لا يكفي لأن تكون مؤثرة في كل المواقف وبجميع الأشكال، خاصة القصيدة الحديثة التي طرحت الإيقاع الموسيقي الكلاسيكي جانبا، فظل النقد والدارسون يبحثون عنه في ما وراء سطورها وكأنه رمز أو أسطورة، وهو ما أدى إلى زيادة بُعد الهوية بين النص الشعري والقارئ الذي أصبح مرهقا أيما إرهاق، بل وفي معظم الأحيان ناكرا لاستضافتها

فيلجأ إلي غيرها من القصائد التي يكون وقعها في أذنه جميلا وأثرها في أعماقه جديرا .

والقصيدة مهما كان شكلها لا بدّ لها من ضوابط قد أشار إليها "عز الدين منصور" وكان شديداً في حكمه على شعراء المنثور حين قال فيهم: "وما كانت الحرية تعني الفوضى والاضطراب وسوء الفهم وتحطيم المسؤولية الأدبية، والقضاء على التراث الأدبي والثقافي والفكري، بل الحرية عكس هذا، فالشعر الحر لا يأتي من عدم، فهو مرتبط في جميع جوانبه بترائه الأدبي والفكري والثقافي والاجتماعي، ومرتبطة أيضاً بأسس النقد الفني المبتكر لهذا الشعر" (7).

وسواء أكان الشعر من نظام الشطرين، أم السطر أم منثوراً، لا بدّ له من إيقاع موسيقي يميزه عن النصوص الأخرى، من الإنظم إلى الخاطرة التي يحلو لكثير من القراء اعتبارها نصاً مفتوحاً لا أسس له سوى إفضاءات مرسلة تتخذ الصورة مطية للتأثير في القارئ.

ويبقى الإيقاع الموسيقي في الشعر "له مرمى يستكمل الشاعر غايته بالوصول إليه، ذلك أنه يحرك في النفس ما لا تستطيع اللغة بكلماتها ودلالاتها بلوغه من انفعالات خفية واهتزاز يشركنا في التجربة وأغوارها" (8).

وإذا كان الإيقاع الشعري في القصيدة القديمة مرتبطاً بالوزن والقافية كإطار خارجي أساسي فاته "في المفهوم الشعري الحدائي لا يكون وزناً أو قافية جاهزة للاستعمال، فهو يتشكل في أثناء نمو القصيدة، ومع بنائها الفني" (9).

أما "عبد العزيز المقالح" فيربط التشكيل الموسيقي بالمكان والزمان، ويرى أن "التشكيل الزماني في القصيدة العربية ينشأ عن الوقت أو المدى الذي تستغرقه قراءتها في إطار الزمن، والتشكيل المكاني هو الحيز أو الهندسة المعمارية البصرية أو المرئية في إطار المكان، أما التشكيل الموسيقي فهو الناتج النغمي للقاء والتضاد بين التشكيلين السالفين" (10)، وبذلك تحتل كل تفعيلة حيزاً مكانياً داخل النص الشعري كان النص (عمودياً أو حراً)، بل كل حرف داخل التفعيلة يكون مجالاً متحركاً كان أو سائكاً - نغمياً يسهم في تحقيق (نوتة) موسيقية شعرية. وقد تتكرر الحروف فتكرر (نوتاتها) وقد تتجانس في الألفاظ متقاربة أو متباعدة فيتغير نمط الإيقاع الموسيقي بحسب تغير جو كل مقطع شعري داخل النص الواحد. وهذه السمة حديثة لأن القصيدة القديمة قائمة على إيقاع واحد، وبنائها يشبه إلى حد بعيد هندسة الخيمة بوترها الأوسط وطرفيها المتساويين. ولكن ليس بالضرورة أن نجد لكل بحر خصائص إيقاعية ثابتة لدى كل الشعراء، فقد ينسج على بحر طويل مجموعة لا منتهية من الإيقاعات الموسيقية المختلفة لأن "الشاعر هو الذي يعطي الوزن المعين نغمته الحزينة أو الراقصة" (11) وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن، ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة" (12).

ولذلك فكل نص، مهما كان نوعه، هو ما توافر على إيقاع موسيقي ينبعث من الداخل من خلال تلاحم أجزائه، وهي مفرداته المركبة وفق عملية سحرية جمالية يعيشها الشاعر قبل القارئ، يحسها هذا الأخير بعفوية بدءاً من السطر الأول من النص فلا يجد إلا رغبة ملحة في التعايش مع غنائيه وموسيقاه، والكلمات هي الشفرات التي تفرز ما إن كانت اللحظات (الشعرية) محزنة أو مفرحة.

وتبقى هذه الظاهرة (الموسيقية) - كما يرى "عثمان حشلاف" - "من أكثر الظواهر الفنية بروزاً، وأشدّها ارتباطاً بمفهوم

التجديد الشعري في أذهان جلّ الدارسين الذين تحدثوا عن تطوّر الشعر العربي في العصر الحديث⁽¹³⁾. وتجربة الشعر النسوي في الجزائر تميّزت بتنوع أشكال النصوص الشعرية، مما أدى إلى تنوع الإيقاع الموسيقي، بمستوياته الخارجي والداخلي، بل حتى أن هناك نصوصاً لا تضبطها أوزان ولا تتوفر على جماليات الشعر من حيث الموسيقى، وكان لازماً علينا - ونحن نمهد للحديث عن موسيقى الشعر - أن نوضح ما هو شعر خالص تطرب له النفس، وما هو نص أدبي يحتاج إلى رؤية في النظر لإبراز هويته، لإدراجه في الخانة التي يستحق أن يدرج فيها. وإن حضور الأنواع النصية الثلاثة لدى الشاعرات الجزائريات لدليل على أن الشاعرة الجزائرية تسير التطور الطبيعي للقصيدة العربية، رغم ما يسجل عليها من تأخر في ظهور نوع أو آخر، ولذلك أسبابه كما بينا من قبل⁽¹⁴⁾ وتبقى (خلفياتها) الثقافية منطلقاً أساسياً يؤثر حتى في نوعية النصوص بمضامينها وأشكالها. والموسيقى أحد هذه العناصر التي لا أفضلية للغة أو الصورة عليها، بل هي الإطار الحقيقي لحياة بقية العناصر الأخرى.

1/ قصيدة الشطرين وبحورها:

تعدّ قصيدة الشطرين النموذج الأقدم في موسيقى الشعر، إذ منذ أن أوجد "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (100-175هـ) كانت البحور الشعرية وتفعيلاتها، وهذا النمط الشعري ساري المفعول في النصوص الشعرية العربية، بل كان وجوده أسبق من إيجاد قوانينه وتسميات مظاهره المختلفة..

وقصيدة الشطرين التي تقوم أساساً على قسمين (صدر وعجز) متساويين في طبيعة تركيبهما تستشف من خلال تنالي التفاعيل إما مركبة أو بسيطة، وينتهي الشطران بقافية تتوفر في كل الحالات على حرف روي يعتبر ميزة أساسية من مميزات القصيدة العمودية، ولذلك كان النقاد والدارسون، يقولون: هذه سينية، وهذه لامية وهذه ميمية وغيرها ... وما يحكم هذه التفعيلات هو الوزن الشعري، الذي يعرفه "مصطفى حركات" بأنه "سلسلة السواكن والمتحرّكات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد"⁽¹⁵⁾.

وقد كان لقصيدة الشطرين تواجد محسوس في تجربة الشعر النسوي الجزائري المعاصر، رغم تأخر ظهوره، واستطاعت أن تنسج على منوال بحور "الخليل" قصائد ذات بنيات إيقاعية شعرية متنوعة، لا تختلف كثيراً عن تلك التي أبدعت فيها شاعرات المشرق أو شعراء القصيدة العمودية المحافظة على إيقاعها بنظامه القديم وموسيقاه التي ألفتها الأذن العربية.

وتفعيلة الرمل (فاعلاتن) من أكثر التفعيلات وروداً، عند كاتبات القصيدة العمودية ذات نظام الشطرين، ثم تليه تفعيلة المتقارب (فعولن) خاصة في نصوص "نورة سعدي" و"مبروكة بوساحة"، ثم تفعيلتا البسيط (مستفععلن فاعلن). كما تعددت القصائد المجزوءة البحر وكلها من بحر الرمل الذي كُتبت به معظم الأناشيد الوطنية (والقصائد الرومانسية الغارقة في وصف مشاعر الإنسان وانفعالاته).

أ- بحر الرمل:

الرمل من البحور البسيطة الصّافية الوحيدة التفعيلة (البسيطة)، له ستة أجزاء، كلها سباعية، كل جزء منها مركب من سببين خفيفين، بينهما وتد مجموع⁽¹⁶⁾ وتفعيلته الأصلية (فاعلاتن)، ويرى "مصطفى حركات" أنه "من بحور الدرجة الثانية، وهو متوسط الاستعمال، وضربه الثالث هو الأكثر شيوعاً".⁽¹⁷⁾ وقد استعملته "مبروكة بوساحة" في مجموعتها (براعم) في عشرة نصوص، ورد فيها مجزوءاً بأضربه الثلاثة:

تقول في قصيدة (همسة):

مثل تسبيحة صوفي
سرت الهمسة في قلبي
ونجواه الحبيبة
وروحني يا أحيه
o/o//o/o/o//
o/o/o//o/o/o//
o/o/o//o/o/o//
o/o/o//o/o/o//

فاعلاتن فاعلاتن فا
فاعلاتن فاعلاتن
ولو كتبت الشاعرة البيتين بطريقة السطر لكان أفضل، إذ قد يلتبس الأمر على القارئ في كلمة (صوفي) الواردة في عروض البيت ما إن كانت منسوبة أو غير ذلك، أي هل تنطق بياء النسبة (صوفي) فتضاف إليها حركة وساكن، وفي هذه الحالة وجب أن تكون هذه الباء في بداية عجز البيت. والأمر نفسه بالنسبة لكلمة (قلبي) إذ (الباء) الممدودة بالجر هي بداية (حركة وساكن) لعجز البيت الثاني و بذلك تكون القصيدة من مجزوء الرمل الصحيح (18). وفي قصيدة (وردة) تقول:

حدقت في الأفق نشوى
ثم مالت في دلال
من علي الغصن الرقيق
تغريها اليسام يغري
كل تغر بالقبيل
وتبهر الروح حتى
تتسامى للأمل
لقد اعتمدت "مروكة" تسكين حرف الروي، في ضرب البيت (القبل والأمل) فوردت التفعيلات كما يلي:

o/o/o/o/o//o/ -1
o/o/o/o/o//o/ -2
o/o/o/o/o//
o/o/o/o/o//
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
1- فاعلاتن فاعلاتن
2- فاعلاتن فاعلاتن

وهذا النوع من (الرمل) هو المجزوء المحذوف، الذي تكون ضربه (فاعلاتن) بحذف حركة وساكن، وينتج -عادة- من خلال تسكين الروي، وقد أشار "مصطفى حرّكات" إلي أن هذا النوع من مجزوء الرمل (أي المحذوف الضرب) نادر، واستدل على ذلك بمقطوعة "الابن المعتز" والتي مطلعها:

أسرع البرد هجوما
أخمد النار، ولم تطفأ، فصارت ذها (19).
وقد استهوى إيقاع الرمل الشاعرة "نورة سعدي" حيث تكررت تفعيلة (فاعلاتن) في مجموعة من قصائدها الشعرية، فاستعملت هذا البحر تاما ومجزوءا، ففي قصيدة "أذكرني" التي يتكرر فيها فعل الأمر (أذكرني) في كل بداية صدر الأبيات الخمسة الأولى، لتكشف بحرسها السريع ودلالاتها النفسية عن لهفة الشاعرة وحرصها الشديد على أن يتذكرها هذا المخاطب، لذلك كان مفعول (الشدة) قويا وإن بدا ثقيلًا كون نون التوكيد الثقيلة لا تلحق الأمر بل تناسب زمن المضارع. تقول الشاعرة:

أذكرني كلما حلّ ربيع
وأذكرني كلما مرّ شتاء
بين أحيان رعاة و
حين يحمر ويمسي
أذكرني حين تبدو في الأعالي
سماع الهزيع (20)

إنَّ تفعيلة (فاعلاتن) تبدو في هذه المقاطع، وكأنها تتسع لكثير من المعاني الرقيقة الهامسة خاصة ما يتصل بحديث النفس والنحو والإفصاء عن خلجات السرائر التّوافة إلى الإفصاح عن كل ما هو جميل، و"نورة سعدي" (بفاعلاتن) تريد أن تمتد في الزمن أكثر وتنبال حظا وأفرا من الخلود في ذاكرة حبيبها وخاصة حينما يقترن تذكّرها بأشياء متجددة في الكون، كالربيع والشتاء والنجوم والهزيع والطيور والأغصان وغيرها.

ولم يقتصر الإيقاع على الإطار الخارجي للقصيدة، بل لعبت حروف (أصوات) الهمس دورا جماليا في أنبعاث إيقاع الموسيقى الذي أسهم في نقل المعنى وتجسيده بالاعتماد على خصائص كل صوت، ففي (أذكرني) يتجاوز (الكاف) وهو صوت مهموس مع (الراء) المتكررة، كتكرار الرغبة الخفية في نفس الشاعرة الملحاحة على استمرار ودوام تذكّرها، فضلا عما في (النون) من غنة مؤكدة للمعنى خاصة وإن (النون) وردت مشددة، فاحتلت حيزين من التفعيلة، تمثل الأول في كونها وقعت ساكن الوند المجموع، وتمثل موقع الثاني في حركة السبب الخفيف الأخير، ويمكن أن تمثل ذلك كما يلي:

أذكرني
 أ ذ ك ر ن ن ي
 o / o / / o / — س (و ت د ، م)

وما يلاحظ على القصيدة هو غلبة حروف المدّ مشكّلة مقاطع صوتية طويلة خاصة في قوافي القصيدة المنتهية بساكنين (صقيع يع، تضع يع) فتتشكل تفعيلة فاعلان، — (oo//o/).

فتكون بقية القصيدة قائمة على:
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
 oo//o/ o/o//o/ o/o//o/ o/o//o/ o/o//o/ o/o//o/

12 متحرّكا . 9 سواكن . 11 متحرّكا . 9 سواكن .
 ويمكن الاختلاف بين الشطرين في عدد الحركات، فيستغرق الشطر الأول حيزا زمنيا أطول من الشطر الثاني . غير أن تتالي الساكنين في آخر البيت يمنح مدّا إيقاعيا يعوض حيز الحركة المبتورة فيه.

والساكن قد يجسّد سكتا أو مدّا، والإيقاع- بذلك- يحمل بعدا نغميا متميزا يلائم الحالة النفسية لـ"نورة سعدي"، وكلّ شاعر في الواقع "لا يوقع تفعيلاته دفعة واحدة على أنها تموجات موسيقية لكل منها مذاقها الخاص الذي يفريدها عما سواها، قد تختلف أنبعاثها وتتألف فيما بينها لكنه لا يدرك أنه يأتي زحافا وإنما هو يعزف موسيقاه تحت مراقبة ذائقته الموسيقية" (21).

ب- بحر المتقارب:
 هو من البحور الصافية الوحيدة التفعيلة-أيضا- ويتكوّن من "ثمانية أجزاء، كلها خماسية وهي:
 فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن. وله عروضان وستّة أضرب" (22)، وله (نصيب وافر) (23)، في الشعر الجزائري الحديث واحتلّ في نصوص كل من "مبروكة بوساحة"، "نورة سعدي" و"نادية نواصر" الدرجة الثانية بعد بحر الرمل. ولتوضيح ذلك نسوق نموذجا لـ"مبروكة بوساحة" يتكوّن من مقطعين يمثلان حوارا بين امرأة ورجل طالت غيبته فكتبت إليه:

علي بعد ما بينا في الطريق وما بينا في
ليالي العمر
وما وضع الدهر يا شاعري من الشوك في دربنا
المنتظر

المطرُ ورغم العواصف تحت الدّجى ورغم الثلوج ورغم
 السّهرُ سألُك مهما تناءب دربي وطال- وطالت ليالي
 وبعد أيام وصلتها منه رسالة يقول فيها: حديثك عرد في مسمعي
 الزّهرُ وعاد بشبابي البعيد البعيد وعادات
 نضارته تزدهر هو الحبّ يا أخت روعيّ حياة ودينا وراء وجود
 البشرُ سيجمعنا الدرب رغم الضباب ورغم الغيوم ورغم
 الخطر(24) وقد وردت تفعيلة (فعولن) في المقطعين بجوازاتها العروضية كما يلي:

المقطع الأول:
 فعولن فعولن فعولن فعل
 فعول فعول فعولن فعل
 فعول فعول فعولن فعل
 فعول فعول فعولن فعل
 فعولن فعولن فعولن فعول x فعولن فعولن فعولن

المقطع الثاني:
 فعول فعول فعولن فعل
 فعول فعولن فعولن فعل
 فعولن فعولن فعولن فعل
 فعول فعولن فعولن فعل
 فعول فعولن فعولن فعولن فعل

لقد احتلت تفعيلة (فعولن) في المقطعين حيّزا مكانيا يقدر بـ (64) لبنة إيقاعية لتكوين بنية موسيقية يتتالي فيها إيقاع المتقارب، معبرا عن حالة قلق وجودي تعيشه الشاعرة في محيط أفق انتظاريها، وما ميز هذه التفعيلات هو ما حدث فيها من حذف، حيث تبين أن:

المقطع الأول:
 احتوى على: فعولن (20 مرة)
 فعول (5 مرات)
 فعو أو فعل (7مرات)

المقطع الثاني:
 فعولن (17مرة)
 فعول (7مرات)
 فعو أو فعل (8مرات)
 وبالتالي فالمقطع الأول تنقصه: (-5سواكن)+(-7سواكن)+(-7حركات)
 أما المقطع الثاني فتتنقصه: (-7سواكن)+(-8حركات)+(-8سواكن).
 ومجموع الحركات والسواكن الناقصة في المقطعين :

(-19حرفا في المقطع الأول)
 (-23حرفا في المقطع الثاني)
 ويمكن تأويل ذلك كون الشاعرة في رسالتها الأولى كانت أهيدا، وأنّ المكان متسع أمامها قليلا، لذلك كان الإيقاع الموسيقي أقلّ تعرضا

وارتبط المتقارب دائماً بلغة الرومانسيين ومواقف الحب، وامتزج بنفسية الإنسان التواقة إلي لحظة فرح ينتظرها الجسد بأعضائه وهذا ما أوقع "نورة سعدي" في قضاء (فعولن) عدة مرات، منها قولها في قصيدة (غداة الرحيل):

وَأَتَرَكَ خَلْفِي حَبِيبًا هَجَرَ (25)

وقد وردت المقاطع الثمانية في القصيدة بنظام واحد وفي كل مقطع يكون حرف الروي بين المد والسكون على حسب تغير نمط النغمة الموسيقية المصاحبة لعاطفة الشاعرة حين كانت في لحظة الإبداع، والنمط التالي يبرز كيفية تنامي الإبداع في النص:

فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعْلٌ فَعُولٌ فَعُولٌ
فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعُولٌ فَعْلٌ

فَعُولٌ فَعُولُنْ فَعْلٌ

وقد تنوع الروي بين المقاطع الشعرية فكان (لاما) ساكنة تحت عنها تفعيلة (فعل) في المقاطع الثلاثة الأولى، ثم (راء) ممدودة تحت عنها تفعيلة (فَعُولُنْ) التامة في المقطعين الرابع والخامس والسادس، ثم (نونا) مرفقة (بتاء) تأتيث ساكنة تتحول حال النطق إلى (هاء) سكت في المقطع السادس، فتتحت عنها تفعيلة (فَعُولُنْ). ثم (كافا) ممدودة (بالفتح)؛ هناكا، صداكا، عساكا، فداكا، فيتحت عنها تفعيلة (فَعُولُنْ).

هذا التنوع بين أصوات المد وأصوات السّكت فرض نظاما إيقاعيا قد تغير بين مقطع وآخر، ولكن في نهاية كل مقطع يعود الإيقاع إلى قياسه الزمني الذي بدأت به الشاعرة، وهو كالتالي:

* وَأَتَرَكَ خَلْفِي حَبِيبًا هَجَرَ
 * فَيَا لَوْعَتِي مِمَّنْ سَيَاطُ الْفَدْرُ
 * وَيَضْحِكُ خَلَّ بِحَبِي كَفَرُ
 * وَيَسْوَدُ يَا رَبِّ لَوْنُ الشَّجَرِ
 * يَبْشَعُ وَيَصْفُو كُلُّونُ الدَّرَرِ
 * لَكُمْ هُوَ قَاسٌ كَيْصُمُ الْجَجَرِ
 * فَذَرْنِي وَلَوْ مَرَّةً فِي الْعَمْرِ
 * وَيَوْمَ الْفَلَاءِ سَيَحْلُو السَّمَرُ

208

معظم النصوص الشعرية النسوبة التي اتخذت بحر المتقارب إطاراً موسيقياً كانت إما إفشاءات للرجل من الشاعرة الأنثى، أو تعبيراً عن العاطفة اتجاه الوطن والانتماء.

ت- بحر البسيط :

إن البسيط لديه ببسط الأمل
فاعلن مستفعِلن فعِل
يا أخوتي أنا لولا أنني امرأة
أسم إذا غلبا

أنتت تذكير كل
 / o/ o// o/ o/
 o/// o// o/o/ o/// o// o/o/
 o/// o// o/ o/o/

بهذا البيت الأنثوي إلى حدّ (البسيط) تصرّح "مروكة بوساحة" في قصيدة (أيقظوا تشرين) عن رغبتها في تغيير الأشياء، تغيير الأوزان الشعرية من الرمل والمتقارب إلى البسيط المركب بتفعيلتيه (مستفعِلن فاعِلن) وما تحمله دلالة هذا المزج من بعد تصويري جمالي إيقاعي؛ إذ تتغير النبرات وتلتحم الأصوات مكررة مرتين في كل شطر، وكل تفعيلية تتألف فيها الأسياح والأوتاد فيحصل بانسجامها ناتج موسيقي، يتميز عن البحور الأخرى بإيقاعه (الطويل القصير) حيث إن البسيط " يتكون في الأصل من 28 (ثمانية وعشرين) مقطعاً، طويلاً وقصيراً، موزعة بالتساوي بين الصدر والعجز. بحيث يحتوي كل واحد منهما على عشرة مقاطع طويلة (0/) وأربعة مقاطع قصيرة (/) وهذا يعني أن البحر البسيط - في الأصل - يغلب طابع الثقل، لغلبة المقاطع الطويلة على القصيرة فيه بنسبة 10 إلى 04" (26)

والقصيدة التي تحتوي على اثنين وعشرين بيتاً، واثنين وعشرين (باء) ممدودة بالف الإطلاق، تشير في القارئ رغبة البوح وإطلاق عنان اللسان للإفصاح عن الحالة النفسية للشاعرة في موقف مغابر تماماً لمواقفها التي التامت مع بحري الرمل والمتقارب . وهي إذ تريد أن تغني ولا تحدّ للحن المناسب، ولا الإيقاع الذي يرسل نبراته المؤثرة في نفسها لأن الموقف ليس موقف غناء وطرب، فهي تبحث عن حلول لازمة الأمة العربية، ومن ثمة لم تجد في الكلمات وفي الإيقاع ما يسعفها لذلك، وهكذا كان البيت الأول:

ياي لحن أغني مجمع الأدبا
أجبي الأخوة العربا

إن أول ما يحسّه القارئ هو النغمة الموسيقية الناتجة عن التصريح بإعادة حرف الباء مرتين، كما أن البيت الشعري مبدوء (بباء) ومنته (بباء) وتتوسطه (باء):

بَاء ← بَاء ← بَاء

وهذا التكرار ينتج عنه إيقاع داخلي، حيث تتردد مجموعة الأصوات على معنى واحد، وكان الشاعرة أمام مشهد قطعة موسيقية كلاسيكية تعاد فيها المقاطع ثلاثاً، حتى تدفع كلية إلى ذات المتلقي، وحرف (الباء) ينتظر منه انفجار، خاصة إذا أطلق بمدة. وهذا ما حدث في المقاطع التالية من القصيدة ، إضافة إلى الف الإطلاق في آخر الضرب: -14 صوتاً ممدوداً في (العروض)، منها -10- بالالف، و-03- بالضم، و-1- بالكسر، وبقابلها-08- أصوات ساكنة

وبعملية إحصائية بسيطة يصبح عدد الممدودات 36 صوتاً مقابل 08 تفعيلات ساكنة. وبالتالي فنسبة أواخر العروض والضرب الممدودة في النص 81,81 % . مقابل 18,18 % من السواكن.

ورغم أن القصيدة تدخل في دائرة التناص الأمصاصي مع قصيدة حافظ إبراهيم التي مطلعها:

لا تلم كفي إذا السنّ يف نبا
والدهر أبى

صحّ منّي العزم

رَبِّ سَاعِ مَبْصَرٍ فِي سَعِيهِ أَخْطَأُ التَّوْفِيقَ فِيمَا طَلِبَا (27)

إلا أن الشاعرة استطاعت أن تحقق هدفين هامّين: أولهما تجاوزها (أنوثتها) وانتقالها إلى عالم آخر، تجعل نفسها فيه عنصراً فعّالاً يحمل هم الأمة العربية، وكان الكمّ الهائل من المكنونات حين تلاقت مع إيقاع البسيط وامتزجت في لحظة إبداعية فانفجرت نغمات مندلحة، حيث يبلغ صداها أفق الرجل (مثقفاً وسياسياً). وثانيهما: أن إيقاع البسيط كشكل من أشكال القصيدة العمودية، وجدت فيه الشاعرة إطاراً تبرز من خلاله محافظتها على أصالتها، وهذا موقف مشهود لشعراء الحديثة عموماً، ممن كتبوا قصيدة الشطرين، فلم يعجزهم الوزن على أن تكون نصوصهم ممتعة (معنى ومبنى).

لقد أسهمت قصيدة الشطرين في المتن الشعري النسوي الجزائري في الكشف عن قدرات الشاعرة الجزائرية في التعامل مع التراث الشعري وحسن توظيفه، ويمكن القول إن هذه الشاعرة قد ربطت حلقة متينة بين ماضي الأمة العربية وحاضرها عن طريق هذا الشكل الإيقاعي القائم على تفعيلات "الخليل".

2- إيقاع قصيدة التفعيلة:

الشعر - ما دام غنائياً - فهو قائم على التفعيلة، سواء أكان عمودياً أم موشحاً أم محرراً من قافية البيت بصدّره و عجزه. و حتى إن اختلفت التسميات في الاصطلاح على نوعه أو شكله، لم يختلف الدارسون والشعراء في أن هذا النوع من الشعر الحر يخضع لموسيقى قائمة على حركات وسواكن بأسبابها وأوتادها. ولا نريد أن نتحدث بالتفصيل عن نشأته (28)، لأن المجال غير ذلك، ولكن البحوث أشارت إلى أن "نازك الملائكة" و"السيّاب" كليهما كان له فضل سبق الخروج عن النظام القديم ومحاولة النهوض بالشعر العربي ليسار ثقافة العصر، وإن كانت "نازك الملائكة" بقصيدتها (الكوليرا) عام 1947 و"بدر شاكر السيّاب" الذي أصدر ديوان (أزهار ذابلة) عام 1947، وفيه قصيدة بعنوان (هل كان حباً) (29) هما رائدي هذا النمط الجديد من الشعر الإيقاعي القائم على أساس (التفعيلة) الواحدة المكررة في السطر الشعري، ولا تحدّها ضوابط سوى الحالة النفسية للشاعر، فقد تلاهما "كلّ من عيد الوهاب البيّاتي" الذي صدر له (ملائكة وشياطين) عام 1950، و"شاذل طاقة" صاحب ديوان (المساء الأخير) الصادر عام 1950 أيضاً، ثم "بلند الحيدري" و"سعدى يوسف" و"كاظم جواد" وغيرهم. وفي الوقت الذي كانت تنمو فيه حركة الشعر الحر في العراق، كانت تولد حركة مماثلة لها في مصر والشام والأقطار العربية الأخرى (30).

وقد عرف الشعر الحرّ في الجزائر تأخراً طفيفاً في ظهوره، إذ ترجع بوادر كتابته الأولى (31) إلى "أبي القاسم سعد الله" عام 1955، ثم أتى جيل من الشعراء استطاع أن يكتب في هذا النوع خاصة ما بعد الاستقلال.

وقد أشار "الركيبي" إلى قضية اختلاف الرؤى حول هذا النوع الجديد من الشعر، فمنهم من كان يروج له ويدعو إليه، ومنهم من كان يرفضه في بدايته، لكن الشعراء الذين اختاروا هذا الشكل التعبيري الجديد لم تحبط من رغباتهم في التجديد أقوال الرافضي له، فساروا في طريقهم يكتبون تارة بالشكل الجديد وتارة أخرى بالشكل القديم، حتى غدا النوع الجديد مسابراً للقصيدة العمودية، بل يأخذ منها أساليبها الفنية الإيقاعية القائمة على أساس (التفعيلة الخليلية) المفردة، "وقد وجد الشعر الحر بعد الاستقلال مناحاً يساعد على انتشاره واهتمام القراء به، رغم أن الذوق قد تعود على الشعر العمودي (32)، ويشيد "الركيبي" بمن استمر على

الشعر العمودي من شبّان هذا الجيل -جيل ما بعد الاستقلال- "مثل مصطفى الغماري، والأخضر عيكوس، وجمال الطاهري، ومحمد بن رقطان، ومحمد ناصر، ومبروك بوساحة وجميلة زهير، ورشيد وزاني، وغيرهم، وإن كان البعض منهم قد جمع بين اللونين" (33). ولقد وجدت الشاعرات في هذا الشعر قابلية لاحتواء كلّ انشغالاتهنّ، فاتكان عليّ (التفعيلة) للإفصاح عن مشاعرهنّ المستوحاة من الظاهرة الفكرية التي تتبلور مسياتها وأسبابها في أذهانهنّ قبل بلوغ المقياس العاطفي مستواه الشعري. وكثيرة الأسماء التي تمكنت من ناصية التفعيلة "كاحلام مستغانمي" في ديوانها (علي مرفأ الأيام) و"زهرة بلعالي" في مخطوطها (تراويح) و"نادية نواصر" في (راهبة في دبرها الحزين)، و"نجاح حدة" في منشوراتها خاصة في مجلة (القصيدة)، و"نورة سعدي" وكذا "مبروك بوساحة" اللتين كتبتا في العمودي والحرّ معا.

وقد كان لتفعيلات (فعولن، فاعلاتن، مستفععلن، متفاععلن) بإيقاعاتها المختلفة دور في الكشف عن تجربة شاعرات التفعيلة على مستويين: مستوى تعانق الأفكار مع الشكل (الإطار) العام والداخلي للنص الشعري، ومستوى تناغم التفاعل مع بعضها لتنتج من نظام تتالي الألفاظ، فتتالي المعاني في شكل خاص من الصور الشعرية نمطا إيقاعيا جماليا زاد في غنائية النصوص وثرائها.

أ- إيقاع (فعولن):

إذا كان الواقع اللغوي (عامّة) يدرج ما صيغ بوزن (فعولن) في حقل وظيفي دلاليّ معين كـ (غفور، رسول، غيور، شكور...) وما تحمله هذه الصيغ الصرفية من دلالات في النسق اللغوي فإن علم العروض يجعل من هذه التفعيلة نمطا إيقاعيا تؤلف حرّكاته الثلاث وساكناته (/0/0/) جرسا موسيقيا يتلاءم ودلالة الصيغة - أي الثبات ودوام الحدث- وهكذا تكون القصائد المعتمدة (فعولن) بنية إفرادية تنمو من خلالها التجربة الشعرية شيئا فشيئا. ففيها يجد الشاعر الحديث أكثر حرية في التنفس والتنزه في ربوع القصيدة غير مكترث بقافية وروي يعاقبانه إذا ما تعدى التفعيلة إلى الثانية، وإنما حجم الدفقات الشعورية هو الذي يحدّد إكتمال المعنى بإيقاعه، طالت التجربة أم قصرت، وكان بالضرورة أن ينتقل من نظام البيت إلى المقطع الشعري. ولناخذ قصيدة (مغرور) "لاحلام مستغانمي" نموذجاً لذلك، كتوافرها على خصائص فنية أساسية في شعر التفعيلة، تقول الشاعرة:

0/0//0/0//	لقد مات جبي
0/0//0/0//0/0//0/0//	فعفوا إذا غير القلب
x0//0/0//0/0//0/0//	دربي
x0//0/0//0/0//0/0//	وثرث علي الدل أهوى
//0//0//	الحياة
0/0//0/0//	أريد فتى تيشتهيه
x0//0/0//0/0//0/0//	الفتاة
x0//... 0/0//	فأنت بسطوك
x0//0/0//0/0//0/0//	زيقت أمسي
0//0/0//0/0//	وشوهدت لي الدرب
0/0//0/	والأمنيات
x0//0/0//0/0//0/0//	تريد ... تريد...
x0//0/0//0/0//0/0//	أنا لست رج صداك
0/0//0/0//	البلد
x0///0//0/0//0/0//	أسمع يا صاحبي
	أنت تهذي
	فما كنت يوما بقايا
	نذاك
	ولا خلقتني خطايا
	هواك
	تذكر قليلا
	أما قلت شعرا قبيل
	لحاق

لقد احتوى النص على (46) تفعيلة، أي بما يعادل (230) حرفاً، منها (138) حرفاً متحركاً (/)، و(92) حرفاً ساكناً (0)، لكن الشاعرة اعتمدت على (فعول) 07 مرات، وعلى (فعل) 07 مرات، فحذف الساكن الأخير من (فعولن) بقلبه حذف المتحرك الأخير من (فعول) حيث إن (حياة 00//) و(فتاة 00//) و(نبات 00//) و(بلد 00//) و(نداك 00//) و(هواك 00//) و(لحاق 00//) التي وردت في أواخر أسطر النص والتي تثبت نهاية معنى ما، ختمت بساكنين الأول ممدود والثاني سكت، والسكت ما حسن به تلفظ بعض الألفاظ التي تحمل دلالة خاصة، كان نقول (وامعتصماه)، أو (وأسفاه)، فتكون بذلك السواكن الزائدة تعويضاً للسواكن السبعة المحذوفة (07) وبقلبه حذف السواكن بعدد (07)، فيكون النص قد حقق نفساً شعرياً إيقاعياً بعدد حروفه (216) حرفاً من مجموع (230) حرفاً. أي بنسبة إيقاعية تساوي 93.91%.

وإذا كانت النسبة الإجمالية للإيقاع الموسيقي مرتفعة إلى هذا الحد، فإن هذا الكم من التوقيعات ساير نسبة الدفقات الشعورية "لأحلام مستغانمي" وغطاها بشكل يكاد يفضح كل مشاعرها الداخلية، التي تكاد تفصح عن كبت عيش في مناطق تكوين إنسانيتها؛ بشعورها ولا شعورها وأنها الأعلى جميعاً.

وفي النص مستوى إيقاعي آخر تمثل في إفشاءات موسيقية داخلية نتجت عن واقع الألفاظ كهيكل جزئية أسهمت في بناء الهيكل العام للنص، وقد تواردت حروف (الباء والتاء والقاف) في ألفاظ متقاربة البناء مع بعضها البعض، (مات، الحياة، الفتاة، الأمنيات) وكلها تشترك في الحرفين الأخيرين (الف المد والتاء)، وفي مقطع صغير يستحوذ حرف (التاء) على (12) اثني عشر مكاناً بما ينتج عنه تكرار اللسان لترديد هذا الحرف، وما يجلبه للتركيب من إيقاعات خفيفة تختلف عن إيقاعية حرف (الباء) الذي يضغط من خلاله على اللسان حتى تلامس الشفتان بعضها، فيكون إيقاعه الصوتي متميزاً، فيه نوع من الجهد أو لنقل من العنف والإلحاح حتى إن معظم الألفاظ

المنتهاة (بهاء) وتكون ثنائية (مشددة) فيها شدة تُبرز قوة، إذ الألفاظ وليدة المعاني، كـ (حب، رُب، ضُب، طُب، شُب، ...)، أما حرف (القاف) فقد احتل الحيز المكاني الأخير من النص (بقايا)، خلقتني، قليلا، قلت، قيل، لقاك). وإذا كان بناء القصيدة على الساكن المسبوق بمدٍّ، فإنّ للتدوير (34) موقعين، حين كان الكلام موجها مباشرة للمخاطب (أنت):

1/ **فانت بسطوك** **زيفت أمسي**

2/ **أتسمع يا صاحبي** **أنت تهذي..** ويمكن أن تترد التفعيلات في سطر واحد ما دامت "أحلام مستغانمي" قد وصلت إلى أربع تفعيلات في السطر الواحد.

- فانت بسطوك زيفت أمسي

- أتسمع يا صاحبي أنت تهذي. فهل من مبرر نقدي يجعل الشاعرة تنهي السطر بحرف (الكاف) وتبدأ تاليه بحرف (الزاي)، وتنهي الآخر بـ (الياء) الممدودة جرا وتبدأ تاليه (بهمزة) القطع. أما على مستوى الإيقاع فقد وردت التفعيلة الأولى مقبوضة (35) والثانية كذلك وينتهي السطر، ولكن السطر الموالي يكون حركة فسيكونا وبذلك يتحول الإيقاع إلى تفعيلة أخرى تكون نابية على النص، هذا على مستوى الإيقاع، ولكن نعود إلى مستوى (هندسة الأسطر) ونكرر التساؤل حول اختيار الشاعرة لهذه الطريقة دون غيرها.

- "فانت بسطوك" (وينتهي السطر)، ويبقى بياض الورقة ناصعا من جهة اليمين إلى اليسار، يمكن للقارئ أن يتخيل وكأن "أحلام" تخفي أشياء، تريد أن تقولها لكن اللحظة الشعرية، وشدة الكبت كانت متجهة مباشرة نحو (**زيفت أمسي**) وهي النتيجة الحتمية للسطو على (ما هو محذوف من متن النص) وقد نتخيل أمورا كثيرة، منها العزة، الانتماء، الارتباط الوثيق بالمألوف من عرف وعادات، أو كل ما هو جميل لدى المرأة العربية بدءا من ماضيها العريق.

- أسمع يا صاحبي (وينتهي السطر)، تكتمل فيه جزئية من جزئيات المعنى لتنفث الشاعرة قليلا من مشاعرهما اتجاه هذا الرجل المستهدف، ثم يأتي الهديان كآخر مرحلة حققها الضمير (أنت)، والمفارقة واضحة بين (الصاحب والهديان)، إذ من المفروض أن الصاحب يتصف بسلوك يكون -عادة- صورة طبق الأصل لصاحبه- يتفقان، ولو في الأركان الأساسية لعملية المصاحبة، والشاعرة هنا وأعية وصاحبها أصابه الهديان لذلك كان كل سطر منفردا ولو أن الإيقاع الموسيقي جمع بينهما في (حبي أن). و"الزهرة بلعاليا" وقفة مع (فعولن) في قصيدة (على الورق)، تقول فيها:

مشى خلف حلم جميل	0/0//0/0//0/0//	إشباع
بلون الشفق	0//0/0//	تسكين
وكانت جميع الدروب التي	0//0/0//0/0//0/0//	تدوير
مسيها بالخطى فجأة	0//0/0//0/0//0/0//	تدوير
تنغلق	0//0/0//	تسكين
على كل درب رأى الف باب	00//0/0//0/0//0/0//	تسكين
وفي كل باب .. نفق	0//0/0//0/0//	تسكين
مشى خطوتين..	00//0/0//	تسكين
وخط السماء على ركبته	0/0//0/0//0/0//0/0//	إشباع
وخط عليها أمان يضيق بها	0///0//0/0//0/0//0/0//	تدوير
قلبه من زمان	0/0//0/0//0/0//	تنوين
ولا يحتويها الحدق	0//0/0//0/0//	تسكين
توسد حلما طريا.. ونام	00//0/0//0/0//0/0//	تسكين
ولما استفاق	00//0/0//	تسكين
وخط بقلبه سرب الأرق	0//0/0//0/0//0/0//	تسكين
رأى كومة من رماد	0/0//0/0//0/0//	تنوين
فكل الذي خطه	0//0/0//0/0//	تدوير
فوق وجه السماء... احترق	0//0/0//0/0//0/0//	تسكين
وكل الدروب التي	0//0/0//0/0//	تدوير
ضاع فيها طويلا...	0/0//0/0//0/0//	تنوين
تقول الحكاية... أنها	0//0/0//0/0//0/0//0/0//	تسكين
كانت ورق	ين	

إن إيقاع القصيدة القائم على تفعيلية (فعولن) ورد بما يلحقه من زحافات بالشكل الذي -هندست- به الشاعرة نصها، فلوحظت نسب متفاوتة من التسكين والإشباع والتدوير، وإن كانت التراكيب على حرف القاف الساكن (قد نسميه رويًا عاميًا) وبعض الحروف التي كوّنت الموسيقى الداخلية كـ(الباء واللام والتون). ولو أعدنا صياغة القصيدة حسب طول نفسها، وكتب كل حين إيقاعي من بدء انطلاق الشاعرة في تنغيمه حتى حرف (القاف)، لكانت كالشكل التالي :

مشى خطوتين، مشى خلف حلم جميل، بلون الشفق
وكانت جميع الدروب التي مسيها بالخطى فجأة تنغلق
على كل درب رأى الف باب، وفي كل باب، نفق.
وخط السماء على ركبته، وخط عليها أمان يضيق بها قلبه
من زمان، ولا يحتويها الحدق
توسد حلما طريا، ونام، ولما استفاق، وخط بقلبه سرب
الأرق
رأى كومة من رماد، فكل الذي خطه فوق وجه السماء
احترق.
كل الدروب التي ضاع فيها طويلا، تقول الحكاية، أنها كانت،
ورق.

بهذا الشكل يمثل كل سطر مقطعاً، والمقطع يؤدي وظيفة شعرية (فكرية وجمالية)، تنساب ألفاظه مكونة سلسلة من

الحركات والسواكن (/0/0...) ومثلما يبدأ المقطع بالمتحرك ينتهي بالساكن، والظاهرة المكررة في المقاطع السبعة ورود التفعيلة محذوفة (أي حذف السبب الخفيف منها فتبقى-فعو- فننقل إلى - فعل-سيكون اللام).

وبتغير النفس الشعري بين الطول والقصر في مجموع المقاطع حتى يبلغ (16) تفعيلة كحد أقصى للمد العاطفي الإيقاعي للشاعرة. وكحد أدنى يبلغ (05) تفعيلات. وهذا ما يجعل قصيدة التفعيلة تستقل عن التقيد بالوزن القائم على تفعيلات محددة وكل خروج عن عددها يفسد قيمة الإيقاع الموسيقي في قصيدة الشطرين. ولو أخذنا المقطع الأول المكون من (05) تفعيلات :

"مشى خلف حلم جميل، بلون الشفق."

والمقطع الرابع المكون من (16) تفعيلة:

"مشى خطوتين، وخط السماء على ركبتيه، وخط عليها أمان يضيق بها قلبه من زمان، ولا يحتويها الحدق"

فلو كانت القصيدة بنظام الشطرين لما كون المقطع الأول بيتا، بل يكفي بشرط ثم تفعيلة، وتكون التفعيلات الثلاث المتبقية هم الشاعر الحديث فقد، يأتي بالمعنى الذي يفسد حجم دفقا ته الشعورية المرتبطة ألبا بحجم التفعيلات الموسيقية، ولذلك نرى في بعض القصائد العمودية فتورا في التعبير عن الحالة اللاوعية للشاعر، وهي فترة بناء التجربة الإبداعية. وقد يكون المقطع الرابع بحجم بيتين من قصيدة الشطرين، فهل يعتبر هذا خروجا عن قاعدة الشعر وتكون الشاعرة قد ارتكبت ذنبا عروضا إذ هي غير قادرة على إتمام المعنى بتمام البيت .

وبذلك فقصيدة التفعيلة هي الإطار اللائق لحجم تخيلات الشاعر الحديث الذي انبنى فكره على فلسفة جديدة، لا تنظر إلى الأشياء وجها لوجه، ولا تكتفي بوصف الطواهر المرئية، بل تتوغل في ماهيات الأمور، تستغفر الموصوفات بالتحايل في خداعها، تأتيها من الحواشي أو من الجهات الأربع وقد يحفر الشاعر تحتها فيصيب القلب، وهذا ما جعل النظام الإيقاعي رغم التزامه بتفعيلات "الخليل" يشبه إلى حد بعيد ما يتعرض لعملية التمثط والانكماش بفعل إرادة قوة الإنسان . فكذلك الشاعر قد يمثط أحاسيسه، بل هي التي تمثط تفعيلات القصيدة ، فنصل إلى حد يفقد فيه القارئ نفسه الطبيعي لطول نفس القصيدة.

ب- إيقاع (متفاعلن):

تستند "نجاح حدة" على تفعيلة (متفاعلن) في قصيدتها (أفاك رهن الرمال)، ولكثرة ما ورد فيها من تغييرات على مستوى بنية الألفاظ من سواكن وحركات، تخرج في كثير من المواقف إلى تفعيلات جديدة: (فعلن، أو فعلن) التي هي في العمودي من ثنائيات بحر البسيط، خاصة وإن (متفاعلن) ترد مرارا (متفاعلن) بتسكين الثاني المتحرك، تقول:

يا من يشتهي الحرف المغمس

في جراب القلب قسرا

يا من يسمي الحرف فجرا

أفاك رهن الرمل

والصدق السعيدة

أفاك طفلا تستميل الورد نجو

أفاك طفلا تسكن الأوجاع كفك

عند اخضرار الجرح

ترجو طفلة

تستبدل البسمات بالعصف المقابل

وتطوف في أجواء وجدك

يا من تسلمني المفاتيح الجديدة

الليل يحصدني ويحصدني

ويسقي غريتي من نسح صمتك. (36) ..

هذا المقطع من قصيدة مطولة ذات نفس شعري طويل، غلب عليها (الأنثى والأنثى) بما تحمل الألفاظ من ملحقات تدل عليهما، لذلك بُني المقطع الأول على حرف (الكاف) الساكن (نحوك-كفك-وجدك-صمتك)، كما بُني الجزء الأول منه على حرف (الذال) المفتوحة الملحقة بـ (تاء) ساكنة أو (هاء) السكت في (الجديدة، السعيدة)، ثم بعد ورود ثلاث كافات تعود الشاعرة إلى حرف (الذال) لتعيد بناء المقطع من جديد، ويتكرر السياق كله-يا من يسلمني المفاتيح الجديدة، تعيد نمط الإيقاع الموسيقي الأول الذي بدأت به قصيدتها بحروفه وتشكيله التفعيلي. وقد تكرر هذا السياق في النص

(06) مرات، والسابعة استبدلت (الطواحين بالمفاتيح):

يا من يسلمني المفاتيح الجديدة عوبعدها مباشرة: يا من يسلمني الطواحين الجديدة.

فإن كانت القصيدة مبنية على إيقاع (ثلاث حركات فساكن فحركتين فساكن)، فإن الميزة الظاهرة فيها التكرار الذي هو سمة فنية إيقاعية في القصيدة الحديثة بما "يستثبته من قصائد فنية ذات محاور متعددة" (37). أما في جانبه الثاني فيهدف بصورة عامة إلى استكشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي، وإذا كان (أي التكرار) التراثي يهدف إلى إحداث إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي (38).

ومن الألفاظ المكررة في النص، الفعل (قالوا) وما نتج عنه من سياقات واردة في شكل (حوار) وللحوار مكانته الإيقاعية في النص الشعري الحديث، إذ تتغير النبرات الصوتية بين المد والتسكين والسرعة والتمهل على حسب طبيعة السياق الذي كان استنفهما أو تعجبا أو نفيا أو أمرا وغيرها من أساليب البلاغة التي ترتبط شعريا بالإيقاع الموسيقي، وبما تحمله من معاني تختلف دلالاتها باختلاف أفق المبدع والحالة النفسية للقارئ، تقول "نجاح حدة":

رباه إني مضغة عزلاء في حجر الذباب

قالوا:...

وقلنا: من أدخل الشهداء قائمة الغياب؟

قالوا:...

وقلنا: من أدخل الفقراء قائمة الغياب؟

قالوا:...

وقلنا: من أدخل الشعراء قائمة الغياب؟

من أهمل الشهداء يا وطني هنا
ها هم أتوا،... حبروا... المرأيا خلفهم (39)

حتى ترى وجهها يزاحمه الصباب

كانوا كصخر البود نعيدهم

ونعمل خشية سلل الورود

كانوا كصخر البود نعيدهم

و ننسى في الصلاة

لم السجود؟.

ها هم أتوا:

"مدن النحاس تحركي

مدن النحاس تحركي"

فالآن ينغلق السحاب

الآن ينتبه التراب

الآن يعتدل التراب (40)

ت- إيقاع (فاعلاتن):

وفي قصيدة (في انتظار بطاقة) لنورة سعدي، تظهر من خلالها حبيبة يائسة فقيرة تنتظر بطاقة العام الجديد، وهي إشارة إلى عادات بدأت ترسخ في أوساط بعض المجتمعات العربية، ومنها الجزائر. لكن الموقف الإيقاعي المبني على (فاعلاتن) والموقف الدلالي المحاط بالمعاني المخزنة في ختام النص، طبعاً هذه المقاطع بنغمات متغيرة تغير الحالة النفسية للشاعرة، تقول:

فرع العام الجديد
كل باب في المدينة
حاملًا باقات ورود للصبا
ويطافات ثمينة
توجت بالأمينات
عطرت بالقبيلات
من بنين لبنات
ما عدا بنتا حزينة
قد حثت ملء السكينة
بين ياس ورجاء
علها تسمع طرقا
علها تلمح باقة
أو يدا تمتد تعطيتها بطاقة
تعصف الريح ويرتج الشجر
وينوح الباب صباحا
تحت دقات المطر
وتراها تنتظر
هي دوما تنتظر (41)

إن تفعيلية الرمل (فاعلاتن) القائمة على أربعة حركات وثلاثة سواكن (0/0/0/0)، مكونة من سببين خفيفين بينهما وتد مجموع، لها إيقاعها الخاص في تجربة الشعر الحديث، فإذا كان الشاعر القديم ملزماً بتفريغ شحنات أحاسيسه في حيز (06) تفاعل يستقل من خلالها البيت الشعري فيكون عدداً من الموجات الصوتية الإيقاعية، فإن الشاعر الحديث في قصيدة التفعيلة لا تحبس أنفاسه القافية فيوقفها خوفاً من غضب النقاد على تجاوزه الحد المتعارف عليه في (وحدة البيت الشعري)، وهذا البحر الذي هو من أدنى البحور الشعرية في غنائية إيقاعه، كان لتفعيلته وجود خاص في الشعر الحديث.

و"نورة سعدي" هيكلت نصها بهذه التفعيلة، لأنها كانت في موقف ذي شقين مختلفين تماماً: الأول، فيه فرح و لذة و أفق انتظار بعيد القارئ إلى خيالات الطفولة الحميلة. والثاني، فيه ألم و قهر للإنسان و إحساس بالنعاسة و فقدان الشهية للحياة. و قد تمكنت تفعيلة (فاعلاتن) من الجمع بين المتضادين، و المؤكد أن الإيقاع الموسيقي لن يكون نفسه، و لا حروف المد و السكت حتى و إن كانت ذات قياسات محددة في محيط القصيدة، غير أنها تتغير بتغير المكان و دلالات الفاظه لارتباطها بدفقات الشاعرة. وإن ما يلاحظ على شعر التفعيلة في تجربة الشعر النسوي الجزائري - وإن طرقت الشاعرات أنماط الإيقاع الموسيقي بمختلف تفعيلات - هو غلبة النصوص القائمة على تفعيلات (فعولن ثم فاعلاتن ثم متفاعلين). وإن روح الموشح لقائمة -عادة- على التفعيلات ذات الطابع الإيقاعي السريع، نحسها تتدفق مع رومانسية النصوص الشعرية، خاصة تلك التي خاضت في مجال وصف الطبيعة والذات الإنسانية التوافق إلى عالم مسالم يسوده الحب والخير والجمال.

وإن إيقاع شعر "نزار قباني" المتميز بلحظ في بعض النصوص و بالأخص نصوص "زهرة بلعالي"، كما أن لـ "نجاح حدة" اتصال وثيق بطريقة "محمود درويش" وعيقريته في توظيف إيقاع (متفاعلين). وهذا ما يكشف عن تأثر الشعراء الجزائريات بشعر شعراء المشرق، ولكن دون أن يفقدن خصوصيتهن.

3- قصيدة النثر وعلاقتها بالإيقاع:

إن تطور حركة الشعر العربي من القصيدة القديمة بنظامها الإيقاعي الخليلي، إلى قصيدة التفعيلة المفردة والمزدوجة، وإن تركّ جدلاً كبيراً بين النقاد والشعراء. فهو لم يكن في مستوى المعارف النقدية، والصراعات الفكرية التي دارت حول قضية الشعر المثنو، فقد كان الاختلاف الأول قائماً حول التسمية أو المصطلح، وقد أشار "أنيس المقدسي" إلى مصطلحين هما (النثر الشعري أو قصيدة النثر) و(الشعر المثنو)، وجعل الأول "من أساليب النثر الذي تغلب فيه الروح الشعرية من قوة في العاطفة وبعد في الخيال وإيقاع في التركيب وتوفر على المجاز. وقد عرف بذلك كثيرون وفي مقدمتهم "جبران خليل جبران"، حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية" (42) أما الثاني فهو غير النثر الشعري، وإنما هو "محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي وممن فتحوا هذا الباب "أمين الريحاني" (43)، لكن موجة انتشاره ظهرت فيما بعد في الجرائد والمجلات

و في مجموعات شعرية، كما هو الحال عند بعض الشعراء الجزائريات أمثال "أحلام مستغانمي" في (أكاذيب سيمكة) و"حبّية حمدي" في (كيسور الوجه، والمملكة والمنفى) و"زينب الأعوج" في (أرفض أن يدجن الأطفال) و"ربيعة حلطي" في (تضاريس لوحة غير باريستي) و"فوزية لارادي" في (بقايا هرم) وغيرهن. وإذا كان شعر التفعيلة يحمل نفس خصائص الشعر، فإن الشعر المثنو يجمع بين خصائص الشعر والنثر معا و"إيقاعه مرتبط بإيقاع الجملة ومكوناتها" (44). ومن هنا لا مجال لتكريز البحث على موسيقى النص في الإطار الخارجي لقصيدة النثر والتعامل كل التعامل ينبغي أن يكون مع المقاطع الداخلية، أي أن ينصب على التي تتركب منها الجملة، وعلى الجملة في حد ذاتها وما ينتج عنها من توقعات بسبب تكرارها.. وكلما توافر النص على بعض خصائص الشعر جعلته يرقى لأن يكون شعرا من الدرجة الثالثة، هذا إن توفر- كما قلنا- على ذوق شعري يحسه القارئ.

وهذا نموذج من قصيدة (الفيضان) لـ "ربيعة حلطي"، تقول فيه:

سافرت في لحظ الأرقام
تقاسمتني التربة و الأجرام
و الجلم الزاهر و الحناء و الأنعام
وكفي أمني الخجول...
والرصاص ... / الرصاص
و الزغاريذ...
ويجر من خيول و غمام
دقت الساعة، أين الرقم ؟
تختفي أبار الضياء، يجلد طريقي
سوط العطش...
ينثرني العباء أشلاء، أشلاء
وتجمع شبناتي من جديد
عربات الإفطار،
أه... تثقلني أكياس الأسرار
ومن تراه ذا الذي يخبرني،
كم قطع القمر من ألف مدار
الصوت والألم...

يا للهول !!! السيكلوب

السيكلوب !! (45)

ما يلاحظ عموماً في هذا النص، هو غياب روح الإيقاع الشعري الذي نلمسه بوضوح في الشعر الكلاسيكي بشكل أبرز، وفي شعر التفعيلة بدرجة أقل لغياب توقيعات الإيقاع الخارجي للنص كالوزن والقافية و الروي، ونقص بعض ما يهز ذات القارئ و يطربها من أنفعالات وصور شعرية. وهذا ما يجعل حضور العقل الواعي بنسبة مرتفعة أكثر من حضوره الاحتياطي في قصيدة التفعيلة، لأن غياب النغمة الموسيقية يثقل مشاعر القارئ، الذي لا يحس في هذا النص إلا بتوارد حروف مكررة يالفها لسانه حال اندماجه مع النص، كحرف (الميم) المسبوق بمد في (الأرقام، الأجرام، الأنعام، غمام...) الذي يعامل معاملة السجع في بلاغة النص النثري، أو التكرار اللفظي للفظ (الرصاص) مرتين، و(أشلاء) مرتين، و(السيكلوب) ثلاث مرات.

وإذا كان الإيقاع ضرورياً للنص الشعري، فإن اللغة التي هي مصدره تخضع لعمليات إجرائية تسهم في إثباته، لتتوافق التشكيلات الثلاث لأي نص أدبي شعري، وهي: التشكيل اللغوي، والتشكيل التصويري والتشكيل الموسيقي.

ففي قول الشاعرة: **"سافرت / في لحظ الأرقام"** ينبعث إيقاع (فعلن فعلن فعلن فعلن) ساكن الحرف الثاني مكونا الهندسة الآتية:
o/o/o/o/o/o/o/o/o/o/

وهي عملية يستقل من خلالها الفعل (سافرت) في سطر خاص، فيشبع ثم يدور - إن جاز ذلك - وإن كان التكرار (المفيد) للشعر، خاصة لدى شعراء العصر الحديث، فإن "أحلام مستغانمي" بلغت درجة قصوى من توظيفه في (أكاذيب سمكة) التي هي قصائد نثر بعد تجربتها في التفعيلة في (على مرفأ الأيام)، ففي قصيدة (على شرف النسيان) (46) تكرر شبه الجملة **(على شرف)** (14) مرة، وقد كرس بالعدد نفسه الشاعر الجاهلي "الحارث بن عباد البكري" قوله: **"قرباً مربوط النعامه مني"** في رثائته التي مطلعها:

كل شيء مصيره للزوال غير ربي وصالح الأعمال
وترى الناس ينظرون جميعاً ليس فيهم لذاك
بعض احتيال (47)

بل في هذا المقطع تكثف التكرارات بأنواعها:

على شرفك سيدي
على شرف الوعود المجففة
على شرف الحزن.. على شرف الخريف
على شرف العشق.. على شرف النسيان
أدعوك لحفل تنكري في أونسان
يحضره كل من أحبنا من قبل
كل من بايعنا ومن نسينا
كل من عشقنا ومن بكينا
قبل أن نحولهم إلى تيجان من الزهور المجففة
ونضحك.. حتى ميعاد الدمعة المقبلة..

فتكرار (شرف، المجففة، على)، و(نون الجمع - نا -) في آخر الأفعال المتتالية (بايعنا، نسينا، عشقنا، بكينا..)، اسم الموصول (من)، الإطراف (قبل)، إضافة إلى (نيسان ونسيان وما لحقهما من صيغ تكوين إيقاعاً معيناً كتيجان وميعاد)، كل هذه الطواهر اللغوية تتم من خلال عملية أداء الأصوات وظيفتها في قالب مميز يختلف عن الشعر

الطلق بإيقاعه المألوف وعن النثر بنوعية تراكيبه ومحيطه البلاغي المميز.
غير أنّ "فوزية لارادي" التي نجحت في تجربتها الشعرية في الشعر الملحون، مازالت تفتقد للكثير من عناصر الشعر الفصيح، ولا نريد الحكم في هذه الدراسة، وإنما من خلال قراءتنا لنصوصها في مجموعتها (بقايا هرم)، تبدو الشاعرة قاصة تمتلك لغة القصة بوصفها وسردتها وحوارها، تقول في (بقايا هرم):
دخلنا قاعة الشاي

وكالعادة
اختار المقعد المشرف على المكان
لم يشرب يومها
عصيره المطلوب
شكك في مذاقه
في تحضيره
لم يكن له بالطلب المرغوب
وشككت لحظتها
هكذا فجأة
في ماضي كلامه
في صدق أحلامه
في التقاء الدروب
وطلبت قهوة كبيرة
لتطول بي في ارتشافها
لحظات الهروب
وعلى غير العادة
لم نخلع معطفينا هذه المرة
كانت الطاولة بيننا
قطعة من جليد
وكان ذلك الحب المدلل لزمان
يتعثر فوقها
يرتعش
شريد
كان صمت كلامنا خانقا
إلا من رعد اعترافه
كان الصوت الخارق الوحيد
فنظرت في عينيه
أبحث عن أحبته فيه
فلم أجد
سوى بقايا هرم
قلبي بناه في سكره
وهاهو اليوم
في لحظة صحو
يدفن فيه (48)

إن أسلوب القص متوقّف في النص، وليس معنى هذا أنّ الشعر يتنافى مع خصائص القصة؛ فتاريخ الآداب يكشف في كل مرة القصة الشعرية بأطرها ونظمها، من سرد ووصف وحوار. وما دام التشابه بين القصة والقصيدة يبرز من عناصر شاعريتهما، فاللغة هي التي تميز النوع الأول عن الثاني، وكذلك العامل الإيقاعي الموسيقي بمسئوبيه الداخلي والخارجي. ولو أعيد صياغة هذا النص بطريقة كتابة النثر لما طرأ أي تغيير على مستوى الدلالة ولا البنية الإيقاعية:
"دخلنا قاعة الشاي"، وكالعادة اختار المقعد المشرف على المكان. لم يشرب يومها عصيره المطلوب. شكك في مذاقه، في

تحضيره، لم يكن له بالطلب المرغوب. وشككت لحظتها، هكذا فجأة، في ماضي كلامه، في صدق أحلامه، في التقاء الدروب. وطلبت قهوة كبيرة، لتطول بي في ارتشافها لحظات الهروب. وعلى غير العادة لم يخلع معطفينا. هذه المرة، كانت الطاولة بيننا قطعة من جليد.. وكان ذلك الحب المدلل لزمان.. يتعثر فوقها، يرتعش، شريد.. كان صمت كلامنا خافقا إلا من رعيد إقراره. كان الصوت الخارق الوحيد.. فنظرت في عينيه، أبحت عن أحبته فيه، فلم أجد سوى بقايا هرم. قلبي بناه في سكره، وها هو اليوم في لحظة صحو يدق فيه.

كان من الأولي أن يعامل هذا النص على أنه ينتمي إلى فنّ القصة بما فيه من إيجابيات وسلبات تحددها آراء النقاد لهذا الفن النثري. ولا يمكن أن يعامل معاملة الشعر، لأنه لا يتوفر على ما يجعله قصيدة مهما كان مستواه اللغوي الإيقاعي التصويري. وبذلك فإن إيقاع النثر الناتج عن السجع في أواخر الجمل الطويلة بين (المطلوب والمرغوب، و الدروب، والهروب) ثم (جليد، شريد، وحيد) هو الظاهرة البلاغية الوحيدة التي لها إسهام في تأسيس إيقاع بسيط يساعد في عملية إدماج القارئ مع هذا المقطع القصصي. أما نصوص "حبيبة محمدي" المبنية على نظام المقاطع (المرقمة) والتي تمثل حالات نفسية أو ما يسمى باللحظات الشعرية، وإن كانت متحررة من شعرية القافية والروي والتفعيلة، إلا أنها ذات نمط إيقاعي مميز؛ قصر النفس، ومرونة الأصوات في تناميها داخل المقطع الشعري:

بحرفني اشتعال الكلام

إذا ما اشتهاني الموت

بنيت من الصبر

بيتا للسلام (49)

إنّ التقارب في مخارج الأصوات ظاهر بين مجموعة من الألفاظ، فلفظة (الكلام) تقابلها لفظة (السلام)، ولفظة (اشتعال) تقابلها لفظة (اشتهاني)، حيث تمثل هذه الثنائية التقابلية حيزا زمانيا واحدا.

1/ اشت + عا + ل .. يأتي بعدها سياكن (ال).

2/ اشت + ها + ن .. يأتي بعدها مد (ي).

وبهذا المقطع بالفعل (بحرفني)، وينتهي بالفعل (بنيت)، ودلالة البدء بالمضارع والانتهاؤ بالماضي بينهما (إذا ما) ينتج عنه واقع إيقاعي داخلي (بحرفني إذا ما بنيت بيتا) وهذه الطريقة اعتمدتها في كثير من النصوص، تقول في مقطوعة (ابتداء):

عصرتها الغربة ليمونا

فجملت ليمونها شطر

كل البيوت

واكتفت بانتظار

السكوت (50)

فلولا زيادة في الحركات لكان الإيقاع الموسيقي في نسيج (فعلن) وما يلحقها من جوازات، و(عصرتها الغربة ليمونا) تكون: فعلن فعلن فعلن فعلن، وما يميز المقطع، التناسق بين (البيوت) و(السكوت) وما حققته هاتان اللفظتان من تخريج موسيقي يجعل قصائد "محمدي" المنسوجة على هذا المنوال ذات أبعاد جمالية تقوم على تلاحم المفردات في أنسجة سياقية لغوية، أبرز ما فيها تشكيلها التصويري الرّاقِي، وإن كانت اللغة بسيطة ووزن "الخليل" غائبا.

إنّ النموذج التي حاولنا من خلالها تحليل ظاهرة الخروج عن الإيقاع الخليلي للقصيدة العربية القائمة في الأصل على نظام من الأوزان الشعرية وفق رموز، كانت نتاج أنسجام لغوي على مدار النص، بنيت وأفعا موسيقيا هو حالة قابلة للتغير والتجدد بين نص وآخر، وتفرض ذلك طبيعة الموضوع، وفلسفة الشعراء في التعامل مع التراث بركيزتيه الأساسيتين؛ فكرته وفنيته.

وليس من سبيل للخروج عن واقع الشعر حتى وإن فرضت الطرق الحديثة سلطتها على البنى النصية، وإذا كنا لمسنا - بعد هذه التحاليل - الاختلاف الواضح بين الشاعرات المنتميات لعالم الشعر المنثور، فهو راجع إلى مدى اكتمال أو نقص تجربة كل شاعرة من جهة، وإلى الارتباط العاطفي بالنصوص الغائبة التي تؤثر (سلباً أو إيجاباً) على التجربة الكتابية من جهة أخرى. ويظل الإيقاع الموسيقي في الشعر عنصراً فعالاً لا يسبيل إلى الخلاص منه، ما دام أثبت أحقيته فيه، إلى جانب العناصر الأخرى، التي لا يقوم الشعر إلا بها.

إحالات:

- 1 - إبراهيم الحاي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص244.
- 2- يحدّد "المرزوقي" عناصر عمود الشعر كما يلي: (1- شرف المعنى وصحته، 2- جزالة اللفظ واستقامته، 3- الإصابة في الوصف، 4- المقاربة في التشبيه، 5- التحام أجزاء النظم والتنامي على تخير لذيذ الوزن، 6- مناسبة المستعار منه للمستعار له، 7 - مشاكلة اللفظ المعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما.
- 3- ينظر، الطاهر حمر وني: منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 175.
- 4- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 208.
- 5- المرجع نفسه، ص 207.
- 6- عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص18.
- 7- المرجع السابق، ص29.
- 8- فايز الداية: جماليات الأسلوب، ص63.
- 9- شاكر النابلسي: دراسة في الشعر السعودي المعاصر، العصر الحديث للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1992، ص177.
- 10- عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1985، ص230.
- 11- ينظر، المرجع السابق، حيث يبيّن المقالح من خلال نموذجين شعريين لأبي العلاء المعري والبرد وني، وهما من الخفيف لكن الأول محزن فيه تشاؤم والثاني مفرح فيه بهجة وغناء.
- 12- المرجع السابق نفسه، ص 233.
- 13- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السيّاب، ص 136.
- 14- ينظر، ص5-9 من هذه الدراسة.
- 15- مصطفى حركات: قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1989، ص11.
- 16- موسى بن محمد بن الملياني الأحمد: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ط2-1969، ص203.
- 17- مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص105.
- 18- فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن فاعلاتن.
- 19- ابن المعتز: نقلاً عن، مصطفى حركات: قواعد الشعر (العروض والقافية)، ص104.
- 20- نورة سعدي: جزيرة حلم، ص73.
- 21- إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، 1983، ص130.
- 22- ينظر، موسى الأحمد: المتوسط الكافي، ص 293.
- 23- إلياذة الجزائر (على المتقارب).
- 24- مبروك بوساحة: براعم، ص35.
- 25- نورة سعدي: جزيرة حلم، ص59.
- 26- لرّيعي بن سلامة: من التعبير الموسيقي، في نونية أبي البقاء الرندي، مجلة الآداب، ع 1، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة-الجزائر، 1994، ص60.
- 27- عبد اللطيف شرارة: حافظ إبراهيم، دراسة تحليلية، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1982، ص98.

- ²⁸- يرى شلنغاغ عبود شراد أن (الشعر الحرّ) هو نتاج عملية التجديد في الشعر العربي بدءاً من العصر العباسي، فالشعر المهجري، فجماعة الديوان وجماعة أبولو، وقد اختلفت التسميات بين الشعر المرسل، والشعر المنثور، والحرّ إلى غاية إطلاق "نازك الملائكة" على نموذجها الأول اسم (الشعر الحرّ) ينظر: حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985. ص 31 - 45.
- ²⁹- ينظر شلنغاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 42-43.
- ³⁰- ينظر، المرجع نفسه، ص 45.
- ³¹- يشير شلنغاغ إلى اختلاف الباحثين، في ما إذا كان "أبو القاسم سعد الله" هو أول من كتب في الشعر الحر بقصيدة (طريقتي) المنشورة في البصائر، ع 311 في 25 مارس 1955، أو "أحمد الغوالم" بقصيدة (أنيس ورجيع) المنشورة في ع 315 في الجريدة نفسها بتاريخ = 22 أبريل 1955. وهناك قصائد مؤرخة في تواريخ سابقة كقصيدة (حنين) "لمحمد الأخضر السانحي" (4 أبريل 1953)، وقصيدة (الموتورة) لأبي القاسم خمار المؤرخة في عام 1954 وغيرها... ينظر، المرجع نفسه، ص 69-70.
- ³²- عبد الله الركيبي: الشعر في زمن الحرية، ص 165.
- ³³- المرجع نفسه، ص 165.
- ³⁴- التدوير: اصطلاحاً هو ذلك البيت الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة. أي أن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، ويُسمّى تدوير كلمة، وقد يسمى تدوير تفعيلة إذا بقيت الكلمة سليمة غير مقطوعة كقول المتنبي:
- (أنا في أمة تداركها إله غريب كصالح في ثمود)، ينظر طراد الكبيسي: التدوير في القصيدة الحديثة، مجلة الأقاليم ع 5. السنة الثالثة عشرة 1978، وزارة الثقافة والفنون- بغداد، العراق، ص 05.
- أما في القصيدة الحديثة: "فيتم بتدوير التفعيلة على سطرين متتاليين أو تدوير شطر تقليدي من الأوزان الممزوجة، أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع، أو تدوير كلّ مقاطع القصيدة، أيّ النصّ الشعري كاملاً بوصفه جملة طويلة واحدة". ينظر، إبراهيم رمانى: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 220.
- ³⁵- القبض: وهو حذف خامس الجزء ساكناً ويدخل على تفعيلتين هما فاعولن ومفاعيلن، فتصير الأولى بدخوله عليها فاعول والثانية مفاعيلن. ينظر، موسى الأحمدى نوبوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 27.
- ³⁶- نجاح حدة: ألقاك رهن الرمال، مجلة القصيدة، ص 148.
- ³⁷- رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص 57.
- ³⁸- المرجع نفسه، ص 60.
- ³⁹- في السطر الشعري سقوط لحركة وساكن (0/) قبل الفعل (حيروا) وحركة وساكن وحركة (0/) بعده.
- ⁴⁰- نجاح حدة: ألقاك رهن الرمال، مجلة القصيدة، ع 1، ص 149، 150.
- ⁴¹- نورة سعدي: جزيرة حلم، ص 38.
- ⁴²- أنيس المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ص 420.
- ⁴³- المرجع نفسه، ص 420.
- ⁴⁴- مصطفى حركات: قواعد الشعر (العروض والقوافي)، ص 164.
- ⁴⁵- ربيعة جلطى: تضاريس لوجه غير باريصي، ص 41.
- ⁴⁶- أحلام مستغانمي: أكاذيب سمكة، ص 61 وما بعدها.
- ⁴⁷- الحارث بن عبّاد، نقلاً عن، محمد حسن أبو ناجي: الرثاء في الشعر العربي (أو جراحات القلوب)، منشورات دار مكتبة بيروت، لبنان، ط 2، 1402 هـ، ص 36.
- ⁴⁸- فوزية لارادي: بقايا هرم، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1999، ص 17.
- ⁴⁹- حبيبة محمدي: كسور الوجه، ص 67.
- ⁵⁰- حبيبة محمدي: المملكة والمنفى، ص 79.