شعريَّةُ الإيقاعِ الدَّاخليّ في قصيدةِ النَّثرِ عندَ زياد العنانيّ: دراسةٌ في ضوءِ المنهجِ الأسلوبيّ

The poetics of internal rhythm in Ziad Al-Anani's prose poem: a study in light of the stylistic approach

ربى محمد فهد حمادنه [1] محمود فليح سلمان القضاه [2]
Rouba Mohammad Fahad Hemadneh [1] Mahmoud Flieh Salman AL-Qedah [2]

10.15849/ZJJHSS.240730.08

الملخص

تسعى هذهِ الدِّراسةُ إلى البحثِ في التَّشكيلِ الإيقاعيّ في قصيدةِ النَّثرِ عند زيادٍ العنانيّ، إذ تُعَدُّ قصيدةُ النَّثرِ في الشِّعرِ الأردنيّ منَ التَّجاربِ الإبداعيَّةِ الجديدةِ في السَّاحةِ الأدبيَّةِ الأردنيَّةِ. ويعدُّ الشَّاعرُ زياد العنانيّ منَ الشُّعراءِ الّذينَ طرقوا بابَ قصيدةِ النَّثرِ، وقد استطاعَ في قصائدِهِ أن يشَكِّلَ حالةً جديدةً منَ الإبداعِ الشِّعريّ لِيُقَدِّمَ إضافةً نوعيَّةً لقصيدةِ النَّثرِ في الأردن مع بدايةِ الألفيَّةِ الثَّالثةِ. فقدَّمَ موضوعاتٍ شعريَّةً جديدةً بروحٍ تأمُّليَّةٍ فلسفيَّةٍ لبَّى فيها حاجاتِه الرُّوحيَّةَ في إطارِ القصيدةِ الجديدةِ؛ لذا فقد جاءتْ هذهِ الدِّراسةُ للإجابةِ عن الأسئلةِ الّتي يمكنُ أنْ تُطرحَ حولَ فلسفةِ الشَّاعرِ زياد العنانيّ ورؤيتِهِ في قصيدةِ النَّثرِ، وما الأدواتُ الفنيَّةُ الّتي اعتمدَها الشَّاعرُ في توظيفِ رؤيتِهِ لهذا اللَّونِ الشِّعريّ الجديد. تكشفُ هذهِ الدِّراسةُ عن طبيعةِ التَّشكيلِ الإيقاعيّ في قصيدةِ النَّثرِ عندَ الشَّاعرِ زياد العنانيّ بمستوياتِهِ المختلفة، وما تميَّزتْ بهِ قصائدُهُ على مستوى الشَّكلِ والمضمون. وقد جاءتْ هذهِ الدِّراسة مستفيدةً من ممكناتِ المنهجِ البنيويّ وما يوفِّرُهُ من أدواتٍ للتَّحليل، سواء على المستوى الصَّوتيّ أو التَّركيبيّ أو البصريّ أو الدّلاليّ في الكشفِ عن كيفيَّةِ البناءِ الإيقاعيّ لقصيدةِ النَّثرِ، وما تضمَّنَهُ هذا البناءُ من دلالاتٍ ساهمتْ في تعميقِ المعنى.

الكلمات المفتاحية: التّشكيل، الإيقاع، البنيويّة، الشّعر، زياد العناني.

Abstract

This study seeks to investigate the rhythmic formation in the prose poem of Ziad Al-Anani. The prose poem in Jordanian poetry is one of the new creative experiences in the Jordanian literary scene, and the poet Ziad Al-Anani is one of the poets who knocked on the door of the prose poem, and he was able in his poems to form a new state of poetic creativity to provide a qualitative addition to the prose poem in Jordan at the beginning of the third millennium, so he presented new poetic themes in a philosophical meditative spirit to meet his spiritual needs in the framework of the new poem, so this study came to answer questions that can be asked about the philosophy of the poet Ziad Al-Anani and his vision of the prose poem, and what technical tools the poet adopted in employing his vision of this language This study reveals the nature of the rhythmic formation in the prose poem of the poet Ziad Al-Anani at its various levels, and what characterized his poems at the level of form and content. This study took advantage of the possibilities of the structuralist approach and the tools it provides for analysis, whether at the phonetic, syntactic, visual or semantic level, to reveal the rhythmic structure of the prose poem, and the connotations of this structure that contributed to deepening the Meaning.

Keyword. Formation, rhythm, structure, poetry, Ziad Al-Anani.

[1] جامعة آل البيت، الأداب، اللغة العربية، الفلسفة في اللغة العربية وآدابها
[2] جامعة آل البيت، مركز اللغات، أدب ونقد حديث
* للمراسلة : Roubahamadnh1@gmail.com

تاريخ استلام البحث: 2024/02/20
تاريخ قبول البحث: 2024/04/29

[1] Al al-Bayt University, Arabic Language, Philosophy in Arabic Language and Literature
[2] Al al-Bayt University, Language centre, Modern literature and criticism
* Corresponding author: Roubahamadnh1@gmail.com
Received: 20/02/2024
Accepted: 29/04/2024

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

المقدمة

تعد قصيدة النثر واحدة من أهم الأجناس الأدبية في العصر الحديث، إذ تمثل هذه القصيدة أنموذجًا على نظرية تمازج الأجناس الأدبية، وسقوط الحواجز بينها، فقد ظهرت هذه القصيدة أول الأمر في أوروبا، وما لبثت أن دخلت الأدب العربي في مطلع الستينيات، وتصدى لكتابتها غير قليل من الشعراء، مثل: جبران خليل جبران، ومحمد الماغوط، وأدونيس وغيرهم، لما تتيحه هذه القصيدة من ممكنات فنية، تترك المجال للأديب بأن يبرز قدرته الفنية على التعبير بكثافة وإبداع، مبتعدًا عن قيد القافية والوزن والعروض.

ويمكن القول إن قصيدة النثر بوصفها اتجاهًا أدبيًّا جديدًا قد ارتبطت بموجة الحداثة والتجريب الشعري حالها حال ألوان تجديدية أخرى سبقتها في الخروج على التقاليد الشعرية الموروثة، كمصطلحات الشعر المرسل، والشعر المنثور، والنثر الشعري وغيرها، وقد استفادت قصيدة النثر من هذه التجارب السابقة في الوقت الذي لاقت فيه القبول والرفض بين أوساط الأدباء والنقاد –بين مؤيد ومعارض– وفي الساحة الأدبية الأردنية ظهرت قصيدة النثر منذ مطلع الثمانينات، وأصبحت تشهد ظهور العديد من شعراء قصيدة النثر، كأمجد ناصر الذي نشر ديوانا بقصيدة النثر تحت عنون: "جلعاد كان يصعد الجبل" في عام 1979م، كما كان أحد أشد المدافعين عنها، وأحد القائلين بأن قصيدة النثر من الممكن أن تكون ذات وزن وقافية[1]. ومن كبار شعرائها محمد القيسي، ونادر هدى، وعمر أبو الهيجاء. وخلال التسعينات ظهر عدد من الشعراء، كأحمد عقل وجهاد هديب، وقد انتشر بين معظم شعراء النثر في الأردن الالتزام بالقافية، وأحيانا بالوزن، ولكنهم تمكنوا من توظيف الأساطير والرموز في شعرهم، ومنهم كان زياد عناني[2].

ولد زياد عناني في ناعور سنة 1962م، وعمل في القسم الثقافي في جريدة الرأي، وصدر أول دواوينه سنة 1988م، تحت عنوان "**إرهاصات من ناعور**"، ثم "**كمائن طويلة الأجل سنة**" 2002م، و"**تسمية الدموع**" سنة 2004م، و"**شمس قليلة**" سنة 2006م، و"**جهة لا بأس بعريها**" سنة 2017م، وسنتناول نماذج من قصائده في البحث.

وبرع مجموعة من الشعراء في اللون الإبداعي الجديد وقدموا إسهامات جديدة بقصائدهم النثرية، فكانت هذه القصائد حاضنا لتلك الرؤى الفكرية والنفسية والجمالية التي عبروا من خلالها عن واقعهم الإنساني والسياسي والاجتماعي، وتنوعت أدوت الشعراء الفنية في هذا اللون الجديد بتقنيات جديدة تجاوزوا فيها عالم المألوف إلى اللامألوف.

ولما كانت قصيدة النثر تجربةً شعريةً تستحق القراءة والتحليل، فقد عكفت هذه الدراسة على تحليل نماذج شعرية من شعر زياد العناني؛ وذلك للوقوف على كيفية بناء الإيقاع في قصيدة النثر، من خلال توظيف الأنماط الصوتية من نبرٍ وتنغيم، وكيفية بناء التراكيب، وما تنتجه من دلالات، وقد قُسمت هذه الدراسة إلى مقدمة وتمهيد وأربعة محاور شكلت الإيقاعات في قصيدة النثر عند الشاعر زياد العناني، جاءت على النحو الآتي: أولًا الإيقاع اللغوي، ثانيًا الإيقاع الصوتي، ثالثًا الإيقاع البصري، رابعًا الإيقاع الدلالي، ثم الخاتمة.

---

[1] العتوم، مها، تحولات قصيدة النثر عند أمجد ناصر، مجلة أفكار – الأردن، عدد (392)، ص48–49.

[2] الحوراني، عيسى، الحداثة في الشعر الأردني، مجلة أفكار – الأردن، ص16–19.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

تمهيد

مفهوم الإيقاع

إن أول ما يتبادر إلى أذن السامع إذا ما نُطقت أمامه كلمة إيقاع هو ربطها بالموسيقى، فالإيقاع (Rhythm) يعني الشكل الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة زمنيًا، أي أنه النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية، وذلك من خلال عنصر التنسيق والتنظيم[1]. كما أن علماء العرب سواء أكانوا فلاسفة أو لغويين قد لاحظوا هذا التقارب والتشابه كالفيلسوف الفارابي الذي اعتبر الإيقاع في الموسيقى كالوزن في الشعر[2]، وكذلك أبو العلاء المعري الذي لاحظ أن بعض الأوزان تصلح للموسيقى والرقص[3].

وقد كانت أقدم أنواع الإيقاعات الشعرية عند العرب مرتبطة بالغناء، كالحداء الذي يمكن أن نقول إنه الشكل الأولي للسماع ومنه نشأ الغناء[4]، والحداء هو أن يؤدي الراعي أصواتا اعتادت عليها الإبل فتلتف حوله وتسير خلفه[5]، ويوضع الحداء على بحر الرجز، ويكرر الحادي مقاطع الحداء ويرجعه على نغم مرتبط بحركته هو وإبله سواء أكان ذلك بسرعة أو خفة، ببطء أو ثقل[6]، ومن هذا اللون نشأت ألوان الغناء العربي وتطورت.

ويلاحظ الإيقاع في العروض الشعرية، والتي تختلف من بحر شعري إلى آخر، وذلك لاختلاف مواضع الحركة والسكون في كل وزن من أوزان بحور الشعر العربي، وقد شكلت هذه المواضع من الحركة والسكون على شكل تفعيلات، وهي ثمانية، اثنتان منها خماسية هي: فعولن، وفاعلن. والباقية تفعيلات سباعية هي: فاعلاتن، مفاعيلن، مفاعلن، متفاعلن، مستفعلن، مفعولات[7].

وهذا الاهتمام بالوزن والتفعيلة والقافية هو ما يعرف بالإيقاع الخارجي للقصيدة[8]، وهو يشبه الإطار الذي توجد في داخله الألفاظ المركبة باختلاف أقسامها وموازناتها وجناسها وطباقها وتكرارها، وهي بهذه التراكيب تعطي إيقاعا ورنينا للشعر، وهي تشكل الإيقاع الداخلي للشعر[9]، وعمل الألفاظ المركبة بانتظامها ضمن الإطار الخارجي هو أن تعكس الإيقاع النفسي للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر[10]، ويتم هذا الانعكاس من خلال العناية بالإيقاع الداخلي بحيث تكون ألفاظه وأصوات هذه الألفاظ مطابقة للإيقاع المعنوي والنفسي للشاعر[11].

---

[1] زكريا، فؤاد، التعبير الموسيقي، دار مصر للطباعة – القاهرة، د.ت، ص21.

[2] الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة، 1969م، ص109.

[3] المعري، أحمد بن عبد الله (ت 449هـ/ 1058م)، رسالة الغفران، تحقيق: إبراهيم اليازجي، مطبعة أمين هندية – مصر، 1907م، ص67.

[4] ابن خرداذبة، عبيد الله بن عبد الله (280هـ/ 912م)، مختار من كتاب اللهو والملاهي، نشر وتحقيق: الأب اغناطيوس عبده خليف اليسوعي، مجلة المشرق – لبنان، العدد (2)، أبريل 1960م، ص139.

[5] الزبيدي، محمد مرتضى (ت 1205هـ)، تاج العرس من جواهر القاموس، تحقيق: لجنة من المختصين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 2001م، ج38، ص82-83.

[6] آلوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر – دمشق، ط1، 1989م، ص14.

[7] جمال الدين، مصطفى، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان – النجف الأشرف، 1970م، ص11.

[8] البدراني، علاء حسين، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار المنهل – دبي، 2015، ص29.

[9] المجذوب، عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الآثار الإسلامية – الكويت، ط2، 1989م، ج4، ص46-47.

[10] جربوع، سعيدة، البنية الإيقاعية في فن الموشحات: ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف – المسيلة، 2019م، ص32.

[11] شريم، جوزيف، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر – الكويت، عدد (3-4)، 1994م، ج22، ص98.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

والعلاقة بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي بانتظام سياقاتها، هي ما تشكل السياق الكلي الذي يتمثل على شكل نظام مدرك أو محسوس، ظاهرا كان أو مخفيا، متصلا ومرتبطا بغيره من البنى الرئيسية والجزئية للنص ويعبر عنها هو بما يسمى بالإيقاع، أو ما يمكن أن نسميه بالإيقاع العام أو الرئيسي[1].

على أن العصر الحديث الذي أنتج قصيدة النثر قد قلب الأمور بالنسبة لموضوع الإيقاع، إذ إن تمرد قصيدة النثر على الوزن هو تمرد على الأشكال الشعرية المحافظة التي تهتم بالوزن والتفعيلة، ولا تهتم بمستويات أكثر أهمية على صعيد اللغة الإيقاع وبناء النص[2]، فهي بذلك لا تولي الإيقاع الخارجي المرتبط بالوزن والقافية أي اهتمام.

لقد لاحظ الشكلانيون الروس أن الشعر بإمكانه الاستغناء عن الوزن الشعري، ولكنه لا يستطيع الاستغناء عن الإيقاع، فقد انتبهوا إلى أن الخطاب غير الموزون يمكنه أن يحتوي على خاصية صوتية إيقاعية[3]، ولكن إيقاع قصيدة النثر الداخلي هو إيقاع مختلف عن الخطاب النثري، فإذا كان الخطاب النثري مرتبطا بتتابع الأفكار والاطراد، فإن قصيدة النثر غير ملزمة بذلك، وإذا كان النثر موضوعه نقل فكرة ووصفها من أجل غاية خارجية، فإن قصيدة النثر غامضة، ومعناها مرتبط بذاتها ويختلف تأويله من قارئ لآخر، وإن إيقاع قصيدة النثر لم يعد مرتبطا بذلك التناغم بين الإطار الخارجي والتركيب اللفظي ذو القياس الشكلي، بل هي مرتبطة بإيقاع داخلي حركي متناغم، لا يمكن أن يؤطر بأوزان أو إيقاعات محددة[4].

وهذا ما يجعل قصيدة النثر مستعصية حتى بتأطير إيقاعها الداخلي فهي ليست بإيقاعها الداخلي نظامًا مستمرا ومتواصلًا واضح الوحدات، وبهذا يصعب على الباحثين وصف أشكال إيقاعية لقصائد النثر المختلفة، بل إنه يصعب وصف إيقاع القصيدة الواحدة، ذلك لأنه يمكن أن يختلف إيقاعها من مكان إلى مكان[5].

ولا يدل هذا على غياب الإيقاع بشكل مطلق في قصيدة الشعر، فقد حل الإيقاع اللغوي محل الوزن ذلك لسهولة ملاحظته وقياسه وتلقيه، كالنبرات والوقفات والتراكيب المعجمية واللغوية، ومن أبرز ظواهره ظاهرة التكرار[6].

وقد رصد أحد الباحثين بعض الآليات والأشكال الإيقاعية في قصائد نثرية لعدد من الشعراء في دولة المغرب، ولاحظ وجود خطوط عامة بينها، فمنها: تكرار الصوائت (Vowels) بأشكالها القصيرة والطويلة بشكل متوزع بطريقة معينة[7]، والصوائت هي القسم الثاني من قسمي علم الأصوات، أما القسم الأول فهي الصوامت Consonants أي الأصوات الساكنة[8]، وهي الحروف التي يمنع نطقها جهاز النطق وهي جميع حروف الهجاء، باستثناء الألف والواو الياء وهم بحالة المد، أما الصوائت فهي الأصوات التي عندما ننطق بها نقوم بذلك بإخراج

---

[1] الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 2006م، ص53.

[2] شريق، عبد الله، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب – الرباط، ط1، 2003م، ص16.

[3] ايرليخ، فكتور، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي – الرباط، ط1، 2000م، ص73.

[4] أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر – بيروت، ط5، 1986م، ص14–16.

[5] داغر، شربل، الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، دار توبقال – الرباط، ط1، 1988م، ص63–64.

[6] تمبر وبولخراص، أحلام وحنان، محددات الإيقاع في قصيدة النثر، رسالة ماجستير، جامعة ابن خلدون – الجزائر، 2020، ص61.

[7] شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص17.

[8] بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة، 2000م، ص10.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

كمية من الهواء من الرئة، دون أن يعيقه جهاز النطق لدى الإنسان، وهي حركات الفتح والكسر والضم، بالإضافة إلى حروف الألف والواو والياء في حالة المد[1].

ويرى الباحثان أن هذا هو قريب من ما يمكن أن نسميه الإيقاع الصوتي، حيث إن تكرار الصوائت وطريقة توزيعها هو ما يقدم إيقاعًا صوتيًّا مميزًا لهذا الشاعر أو ذاك في مختلف القصائد النثرية. ويظهر ذلك من خلال تكرار الألفاظ المتجانسة صوتيًا، سواء أكان تجانسها كليًّا أو جزئيًا من خلال الاشتقاق أو الجناس أو القافية، كذلك ترديد الألفاظ المتماثلة صوتيًّا وألفاظ متماثلة بالعلامات والثيمات المتماثلة دلاليًّا، أو بشكل رمزي بواسطة الترادف والتداعي والاستدارة، كما أن هناك تشابها في التشكيل الهندسي للنص فيما يعرف بالإيقاع البصري[2].

وهذه الإيقاعات هي ما سيتم الكشف عنها في القصائد النثرية عند زياد العناني، وهي كلها ضمن الإيقاع الداخلي للقصيدة، وسيتم البحث أيضا في قصائده عن أي أشكال إيقاعية أخرى من خلال الاعتماد على عدة دواوين وقصائد مختلفة في زمان نشرها، وذلك من أجل معرفة إذا ما كان هنالك خطوط عريضة للإيقاع في قصائد عناني، أو أن قصائده يختلف إيقاع كل واحدة منها عن الأخرى، أو أن هناك مراحل إيقاعية مميزة تضم كل واحدة منها قصائد معينة في أشعاره، مع الأخذ في الاعتبار عدم سهولة حصر أشكال الإيقاع في قصيدة النثر ككل، ذلك لأننا نتعامل مع نوع شعري خارج على التقاليد الشعرية، وخصوصًا في بنيتها الإيقاعية التي تشكل البنية الرئيسية في الشعر، والتي تميز الشعر عن غيره من الكلام حسب المصادر الكلاسيكية التي عرضت تعريفها للشعر، والمرتكز على الإيقاع المرتبط عضويًّا بمفهوم الوزن في العصور القديمة.

ويمكن الإشارة إلى أن هذا الوزن هو ما مثل مع القافية شكل الإيقاع الخارجي الذي تمردت عليه قصيدة النثر، حيث قامت بنفيه عنها، ولكنها لم تنف عنها الإيقاع الداخلي، إذ أولته اهتمامها، ويمكن أن نقول بناء على ما سبق إنها جعلته عصيا على أن يصير نسقًا أو نمطًا، ذلك لأنها ترتبط من حيث إنتاج الدلالة والمعنى بفردية الشاعر، أي بإيقاعه النفسي الدلالي، ولكن هذا سيطرح إشكالية أخرى حول ما إذا كان هناك أنساق للحالة النفسية لدى شعراء قصيدة النثر.

أولا: الإيقاع اللغوي

أ. **تكرار الحرف:** يرتبط الإيقاع اللغوي بظاهرة التكرار على وجه الخصوص، فالقصيدة الحديثة باتت تعتمد على البنية التكرارية في إيقاعها من خلال تكرار الحروف أو الكلمات[3]، كذلك فهناك تكرار الصياغة وتكرار التجاوز[4]، ونحن نجد في قصائد عناني شكلًا بارزًا بتكرار الحروف، ففي مطلع قصيدته المسماة على اسم ديوانه "**خزانة الأسف**" يقول:

(1)

الليل

---

[1] ألتونجي و الأسمر، محمد وراجي، المعجم المفصل في علوم اللغة، دار الكتب العلمية – بيروت، 2001م، ج1/ ص372.

[2] شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص17-18.

[3] العيد، يمنى، في القول الشعري، دار توبقال للنشر الرباط، ط1، 1987م، ص17-18.

[4] تمبر وبولخراص، محددات الإيقاع، ص67-68.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

أول العميان
(2)
نكاية بي
وبالعميان
الأجهزةْ
صارت ترى
(3)
عن أي
ضوءٍ
يدفع العميان
فاتورة الكهرباء؟
عن أي ضوءْ؟
(4)
أبدا
لن تستوي
مجرة الأعمى
مع غلفة البصير
(5)
كلما
أكملت معجزةً
تجمهر العميانُ
تحت نافذتي
(6)
كلما
طيرتُ اسما
في الهواء
تمرد أو طغى
(7)
كلما
ذقت نبيذها

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

تنهد الكرم العجوز "[1]

نلاحظ في هذا النص تكرار حرف اللام بشكل كبير، حيث وصل تكراره إلى خمس وعشرين مرة، ويوحي هذا الحرف بتركيب من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق، ويتشكل هذا الحرف بطريقتين الأولى بالتصاق اللسان بأول سقف الحنك، والثانية بالانفكاك عن السقف وانفلات النفس، ففي الأولى فإنه يشير إلى اللمس والالتصاق، وفي الثانية إلى التذوق الصرف[2].

ويستخدم النص حرف اللام في خاصيته اللمسية التي تشير إلى الالتصاق، إذ يلتصق الليل بوصفه أول العميان (الليل/ أول/ العميان)، وتلتصق من خلال اللام في (لن) مجرة الأعمى بغلفة البصير من خلال علاقة نفي التساوي (لن/ مجرة الأعمى/ غلفة البصير)، كما وتلتصق الأفعال بنتائجها المعاكسة من خلاله على نحو لام كلّما المشددة، على نحو المقطع الخامس في علاقة (كلما/ أكملت/ تجمهر)، والمقطع السادس (كلما/ طيرت/ تمرد أو طغى)، والسابع (كلما/ ذقت/ تنهد)، حيث التشديد على أن كل فعل يقوم به الشاعر ينتهي بنتائج لا ترضيه، وهذا الاستخدام لحرف اللام يلاحظ أنه في الكثير من أشكاله معرف بأل التعريف على نحو (الليل، العميان، الأجهزة، الأعمى، البصير، الكرم، العجوز) وهو ما يدل في تكراره على حالات التصاق في الصفات والعلاقات والأفعال المعروفة للشاعر، والذي لا يجهل دلالاتها في داخله.

ويظهر تكرار حرف النون في هذه المقاطع ست عشرة مرة، إحدى عشرة مرة بشكله الصريح، وخمس مرات بلفظ حركة التنوين، ويشير حرف النون إذا لفظ بشكل مخفف مرقق إلى الرقة والسكون والأناقة، ولفظه المشدد يشير الانبثاق والظهور والحركة، وإذا ما رافق التشديد توترا في لفظه فإنه يشير إلى انبثاق قسري، كما أن انبثاقه بالخنخنة يشير إلى الضعة والخسة[3]. وقد استخدم العناني حرف النون في هذه المقاطع بأشكال مختلفة، عكست انقلابات في إيقاع النص من السكون إلى الحركة، ففي المقطع الأول جاء سكون النون في كلمة العميان كدلالة على سكون الليل، حيث انعدام الحركة (الليل– العميان)، ويؤكد هذه الدلالة التمرد النحوي الذي يقوم به الشاعر في وضعه حركة السكون على نون العميان، متجاوزا الأصول النحوية في منع التقاء الساكنين، ويظهر هذا أيضا في المقطع الثاني عندما يسكن نون العميان رغم أن الكلمة قد جاءت كاسم مجرور لحرف الباء (وبالعميانْ). على أنّ انبثاق الحركة من خلال أشكال النون تظهر في النص على مستويين، الأول يعبر عن مفارقة حيث انبثاق حركة من سكون (العميان) تظهر بواسطة أفعال (يدفع، تجمهر) في المقطعين الثالث والخامس، ويلاحظ أن هذه الحركة كانت تظهر من خلال لفظ التنوين سواء أكان كسرًا أو فتحًا، وكانت هذه الحركة حركة متجهة نحو السكون الذي يمثله العميان، على أنها ورغم كل ذلك فهي حركة جعلت نون العميان تتحرك، معلنة انبثاق حركة من هذا السكون، يمكن أن نعتبرها حركة سلبية تسعى لاستمرار السكون الذي يتمرد عليه الشاعر، بسعيه نحو الحركة والانبثاق الكلي من هذا السكون من خلال القيام بإكمال معجزة، أو تطيير اسم أو تذوق النبيذ، وتؤكد النون المكتوبة بشكل التنوين في (معجزةً، اسمًا) والنون في (نبيذها) إلى هذا السعي للانبثاق والظهور.

---

[1] العناني، زياد، خزانة الأسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 2000م، ص9–11.

[2] عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص80–81.

[3] عباس، المرجع السابق، ص160–161.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

وتكررت الياء في المقطع ثماني عشرة مرة، والصور التي يعكسها هذا الحرف تختلف حسب موقعه في الكلمة، فوجودها في البداية يعكس الجهد والمشقة[1]، وذلك على نحو ما نراه في كلمة يدفع في المقطع الثالث. إن هذا الشقاء بالثمن الذي (يدفعه) العميان هو ما يجعل حركتهم حركة سكون، فهي حركة لا تحقق نتيجة حقيقية ينعم بها الإنسان، فما هي الفائدة من الكهرباء والضوء إذا ما كان الإنسان أعمى؟! إن هذا التساؤل الذي يطرحه الشاعر لم يكن تساؤلا عبثيا، ويبدو ذلك من خلال وضعه لحركة السكون فوق همزة (الكهرباء، والضوء)، وتحريكه لنون العميان لم يكن إلا إشارة لحركتهم المؤدية إلى السكون لا إلى الحركة والنشاط الحياة.

وفي منتصف الكلمة إذا ما سبقها الكسر فإنها تعكس حالة الإنسان العميقة[2]، وهو ما يبدو في كلمتي (البصير، نبيذها) إذ يعكسان حالة الشاعر النفسية المرتبطة بإقباله على الحياة رغم أن الحياة غير مقبلة عليه، وحركيته في مقابل سكون العميان الكهل. ووجود الياء في منتصف الكلمة يجعل صورها تدل على استقرار الأشياء والمعنى فيها[3]، وذلك على نحو كلمة (الليل) التي احتج عليها الشاعر والتي تعبر عن إحاطة الظلام والسكون، فالليل هو السبب في إفشال محاولات الشاعر في إقباله على الحياة، وهو أول العميان بقوله في مطلع قصيدته:

"الليل

أول العميان"[4].

فالشاعر لا يؤنسن الليل لما اعتبره أول العميان، فهو بمثابة الظلام الفكري الذي جعل من قبل العميان أسلوبا للحياة، والشاعر في المقطع الخامس كأنه يشير بشكل ضمني بأن المعجزة التي جاء بها هي النور، وذلك في مواجهة هذا الليل، وكان هذا النور من القوة إلى درجة أنه جذب العميان للتجمهر حول نافذة الشاعر للاحتجاج على رؤية الشاعر المختلفة في نظرتها للحياة، وبهذا فإن الياء في الليل تؤكد رمزية صورة الليل كأنه مستقر ومستودع للأفكار وأساليب الحياة والمعارف التي تمنع الحياة والحرة، وتجعل من الناس عميانا مؤمنين بالليل والسكون والموت، رافضين للنور الذي يرمز إلى الحركة والحياة التي تفيض من روح الشاعر وعقله.

وتشير الياء في آخر الكلمة إلى نفس الصور التي يشير لها وجودها في منتصف الكلمة[5]، وهو ما تعبر عنه بكل وضوح كلمات (تستوي، نافذتي) في المقطعين الرابع والخامس على التوالي، صحيح أن كلمة تستوي في المقطع الرابع سبقت بحرف النفي لن، إلا أن مفهوم التساوي يشير إلى الاستقرار، وهو ما يتمرد عليه الشاعر ويحاول أن ينفيه لما أكد عدم التساوي بين العمى وبين غلفة البصير، فالأعمى فاقد للرؤية بينما غلفة البصير تجعل البصر ممكنا إذا ما زالت هذه الغلفة، ويؤكد ذلك حرف النون بكلمة (لن) والذي جاء بشكل مشدد ومتوتر فيها، فمن هذا النفي يسعى الشاعر لانبثاق قسري للحركة، ويعبر عنه بالمقطع الخامس، حيث قام بالمعجزة، والتي جعلت العميان متجمهرين تحت نافذته، وحرف الياء الدال على الملكية في كلمة (نافذتي) والواقع في آخر الكلمة قد جعل من نافذة الشاعر مستقرا للنور المضاد لليل والعمى ولكن بعلاقة خارجية حيث انبثاق المرموز إليه من

---

[1] عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص98.

[2] عباس، المرجع السابق، ص98-99.

[3] عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص99.

[4] العناني، خزانة الأسف، ص9.

[5] عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص100.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

خلال كلمة (المعجزة) من داخل الشاعر إلى العالم عبر هذه النافذة، ومستقرا تتوجه إليه احتجاجات العميان القادمة من الخارج إلى داخل الشاعر عبر هذه النافذة.

وهذه الحروف (اللام، النون، الياء) من حروف اللين وهي الحروف الموجودة في كلمة (سألتمونيها) كما يقول أهل اللغة[1]، وكان لغلبة هذه الحروف في توزعها ضمن مواقع مختلفة في المقاطع التي تمت معالجتها أثر على إيقاع هذه القصيدة، فعلى الرغم من الصراع بين ثنائيات (الحركة– السكون) (الليل– النور) (العمى– الإبصار)، التي من المفترض أن تجعل إيقاع النص إيقاعا حيويا صاخبا جراء صراع التناقضات، إلا أنها فرضت عليه حالة من اللين والسهولة في الانتقالات، حتى احتجاجات الشاعر وأفعاله المتمردة على الليل والسكون صار شاعرنا يعرف أنها لن تفضي إلا لنتائج معاكسة لما يبتغيه، ولا يتوقع منها أن تشكل انبثاقا يتسم بالاستمرارية، ويغير الوضع السائد، وهو بهذا لا يستسلم، ولكنه يسلم للأمر الواقع، مع استمرار التمرد والرغبة في التغيير، وذلك في تقبل لمفهوم الحياة البشرية، وهذا الوضع هو ما يقصده الشاعر بقوله في المقطع التاسع من القصيدة:

"واحدٌ فقط
يخترق البويضة
ويسقطُ
في خزانةِ الأسفْ"[2]

ب. تكرار الكلمة

ونجد عند عناني تكرارا للكلمات في قصائده، على نحو قصيدة "مرضى بطول البال" في مقاطع مختلفة منها:

(15)
"أعمى
أ ع م ى
يخذلني الشباك
ويخذلني مفتاح النور
ويخذلني العكاز
وتخذلني لمسة أصحاب الحسنات
وتخذلني امرأة الضلع
الفتانة
والدرب حليب
(16)
الرحمة

[1] ابن الحاجب، عثمان بن عمر (ت 646هـ/ 1249م)، مجموعة الشافية في علمي التصريف والبلاغة، تحقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية – بيروت، 2015م، ج2، ص18–19.

[2] العناني، خزانة الأسف، ص11.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

هابطة
الرحمة
صاعدة
الرحمة ضاعت في المصعد
(17)
أبكي
أبكي
والغامض مثلي
يبكي
سر النفخة
سر الكائن
انتقل الطين إلى مسألة
التعدين"[1]

لقد تكررت كلمة (يخذلني/ تخذلني) خمس مرات في المقطع الخامس عشر، وذلك في دلالة على توكيد الخذلان الذي يشعر به الشاعر، وقد منحت النون المكسورة والياء في كلمة (يخذلني/ تخذلني) إيقاعا لغويا حزينا يعبر عن انكسار الشاعر. وتكررت كلمة (الرحمة) ثلاث مرات، وذلك في وصف ثلاث أفعال تبرز اضطراب وجودها، فهي تهبط وتصعد، ثم في النهاية تضيع في هذا الهبوط الصعود، كما تكرر فعل البكاء في المقطع السابع عشر ثلاث مرات (أبكي، يبكي) مرتان متتاليان منها كفعل يقوم به الشاعر، حيث يؤكد بكاءه وانكساره، وفي الثالثة (يبكي) الغامض معه على (سر) المتكررة مرتين في هذا المقطع، والتي تعبر عن سر الروح البشرية.

ونلاحظ تكرار الكلمات في قصيدة "قصائد" في ديوانه "**تسمية الدموع**":

-17-
"خطك يرتجف
جسمك أيضا يرتجف
لكأنها الرعشة
تمر خائفةً
تمر تاركةً ذراتك
عرضة لفكرة غير صائبة عن السماء
السماء
السماء

[1] العناني، زياد، مرضى بطول البال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 2002م، ص32-33.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

على الأقل
ليست فكرتي"[1]

لقد تكررت كلمة (يرتجف) مرتان، وذلك في تعبير عن حالة الجسد التي كانت السبب في أن (يرتجف) الخط في فعل الكتابة، صحيح أن ارتجاف الخط قد جاء زمنيا سابقا على ارتجاف الجسد في المقطع، إلا أنه لم يكن إلا نتيجة لارتجاف الجسد السابق منطقيا كسبب. وتكررت كلمة (تمر) مرتان، جاءت في الأول مرتبطة بصفة داخلية (خائفة) للرعشة التي جعلت الشاعر وخطه يرتجفان، وجاءت ثانية لوصف أثرها في الشاعر بأن تركته مضطربا لفكرة غير صحيحة عن السماء، لعل العناني يقصد بها حلا يجيء من السماء، وقد تكررت كلمة (السماء) في هذا المقطع ثلاث مرات خلف بعضها، مما منحها إيقاعا يؤكد الغموض الذي يلف السماء.

إن تكرار الكلمات في قصائد العناني قد جاءت لتضفي على الإيقاع اللين الحزين الذي تمت الإشارة إليه في تكرار الحروف توكيدا عليه، وقد ساهمت بذلك طبيعة الحروف المستخدمة في هذه الكلمات، وما ترمز إليه هذه الكلمات من دلالات ومعان مكثفة رمزيًا، عكست الإيقاع النفسي للشاعر.

ج. تكرار الصياغة

تتميز قصيدة النثر بإيقاعها اللغوي بالتكرار، وهذا لا يقتصر على تكرار الحروف والكلمات، ولكنه يمتد لتكرار الصيغ والجمل، وذلك بهدف تسهيل تكوين بنية النص الشعري، مما يجعل الإيقاع الداخلي للقصيدة أمرا ملازما للأداء الشعري[2]. وقد استخدم العناني هذا الإيقاع في عدة مواقع من قصائده، على نحو قصيدة "عجلى":

"هذا جسدي
جسدي يخرج من جسدي.
هذا جسدي
في اللذة .. في شمس غوايتها.
وأنا أنزف
أنزف رشدي
وأراني فائدة أخرى . . ورآها فائدة أخرى"[3]

لقد تكررت جملة هذا جسدي في النص مرتين، وجاءت بتنويع مختلف في الربط بين الجملة والجملة التي بعدها، ففي الحالة الأولى ارتبطت جملة (هذا جسدي) بجملة (جسدي يخرج من جسدي)، وذلك بوصف علاقة داخلية متوترة داخل الجسد، قد أضفى التكرار على النص إيقاعا غنائيا، فجاءت جملة هذا جسدي مرة أخرى، لتصف حالة الجسد في اللذة ودفء غوايتها، عندما ينزف الشاعر رشده حيث تكرر فعل (أنزف) مرتين، عندها رأى الشاعر لما فقد رشده جراء اللذة أنها فائدة له، ويؤكد جسده ذلك بأنه رأى اللذة أيضا فائدة له، وذلك بتكرار متتالٍ لصياغة (أراني فائدة أخرى/ ورآها فائدة أخرى).

---

[1] العناني، زياد، تسمية الدموع، المؤسسة العربية للنشر – بيروت، 2004م، ص50.
[2] أبو زيد، أنطوان، مدخل إلى قصيدة النثر، دار النهضة العربية – بيروت، 2012م، ص140.
[3] العناني، مرضى بطول البال، ص64.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

ونجد تكرار الصياغة عند العناني في مقاطع مختلفة من قصيدته "خزانة الأسف":

[44]

"في / أنا

كان الله وحيدًا

يتنزه

أو يشعل قنديل المعنى.

في الليل سينجز مشروع الرحمة

في الليل سينجز مشروع الرحمة"[1]

نرى في هذا المقطع نفس صوفي يعبر عن مفهوم الاتحاد الصوفي، حيث الوجود امتداد للألوهية وصورها[2]، ولكن هذا التواجد للألوهية داخل نفس الشاعر يعبر عن شعر الشاعر باقتراب النهاية، وهو يؤكد على ذلك من خلال تكرار صياغة: (في الليل سينجز مشروع الرحمة) مرتين بشكل متتال.

ثانيا: الإيقاع الصوتي

تتميز قصيدة النثر العربية بما تحمله من إيقاع صوتي تمثل في ظواهر مختلفة كالتجانس الصوتي الذي يشير إلى تشابه صوتي بين الكلمات مما يوحي إلى وجود تقابل أو تكامل في المعنى الدلالي[3]، ومن خلال التجانس الصوتي يتم إنجاز ما تنجزه القافية من الإيقاع[4].

ونجد التجانس الصوتي في قصيدة النثر عند زياد العناني في مواضع مختلفة، فمنها:

"من هذا الغامض

يظهر مثلي .. يكتب مثلي

نمسح مرآة قصائدنا

ونرانا

نقتسم سماء شاسعة

لكنا

نختلف على الصلصال"[5]

يظهر التجانس اللغوي في القصيدة (يظهرُ، يكتبُ) حيث التشكيل الحركي المتشابه بين الكلمتين، كما ويظهر في كلمات (قصائدنا، نرانا، لكنا) تناغم دلالي حيث تنتهي هذه الكلمات بحرف المد (آ) وهي من الصوائت

---

[1] العناني، خزانة الأسف، ص27.

[2] حسيبة، مصطفى، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 2009م، ص678.

[3] البعول، إبراهيم، أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع – عمان، 2013م، ص149.

[4] العلمي، عبد الجبار، الإيقاع في الشعر العربي الحديث: البحث عن أشكال جديدة، دار الكتب العلمية – بيروت، 2020م، ص53.

[5] العناني، خزانة الأسف، ص52.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

الطويلة، ولكن وظيفة هذا التناغم الدلالي تكمن في إيجاد شكل موسيقي في القصيدة.[1] كما يظهر التجانس الصوتي في قصيدة "حرب" في قوله:

"انتصر أخي على عمّي
وتغلبت أختي على أمّي
أما أنا فلم أقتل سوى أبي
وجدّتي"[2]

ويظهر التجانس بشكل قوي بين (أخي، أختي، عمي، أمي، أبي) من حيث النطق والإخراج الصوتي، ويظهر الترابط بشكل أخف بين هذه الكلمات وبين (جدتي)، على أن ما عوض هذا هو صوتي المد في حرف الياء، التي جعلت من هذه الحروب حروبا داخلية في ذات الشاعر بالرغم من كونها بين أشخاص يتواجدون خارج الذات، وذلك من خلال وصف العلاقات بين هؤلاء الأشخاص كحرب، وهم ليسوا بالضرورة مدركين لها.

إن هذه النظرة التي يقدمها الشاعر تعبر عن روح قصيدة النثر بأنها رؤيا للعالم، ولكنها ليست رؤية كلية تعبر عن تجربة الإنسانية ككل، أو أنها تعبر عن أيديولوجيا أو تفسر الوقائع تفسيرًا منطقيًّا، إنها رؤية الشاعر وذاته[3]، وهذا ما يجعل النص زاخرًا لا بتجانس صوتي يعبر عن نطق هذه الكلمات، بل بما يعبر عنه أيضًا من خلال التناغم الدلالي في ياء الملكية الممدودة (أخي، عمي، أختي، أمي، أبي، جدتي)، مما يعكس طبيعة العلاقات في داخل الشاعر.

ثالثا: الإيقاع البصري

لقد هاجم شعراء قصيدة النثر بنية الخطابة الموجودة في الشعر القديم[4]، من حيث تركيزها على تلك الأساليب القديمة التي يعتمد فيها الشاعر على إلقاء قصيدته أمام الناس ليثير فيهم إيقاعا سمعيا، وهذا ما دفع أدونيس إلى القول بضرورة تجاوز هذا الإيقاع السمعي، فالشعر الحديث يعتمد في انتشاره على الكتابة، وهو بهذا يسعى إلى إيجاد إيقاع بصري لدى قارئ الشعر يثير فيه إيقاعا موسيقيًّا داخليًّا مؤثرًا فيه[5].

ونجد لهذا الإيقاع البصري أشكالا مختلفة في قصيدة النثر عند زياد العناني، على نحو قصيدة "خزانة الأسف" التي تشكل نموذجا فريدا في قصائد زياد العناني، فمنها ما يرتبط بعلاقة السواد والبياض في الصفحة، حيث قام باستغلال المساحات البيضاء للتعبير عن مقاطع القصيدة. لقد استغل الشاعر البياض في الورقة مباعدا بين المقاطع بأسطر بيضاء مقدارها سطرين بين المقطع والآخر، مما جعل كل مقطع نصا قائما بذاته، يمكن التوقف عنده

---

[1] حول التناغم الدلالي في الإيقاع الصوتي أنظر: متولي، نعمان عبد السميع، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيئي والشعر الحر، وقصيدة النثر، دار العلم والإيمان – القاهرة، 2012م، ص197.

[2] العناني، تسمية الدموع، ص146.

[3] حول ما تقدمه قصيدة النثر، أنظر: أدونيس، زمن الشعر، ص11.

[4] حسني، عبد الغني، حداثة التواصل: الرؤية الشعريةعند نزار قباني، دار الكتب العلمية – بيروت، 2004م، ص53.

[5] أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة – بيروت، ج3، 1978م، ص301.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

ويمكن الاستمرار إلى ما بعده. وهذا ما يعرف بالفراغ الطباعي حيث التناوب بين النطق والصمت في النص[1]. ويباعد العناني بين الجمل والكلمات على نحو:

"الليل

أول العميان"

حيث كتب النص بشكل عمودي، عوضا عن كتابته بشكل أفقي (الليل أول العميان)، وهو بذلك يجعل من نصوصه توقيعات تختلف بطول أسطرها، وهذه التوقيعات تتميز بكثافتها رغم طولها، كما تميزت قفلتها بالذكاء والجمالية[2]. وهو يباعد بين جمل بعض المقاطع على نحو ما فعله في المقطع الثالث حين أبعد التساؤلات (فاتورة الكهرباء، ضوء) بإشارتهم الاستفهامية، مما يجعل قوله:

"عن أي

ضوء

يدفع العميان"

يخلف توقفا عنده، ويجعلنا نقرأ النص بصيغة التعجب مع الشاعر، وذلك قبل أن ينقلنا العناني بصورة مفاجئة إلى الصيغة الاستفهامية، بقوله:

"فاتورة الكهرباء؟

عن أي ضوء؟"

مما يجعلنا نستشعر أن هناك شيئا لم يعبر عنه الشاعر بتعجبه، مما دفعه لوضع هذا الفراغ عوضا عن إشارة التعجب. ونلاحظ شكلا آخر مختلفا عند العناني في قصيدة النشيد الأول في قوله:

"هكذا...

أمسح قصة آدم

عن مرآة الكون

فتغيب

ولا يغتبط القصاصون بها

هكذا...

أعلن عن درب الجنة

عن كل عناوين السكان

وأترك مملكة النار فارغةً

ليس بها إلا حراس أعالينا"[3]

---

[1] حول الفراغ الطباعي أنظر: ناصر، علاء الدين علي، دلالات التشكيل البصري في النص الشعري الحديث، مجلة الأثر – سوريا، عدد (29)، ديسمبر 2017م، ص114.

[2] بعلي، حفناوي، راهن الشعر في نهايات القرن: أصوات الملحمة وأصداء التوقيعية والصوفية، دار اليازوري العلمية للنشر – عمان، 2018م، ص134–135.

[3] العناني، تسمية الدموع، ص118.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

نلاحظ استغلال العناني في هذا النص لعلامات الترقيم في تشكيل الإيقاع البصري للقصيدة، وهو ما يظهر في (هكذا...) التي تأتي مستقلة عن القفلة السابقة التي يبتدئ نصها بكلمة (هكذا...) أيضا، والتي تشير هنا إلى صمت يعقب لفظ الكلمة وفراغ يدفعنا إلى توقع معان وأفعال جديدة في أماكن جديدة في أبدية لا تنتهي، وضمن أزمان مختلفة، إلا أن هناك فراغا يشير إلى المجهول عقب كلمة (فتغيب)، فهذه الكلمة التي تحتل السطر لوحدها مع الفراغ الذي يعقبها يشير كلا منهما إلى المجهول الذي أعقب غياب هذه القصة من سطور النص. وفي هذه القصيدة نلاحظ شكلا بصريا مختلفا في آخر سطر فيها:

"ليس بها إلا حراس أعالينا"

وهذه الجملة الاستثنائية قد جاءت عقب قيام الشاعر بترك (مملكة النار فارغة)، فاستثنى من فعله الطبقات العليا التي جعلها حارسة لـ(أعالينا) برمزية مكثفة، وتتصف هذه الجملة بفراغ بعد جملة النفي (ليس بها) يفصل بينها وبين حرف الاستثناء (إلا) التي يعقبها فراغ بصري يسبق المستثنى من فعله (حراس أعالينا)، وذلك في سكوت يبرز عن وجود مكنونات كثيفة في نفس الشاعر يجعلنا نعيشها معه من خلال سكوته، وتجعل مملكة النار مساوية فيما بينهم دون تراتبية هو ما يعبر عنه الشاعر بجعله النص ضمن سطر واحد.

ويستخدم العناني تقنية أخرى في تشكيل الإيقاع البصري ترتبط بالدلالة الشفهية لنقل الأسطر من أجل تخفيف النبرة والهدوء[1] على نحو ما نجده في قصيدة "الغُفل":

"عن عمرٍ
لم يناهز الأربعين
مات زياد.
الغفل
لم يكتف بزوجة واحدة
أو قبر واحد
وها هو الآن يعيش
لجة الاختلاف
بقبرين"[2]

إن هذا النقل لموقع الأسطر قد أجبرنا ونحن نقرأ النص أن نلتزم بنبرة هادئة بعد جملة (عن عمرٍ)، ولكن هذا الهدوء في الإيقاع سرعان ما يتجه نحو الحركة من الانطلاقة الثانية التي تبدأ من قوله: (وها هو الآن يعيش)، حيث ترتفع النبرة بشكل مفاجئ، ولكنها سرعان ما تختفي نهائيا بنهاية القصيدة عند قوله (بقبرين) حيث اختفاء علامة الترقيم –النقطة– تشير إلى العودة إلى الهدوء ولكن هذه المرة الهدوء الساكن، ليعيش الشاعر في هذا النص وغيره من النصوص آفاق التجريب كسمة من سمات الخطاب الحداثي في تجلي الغرائبية وتجاوز المألوف في مضمون الأبيات.

---

[1] الصفراني، التشكيل البصري، ص186.

[2] العناني، تسمية الدموع ، ص162.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

رابعا: الإيقاع الدلالي

لا يمكن فصل الإيقاع عن بنيته الدلالية، بل يجب أن يكون هناك ارتباط بين النص وبين إيقاعه الدلالي[1]، ويتجلى الإيقاع الدلالي عبر ظواهر مختلفة كالعقدة والحل، ونجد ذلك عند العناني في قصائد مختلفة، على نحو قصيدة "دون واسطة الأمل":

"ذهبوا إلى الله
بميتة مفاجئة
الممرضة لم ترهم
السماعة
لم تأخذ دورها.
السرير الأبيض أيضا
لم يأخذ دره.
ذهبوا إلى الله
دون تأمين صحي
أو دون صحة
تهتز كلما هز الطبيب رأسه.
ذهبوا إلى الله
دون واسطة الأمل"[2]

تبتدئ القصيدة بهدوء مرتبط بالموت المفاجئ، ولكنها سرعان ما تدخل بحركة احتجاج صاخبة، مثلتها عقدة القصيدة المحتجة على عدم اهتمام المستشفيات بهؤلاء الموتى جراء عدم وجود تأمين صحي لهم، مما يشير إلى الفقر الذي يحتج عليه النص ضمنيا، ولكن القصيدة تنتهي بالموت دون أمل بالحياة، إذ إن عقدة القصيدة – الفقر – لم تجد حلا لها إلا بالموت دون أمل، مما يعكس سوداوية نظرة الشاعر إلى واقعه والحياة الاجتماعية.

ويظهر الإيقاع الدلالي من خلال بنية السرد والحوار في قصيدة النثر عند العناني، على نحو قوله:

"ففكر بالموت الرحيم
وفكر بالموت اللئيم
وفكر أن يعبث في وجوه
الذاهبين إلى الرب
لأشياء طيبة
كالصلاة
دون أن يفعلوا شيئا

[1] أقطي، نوال، الإيقاع الدالي في قصيدة "ميتة عصرية" لأمل دنقل، مجلة المدونة، عدد 1، مارس 2021م، ج8، ص983.
[2] العناني، تسمية الدموع، ص127-128.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

في ذكر الريش أو الطائر "[1]

نجد النص سريعًا وهو يصف دواخل بطل الشاعر، ويبدو هذا التسارع من خلال الإيقاع الدلالي للنص، الذي أضفى مع الإيقاع البصري بشكله الجاري تسارعًا واضطرابًا في الأفكار، لم تظهر إلا مع حدوث حدث خارجي تمثل بتحرك التراب، والذي جاء بشكل بصري نثري أفقي، خالٍ من الإيقاع الصوتي، وكانت قفلة هذا المقطع الساكنة (دون فائدةٌ) خير ممثل لهذا الهدوء والسكون، حيث اتضحت فجأة من خلال السرد فقدان القيمة لكل تلك الأفكار الجارية داخل حركة التوتر في "سيكولوجية" الشاعر.

إنها لحظة الانتقال من الحركة إلى السكون، التي توصلنا إلى تجلياتها في مواقع مختلفة من أشكال الإيقاع في قصيدة النثر عند زياد العناني، وهذا ما يدفعنا إلى القول إن قصيدة النثر بإيقاعها الداخلي في أشكاله المختلفة، هي حركة إيقاعية جدليتها (الحركة– السكون)، عاكسة جدلية (الحياة– الموت)، ولكنها نهايتها تكون هادئة الإيقاع، وذلك بشكل يعكس تسليم الشاعر بهذا الواقع رغم ما يحاول خلقه من إيقاع حركي يعكس داخله الممتلئ حبا بالحياة التي خذلته بسوداويتها.

الخاتمة

خلصت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها فيما يلي:

- تميزت قصائد الشاعر زياد العناني النثرية بالصور الخاطفة والجمل المكثفة، بما يوحي بالاقتصاد اللغوي، ولكنه الاقتصاد المحمل بدلالات كثيرة تحمل في طياتها أبعادا فلسفية تأملية.
- عالج الشاعر العناني في قصائده موضوعات إنسانية واجتماعية وكونية، بما فيها من علاقات متشابكة سعى من خلالها إلى إثارة وإدهاش المتلقي في تشكيل تحولات فنية تتوافق ومتطلبات الحياة الفنية الجديدة.
- كان التجريب –شكلا ومضمونا– سمة بارزة في قصائد الشاعر العناني النثرية، حاول أن يلبي فيها حاجاته العقلية والروحية في إطار القصيدة الجديدة –قصيدة النثر– إذ لجأ إلى الإيماء والرمز والخروج عن المألوف.
- كان لتوظيف التكرار في بعض الحروف والكلمات قيمة إيقاعية ودلالية، ففي تكرار صوتٍ معين ينتج ذلك إيقاعًا موسيقيا يسمى الإيقاع الداخلي، وقد ينتج أيضًا دلالاتٍ تتناسب وسياق القصيدة.
- شكل التجانس الصوتي في غير قليلٍ من الكلمات في بنية القصيدة الواحدة جرسًا موسيقيا، يتمثل في تناغم الأصوات، سواءً على مستوى الحركة (الصوائت) أو على مستوى النبر، أو مخرج الصوت.
- إن الشكل البصري للقصيدة له قيمته في تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدة النثر، كما هو الحال في قصيدة خزانة الأسف، إذ ظهر الشكل البصري لها بصورة مميزة من استعمال الألوان المتقابلة مثل الأبيض والأسود حيزًا لمقاطع شعرية معينة.
- كان للمستوى الدلالي مجاله وحيزه في بناء الإيقاع الدلالي للقصيدة، إذ كان لتوظيف الأصوات والتراكيب ذات الطابع الجهري أثره في تعميق المغزى الدلالي، وبالتالي خَلْقَ ترابطٍ خفيٍّ بين مستويات القصيدة المختلفة.

[1] العناني، شمس قليلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 2006م، ص29–30.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

المصادر والمراجع

المصادر

- العناني، زياد، خزانة الأسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 2000م.
- العناني، زياد، مرضى بطول البال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 2002م.
- العناني، زياد، تسمية الدموع، المؤسسة العربية للنشر – بيروت، 2004م.
- العناني، زياد، شمس قليلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 2006م.

المراجع

- ابن الحاجب، عثمان بن عمر(ت 646هـ/ 1249م)، مجموعة الشافية في علمي التصريف والبلاغة، تحقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية – بيروت، ج2، 2015م.
- ابن خرداذبة، عبيد الله بن عبد الله، مختار من كتاب اللهو والملاهي، نشر وتحقيق: الأب اغناطيوس عبده خليف اليسوعي، مجلة المشرق – لبنان، العدد 2، أبريل 1960م.
- أبو زيد، أنطوان، مدخل إلى قصيدة النثر، دار النهضة العربية – بيروت، 2012م.
- أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة – بيروت، ط1، 1978م.
- أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر – بيروت، ط5، 1986م.
- أقطي، نوال، الإيقاع الدالي في قصيدة "ميتة عصرية" لأمل دنقل، مجلة المدونة، مج 8، عدد 1، مارس 2021م.
- ألتونجي والأسمر، محمد وراجي، المعجم المفصل في علوم اللغة، دار الكتب العلمية – بيروت، ج1، 2001م.
- آلوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر – دمشق، ط1، 1989م.
- ايرليخ، فكتور، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي – الرباط، ط1، 2000م.
- البدراني، علاء حسين، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار المنهل – دبي، 2015م.
- بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة، 2000م.
- بعلي، حفناوي، راهن الشعر في نهايات القرن: أصوات الملحمة وأصداء التوقيعية والصوفية، دار اليازوري العلمية للنشر – عمان، 2018م .
- البعول، إبراهيم، أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع – عمان، 2013م.
- تمبر وبولخراص، أحلام وحنان، محددات الإيقاع في قصيدة النثر، رسالة ماجستير، جامعة ابن خلدون – الجزائر، 2020.
- جربوع، سعيدة، البنية الإيقاعية في فن الموشحات: ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف – المسيلة، 2019م.
- جمال الدين، مصطفى، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان – النجف الأشرف، 1970م.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024

- ابن الحاجب، عثمان بن عمر (ت 646هـ/ 1249م)، مجموعة الشافية في علمي التصريف والبلاغة، تحقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية – بيروت، ج2، 2015م.
- حسني، عبد الغني، حداثة التواصل: الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دار الكتب العلمية – بيروت، 2004م.
- حسيبة، مصطفى، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 2009م.
- الحوراني، عيسى، الحداثة في الشعر الأردني، مجلة أفكار – الأردن.
- داغر، شربل، الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، دار توبقال – الرباط، ط1، 1988م.
- ابن خرداذبة، عبيد الله بن عبد الله، مختار من كتاب اللهو والملاهي، نشر وتحقيق: الأب اغناطيوس عبده خليف اليسوعي، مجلة المشرق – لبنان، العدد 2، أبريل 1960م.
- الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العرس من جواهر القاموس، تحقيق: لجنة من المختصين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ج38، 2001م.
- زكريا، فؤاد، التعبير الموسيقي، دار مصر للطباعة – القاهرة، د.ت.
- شريق، عبد الله، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب – الرباط، ط1، 2003م.
- شريم، جوزيف، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر – الكويت، مج22، ع3–4، 1994م.
- عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.
- العتوم، مها، تحولات قصيدة النثر عند أمجد ناصر، مجلة أفكار– الأردن، عدد 392.
- العلمي، عبد الجبار، الإيقاع في الشعر العربي الحديث: البحث عن أشكال جديدة، دار الكتب العلمية – بيروت، 2020م.
- العيد، يمنى، في القول الشعري، دار توبقال للنشر الرباط، ط1، 1987م.
- الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة، 1969م.
- متولي، نعمان عبد السميع، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيئي والشعر الحر وقصيدة النثر، دار العلم والإيمان – القاهرة، 2012م.
- المجذوب، عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الآثار الإسلامية – الكويت، ط2، ج4، 1989م.
- المعري، أحمد بن عبد الله، رسالة الغفران، تحقيق: إبراهيم اليازجي، مطبعة أمين هندية – مصر، 1907م.
- ناصر، علاء الدين علي، دلالات التشكيل البصري في النص الشعري الحديث، مجلة الأثر – سوريا، عدد 29، ديسمبر 2017م.
- الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 2006م.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2024