الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس–سيدي بلعباس–
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

أدوات التشكيل الفني في شعر ناصر الدين باكرية

رسالة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر

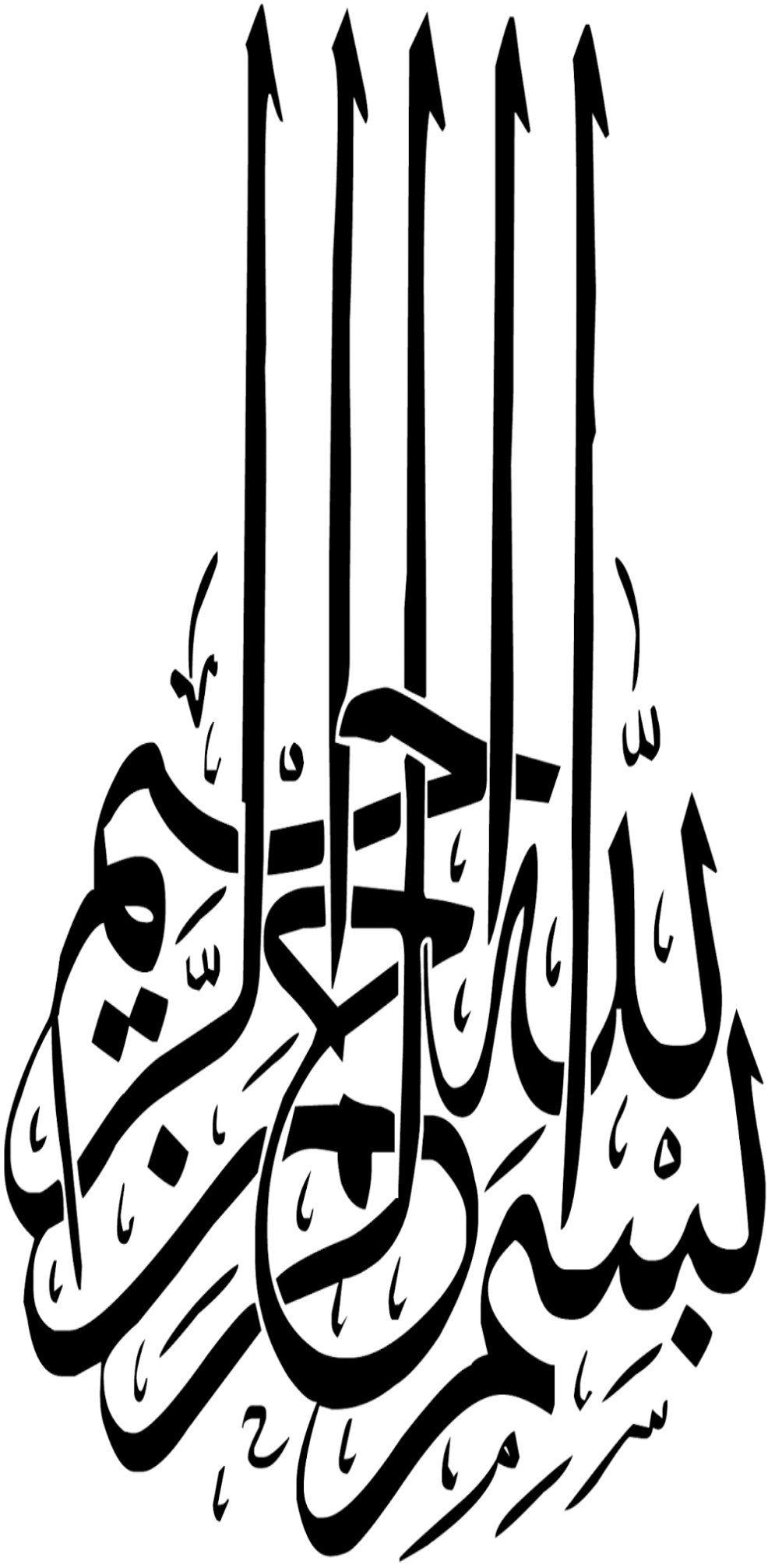
إعداد الطالب:
محمد أمين غُوغة

إشراف الأستاذ:
أ.د رمضان حَينوني

لجنة المناقشة:

أ.د قادة عقاق	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د رمضان حينوني	المركز الجامعي لتامنغست	مشرفا ومقررا
أ.د الأخضر بركة	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أ.د سعيد خليفي	المركز الجامعي لغليزان	عضوا مناقشا
د عبد القادر عواد	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د فاطمة الزهراء عطية	المركز الجامعي لبريكة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020م/ 2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

وتقدير:

الحمد لله الذي أعانني على إتمام هذا البحث، أشكره شكرا جزيلا دائما وأبدا على نعمه.

بعد حمد الله وشكره، أتوجه بالشكر إلى الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته من مرحلة الماجستير إلى الآن؛ أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور رَمَضان حَينوني.

أشكر أيضا أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة البحث.

كما أشكر كلّ من ساندني معنويا وماديا في إتمام هذا البحث.

إهداء:

إلى مَعين التفاؤل والأمل .. والدي

إلى نَبع الارتياح والهناء .. والدتي

إلى رمز الأخـــــوة الغالية .. أخي

إلى عناوين البـهجة والسرور .. أخواتي

إلى أثر المـــــحبة والسعادة .. زوجتي

أهـــــــدي ثـــــمـــــــــرة جـهدي

مقدمة:

انفتحَ كثيرٌ من الشّعراء العرب المعاصرين على مختلف المعطيات التّراثيّة والمعاصرة، العربيّة منها والغربيّة، أسفر ذلك عن ظهور قصائد متنوّعة دلاليّا وفنّيّا. يظهر تنوّع البناء الدّلاليّ في نوعيّة الموضوع المطروح في القصيدة، ووحدته أو تعدّده فيها، وغيرها من المعطيات الّتي تُظهر ذلك التّنوّع. ويَظهر تنوّع البناء الفنّيّ في القالب الذي يأتي وفقه النّصّ كالعموديّ والحرّ، وفي مختلف الأدوات الشّعريّة الأخرى التي تُسهم في تشكيله فنّيّا، فلكلّ نصّ أدواته الّتي تُميّزه، وقد يشترك مع نصوص أخرى في بعض الأدوات وربّما كلّها، وقد لا يشترك، بحسب مرجعيّة صاحبه ورؤيته.

لا يؤثّر ذلك التّنوّع في جماليّة القصيدة بقدر ما يؤثّر فيها تَمَوْضُعُ تلك الأدوات، وظهورها لحظة الكتابة من عدمه، وحضور أو غياب وظائفها، ممّا يعني أنّ قيمة الأداة الشعريّة ليس لذاتها وإنما بِتَمَوْضُعِها مع ما يجاورها، وأنّ ظهورها لحظة الكتابة يجعل النص خاليا من التّكلّف الذي كان لِيَظهر لو خُطِّطَ لها سلفا، وأنّ حُضورها لا قيمة له إذا لم تُؤَدِّ أيّ وظيفة باستثناء الوظيفة الفنّيّة التي يعدّ تَحَقُّقُها تحصيل حاصل، من منطلق أنّ كلّ أداة نصّيّة هي جزء من البناء الفنّيّ للقصيدة. هذه الأدوات الشعرية هي موضوع دراستنا، الّذي اتّخذنا له شِعرَ ناصر الدّين باكريّة مدوّنةً للاشتغال، محاولين الإجابة عن التّساؤلات الآتية:

كيف ساهمت الأدوات الشّعريّة في تشكيل نصوص الشّاعر الجزائريّ ناصر باكريّة فنّيّا؟ وكيف شكّلت ظاهرة التجريب الشعري عنده؟ وما الذي ميّز تجربته عن غيره من حيث توافرُ تلك الأدوات وطريقةُ تشكيلها؟

يعود اختيارنا لهذه الدّراسة إلى عدّة مبرّرات، منها ما يتعلّق بالمدوّنة، ومنها ما يتعلّق بالموضوع. أما ما يتعلّق بالمدوّنة؛ فَلِاهتمامنا بالثّقافة الجزائريّة، وبالشّعر الذي لم يحظَ باهتمام بالغ من طرف دارسي الأدب ونقّاده، وبالشّعر خصوصا دون غيره من الأجناس الأدبيّة الأخرى. أمّا ما يتعلّق بالموضوع؛ فَلِمَيْلِنا إلى الاشتغال على الأدوات الشّعريّة الّتي تسهم في تشكيل النّصّ.

لسنا أوّل من اشتغل على هذه الأدوات، فقد قاربها عديد الباحثين من قبل، فقط نختلف معهم في كيفية التعامل معها في ارتباطها بالنص، وفي بعض مساعينا، وهذا أمر طبيعي، لأنّ مدونة الاشتغال تختلف، ومرجعيّة ورؤية كلّ منّا تختلف. منهم من أتت دراسته متقاطعة مع دراستنا عُنوانًا ومَتنًا، ومنهم من جاءت دراسته مخالفةً لدراستنا عُنوانًا مُتقاطعةً مَعها متنًا، نذكر من بينهم؛ علي عشري زايد، الذي ركّز في دراسته الموسومة (عن بناء القصيدة العربية الحديثة) على الوظيفة الدلالية للأدوات الفنية اللغوية كالصوت والكلمة والرمز والمفارقة والتكرار والصورة، والأدوات الفنية غير اللغوية كنقاط الحذف، في حين اكتفى بتقديم دراسة وصفية للأدوات الفنية التي تجمع اللغوي وغير اللغوي والمتمثلة في الوزن والقافية، دون تحديد دلالتها، كلّ ذلك كان في ضوء المنهج الفني.

تَمَحْوَرَ هدفنا في هذه الدراسة حول تحديد أدوات التّشكيل الفني في نصوص المدونة، والكشف عن الوظائف التي أدّتها، إضافة إلى تحديد الأدوات التي لم تحظَ بقيمة جمالية نظرا لمجّانية حضورها، ومعرفة إنْ كان ناصر الدين باكرية فِعلًا لا يعرف في كتاباته الشّعريّة ما يُطلق عليه بالتخطيط المُسبق واستثمار القوالب الجاهزة. وبهذا تكون قد اتّفَقَت مع دراسة علي عشري زايد في تحديد دلالة الأدوات الفنية باستثناء أداة واحدة وهي الإيقاع لم يشتغل على دلالتها في حين لم نُهمل في دراستنا دلالتها أو على الأقل علاقتها بالدلالة، وفي الإشارة إلى بعض المواضع التي كان حضور الأداة الفنية فيها مجّانيّا لا قيمة له. ويبقى أن نشير إلى أنّ اختلافهما لم يمسّ إلّا بعض التّصوّرات، مثل قضية المنهج، ذلك أنّ دراسة علي عشري زايد تبنّت الرؤية النقدية الواحدية المنبنية على استثمار منهج واحد وهو المنهج الفني، من منطلق أنّ كلّ منهج له أسسه الفلسفية والمعرفية، وبالتالي يَحسُن التعامل مع النص وفق منهج واحد. في حين أن دراستنا تبنّت رؤية نقدية تكاملية، وفق ما أطلق عليه عديد النقاد بالمنهج التكاملي، والذي يُقصد به تضافر مجموعة من الاستراتيجيات والآليات الإجرائية لمختلف المناهج أثناء التعامل مع النص.

أفدنا من الرؤية النقدية التكاملية اعتقادا منّا أنّ دراستنا هذه بما تتضمنه من تساؤلات وأهداف تقتضي التعددية المنهجية، هذه التعددية التي لا ضير في اعتمادها طالما أنّ المنهج وسيلةٌ وليس غايةً؛ وعليه، فقد اقتضت الدراسة جَمْعا بين المنهج الوصفي في عرض الأدوات التشكيلية للمدونة، والمنهج السيميائي في الكشف عن الدلالات التي توحي بها العلامات اللغوية وغير اللغوية، إضافة إلى المنهج الأسلوبي في قراءة جملة الاختيارات الشكلية التي اعتمدها الشاعر.

إنّ اختلافنا مع بعض التّصوّرات لباحثين آخرين لم يُلْغِ استفادتنا من تصوّراتهم الّتي تتماشى ورؤيتنا، ذلك لأنّنا نستهدف المعطى الفكريّ وليس الشّخص في حدّ ذاته.

تنوّعت المراجع التي استفدنا منها، لقد تراوحت بين القديم والحديث، العربي والغربي، المشهور منها وغير المشهور. كلّ معطى معرفي نرى أنّه يَخدم البحثَ نُوظفه –مع الحرص على توثيقه–، بغضّ النّظر عن هوية المرجع الذي يتضمنه وشهرتِه. إنّ قيمة المرجع –في ضوء تصوراتنا– ليس لذاته وإنما بمعطياته الفكرية التي تسهم في ثراء البحث، فالمراجع المهمّة في بحثنا هذا قد لا تكون كذلك في بحث آخر متزامن مع بحثنا مُتشاكل معه من حيث العنوانُ والمتنُ.

استعنّا في هذه الدراسة بالمعطيات النظرية التي اقتضاها المقام وحسب، كتعريف أداة أو مصطلح ما، أو عرض موقف ما، لأنّ تركيزنا تَمحور حول الجانب التطبيقي، من منطلق أن دراستنا هذه تطبيقيةٌ، تستهدف عرض رؤيتنا الناتجة عن تعاملنا مع نصوص المدونة، لا إثقالها بالنّظري الذي لهُ كُتبه المتخصصة لمن أراد الاطلاع، والذي يُعَدُّ حُضورُه فيها حَشوا إذا لم تستدعِه الضرورة.

جاءت الدراسة في مدخل وثلاثة فصول: فقد سلّطنا الضوء في المدخل على المفردات الأساسية المشكّلة لعنوان الدراسة؛ تناولنا مفهوم الأداة والتشكيل الفني، وقدّمنا نبذة مختصرة عن الشاعر ناصر باكرية، وعرّفنا بشعره.

واشتغلنا في الفصل الأول على أدوات التشكيل البصري الحاضرة بقوة في المدونة، والمتمثّلة في الفراغ المُتلقَّى بصريا، والسطر/ البيت الشّعريّ، والشّكل الأدبيّ.

وتطرّقنا في الفصل الثاني إلى أدوات التشكيل الإيقاعي في المدونة؛ الوزن والقافية، كونهما العنصرين الإيقاعيين المهيمنين في شعر ناصر باكريّة.

وعرجنا في الفصل الثّالث على أدوات التشكيل اللغوي؛ الصوت والكلمة.

وقدّمنا في الخاتمة أهمّ النّتائج التي توصّلنا إليها من خلال هذه الدّراسة، إضافة إلى بعض التوصيات.

وفي ختام هذه المقدّمة، نتقدّم بالشّكر إلى الأستاذ المشرف (الأستاذ الدّكتور رمضان حَينوني) على توجيهاته الّتي رافقت مسيرة البحث. بقي أن نشير إلى أنّ إصابتنا في مسعانا ترجع إلى توفيق الله، وأنّ خطأنا يعود إلى تقصيرنا.

في: عين التّوتة، 13 أفريل 2020.

مدخل: أضواء حول المفردات الأساسيّة لعنوان البحث

أوّلا: مصطلحات العنوان

1/ الأداة:

2/ التّشكيل الفنّيّ:

ثانيا: الشّاعر والمدوّنة

1/ الشّاعر ناصر الدّين باكريّة:

أ/ الحياة الشّخصيّة:

ب/ الحياة الأدبيّة:

2/ **شعر ناصر الدّين باكريّة:**

أ/ ديوان (انتماءات لعينيها.. فقط)

ب/ ديوان (مسمّيات الأشياء)

ج/ ديوان(معابر أو كأنّ المجاز المجاز)

أوّلا: مصطلحات العنوان

1/ الأداة:

جاء في معجم المعاني الجامع أنّ الأداة هي "ما يُستعان به لإنجاز غرض من الأغراض"[1]، ممّا يعني أنّها معطى محسوس قابل للتّلقّي الحسّي سواء من خلال البصر أو السّمع أو الشّمّ أو التّذوّق أو اللّمس أو اجتماع حاسّتين من هذه الحواس فأكثر.

للنّقد أدواته، وللفلسفة أدواتها، ولكلّ ميدان من الميادين الأخرى أدواته، وبما أنّ مجال اشتغالنا هو الشّعر، سنقف فقط على مفهوم الأداة الّتي تُسهم في تشكيله. هذا المفهوم الّذي سَنُبلوره لاحقا بعد عرضنا للشّواهد النّقدية الآتية المتضمِّنة لمصطلح الأداة:

أوّلها: "وقد تتركّز عملية الخلق الأدبي في هذا التصوير ذاته وبذلك لا تصبح اللغة مجرّد أداة للتعبير أو التقرير بل تصبح كالرخام الذي ينحت منه الفنان تمثاله"[2].

-ثانيها: "ومن مظاهر هذا التنافر، اضطرار الشاعر لأن يحمّل الكلمات معاني لا تحملها، أو لم تتعوّد أن تحملها. وبكلام آخر الانشقاق الكبير بين أدوات التعبير وما يراد التعبير عنه"[3].

-ثالثها: "والشاعر حين يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد"[4].

-رابعها: "وهي كلها حصيلة اشتغال الشعراء على لغتهم الخاصة التي يملكونها كأسلوب ومعطى ذاتي خارج إلزامات التعاقد التي تحكم اللغة -الأداة- المؤسسة"[5].

---

[1]- معجم المعاني الجامع، موقع الكتروني، الرابط: https://www.almaany.com/

[2]- محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، 1997، ص34.

[3]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، دط، دت، ص24.

[4]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، دت، ص48.

[5]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، دار المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص07.

-خامسها: "إن النداء في قصائد الماغوط يشكّل ظاهرة فنية لها وزنها في المنظومة الجمالية لنصه الشعري، فقليلة هي القصائد التي تخلو من النداء في ديوانه، وكأنما يريد أن يفجر بها هموما فكرية تسكنه فلا يكاد يتخلص منها حتى يمتلئ بها من جديد؛ إنها وسيلته الأساسية في التواصل مع القارئ، وأداته التي يضرب بها أعداءه المختفون خلف أقنعة من الصعب الكشف عنها"[1].

-سادسها: "فإذا كان الشعر يقول بالصوت، فإن هذا البياض المتوزّع على النص يدلنا على أنه يقول أيضا بالصمت، وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح. وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان، بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة؛ إذ تكف عن نثريتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها"[2].

-سابعها: ليست القافية " أداةً قابلة للحذف والاستبدال والتعديل"[3].

-ثامنها: "يمتاز هذا النمط الشعري بفضائه البصري الممتدّ ليشغل عددا من صفحات الديوان في شكل طوابق معمارية مرقمة، فالمقطع الواحد يصلح أن يكون قصيدة مستقلة وقد زود بترسانة من الأدوات لصنع فضائه النصي. خذ على سبيل المثال المقطع الأوّل الذي سخر لعبة البياض والسواد من خلال امتداد الأسطر وانحسارها أو طولها وقصرها، ...، إلى توظيف السطر الممتد الذي تتخلله الأسطر المائلة كحواجز تفصل الجملة الشعرية"[4].

---

[1]- رمضان حينوني، الاغتراب في شعر محمد الماغوط، دار الأيام، عمان، ط1، 2015، ص198.

[2]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص223.

[3]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنيية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص89.

[4]- وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر، دار نوميديا، قسنطينة، ط1، 2014، ص223- 224.

يتحدّث الشّاهد النّقديّ الأوّل والثّاني والثّالث والرّابع والخامس عن الأداة اللّغويّة، والسّادس والسّابع عن الأداة التي تتضمّن جانبا لغويّا وآخر غير لغويّ، والثّامن عن الأداة اللّغوية والأداة غير اللّغويّة والأداة الّتي تتضمّن جانبا لغويّا وآخر غير لغويّ.

بناءً على الشواهد النقدية السابقة الّتي وردت فيها الأداة[1] الّتي تُسهم في تشكيل النّصّ الشّعريّ؛ يمكن القول إنّها كلّ مكوّن من المكوّنات الفنّيّة الّتي تُسهم في تشكيل القصيدة، سواء أكان لغويا أم غيرَ لغويّ أم جامعا للّغوي وغير اللّغوي. كلّ مكوّن يعكس تصوّرات الشاعر، سواء الصريحة والضمنية التي أراد لها أن تصل إلى المتلقّي، أو الّتي لم يَقصد أن تُصاحِبَ نَصّه.

2/ التّشكيل الفنّيّ:

انفتاحُ مختلف الحقول على بعضها البعض أسفرَ عن تداخل المصطلحات بينها، جرّاء استفادة بعضها من معطيات البعض الآخر، ويعد استثمار دارسي الأدب لمصطلح التشكيل مظهرا من مظاهر هذه الاستفادة، هذا المصطلح المركزيّ في الدّراسات الشّعريّة الحديثة

[1]– كثيرة هي الدّراسات التي ورد فيها مصطلح الأداة، باعتبارها مكون من مكونات النص الأساسية. ينظر: عبد الله ركيبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، الدار القومية، القاهرة، دط، دت، ص08. وينظر أيضا: محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، دط، 1983، ص57. وينظر أيضا: محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990، ص58. وينظر أيضا: عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، دط، 1990، ص139. وينظر أيضا: آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، دار الأمل، تيزي وزو، ط3، 2009، ص357. وينظر أيضا: حبيب مونسي، نقد النقد، دار الأديب، وهران، دط، 2007، ص10. وينظر أيضا: حسين خمري، سرديات النقد، دار الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2011، ص95. وينظر أيضا: محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، دار غيداء، عمان، ط1، 2016، ص29. وينظر أيضا: رزيقة بوشلقية، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، دار ميم، تيبازة، ط1، 2015، ص251. وينظر أيضا: موسى بن حداد، الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2019/ 2020.

والمعاصرة الّذي استعير من ميدان الفنون التّشكيليّة، نظرا لعمليّة التّشكيل القائمة في كلّ من الشّعر والفنون التّشكيليّة[1].

إنّ "التشكيل في الفنون التشكيلية حسي sensuous في حين أنه في الفنون التعبيرية أميل إلى أن يكون وراء الحسي supra-sensuous، بمعنى أن الفنان التشكيلي إنما يشكل مادة، وينتج عملا، كلاهما تتلقاه الحواس تلقيا مباشرا يحدث معه التوتر العصبي الذي تثيره المحسوسات، في حين أن الشاعر رغم أن عمله يمكن كذلك أن تتلقاه الحواس وأن يحدث التوتر العصبي المنشود يتجاوز المحسوسات من حيث وجودُها العياني القائم إلى الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات"[2]. فالرّسّام مثلا يؤثر باللون تأثيرا حسيا مباشرا على أعصاب المتلقي، في حين أن الشاعر لا يملك بأدواته الشعرية هذه الخاصية، فهو يمنح المتلقّي دالّا لغويا يحمل معنى اللون، تتلقى العين أو الأذن هذا الدّالّ[3]، لكن "لا تنفعل به إلا عندما تعود به من صورته المجرّدة هذه إلى صورته الحسية المباشرة"[4]. وهذا ما يجعل إدراك ملامح التشكيل في مجال الرسم سهلا مقارنة مع مجال الشعر[5].

التّشكيل في القصيدة "ليس مجرّد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ كما هو الشأن في أي عبارة لغوية، وإنما هناك طابع خاص لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعرا دون غيره من ضروب الكلام"[6]. كما أنه ليس مجرد تشكيل لمجموعة من المعطيات غير اللغوية التي تتألف منها القصيدة، وإنما هو تشكيل خاصّ تتوفر فيه خاصية التأثير في نفسية المتلقي وتفكيره.

---

[1]- ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص50.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص50-51.

[4]- المرجع نفسه، ص51.

[5]- ينظر: محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011، ص05.

[6]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص51.

تظهرُ ملامحُ التشكيلِ الأوليةُ عند الشاعر لحظة الكتابة، أي لحظة بداية التدفّق الشّعري، فَحين تبدأ عملية التدفق الشعري يبدأ النصّ في التّشكّل، وتستمرّ عمليّتا التدفق والتّشكيل إلى أن يكتمل النص. تتم هاتان العمليتان حين يتحول "الشاعر من وضعه الطبيعي إلى وضعه الإبداعي"[1]، وهذا التحوّل ليس مُنْتَظَرا، فهو فجائي كما هو معروف منذ أفلاطون الذي أشار إلى هذه الفكرة أثناء اشتغاله على الإلهام[2].

التدفق والتشكيل الشعريان هما آخر مرحلة يمرّ بها النص الشعري ليستوي ويكون جاهزا، وتسبقها مرحلة أخرى هي مرحلة تَحَوُّل "الشاعر من وضعه العادي إلى وضعه الإبداعي"[3]، وقبلها توجد مرحلة أخرى هي مرحلة تراكم الخَبرات الحياتية والثقافية، ففيها تُصقل الممارسة الشعرية وتنمو، ولن يصل التشكيل الشعري ذروته دون تحاور التجربتين "وتضافرهما وتداخلهما في فعالية إبداعية واحدة، تضخّ الممارسة الشعرية بقدر عال من الحيوية والرؤية والرؤيا والنشاط"[4]، فـ"اعتماد كلّ تجربة على حدة يذهب بها إلى مصير آخر لا يشتهيه النص الشعري ولا يبتغيه ولا يمكن أن ينجز به شعريته المطلوبة"[5] ولا أن يحقق به الأبعاد الجمالية المرجوّة.

يبدو من خلال ما سبق أن التّشكيل[6] الشعري مستويان؛ تشكيل "من حيث المبنى والمعنى، أو من حيث الإطار والمحتوى"[7]، أو من حيث المستوى الفني ومستوى المضمون، دون أن يعني هذا التقسيم الفصل بينهما، فكلّ منهما له علاقة بالآخر، كلاهما "وجود واجد لا يمكن وجود

---

[1]– عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، دار الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009، ص24.

[2]– المرجع نفسه، ص33.

[3]- المرجع نفسه، ص24.

[4]– محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري، مرجع سابق، ص07. وينظر أيضا: قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص169.

[5]– محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري، مرجع سابق، ص07.

[6]– مصطلح التشكيل مرادف للمصطلحين الآتيين: البناء أو البناء المعماري. ينظر: عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، دمشق، ط1، 1981، ص35. ص227.

[7]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص62.

الأول في غياب الثاني، ولا وجود الثاني في غياب الأول"[1]. ولأنّ بحثنا متمحور حول التشكيل الفني، سنركز عليه في الأسطر اللاحقة.

تُسهم الأدوات اللغوية والأدوات غير اللغوية والأدوات الجامعة للغوي وغير اللغوي –بما تختزنه من دلالات أو تصورات للشاعر– في تشكيل النص فنيا، أي بنائه فنيا. أما الأدوات اللغوية فهي التي يحضر فيها الصوت اللغوي كالكلمة، وأما الأدوات غير اللغوية فهي التي لا يحضر فيها الصوت اللغوي كعلامات الترقيم والفراغ المتروك في صفحة الكتابة، وأما الأدوات التي يجتمع فيها اللغوي وغير اللغوي فهي التي يحضر فيها كلّ من الدال اللغوي والدال غير اللغوي، مثل القافية التي تتكون من إيقاع يمثّل الجانب غير اللغوي، ومن حروف تُمثّل الجانب اللغوي.

تتمثّل الأدوات اللغوية التي سنشتغل عليها في الصوت والكلمة، أمّا الأدوات غير اللغوية فتتمثّل في الفراغ المتلقّى بصريا، وأما الأدوات التي يجتمع فيها اللغوي وغير اللغوي فتتمثل في القافية والسطر/ البيت الشعري والشكل الأدبي. أدرجنا الفراغ والسطر/ البيت الشعري والشكل الأدبي ضمن التشكيل البصري[2]، وأدرجنا الوزن والقافية ضمن التشكيل الإيقاعي[3]، وأدرجنا الصوت والكلمة ضمن التشكيل اللغوي[4].

بقي أن نشير إلى أنّ اشتغالنا على أدوات التشكيل الفنّي سيتمحور حول مختلف الوظائف التي أدتها، كالوظيفة الدلالية، والوظيفة الفنية، والوظيفة الموسيقية، والوظيفة الجمالية.

---

[1]– عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، مرجع سابق، ص193. وينظر أيضا: مختار زواوي، دو سوسير من جديد، دار ابن النديم، وهران، ط1، 2017، ص122.

[2]– التشكيل البصري هو البناء الفني الذي يمكن تلقيه بالعين المجرّدة، نذكر من تمظهراته الفراغ، والسطر المتدرّج.

[3]– التشكيل الإيقاعي هو البناء الإيقاعي للنص الشعري، والخاضع "خضوعا مباشرا للحالة (...) الشعورية التي يصدر عنها الشاعر"، نذكر من تمظهراته الوزن والقافية. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص63.

[4]– التشكيل اللغوي هو البناء اللغوي للنص الشعري، نذكر من تمظهراته الصوت والكلمة والرمز والصورة والمفارقة.

ثانيا: الشّاعر والمدوّنة

1/ الشّاعر ناصر الدّين باكريّة[1]:

أ/ الحياة الشّخصيّة:

وُلد الشّاعر الجزائريّ نور الدّين باكريّة المعروف باسم ناصر أو ناصر الدّين يوم 16 فيفري سنة 1980 بمدينة مسعد التي تقع ضواحي ولاية الجلفة، التحق بزاوية قريته قبل السّنّ السادسة، واستمرت علاقته بها حتى وهو يزاول دراسته الابتدائية، حيث حفظ فيها بضعة أحزاب من القرآن الكريم.

التحق ناصر باكرية سنة 1986 بمدرسة الشهيد دحماني دحمان الابتدائية التي تبعد حوالي 20 كلم عن مقر ولاية الجلفة، وكيلو مترين عن بيته، في طريق محفوف بالوحل شتاء والكلاب الضالة، وغادرها سنة 1992، بعد حصوله على شهادة التعليم الابتدائي وعمره 12 عاما.

الشطر الأكبر من هذه الفترة لم يكن يعرف فيه ناصر باكرية وأهل بلدته ضوء الكهرباء، ومع ذلك لم يحل بينه وكثير ممن في سنه من متابعة الدراسة الابتدائية.

بعد حصول ناصر باكرية على شهادة التعليم الابتدائي عام 1992، التحق بمتوسطة مقواس بلقاسم الواقعة في ولاية الجلفة، وتحصّل فيها على شهادة التعليم المتوسط عام 1995. وتعد مرحلة المتوسط المرحلة التي بدأ فيها المطالعةَ وحفظَ الأشعار وكتابةَ محاولاته الشعرية الأولى.

التحق ناصر باكريّة بالمتقنة، إلّا أنه لم يكمل الدراسة فيها لغياب تخصص الأدب الذي كان يرغب فيه، وبعد انقطاعه عن الدراسة لأكثر من عامين، وبعد اجتيازه الأول للباكالوريا الذي لم يكن مُوَفقا؛ التحق بمعهد الأدب العربي بجامعة عمار ثليجي (الواقعة في ولاية الأغواط) فَوْرَ

[1]– أخذنا المعلومات المتعلقة بالسيرة الذاتية للشاعر ناصر باكرية من حوار أجريناه معه في: 09/ 05/ 2019.

الاجتياز الثاني للباكالوريا سنة 2001 عن 21 سنة، وعندما لم ينجح في التحويل إلى جامعة الجزائر العاصمة، أعاد اجتياز الباكالوريا مرّة أخرى، واختار تخصص الفلسفة، وحينها وُفِّق في تحويل تخصص الأدب إلى جامعة الجزائر العاصمة، فتوقف عن دراسة الفلسفة، وواصل دراسة الأدب إلى أن تخرّج بشهادة الليسانس سنة 2005، عن بحث في المعجمية بإشراف الدكتور ميداني بن حويلي.

تحصّل ناصر باكرية على شهادة الماجستير عام 2013 بجامعة تيزي وزو، عن بحث في الأدب المغاربي معنون بـ: الحداثة في شعر عاشور فني، تحت إشراف الدكتور شعباني الوناس. وعام 2018 تحصّل على شهادة الدكتوراه في الأدب المغاربي عن رسالة عنوانها: جماليات التجريب في الشعر المغاربي المعاصر، بإشراف الدكتور شعباني الوناس.

توزّعت حياة ناصر باكرية بين مدن قليلة تشكّل فيها وعيه؛ الجلفة والأغواط والجزائر العاصمة وأبو ظبي، مكث في الجلفة من النشأة إلى غاية تحصّله على الباكالوريا، والأغواط في سنة 2001 بحكم الدراسة، وأبو ظبي عام 2013 بحكم العمل، والجزائر العاصمة من سنة 2002 إلى يومنا هذا (2019) باستثناء ما قضاه في أبو ظبي وفي ولاية الجلفة لزيارة أقاربه وفي مختلف المدن التي مكث فيها ضيفا لا مقيما.

تزوَّج ناصر باكرية عام 2007 عن 27 عاما، ورُزِق إلى الآن (09-05-2019) ببنت وثلاثة أولاد.

اشتغل ناصر باكرية في ميادين عدة نذكر منها:

-الصحافة: صحفي بإذاعة الجزائر (السهوب سابقا) 2006، و بإذاعة الجزائر الدولية من 2007 الى غاية 2012، وبالموقع الالكتروني للإذاعة الجزائرية من2012 الى 2019.

-التدقيق اللغوي: مدقق لغوي بعدة وسائل إعلامية، مثل قناة الدزاير tv من 2013 الى غاية 2017.

-الإدارة: مدير دار نشر.

-التدريس الجامعي: أستاذ محاضر بجامعة الجزائر 02، متخصص في الأدب المغاربي.

ب/ الحياة الأدبيّة:

صدرت لناصر باكرية إلى الآن (09-05-2019) ثلاثة دواوين شعرية؛ انتماءات لعينيها فقط عام 2007، ومسميات الأشياء عام 2009، ومعابر أو كأن المجاز المجاز عام 2015.

أُنجِزت حول شعر ناصر باكرية دراسات عدّة، نذكر منها بعض ما قدمه باحثون متخصصون في الدراسات الأدبية والنقدية، مثل الدراسة التي أعدها الباحث اليَمَني عصام حفظ الله واصل الموسومة: البناء العنقودي في ديوان مسمّيات الأشياء للشاعر الجزائري ناصر الدين باكرية، والدراسة التي قدّمها الباحث الجزائري محمد أمين غوغة في ملتقى وطني بجامعة سيدي بلعباس والمعنونة: تقنيات التعبير البصري في ديوان مسميات الأشياء لناصر الدين باكرية، والدراسة التي قدمها الباحث نفسه في ملتقى وطني بالمركز الجامعي لبريكة والموسومة: أدوات تحليل النص الشعري سيميائيا (قراءة في ديوان مسميات الأشياء لناصر الدين باكرية)، والمقال الذي نشره الباحث نفسه في مجلة إشكالات والموسوم: الفراغ المتلقّى بصريا ووظائفه الجمالية في شعر ناصر الدين باكرية.

شارك ناصر باكرية في كثير من الملتقيات الأدبية على اختلاف تسمياتها.

فاز ناصر باكرية بجائزة الملتقى الوطني للشعر الطلابي بجامعة ورقلة طبعتي 2003 و2004، وجائزة رئيس الجمهورية طبعتي 2008 و2009.

2/ شعر ناصر الدين باكرية:

مِـن سـنة 2007 إلـى الآن (2020)؛ صـدرت لناصـر باكريـة ثلاثـة دواويـن شـعرية؛ انتمـاءات لعينيهـا فقـط عـام 2007، ومسـميات الأشـياء عـام 2009، ومعـابر أو كـأن المجـاز المجاز عام 2015، وهي الدواوين التي شكّلت مدونة بحثنا. وفيما يلي تعريف بكلّ ديوان على حدة من حيث الإطارُ الموضوعاتيّ العامّ لكلّ قصيدة، وشكلُها الأدبي، وعنوانُها.

أ/ ديوان انتماءات لعينيها.. فقط:

صـدر الـديوان سـنة 2007 عـن وزارة الثقافـة الجزائريـة بمناسـبة الجزائـر عاصـمة الثقافـة العربيـة. يتكوَّن ورقيّا من 80 صفحة من القطع المتوسط، وغلاف من الورق المقوى. يتضمن 19 قصـيدة؛ 11 مـن الشـعر العمـودي، و8 مـن الشـعر الحـرّ، تنـدرج جميعهـا ضـمن إطـار موضوعاتي عام واحد وهو الحبّ.

عنوان القصيدة:	شكلها الأدبيّ:	إطارها الموضوعاتي: العام:
تجلّيات..[1]	قصيدة عموديّة	الحبّ
حبيبتي أنت...	قصيدة عموديّة	الحبّ
فناء	قصيدة حرّة	الحبّ
صمت بحضرة الزرقاء..	قصيدة عمودية	الحبّ
غياب...	قصيدة حرة	الحبّ
مازلت أهواك	قصيدة عمودية	الحبّ
احتمال..	قصيدة حرة	الحبّ
إفضاء أخير[1]	قصيدة حرة	الحبّ

[1]– قصيدة (تجليات) موجودة أيضا في ديوان (مسميات الأشياء) بعنوان آخر هو (تجليات عمودية)، لكننا سنعتمد في توثيقنا على هذا الديوان (أي ديوان انتماءات لعينيها.. فقط).

قراءة صامتة..	قصيدة حرة	الحبّ
متى يعود السندباد؟	قصيدة عمودية	الحبّ
فلسفة	قصيدة عمودية	الحبّ
زيف	قصيدة عمودية	الحبّ
من وحي عينيك	قصيدة عمودية	الحبّ
هترفات الأغبياء..	قصيدة حرة	الحبّ
سمراء..	قصيدة عمودية	الحبّ
أين الهوى	قصيدة عمودية	الحبّ
بلقيس..؟	قصيدة عمودية	الحبّ
مواويل...	قصيدة حرة	الحبّ
أنا لست أدري	قصيدة حرة	الحبّ

ب/ ديوان مسميات الأشياء:

طُبع ديوان (مسميات الأشياء) سنة 2009 بدار المقاومة المتواجدة بالجزائر العاصمة. يتكون من 104 صفحات من القطع المتوسط، وغلاف من الورق المقوى.

يتصدّر المتنَ الشعري إهداءٌ موجَّه للشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش، وتقديمٌ من قبل الأكاديمي الجزائري عبد الحميد هيمة.

كل قصيدة في هذا الديوان لها عنوانها، وكل مجموعة من القصائد يجمعها عنوان.

يتضمن هذا الديوان 15 قصيدة؛ 8 حرة، و3 عمودية، وقصيدتان نثريتان، وقصيدة واحدة اجتمع فيها الشكلان الحر والعمودي.

[1]– قصيدة (إفضاء أخير) موجودة أيضا في ديوان (مسميات الأشياء)، وهو الديوان الذي سنعتمده في توثيق هذه القصيدة أثناء دراستنا.

عنوان شامل للقصائد:	عنوان القصيدة:	شكلها الأدبي:	إطارها الموضوعاتي العام:
معابر	معبر الانتظار	قصيدة حرة	الحب
	معبر الارتياب	قصيدة حرة	الحب
	معبر الرؤية	قصيدة حرة	الحب
	معبر اللهفة	قصيدة عمودية	الحب
	معبر الاحتمال	قصيدة عمودية	الحب
الرسائل	رسالة طفل	قصيدة حرة	سوداوية الواقع الجزائري
	رسالة حراق	قصيدة اجتمع فيها الشكلان الحر والعمودي	سوداوية الواقع الجزائري
	رسالة صحفي	قصيدة حرة	سوداوية الواقع الجزائري
تجليات	تجليات الصحو[1]	قصيدة حرة	الحبّ
	تجليات عمودية	قصيدة عمودية	الحبّ
	تجليات إفضاء	قصيدة حرة	الحبّ
	تجليات الغياب	قصيدة حرة	الحبّ
/	المكاشفة	قصيدة نثر	الحبّ
/	منتظر وحذاء امرأة مخلوع	قصيدة نثر	الحبّ

ج/ ديوان معابر أو كأن المجاز المجاز:

[1]– جزء كبير من متن هذه القصيدة موجود في ديوان (معابر أو كأن المجاز المجاز)، مُشَكِّل قصيدة معنونة بـ (صحو)، والجزء الآخر موجود في نفس الديوان، مشكّل قصيدة عنوانها: (هامش).

طُبع ديوان (معابر أو كأن المجاز المجاز) سنة 2015 بدار موفم للنشر، الكائن مقرها بالجزائر. يتَشكَّل ورقيا من 100 صفحة من القطع المتوسط، وقد تَضمَّن 42 قصيدة؛ 38 من الشكل الحر، وقصيدتان عموديتان، وقصيدتان تداخل فيهما الشكلان الحر والعمودي.

كل قصيدة من الديوان لها عنوانها، وكلّ مجموعة من القصائد يؤطّرها عنوان.

عنوان شامل للقصائد:	عنوان القصيدة:	شكلها الأدبي:	إطارها الموضوعاتي العام:
فصوص المجاز	المجاز	قصيدة حرة	الحب
	آية	قصيدة حرة	تصوّر ذاتي
	كأن المجاز المجاز	قصيدة حرة	الحب
	مجاز الخطى	قصيدة حرة	تصوّر ذاتي
	مجاز آخر	قصيدة حرة	السخرية
	ليس موعدا	قصيدة حرة	الحب
	أشباه ونظائر	قصيدة حرة	اللاتجانس
	عادة	قصيدة حرة	الحب
	عادة أخرى	قصيدة حرة	الحب
	نبوءة أخرى	قصيدة حرة	تصوّر ذاتي
	استقامة	قصيدة حرة	الحب
	اشتهاء	قصيدة حرة	الحب
فصوص هامشية	هامش أول	قصيدة حرة	اللاتجانس
	هامش ثان	قصيدة حرة	الحب
	استدراك	قصيدة حرة	الحب
	هامش ثالث	قصيدة حرة	مُعطى ثابتٌ
	هامش رابع	قصيدة حرة	الحب
	هامش الدهشة	قصيدة حرة	الحب

	هامش بسيط	قصيدة اجتمع فيها الشكلان الحر والعمودي	الحب
فصوص أخر	صحو	قصيدة حرة	الحب
	هامش	قصيدة حرة	الحب
	فصّ التّشظّي	قصيدة حرة	البحث عن الذات
	ما لم يرد في الصحاح	قصيدة عمودية	الحب
	صفاء	قصيدة عمودية	الحب
	نبوءة[1]	قصيدة اجتمع فيها الشكلان الحر والعمودي	تصوُّرٌ ذاتي وتصوُّرٌ حول الذات
فصوص المعنى	فص أول	قصيدة حرة	إيجابية تعدّدية المعنى
	فص ثان	قصيدة حرة	سلبية تعدّدية المعنى
	فص ثالث	قصيدة حرة	تصوُّرٌ حول المعنى
	فص رابع	قصيدة حرة	تصورٌ حول كيفية تَشَكُّل ذات الإنسان
	فص خامس	قصيدة حرة	تصوُّرٌ ذاتي
	فص سادس	قصيدة حرة	سوداوية العالم
	فص سابع	قصيدة حرة	رؤية تفاؤلية مُريدة للحياة

[1]– جزء من هذه القصيدة يُشكِّلُ قصيدة تحمل عنوان: (فصّ خامس)، وهي متواجدة في الديوان نفسه.

	فص ثامن	قصيدة حرة	تصورٌ حول الذات
	فص تاسع	قصيدة حرة	تصوُّرٌ ذاتي
	فص عاشر	قصيدة حرة	تصوُّرٌ ذاتي
	غاية	قصيدة حرة	تصوّرٌ حول الذات
	فص التمام	قصيدة حرة	تصوّرٌ حول الذات
	يقين	قصيدة حرة	تصوّرٌ حول الذات
	حقيقة	قصيدة حرة	تصوّرٌ حول الذات
	عقم	قصيدة حرة	تصوّرٌ حول الذات
	ظل	قصيدة حرة	تصوّرٌ حول الذات
	سؤال	قصيدة حرة	تصورٌ حول الذات

الفصل الأول: أدوات التّشكيل البصريّ

أوّلا: الفراغ المُتَلَقَّى بصريّا

1/ الفراغ المنقوط

2/ الفراغ المُبيَضّ

ثانيا: السّطر/ البيت الشّعريّ

1/ السّطر الشّعريّ الموزون

أ/ السّطر الموزون المتدرّج

ب/ الأسطر الموزونة المتفاوتة الطّول

2/ السّطر الشّعريّ غير الموزون

أ/ السّطر الممتلئ بالدّوال اللّغويّة وغير اللّغويّة

ب/ السّطر الممتلئ بالدّوال اللّغويّة

3/ البيت الشّعريّ

أ/ البيت الأفقيّ

ب/ البيت الرّأسيّ

ثالثا: الشّكل الأدبيّ

1/ النّصّ العموديّ

أ/ النّتفة

ب/ القطعة

ج/ القصيدة

2/ القصيدة الحرّة

أ/ القصيدة الومضة

3/ قصيدة النّثر

أ/ الحوار

ب/ الهيئة الطّباعيّة النّثريّة

4/ القصيدة المتداخلة الأشكال

أ/ تداخل الشّكلَين العموديّ والحرّ

أوّلا: الفراغ المُتَلَقَّى بصريّا

أسفر انفتاح الشّعراء العرب المعاصرين على مختلف المعطيات من شتّى الميادين عن استثمار أدوات تُتلقّى بصريّا أسهمت في تغيّر هندسة الكتابة الشّعريّة العربيّة بحيث اتّخذت تشكيلاتٍ غير مألوفة يُعَدُّ الفراغ الذي يتلقّاه القارئ ببصره أحدها.

يعدّ الفراغ محورا من محاور التشكيل البصري الأساسية للقصيدة العربية المعاصرة، وتكمن أهميته في كونه يتيح للشاعر إمكانية استثمار نمط تعبيري غير لغوي يتضافر مع النمط التعبيري اللغوي في تحقيق أبعاد جمالية، فَتشهدُ القصيدة مزاوجة تعبيرية؛ لغوية/ غير لغوية، ناتجة عن "تجاور بنيتين من نسقين تعبيريين متمايزين"[1].

جاء في كثير من الدّراسات التي اشتغلت على إبراز الوظيفة الدلالية للفراغ المتلقَّى بصريا في القصيدة أنّه "قد يكون أبلغ من الكلام في بعض المواضع وأقوى تعبيرا عما يجيش في الوجدان وعما يترجرج في الخاطر"[2]. إن المتأمّل لهذا الطرح يستنتج أن توظيف الشاعر للفراغ المتلقى بصريا ينمّ عن عجز لغته الشعرية أحيانا عن تأدية وظائفها، وبالتالي عدم اقتداره الشعري، سيما وأن الشعر يرتكز أساسا على اللغة وعلى تحكّم الشاعر في ناصيتها، وطالما أن لغة الشاعر لا تُسعفه أحيانا، فلا بأس في استبدالها بفراغات تكون أبلغ من خطابه اللغوي!

إن الصمت الناتج عن المساحات البيضاء التي يتركها الشاعر عمدا، لا يعني –في ضوء تصوراتنا– أنه أبلغ من الخطاب اللغوي، بقدر ما يعني أنّ الشاعر قَصَد المزاوجة بين التعبير اللغوي والتعبير غير اللغوي، ليزيل الرتابة ويضفي مسحة جمالية تلفت انتباه المتلقي وتُوجّه تركيزه نحوها. قد يكون الصمت أبلغ من الخطاب اللغوي أثناء المحادثة اللغوية الشفوية بين

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص05.

[2]– أحمد الجوة، سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، بشير إبرير وآخرون، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، بسكرة، ط1، 2011، ص216.

الأشخاص، أما في النص الشعري فإننا لا نوافق على صحة هذا الطرح للاعتبارات السابقة التي ذكرناها، مع احترامنا له ولكل الاجتهادات التي تخالف تصوّرنا.

يَشْغَلُ النّمط التعبيري الصامت في المدونة –غالبا– حيّزا معتبرا من صفحة الكتابة، وليست هذه الظاهرة حكرا على شعر ناصر باكرية وحسب، وإنّما سار على هذا النّهج العديد من الشعراء المعاصرين الذين اتّبعوا سياسة التقشّف اللفظي في صفحة الكتابة. ومن مظاهر هذا النمط التعبيري الصامت الحاضرة بقوة في المدونة نذكر؛ الفراغَ المنقوط، والفراغَ المُبْيَضّ.

1/ الفراغ المنقوط:

يُقصد بالفراغ المنقوط تجاورُ نقطتين فأكثر بمحاذاة الكلمات أو في سطر ورقي دون كلمات، ويعدّ في منزلة تعويضٍ بصري صامت عن دال أو مجموعة دوال لغوية مغيبة[1].

تنوّعت وظائف الفراغات المنقوطة في شعر ناصر باكرية بين تجسيد دلالة الخطاب اللغوي، وتعميقها، والمساهمة في بناء المعمار الخارجي للنّصّ[2]، وإشراك القارئ في إنتاج الدّلالة بِدَفعه لِمَلْءِ الفراغ المتروك عمدا، ومنحه مساحة زمنية لاستيعاب ما يحمله السياق[3] من معنى، إلى غير ذلك من الوظائف.

---

[1]– ينظر: أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، ع:4، مج:2، 2006، ص172.

[2]– نقصد بمصطلح (البناء المعماري الخارجي)؛ البناء الفنّيّ للنّصّ، الذي يتشكل من دوال لغوية كالكلمة، ودوال غير لغوية كالفراغ المنقوط والصورة وعلامة الوقف، ودوال تتضمن جانبا لغويا وآخر غير لغوي، كالقافية. كلّ هذه المعطيات تخدُم النص وتعكس تصورات الشاعر حول الذات والشعر والعالَم بوعي منه أو دون وعي.

[3]– "السياق عند (ياكبسون) هو الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها، فتتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها. فالسياق إذا هو الرصيد الحضاري للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه. ولا تكون (الرسالة) بذات وظيفة إلا إذا أسعفها (السياق) بأسباب ذلك ووسائله. والمرء الذي لا يعرف الشعر النبطي مثلا لا يستطيع فهم قصيدة نبطية، حتى وإن استمع إليها ألف مرّة، لأنه لا يملك (سياق) هذه القصيدة، وهو الشعر النبطي كتقليد أدبي متميز. ولكل نص أدبي سياق يحتويه، ويشكل له حالة انتماء وحالة إدراك". عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998، ص10.

قد تغيب إحدى الوظائف التي تؤديها الفراغات المنقوطة في بعض المواضع، لكن وظيفة المساهمة في بناء المعمار الخارجي للنص والوظيفة الناتجة عن وقفة البياض تحضران في كل المواضع بلا استثناء، ذلك أنّ السطر المنقوط يسهم إلى جانب العناصر الأخرى –ابتداء من الصوت اللغوي– في البناء المعماري الخارجي للنص، وأنّ كلّ فراغ منقوط هو بمثابة وقفة تتيح للمتلقي فرصة استيعاب الخطاب اللغوي السابق.

قد تجتمع مع الوظيفتين السابقتين في موضع الفراغ المنقوط نفسه وظائف أخرى وقد لا تجتمع، ومن نماذج ورودهما في معزل عن الوظائف الأخرى ما جاء في نص (رسالة طفل):

"مَاذَا صَنَعَ الْمُتَنَبِّي؟!!

مَاتَ شَرِيدًا فِي الْبَيْدَاءِ بِعَقْلِه!!

وَأَخُ الْجَهْلِ المُظْلِمِ يَنْعَمُ فِي جَهْلِه!.

...."[1]

تمنح الوقفة –الّتي أحدثها السطر المنقوطُ– المتلقّي فسحة زمنية لاستيعاب ما يحمله السياق من معنى فيندمج مع القصيدة، وتعدّ أيضا بمثابة وقفة تأمّل للخطاب الذي تحمله الأسطر الشعرية السابقة للسطر المنقوط، الموحية بفضاعة الوضع الذي يعيشه واقعنا الثقافي، واقع مليء بالمفارقات العجيبة والموازين المقلوبة؛ جاهل يحظى بالترف، وعقل مفكّر لم ينل الدرجة الدنيوية الرفيعة التي تليق به وتكون بمثابة تتويجٍ لمُنجزاته وتحفيزٍ لِمَن بَعْدَه.

في هذا الموضع وفي كل المواضع التي يأتي فيها الفراغ المنقوط يكون غير مستقل عن مجمل البناء المعماري الخارجي للقصيدة[1].

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، دار المقاومة، الجزائر العاصمة، ط1، 2009، ص44–45.

أتى الفراغ المنقوط في هذا الموضع مُحقِّقا وظيفتين لا غير؛ وظيفة بناء الفضاء المعماري الخارجي للنص، ووظيفة منح القارئ استراحة زمنية قصيرة قبل متابعة النَّص، ومن ذلك أيضا تَمَوْضُعُه في نص (هامش ثالث):

"مُنْذُ آدَمْ.. مُنْذُ الضُّلُوعِ الَّتِي انْتَبَذَتْ لِلْعَرَاءْ

وَالنِّسَاء النِّسَاء"[2]

تمنح وقفة البياض (..) القارئَ مدّة زمنية كافية ليعود بذهنه إلى زمن بداية الحياة البشرية كما تحيل عليه الصيغة اللفظية (منذ آدم)، فيتهيأ للتصدي لما سيأتي من أجل ربط الأفكار جميعها ببعضها البعض، لكشف دلالة السياق ككلّ، المحيل على الطبيعة الثابتة –غير المتغيرة بتغيّر المكان والزمان– للمرأة.

هذا الفراغ المنقوط الذي أُدرِج مع الخطاب اللغوي يعد جزءا لا يتجزّأ من كيان السطر الشعري، وبالتالي يسهم إلى جانب المكوّنات النصية الأخرى في بناء المعمار الخارجي للقصيدة، مثله في ذلك تموضعه في جميع السياقات التي يرد فيها، ومن ذلك ما جاء في نص (معبر الارتياب):

"قَابَ قَوْسَيْنِ كَانْ

فَدَنَا وَتَدَلَّى عَلَى فَجْوَةِ الارْتِيَابْ

....."[3]

---

[1]– ينظر: علي أكبر محسني ورضا كياني، الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، ع:12، 2013، ص103.

[2]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، دار موفم، الجزائر العاصمة، ط1، 2015، ص 39.

[3]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص25.

يمنح السّطرُ المنقوطُ القارئَ فسحة زمنية لاستيعاب الخطاب اللغوي المصاحب له الموحي باضطراب التفكير و ضبابية في رؤية العالَم ، وبالتالي يتوجّه تركيزه مباشرة نحو ما سيأتي:

"عَاشِقٌ مِنْ ضَبَابْ

..

لَمْ يَزَلْ يَرْتَدِي رَبْطَةَ الشَّكْ

إِذْ يَحْتَمِي بِالْغِيَابْ

وَطَوَاهُ الْكِتَابْ"[1]

ضمن هذه الأسطر اللغوية أُدْرِجَ سطر غير لغوي مثّلته نقطتان صامتتان، يوحي حجمهُ القصيرُ القريب من الامحاء بانخفاض شدّة التوتّر التي اتّسمت بها الأسطر السابقة، كما أنه يُجسّد دلالة السياق الذي أتى فيه، ذلك أن شِبه امّحاء السطر يُحاكي تحوّل أحلام وآمال الشخصية المحورية في النص إلى سراب بسبب خلل في نفسيتها وعدم العمل على إيجاد حل لها. ويحاكي كذلك استسلامها شبه المطلق للوضع السائد، دونما أي محاولة منها للاستفاقة وتعزيز الثقة بذاتها وبالآخر.

أدّى الفراغ المنقوط في هذا الموضع وظيفةً دلالية، إضافة إلى كونه وقفة، ومساهمته في بناء المعمار الخارجي للقصيدة، ومن صور هذا الاجتماع، أي اجتماع الوظيفة الدلالية مع الوظيفتين السابقتين في الموضع نفسه ما جاء في نص (معبر الرؤية):

"يَنْهَارُ هَذَا الصَّمْتُ مِثْلَ قَصِيدَةٍ ثَكْلَى

وَيَغْمُرُهَا السَّرَابْ

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص26.

"....[1]

تعاضدَ الخطابان اللغوي وغير اللغوي في رسم مشهد قائم على البوح بما يعتري الذات الشاعرة من حيرة وتوتّر، كلّ بطريقته؛ الخطاب اللغوي مثّلته دوال لغوية، والخطاب غير اللغوي مثّلته نقاط متتابعة.

لقد عمّق مجيء الفراغات المنقوطة الصامتة دلالةَ الخطاب اللغوي المصاحب لها، ذلك أن توتّر الشاعر جعل آلة الكلام عنده تتعطّل، مما يجعل الصّمت في هذا السياقّ نتيجة من نتائج التوتر.

أدّى الفراغ المنقوط هنا عدّة وظائف؛ وظيفة تعميق دلالة السياق العام، إضافة إلى تحقيقه للوظيفتين سابقتي الذكر والوصف والتحليل؛ بناء المعمار الخارجي للقصيدة، والوقفة، واللتين سنغفل الحديث عنهما في المواضع اللاحقة طالما أنّ تحقّقهما تحصيل حاصل في كلّ موضع يأتي فيه الفراغ المنقوط.

وظّف ناصر باكرية في أحايين كثيرة الفراغات المنقوطة بكيفية تجعلها ذات صلة وثيقة بدلالة الكلام الذي يجاورها، ممّا يجب على المتلقّي الذي يودّ الكشف عن دلالتها مُقاربتَها في ضوء السياق المصاحب لها، والاستشهاد بما جاء في نص (معبر الانتظار) كفيل بتوضيح التصوّر الذي طرحناه:

"مَا الَّذِي يَجْعَلُ الْحُلُمَ أَكْبَرَ مِنْ لُغَتِي الْبَائِدَة

أُحَاوِلُكِ الْآنَ مَعْنًى عَسِيرًا

تُرَاوِدُهُ لَفْظَةٌ شَارِدَة.."[2]

---

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص31.

[2]– المصدر نفسه، ص18.

إن وَعيَ المتلقي بدلالة الخطاب اللغوي المتمثّلة في وُلوج الذات الشاعرة معترك الحلم للبحث عن مصدر الخلاص من التّشتّت العاطفي وعن منبع الحياة النابضة بالحب، يفتح له باب القبض على دلالة الفراغ المنقوط على مصراعيه؛ فإدراكه لتلك الدلالة يجعله لا يتوانى عن مَلْءِ الفراغ الصامت بلفظة (أحبّك) أو ما يماثلها، طبعا بعد تفكيكه الشفرات التي يتضمّنها المنطوق اللفظي.

قد تَضيقُ الاحتمالات الدلالية المتاحة لِمَلْءِ الفراغ المنقوط كما في الشاهد الشعري السابق، وقد تتسع كما في نص (فص سادس):

"لِلْعَالَمِ وَجْهٌ وَاحِد

وَجْهٌ يُشْبِهُ لَوْنَ الْفَاقَة.. لَوْنَ الْفَقْر

لَوْنَ الظُّلْمِ وَلَونَ القَهْر

وَلَهُ أَشْبَاهٌ أُخْرَى.."[1]

لا يمكن تحديد الكلمة أو الكلمات التي تُعوِّض الفراغ المنقوط في كِلَا الموضعين بدقة، لأن الاحتمالات الممكنة المُستساغة كثيرة، لكنّها جميعا تشترك في التعبير عن نظرة الشاعر السوداوية لما كان عليه العالَم وما هو عليه وما سيكون عليه.

في قصيدة (منتظر وحذاء امرأة مخلوع)، جاء الفراغ المنقوط في مواضع كثيرةٍ ليشير إلى كلام محذوف يتضح تقديره بالوقوف على الخطاب اللغوي المصاحب للفراغ المنقوط فيتسنى للمتلقي الكشف عن الإمكانات المُستساغة لِمَلْءِ الفراغ المنقوط المتروك عمدا من طرف الشاعر، يقول ناصر باكرية:

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز ، مصدر سابق، ص75.

"استفاق على حذائها

الْحِذَاء الَّذِي لَمْ يَكنْ يشْبِه حِذَاءَ مُنْتَظَر الزَّيْدِي وَلَا

خُفَّيْ حُنَيْن وَلَا حِذَاءَ خروتشوف وَلَا.. وَهَكَذَا رَاحَ

يَسْرُدُ مَا تَذَكَّرَهُ مِنْ أَحْذِيَة."[1]

أحال الخطاب اللغوي المصاحب للفراغ المنقوط على مجموعة من الأحذية لأسماء بارزة في التاريخ، والتي لا علاقة لها لا من قريب ولا من بعيد بأحذية المرأة المعاصرة سوى من باب المعجم الدلالي الذي يجمعها والمتمثّل في معجم الأحذية، مما يجعل القارئ يحصر الاقتراحات الممكنة لِمَلْءِ الفراغ المنقوط في الأحذية الخارجة عن مألوف ما تلبسه المرأة المعاصرة المتتبّعة للموضة وما يتواءَم ولباسها، وفي أحذية أشخاص اشتهر كل منهم بحادثة وقعت له، وكان حذاؤه معطى بارزا فيها، وسببا من الأسباب التي أدخلته عالم الشهرة.

أتت الفراغات المنقوطة في بعض المواضع من المدوّنة لتجسّد دلالة الخطاب اللغوي، على نحو ما جاء في قصيدة (تجليات الغياب):

"عَلَّمَتْهُ الْمَرَافِئُ أَنْ يَخْتَفِي حِينَ يَأْتِي الْمَسَاء

لِيَطْلَعَ فِي غُرْبَةِ النَّاي

بَيْنَ الْحُرُوفِ كَمِثْلِ الْقَصِيدَة

أَوْ كَغَيْثٍ غَفَا..

فَوْقَ هَدْبِ السَّمَاء

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص100.

عَلَّمَتْهُ الْعَصَافِيرُ أَنْ يَخْتَفِي

حِينَ يَأْتِي الْمَطَرْ

عَلَّمَتْهُ الْقَصَائِدُ عِلْمَ النُّجُوم

وَعِلْمَ الْقَمَرْ

.....

وَكَيْفَ يُخَبِّئُ نِصْفَ جَرَائِمِه

يَلُفُّ ضَفَائِرَهَا فِي الْحُرُوف"[1]

جسّد الخطاب البصري الذي أتى في هيئة نقاط متتابعةٍ دلالةَ الغياب المُعَبَّر عنها من خلال الخطاب اللغوي، ذلك أنّ إدراج فراغات منقوطة عوض الدوال اللغوية يعدّ تمظهرا من تمظهرات الغياب. ولم تكن هذه القراءة لِتُقبل و تُسْتَسَاغَ لولا ربط الخطاب البصري بالخطاب اللغوي المصاحب له.

إن إدراج ناصر باكرية أَسْطُرًا منقوطة خالية من الدوال اللغوية يعدّ ضربا من أضرب التنويع في الأدوات التي تحمل تصوّراته الفنية والدلالية، ففي نص (تجليات الصحو):

"... أُسَمِّي مَعَانِيكِ خَارِطَةً لِلطَّرِيق

فَتَبْدُو الطَّرِيقُ كَحَالِ فَلَسْطِين

مُبْهَمَةً يَتَقَاذَفُهَا السَّيِّئُون

وَيَبْدُو الطَّرِيقُ طَوِيلًا

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص84– 88.

وَتَرْقُدُ مُنْتَصَفَ الْحَظِّ كُلُّ الْبِغَال؟

فَمَاذَا يُقَال؟

الْحَقِيقَةُ أَقْرَبُ مِنَّا إِلَيْنَا

وَلَكِنَّهَا لَا تُقَال ....."[1]

أتى الخطاب اللغوي محاصَرا بالفراغ من البداية والنهاية، على نحو محاك لدلالة السياق المحيلة على سوداوية وزيف الواقع العربي نظرا للحصار المفروض على العالم العربي سياسيا وثقافيا ودينيا واقتصاديا وحضاريا، في ظلّ الممارسة الاستعمارية الأورو أمريكية غير المباشرة. هذا إذا نظرنا إلى الفراغَيْن معا، أما إذا نظرنا إلى كلّ منهما على حدة، حتما سنصل إلى نتيجة مغايرة للنتيجة السابقة، فلو نأخذ على سبيل المثال الفراغَ المنقوط الذي خُتمت به هذه الأسطر؛ نقول إنّ الصورة الشعرية انتهت من الناحية الموضوعاتية بإحجام الذات العربية عن إفصاح الحقيقة كَرْهًا، ثمّ أُتبعت بالصمت الذي جسّده الفراغ المنقوط. إن مقاربتنا الفراغين المنقوطين في ارتباطهما ببعض تختلف عن مقاربتنا الفراغ المنقوط الواحد في معزل عن الفراغ المنقوط الآخَر، ذلك أنّ المقاربة الأولى أبانت عن تأديتهما وظيفة تعميق دلالة الحصار التي أوحى بها الخطاب اللغوي، في حين أبانت المقاربة الثانية عن تأديته وظيفة تجسيد الصّمت الذي أحالت عليه دلالة الخطاب اللغوي.

إنّ المزاوجة في تشكيل النّص بين الخطاب اللغوي المتمثل في الكلمات، والخطاب غير اللغوي الصامت المتمثّل في الفراغات المنقوطة، تشي برغبة الشاعر في توظيف كلّ المعطيات التي يعتقد أنّها تسهم في خدمة نصّه. يقول أيضا في قصيدة (فناء):

"وَتَعَطَّلَتْ لُغَةُ الْكَلَام

1- ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص62- 63.

فَبَحَثْتُ عَنْ لُغَةٍ تَقُولُ بِصَمْتِهَا

مَا لَا يُقَال

حَتَّى الْعُيونُ تَطَابَقَتْ وَكَسَا الْغُمُوضُ كَلَامَهَا

صَاحَ الْجَوَى:

لَوْ نَسْتَرِيحُ مِنَ الْكَلَام

وَنَقْتَفِي سُبُلَ الْهَوَى

لَوْ نَقْتُلُ الْكَلِمَات

كَيْ نَحْيَا بِهَا

لَوْ نَدْخُلُ الْأَشْوَاقَ مِنْ أَبْوَابِهَا

لَوْ نَسْتَرِيحُ مِنَ الْكَلَام

أَوْ يَسْتَرِيح كَلَامُنَا مِنَّا.."[1]

اختُتمت اللوحة المُصَوَّرَةُ لغويا المحيلة على الرغبة في التوقّف عن الكلام بفراغ منقوط، جسّد بصمته الصمتَ المرجوَّ من خلال السياق اللغوي، وعبّر عنه بكيفية يتلقاها القارئ بصريا، ممّا يُظهرُ تَكَاثُفَ الصمت والكلام في إنتاج الدلالة وتعميقها، كإستراتيجية من إستراتيجيات تأدية الدلالة بأدوات عدّة، اللغوية منها وغير اللغوية، على نحو يسعى فيه الشاعر إلى تحقيق جزء من الجمالية في نصّه.

2/ الفراغُ المُبْيَضُّ:

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مطبعة الجيش، الجزائر العاصمة، ط1، 2007، ص15.

يَنْتُجُ الفراغُ المُبْيَضُّ عن تركِ مساحة بيضاء خالية من الكلام في صفحة الكتابة بقصديّة ووعي من الأديب، ويعدّ توظيف هذه الأداة مظهرا من مظاهر "تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها"[1] المتلقّي، هذا التحطيم يؤدي إلى خلخلة ذائقته.

لقد كان الفراغ المُبيضُّ موجودا في القصيدة العربية التقليدية القائمة من حيث الهيكلُ الخارجي على تناظر الشطرين ووجود فراغ بينهما، لكنه تطوّر مع القصيدة العربية المعاصرة جرّاء تلاقح التجربة الشعرية العربية المعاصرة بنظيرتها الغربية، وأصبح أداة بصرية غير لغوية لها وزنها على مستوى الكتابة، فاستُحدث بذلك تشكيل بصري غير لغوي أسهم إلى جانب مختلف التشكيلات اللغوية وغير اللغوية في رسم أبعاد جمالية للقصيدة العربية المعاصرة.

وظّف ناصر باكرية الفراغ المُبْيَضَّ بقوة في شعره حتى صار ظاهرة بارزة فيه، وفي هذا التوظيف –في ضوء تصوراتنا– قصديةٌ نابعة من رغبته في إزالة رتابة هيمنة الدوال اللغوية المألوفة، بإشراك الدوال غير اللغوية في تأدية مختلف الوظائف.

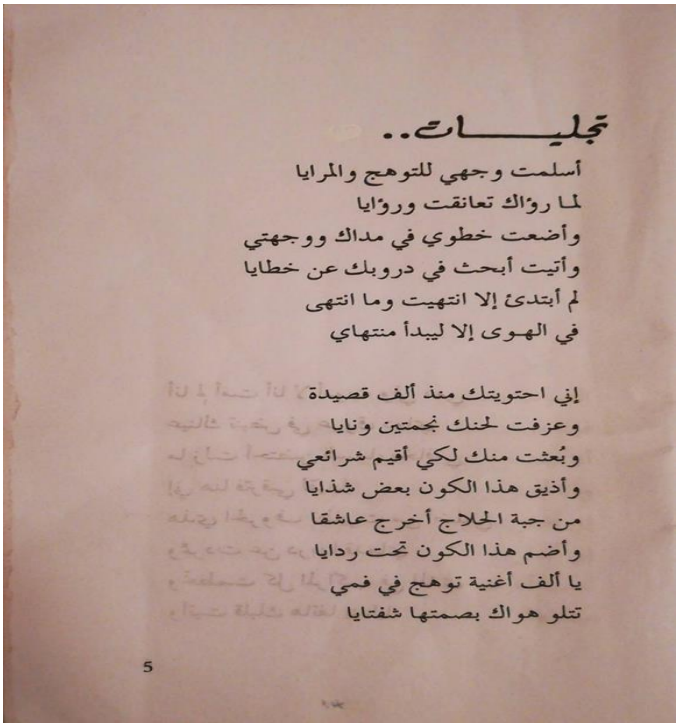
جاء توظيف الفراغ المُبيَضّ في شعر ناصر باكرية وفق ثلاث صور؛ قبل عنوان النص، مع عنوان النص، في المتن النصي.

إنّ الفراغاتِ المُبْيَضَّةَ الّتي أتت وفق الصور الثلاث السابقة لم تشترك في الوظائف نفسها التي أدّتها، فالفراغات التي وردت ضمن المتن النصي أسهمت في بناء المعمار الخارجي للنص، وفي منح المتلقي فرصة لتأمُّل الخطاب السابق أو استيعابه أو كليهما معا، وفي تأدية وظيفة –فأكثر– من الوظائف الدلالية، كتعميق الدلالة أو تجسيدها أو دفع المتلقي إلى مَلْءِ الفراغ، وهذا ما ستوضّحه الشواهد الشعرية التي سنوردها في هذا الجانب من الدراسة، والتي سيكون تحليلنا للفراغات المبيضّة فيها مُتمحورا حول وظيفتها الدلالية وحسب، باعتبار تغيّرها بحسب السياق، متجاوزين وظيفتيها الأخريين المتمثّلتين في المساهمة في تشكيل البناء المعماري

[1]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2014، ص106.

الخارجي، ومنح المتلقي مساحة زمنية كافية لاستيعاب الخطاب اللغوي السابق والتأمل فيه استعدادا لربطه بالخطاب اللغوي اللاحق، طالما أنّهما واضحتان وثابتتان في كل المواضع التي تأتي فيها الفراغات المُبْيَضَّةُ ضمن متن النّص.

في قصيدة (تجليات)، ذاتِ النَّفَس الصّوفي عُنْوَانًا ومَتْنًا:



تجليـــــات..

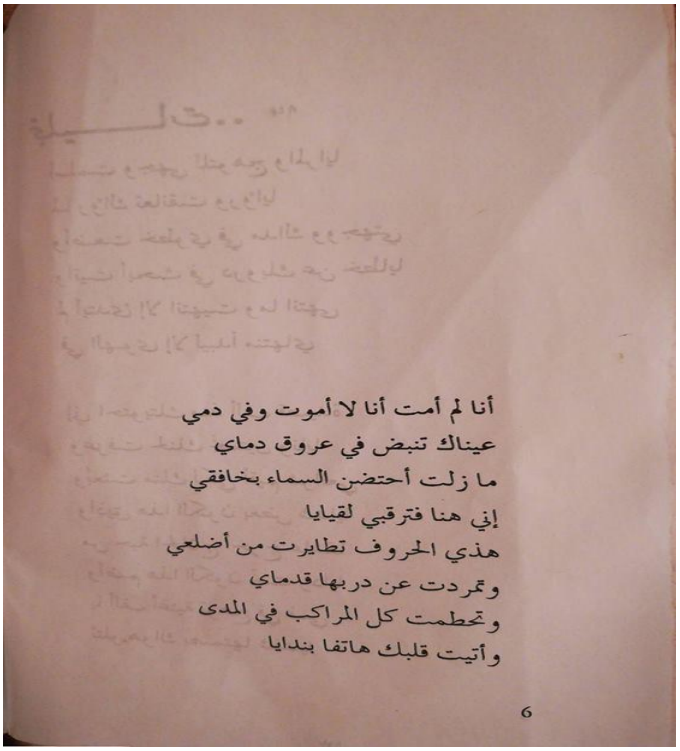
أسلمت وجهي للتوهج والمرايا
لما رؤاك تعانقت ورؤايا
وأضعت خطوي في مداك ووجهتي
وأتيت أبحث في دروبك عن خطايا
لم أبتدئ إلا انتهيت وما انتهى
في الهوى إلا ليبدأ منتهاي

إني احتويتك منذ ألف قصيدة
وعزفت لحنك نجمتين ونايا
وبُعثت منك لكي أقيم شرائعي
وأذيق هذا الكون بعض شذايا
من جبة الحلاج أخرج عاشقا
وأضم هذا الكون تحت ردايا
يا ألف أغنية توهج في فمي
تتلو هواك بصمتها شفتايا

5

1

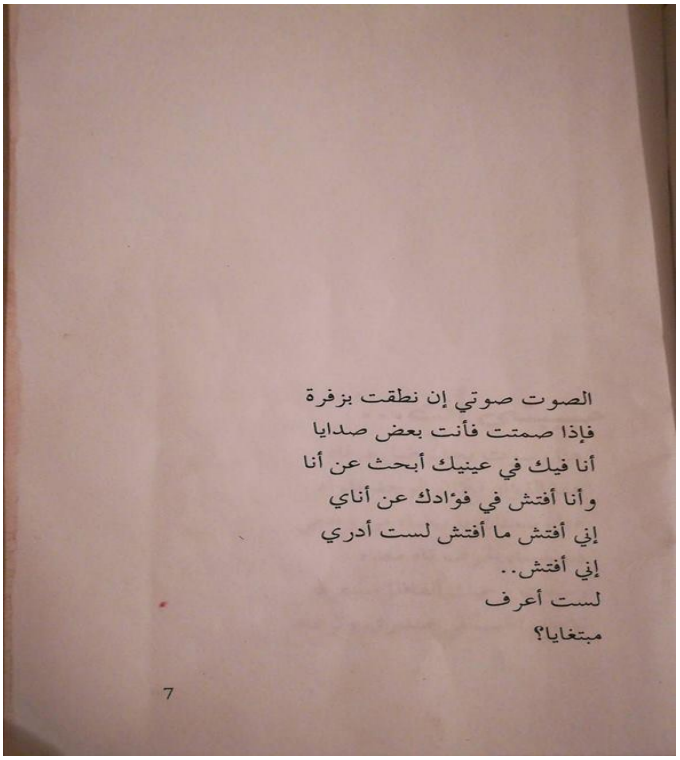
[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص05.



أنا لم أمت أنا لا أموت وفي دمي
عيناك تنبض في عروق دماي
ما زلت أحتضن السماء بخافقي
إني هنا فترقبي لقيايا
هذي الحروف تطايرت من أضلعي
وتمردت عن دربها قدماي
وتحطمت كل المراكب في المدى
وأتيت قلبك هاتفا بندايا

6

1



الصوت صوتي إن نطقت بزفرة
فإذا صمتت فأنت بعض صدايا
أنا فيك في عينيك أبحث عن أنا
وأنا أفتش في فؤادك عن أناي
إني أفتش ما أفتش لست أدري
إني أفتش..
لست أعرف
مبتغايا؟

7

2

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص06.

[2]– المصدر نفسه، ص07.

يتعاضد الكلام والصّمت في نسج معالمها الفنّيّة والرؤيوية والدّلاليّة، أمّا الكلام فخطابه استعان بآلية الحلم التي "تشتغل على تمثيل التجربة الصوفية اللسانية والحسية في منظورها الشعري، وتتماهى مع فضاء الرؤيا وهو يستحيل إلى مساحة تناصية لاستلهام التجارب الصوفية والتداخل معها، من أجل زجّ اللعبة الشعرية في خضمّ الهمّ الصوفي القائم على الاقتصاد في"[1] أدوات تشكيل النص فنيا ودلاليا. وأمّا الصمت فقد جاء في صورة فراغ بصري له وزنه الجمالي في المتن.

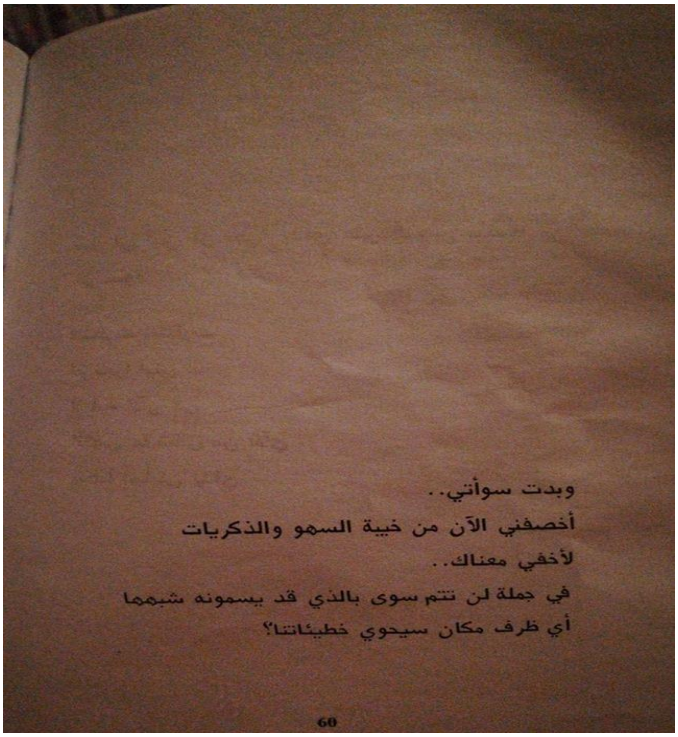
دخل الشاعر في هذا النص معتركَ الحلم لِتَجاوز مقتضيات الواقع وحيثياته، والتمرّد عليها، وقد مسّ تمرّده في بعض المواضع اللغةَ نفسهَا، ذلك أنّه غيّبها في جزء يسير من الصفحة الأولى وجزء كبير من الصفحتين الثانية والأخيرة، ممّا يعني أن الصمت هو الآخر عمل على تعميق دلالة الخطاب اللغوي، فمختلف مظاهر التمرّد التي كشفت عن حالة العشق التي أسفرت عن الرغبة في التماهي مع الحبيبة (الوطن) والحلول فيها، والتي تحدّث عنها ناصر باكرية باستعمال اللغة؛ تُوِّجَت بالتمرّد على اللغة نفسها من خلال تغييبها، ليدلّ كلّ من اللغوي وغير اللغوي على فكرة التماهي والحلول، فاللغوي عبّر عن الرغبة في تماهي الذات الشاعرة في ذات الحبيبة (الوطن)، وغير اللغوي أوحى بتماهيه وتداخله مع الخطاب اللغوي في صفحة الكتابة لتحقيق أبعاد النص الدلالية والفنية.

وإذا كان ناصر باكرية "قد غيّب جزءا من النص، وطرحه في شكل بياض، يتوازى في الموقع ظاهريا، فلأنه يصوّر هذا الموقع كصيغة مقصاة من قيود نظام الزمان والمكان؛ لذلك جاء هذا البياض التجريدي ليوضح فعل القصد المغيب، كشفته معادلة رقش/ بياض، وكأن الشاعر يفكر بالغياب ويكتب بالمشاعر فى نص البياض، ويكتب بالكلمات ويفكر فى اختراق

[1]– شادان جميل، فضاء الرؤيا ورمزية الحلم، محمد صابر عبيد وآخرون، فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، دار نينوى، دمشق، دط، 2010، ص26.

الواقع، فى النص المغيب، ليصبح النصان متوازيين متساوقين بتجاورهما، كل منهما مبعث للتأمل، وحافز للإدراك"[1]، ودافعٌ لإنتاج الدلالة.

وعلى شاكلة تعميق الفراغ المبيضّ لدلالة الخطاب اللغوي ما جاء في قصيدة (تجليات الصحو)، حيث اكتفى الشاعر في إحدى الصفحات بكتابة خمسة أسطر شعرية في آخر الصفحة:



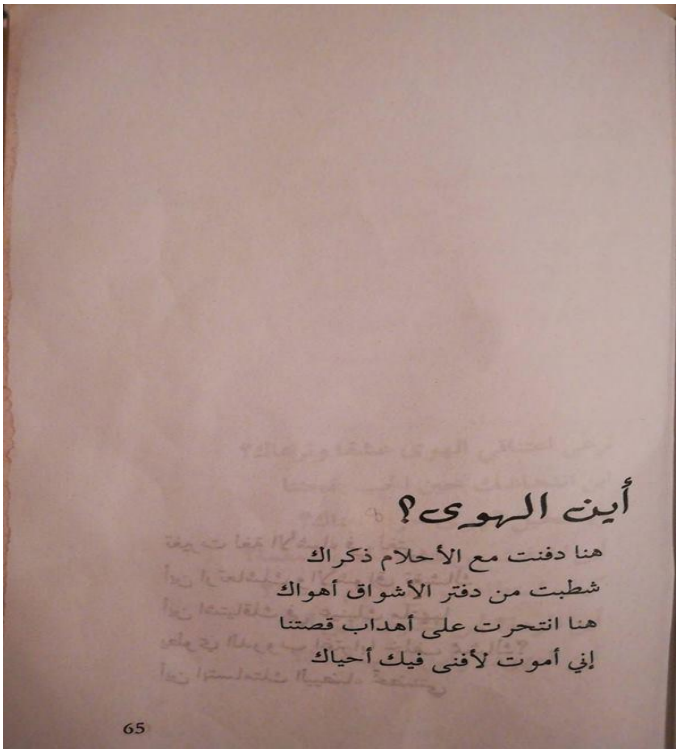
2

تُوحي الأسطر المكتوبة الطافحة بدلالات التأنيب بانكسار الذات الشاعرة و خيبتها، و تزداد الدلالة وضوحا وعمقا بحضور البياض المكثف الذي حاصر تلك الأسطر المفعمة بالتوتر ولم يترك لها مكانا سوى ذلك الفضاء القَصيّ، ليَعكس انزواؤُها في أقصى ركن سفلي من الصفحة معنى الاغتراب الذي توحي به.

[1]– عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، دمشق، ط1، 2012، ص25–26.

[2]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص60.

أمّا الفراغات التي وردت مع عنوان النص أو قبله فقد أدّت مجموعة من الوظائف الدلالية وحسب، ذلك أنّ البياض المُدْرَج مع العنوان أو قبله لا يسهم في بناء المعمار الخارجي للنص ولا يمكن عدّه وقفة بياض، ولنا في المدوّنة نماذج كثيرة من هذا النحو، مثلما ورد في نص (أين الهوى؟):


أين الهوى؟
هنا دفنت مع الأحلام ذكراك
شطبت من دفتر الأشواق أهواك
هنا انتحرت على أهداب قصتنا
إني أموت لأفنى فيك أحياك
65

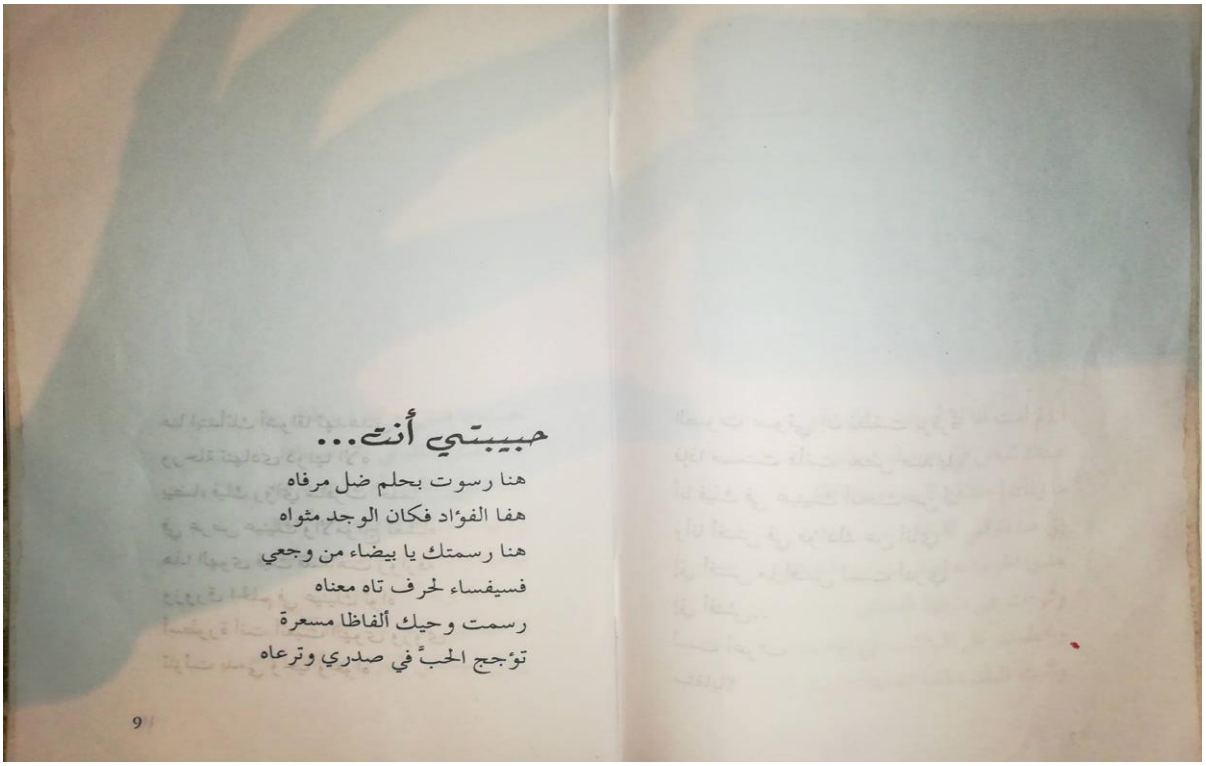
1

الذي لم يأتِ عنوانه أعلى صفحة الكتابة، وإنّما أتى بعد منتصفها، تاركا للصمت مساحة واسعة. هذا الصمت الذي أتى في قالب فراغ مبيضّ خال من الكلام يتضمّن دلالةً لا سبيل للقبض عليها سوى بالكشف عن دلالة العنوان الذي هو الآخر لا تتحدد دلالته بدقة إلا في ارتباطه بالمتن النصي. وبعد الإحاطة بدلالة السياق الشعري اللغوي عنوانا ومتنا المحيلة على حالة الانشطار بين الذات والآخر (الحبيبة الوطن)؛ يصير من السّهل ومن الموضوعي القبض على دلالة الخطاب البصري المتمثّل في الفراغ المُبْيَضّ المُكَثّف، تلك الدلالة التي من دون شكّ أنها ليست ثابتة، وإنما متنوعة تنوّع مرجعية المتلقّي، لأنّ تراكمه المعرفي وتجربته الحياتية

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص65.

يعملان على توجيهه بوعي منه أو دون وعي، وبالتالي ينعكس كلّ ذلك على المقاربة الدلالية التي يقدّمها.

تتمحور الدلالة التي تُرام لِمَلْءِ الفراغ المُدْرَج قبل العنوان حول سياق عنوان النص ومتنه، والتي لا تخرج –بحسب تقديرنا– من دائرة الإجابات المتوقّعة لسؤال العنوان(أين الهوى؟)، والتي نختار منها الأنسب، والمتمثّلة في أنّ الهوى غائب، ومبرّر ذلك هو غيابُ الدّوال اللغوية، كَشَكْلٍ من أشكال الغياب الّذي طرحهُ الخطاب اللغوي عنوانا ومتنا. وعلى شاكلة ورود الفراغ المُبْيَضّ المُكَثّف قبل العنوان ما جاء في قصيدة (حبيبتي أنت ...):


حبيبتي أنت...
هنا رسوت بحلم ضل مرفاه
هفا الفؤاد فكان الوجد مثواه
هنا رسمتك يا بيضاء من وجعي
فسيفساء لحرف تاه معناه
رسمت وحيك ألفاظا مسعرة
توّجج الحبّ في صدري وترعاه
9

1

ترَك الشاعر قبل كتابة العنوان مساحة بيضاء خالية من الكلام مقدارها صفحة ونصف، تاركا المتلقّي يتساءل حول سر هذا التوظيف ، مجبرا إيّاه أن يكشف عن دلالة الفراغ المتروك عمدا على امتداد صفحة ونصف.

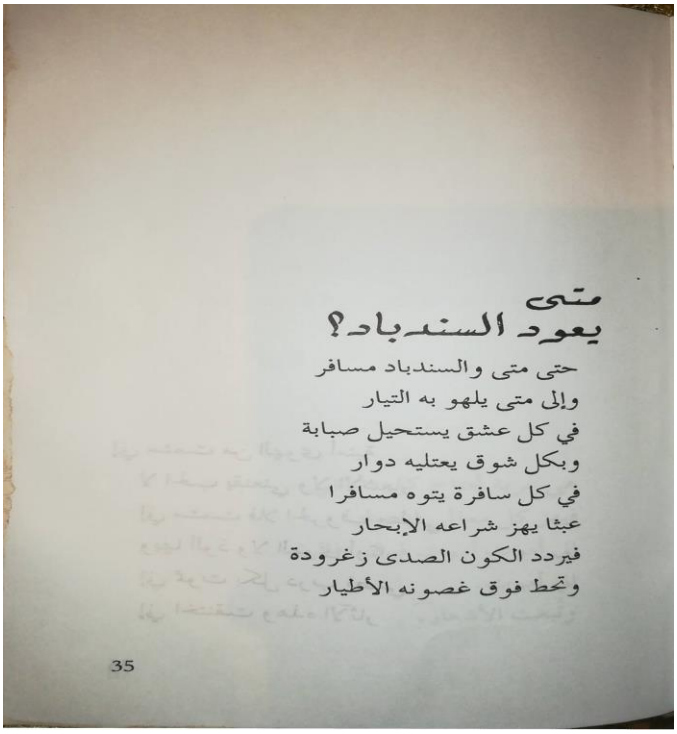
[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص08– 09.

إنّ الذات الشاعرة في هذا السياق الشعري مرورا بالعنوان وصولا إلى آخر دال غير لغوي في المتن والمتمثل في علامة الاستفهام؛ في حالة وجدانية توّاقة إلى التّماهي مع الأخر (الحبيبة الوطن) للوصول إلى ذروة العشق، لكنّ إجابة الآخر غائبة، لا هو وافق ولا هو رفض.

إنّ تغييب الدوال اللغوية قبل عنوان النص على امتداد مساحة كبيرة تقدّر بصفحة ونصف هو تجسيد لدلالة الإجابة الغائبة من الآخر(الحبيبة الوطن) التي أوحى بها الخطاب اللغوي، فقط نشير هنا إلى أنّ غياب الإجابة له ما يبرره؛ فـ(الحبيبة الوطن) معطى معنوي وليس معطى حسّيّا.

يعدّ تداخل الكلام والصمت ضمن عنوان النص الشعري العربي ضربا من أضرب الانزياح البصري[1]، ذلك أنّ الذائقة العربية لم تألف هذا التشكيل في عناوين النصوص الشعرية العربية، تشكيلٌ له مبرّراته الجمالية، كما سيُوضحه اشتغالنا على عنوان نصّ (متى يعود السّندباد؟):

[1]– الانزياح هو الخروج عن المألوف، قد يكون حضوره في القصيدة ذا قيمة جمالية، وقد يكون مجانيا لا قيمة له. ينظر: جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص15.


متى
يعود السندباد؟
حتى متى والسندباد مسافر
وإلى متى يلهو به التيار
في كل عشق يستحيل صبابة
وبكل شوق يعتليه دوار
في كل سافرة يتوه مسافرا
عبثا يهز شراعه الإبحار
فيردد الكون الصدى زغرودة
وتحط فوق غصونه الأطيار
35

1

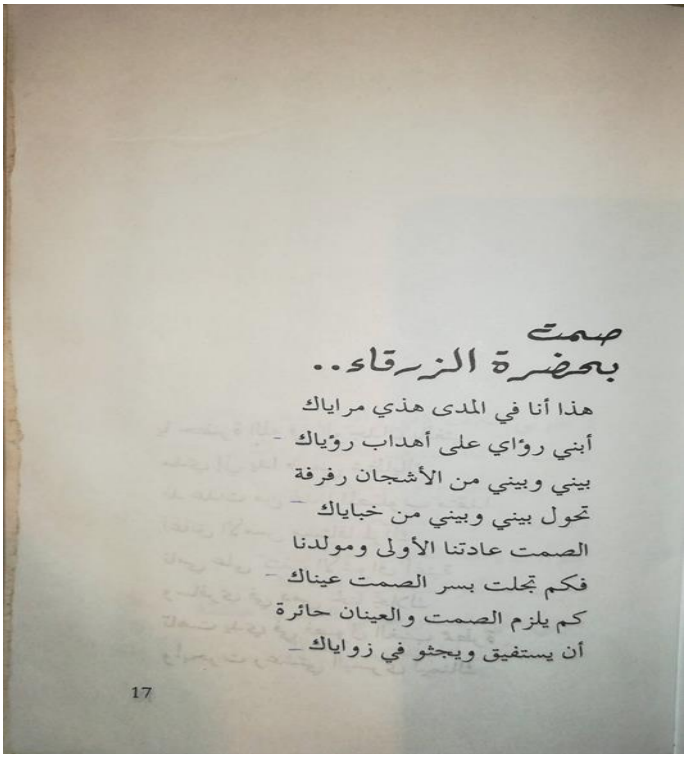
إنّ خروج العنوان من حيث طريقةُ كتابته القائمة على ترك فراغ بين الكلمة الأولى (متى) والكلمتين اللّاحقتين (يعود السندباد) عن السّائد في عرف كتابة العنوان على مستوى صفحة الكتابة لدى كثير من الشعراء العرب المعاصرين لم يكن على نحو اعتباطي لا يُرجى منه تأدية وظيفة دلالية ما، وإلاّ ما الفائدة في وجود انزياحٍ حضورُه أو غيابُه في النّص سيَّان؟ ! .

يعدّ الفراغ الموجود بين كلمتي العنوان الأولى والثانية في منزلة إجابة مبكّرة عن التساؤل المطروح في العنوان، مَفادُها–بحسب تقديرنا– أنّ عودة السّندباد ليست قريبة، فالذي ذاق حلاوة السّفر بمختلف مظاهره، كالسفر في عوالم الكتابة أو الحبّ أو دروب الحياة؛ لا يمكنه التفريط فيها، بالرغم من آثاره السلبية.

يشتغل البياض المُدرَج مع العنوان على مساحة ضيقة، لكنّ مفعوله يعادل مفعول الكلمة من حيث التكثيفُ وتعميق وتجسيد الدلالة وتوجيهُ تركيز المتلقّي نحوه باعتباره جزءا من العنوان.

ومن صور ورود الفراغ المبيضّ ضمن العنوان ما جاء في نص (صمت بحضرة الزرقاء):

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص35.


صمت
بحضرة الزرقاء..
هذا أنا في المدى هذي مراياك
أبني روّاي على أهداب روّياك
بيني وبيني من الأشجان رفرفة
تحول بيني وبيني من خباياك
الصمت عادتنا الأولى ومولدنا
فكم تجلت بسر الصمت عيناك
كم يلزم الصمت والعينان حائرة
أن يستفيق ويجثو في زواياك
17

1

الّذي عمَد فيه الشاعر إلى ترك مساحة بيضاء بين الصيغة (صمت) والصيغة (بحضرة الزرقاء).

لقد عمِل الصّمت الذي أنتجَه الفراغ المُبْيَضُّ المُدرَج ضِمن العنوان على تجسيد الخطاب اللغوي المقترن به، ذلك أنّه وَرد مباشرة بعد كلمة (صمت)، كما أنّه عمِل من جهة أخرى على تعميق دلالة المتن المحيل على مشهد عاطفي قائم على أساس الاتصال وتحقّق حالة التماهي، ذلك أنّ الصّمت كثير الحضور في المشاهد العاطفية، سيما في الوضعيات التي يُعَوَّض فيها الكلام بمقتضيات أخرى يسودها الصمت.

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص17.

ثانيا: السّطر/ البيت الشّعريّ

السّطر الشّعريّ هو "كمية القول الشعري المكتوبة في سطر (واحد) سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام"[1]. ونقصد به –في بحثنا هذا– سطرَ القصيدة الحرّة الموزون، وسطرَ قصيدة النثر غير الموزون.

والبيت الشّعريّ "هو مجموعة من الكلمات صحيحة التركيب، موزونة حسب قواعد علم العروض، تُكوّن، في ذاتها، وحدة موسيقية تقابلها تفعيلات معيّنة (...) ويتألّف البيت الشعري من شطرين متساويين وزنا يُسمّى كلّ منهما مصراعا أو قسيما. ويسمّى المصراع الأوّل صدرا والثاني عجُزا. وتُسمّى التفعيلة (الجزء) الأخيرة من الشطر الأول (الصدر) عروضا، وتسمّى التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني (العجُز) ضربا، وباقي تفاعيل البيت الشعري يُسمّى حشوا"[2]. ونقصد بالبيت الشعري –في بحثنا– بيتَ النص العمودي.

إنّ تلاعب ناصر باكرية في دواوينه الشعرية "بالحيز المكاني في التصميم الطباعي للصفحة"[3] من حيث التشكيلُ البصري للسطر أو البيت الشعري يُسهم إلى جانب الخطاب اللغوي في الإفصاح عن الدلالة، ويسعف المتلقي في الكشف عن تصورات الشاعر. وكثيرة هي التمظهرات الاعتيادية وغير الاعتيادية للأسطر والأبيات الشعرية في المدونة، والتي سيتم الاشتغال عليها في هذا الجزء من الدراسة.

1/ السّطر الشّعريّ الموزون:

[1]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، دار المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008، ص171.

[2]– إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص69–70.

[3]– عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص43.

تَصرَّف الكثير من الشعراء العرب المعاصرين في التشكيل البصري للسطر الشعري من حيثُ هيئتُهُ الطباعية، بحسب ما يتناسب ورؤاهم الفكرية، فنتج عن ذلك السطرُ المتدرّج والسطرُ المتموج والسطرُ الدائري وغيرها من الهيئات التي يُرجى منها خدمة الجانب الجمالي للقصيدة وإكسابها تفرّدا على مستوى الكتابة الشعرية العربية المعاصرة.

جاءت أسطر ناصر باكرية الشعرية وفق ما تقتضيه أبعاد النص الجمالية، فمنها المتفاوتة الطول والمتساوية، ومنها المتدرّجة.

أ/ السطر الموزون المتدرج:

السّطر المتدرّج نحو الأسفلِ مظهرٌ من مظاهر الخروج عن المألوف في عُرف هيئة سطر الشّعر العربيّ الحرّ، ويقصد به مجيء السّطر الشّعريّ في صفحة الكتابة مائلا "تدريجيّا إلى الأسفل"[1] على منوال "سلّم بسلسلة من الدرجات"[2]، تحمل كل درجة دوال لغوية أو غير لغوية أو كليهما.

إنّ هندسة السّطر المتدرّج في المدونة تخضع للمقتضيات الجمالية التي يودّ الشاعر تحقيقها، ففي الشاهد الشعري الموالي من قصيدة (رسالة طفل)؛ يُدفَع المتلقّي من خلال توظيف السّطر المتدرّج إلى استجلاء العلاقة الموجودة بين الدلالة وبين تدرّج السّطر:

"-مَاذَا صَنَعَ الْمُتَنَبِّي؟ ! !

مَاتَ شَرِيدًا فِي الْبَيْدَاءِ بِعَقْلِه ! !

وَأَخُ الْجَهْلِ المظلم يَنْعَمُ فِي جَهْلِه !.

. . . .

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص184.

[2]- عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص42.

لَوْ أَنَّ الْمُتَنَبِّي كَانَ ذَكِيًّا لَمْ يَدْخُلْ مَدْرَسَةَ التَّارِيخ

وَتَقَصَّدَ مَدْرَسَةَ الْأَلْحَان

لِيَصِيرَ ..

النَّجمَ

الشَّاب الْمُتَنَبِّي"[1]

لقد شكّل التدرج الحاصل على مستوى السطر الختامي المفترض أن يكون على نحو أفقي وفق الصيغة (ليصير .. النّجمَ الشابَّ المتنبي) ممرّا مائلا نحو الأسفل، على شكل معبر مزوّد بدرجات تُسهّل عملية الاجتياز، و في هذا محاكاة لدلالة الخطاب اللغوي المحيل على سهولة الوصول إلى الألقاب التي تُكسب الشهرة، والذي راهن على اختراق المسكوت عنه واللامفكَّر فيه وعلى تعرية الواقع من زيفه وعبثيته على نحوٍ سَاخر.

إن الغاية من توظيف مثل هذا التشكيل السّطري المتدرّج تَكْمُن في رغبة الشاعر في تحقيق جزء من جمالية النص على مستوى البناء الدلالي والبناء المعماري الخارجي.

إضافة إلى مساهمة السطر المتدرّج في تأييد الدلالة والمساهمة في بناء النص فنيا؛ فإنّه يعمل على توجيه ذهن المتلقي نحوه، باعتباره مفتاحا من مفاتيح القبض على الدلالة الجوهرية في النص. يقول ناصر باكرية في نصّ (تجليات الغياب):

"عَلَّمَتْهُ الْمَرَافِئُ أَنْ يَخْتَفِي حِينَ يَأْتِي الْمَسَاء

ليطلع فِي غُرْبَةِ النَّاي

[1]- ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص44-46 .

بَيْنَ الْحُرُوفِ كَمِثْلِ الْقَصِيدَة

أَوْ كَغَيْثٍ غَفَا..

فَوْقَ هَدْبِ السَّمَاء"[1]

دلالـة الغيـاب التـي يحيـل عليهـا السّطر الشّعريّ المتدرّج هـي الدّلالـة المحوريّـة فـي النّصّ ككل، وهذا مـا أثبتـه استقراؤنا للخطـاب اللغوي عنوانًـا ومتنًـا. مـا يؤكد فكرة أن المعطيـات الفنّيّـة غيـر الاعتياديـة الموظَّفـة فـي النّصّ غالبـا مـا يكـون لهـا وزن فيـه، كونهـا تشـتمل علـى الدّلالـة المركزيّة الّتي يراهن عليها. وما جاء في النّصّ نفسه يبرهن على ما ذهبنا إليه:

"وَالْعُيُونُ الَّتِي اكْتَحَلَتْ بِالسَّفَر

هِيَ مَنْ لَقّنَتْهُ الْغِيَاب

وَاخْتَفَتْ فَجْأَةً قِيلَ لِي:

إِنَّهَا..

فِي كِتَاب"[2]

طالمـا أنّ هذا السّطر الشّعريّ المتدرّج ليس كبـاقي الأسـطر مـن حيـث الحمولاتُ الدلاليـة المختزنة داخله ومن حيث كونُه مفتاحا من مفاتيح القصيدة؛ فإن المتلقي سيحاول القبض على دلالتـه، باعتبارهـا الدلالـة المحوريـة فـي النص. وبنـاء علـى هذا الأسـاس؛ فـإن السـطر الشـعري المتدرّج يكشـف علـى مستوى بنيتـه العميقـة عن دلالـة الغيـاب، وهـي البؤرة الدّلاليّـة المحوريّـة فـي النّصّ.

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص84–85.

[2]– المصدر نفسه، ص89.

إنّ التدرج في حد ذاته جسّد دلالة خطاب السطر الشعري اللغوي المحيل على إحدى تمظهرات الغياب، ذلك أنّ الصيغة (إنها) غابت عن المستوى السّطري المفترض أن تكون فيه ونزلت إلى الأسفل، وغيابها عن السطر الأصلي يعدّ تجسيدا لدلالة الغياب المعبّر عنها لغويا، والكلام نفسه يقال في الصيغة (في كتاب).

ب/ الأسطر الموزونة المتفاوتة الطول:

لا يُشتَرَطُ تساوي عدد تفعيلات الأسطر الشعرية في القصيدة الحرّة[1]، ذلك أنّ التدفق الشعري لحظة الكتابة هو المسؤول الوحيد عن تحديد عدد تفعيلات السطر الشعري، وفي هذا يقول عز الدين اسماعيل: "أما متى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة"[2]. يقول ناصر باكرية في نص (فص التشظي):

"غَيْمَةٌ وَيَدَاي

وَثَلَاثُ خُطَى بِاتِّجَاهِي

وَلَا رَغْبَة الْآنَ لِي فِي سِوَاي

أُرَاقِبُ نِصْفَ الْمَسَارِ الَّذِي لَا يُؤَدِّي إِلَيّ

أُرَاقِبُنِي فِي مَسِيرِي الْمُطِلّ عَلَى نِصْفِ مَا تَدَّعِيهِ الْحَقِيقَة..

تَضِيعُ الْمَسَافَةُ فِي أَوْجُهِ الْعَابِرَات

وَلَا وَجْهَ لِي

[1]– ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967، ص60.

[2]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص67.

أحاول معرفتي في وجوه النساء وفي رغبات المطلّات من صلب أحلامهن

وَلَا وَجْهَ لِي

أَصْرُخُ أَصْرُخُ أَصْرُخُ أَعْوِي أَمُوء

وَلَا وَجْهَ لِي

مَرَّةً فِي قَدِيمِ الْكِنَايَةِ أَسْلَمْتُ لِلرِّيحِ ظِلِّي فَنَامَتْ خُطَايَ.. وَلَمْ أَنْتَبِهْ.. هَزَّنِي قَلَقُ الْيَقِين..

مَرَّةً صِرْتُ إِيمَانَ إِحْدَى الْعَجَائِزِ.. فَانْتَابَنِي سِرُّهَا وَعَرَفْتُ سَلَامًا وَلَكِنَّهُ لَمْ يُعَمِّرْ طَوِيلا..

وَدَاهَمَهُ الشَّكُّ فِي عُقْرِ هَذَا الْمَجَاز..

مَرَّةً دَاهَمَتْنِي الْبَذَاءَةُ فَانْتَابَنِي مَرَحٌ عَابِرٌ فَرَقَصْتُ بِلَا لُغَةٍ وَبِلَا جِهَة.. عَارِيًا عَارِيًا كَالسُّؤَال

لَا هَوِيَّة أَرْفَعُهَا كَيْ تَدُلَّ خُطَايَ عَلَيّ

الْمَجَاز.. الْكِنَايَة هَذَا السُّؤَالُ الَّذِي يَجْرَحُ الْبَال هَذِهِ السُّفُنُ الْمُلْقِيَاتُ بِأَرْجُلِهَا فِي بَرَارِي الْيَقِين

وَهَذِي السَّمَاءُ الْقَرِيبَةُ مِنْ رَعْشَةِ الْحَالِمِين

وَهَذِي النُّدُوبُ الَّتِي دَاخِلِي..

دَاخِلِي لَا أَرَاهُ وَلَا وَجْهَ لِي..

إلخ إلخ"[1]

إنّ المتتبّع لحجم هذه الأسطر الشعرية يلحظ أنّه يزداد طولا بتصاعد وتيرة الأحداث، ثم يقصر بورود النتائج السلبية. فَمِنَ السطر الأول إلى الخامس يزداد طول الأسطر تدريجيا،

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص55– 56.

ويصاحبه تصاعد وتيرة الأحداث القائمة على التحدي، لكن سرعان ما يبدأ طول الأسطر في التراجع (السطران السادس والسابع)، وتصاحبه الخيبة التي تزداد شدّتها بازدياد قصر السطر. وفي السطر الثامن؛ يزداد حجم السطر طولا أكثر من الأسطر السابقة، وتزداد معه الرغبة في إعادة استرجاع ثبات الذات، لكن في السطر الذي يليه يعود الإخفاق من جديد، المجسّدة دلالته فنيا في قصر السطر إلى درجة الامحاء مقارنة مع الذي قبله. وتستمر ثنائية الطول والقصر في بقية المقطع لتُجسّد ثنائية التحدّي والفشل.

يمنح التَّفاوت الطولي للأسطر الشعريةِ الموزونةِ القصيدةَ تشكيلا بصريا غير قائم على التساوي والاستقرار، وبالتالي يعدّ مظهرا من مظاهر اللّاتوازن الذي يتسم به الطابع الموضوعاتي العام للقصيدة. مما يؤكد حميميّة العلاقة بين الفنّي والدلالي. وهذا ما يوضّحه أيضا السطران الآتيان من نص (رسالة طفل):

"لَوْ أَنَّ الْمُتَنَبِّي كَانَ ذَكِيًّا لَمْ يَدْخُلْ مَدْرَسَةَ التَّارِيخ

وَتَقَصَّدَ مَدْرَسَةَ الْأَلْحَان"[1]

يُجسّد طول السطر الأول دلالة خطابه اللغوي المحيل على طول المدّة التي يجتهد فيها المثقّف ليُسجّل اسمه في التاريخ ويصبح مشهورا، بينما يجسّد السطر الثاني القصير دلالة خطابه اللغوي المشير إلى قصر المدّة التي يقضيها المغني ليصبح مشهورا كفنّان.

إنّ تفاوت الأسطر الشعرية الموزونة في القصيدة الواحدة ليس مُتَقَصَّدا من قبل ناصر باكرية، فَسَطْرُ القصيدة عنده ينتهي بحسب النهاية التي ترتاح لها نفسه[2].

2/ السطر الشعري غير الموزون:

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص46.

[2]– ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص70.

ونقصد به سطر قصيدة النثر غير الملتزم بتفعيلات البحور التي نُظم عليها عدد كبير من القصائد العمودية التراثية، والتي بلغ عددها خمسة عشر بحرا على حد تصور الخليل بن أحمد الفراهيدي، أو ستة عشر بحرا بحسب رؤية الأخفش الذي زاد على البحور التي ذكرها الخليل بحر المتدارك[1]. ذلك السطر الشعري الذي يختلف عن سطر الرواية والقصة وغيرهما من الأجناس النثرية من حيث بنيةُ لغته.

وردت أسطر قصيدتي النثر اللتين وردتا في المدوّنة وفق تمظهرين؛ سطر يشمل عددا محدودا من الدوال اللغوية أو الدوال غير اللغوية أو يشملهما معا، وسطر ممتلئ بالدوال اللغوية أو الدوال اللغوية وغير اللغوية على امتداد السطر الورقي. غير أنّ تركيزنا سينصبّ حول التّمظهر الثاني، لأنّه يشكّل ظاهرة في قصيدتي النثر قيد الدراسة، كونه مستفزا للمتلقي وحاضرا بقوة فيهما.

أ/ السطر الممتلئ بالدوال اللغوية وغير اللغوية:

ونقصد به سطر قصيدة النثر المليء بالدوال اللغوية كالأصوات اللغوية، أو الدوال اللغوية وغير اللغوية (كالأصوات وعلامات الترقيم) على امتداد السطر الورقي من صفحة الكتابة، مثله في ذلك مثل البِناء المعماري الخارجي لسطر الرواية. يقول ناصر باكرية في قصيدة (منتظر وحذاء امرأة مخلوع):

"هَلْ عَلَيَّ أَنْ أَتَحَزَّم".. بِمَا يُشْبِهُ الِاسْتِنْكَارَ قَالَ

كَلِمَتَهُ وَهُوَ يَسْحَبُ حِزَامَ الْأَمَانِ، وَأَضَافَ بِابْتِسَامَةٍ

[1]– ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989، ص37.

جَرِيئَةٍ: يَبْدُو أَنَّكِ تُرِيدِينَ رَبْطِي وَاسْتَطْرَدَ رَغْـــبَـةً فِي أَنْ تَؤُولَ الْأُمُورُ إِلَى مَا تُحْمَدُ عُقْبَاه، كَمْ عَطِرَةٌ رَائِحَةُ سَيَّارَتِك..

– كَمَا لَوْ أَنَّـهَا تُرِيدُ أَنْ تَدْفَعَ تُهْمَةً عَـنْـهَا، أَوْ بِالْأَحْرَى تُرِيدُ تَـأْكِـيـدَهَا– رَدَّتْ: أَنْـتَ تُبَالِغُ لَيْسَ بِدَاخِلِ السَّيَّارَةِ سِوَى رَائِـحَةِ الْأَكْلِ، لَقَدْ حَوَّلْـتُـهَا إِلَـى[1]

لـولا تَعامُلُنـا المباشـر مـع هذه الأسـطر باسـتجلائنا للتكثيـف، و تقنيـات التصـوير الشـعري، والإيقاع الداخلي الذي أحدثته اللغة وكيفية تموضعها؛ لقلنا أن هذه الأسطر مقتطفة من روايـة أو قصّـة، ذلـك أنّنـا بتلقّينـا لهـا بصـريّا صـادفَتْنا علامـات التّرقيم المكثّفـة، ونظـام الفقـرات، والسـطر النثري، وهي مؤشرات أساسية من مؤشّرات النص النثري.

امتزجت الدوال اللغوية (الكلمات) وغير اللغوية (الفراغ المنقوط وعلامات الترقيم) في تشكيل هذه الأسطر الشعرية، تأكيدا على أنّ ناصر باكرية يستعين بكلّ الأدوات التي يعتقد أنّ توظيفه المناسب لها يخدم نصّه جماليا.

إنّ كل أداة سواء أكانت لغوية أم غير لغوية في هذه الأسطر الشعرية لها وزنها الجمالي؛ فَبِـاللّغة تشكّلت هذه الأسطر فنّيّا ودلاليّا، وبعلامات الترقيم ازدادت الدلالـة وضـوحا وأُسْـهِمَ فـي

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص99.

بناء جزء من المعمار الخارجي للقصيدة، وبالفراغين المنقوطين نتَجت وقفتان منحتا المتلقي فرصة لاستيعاب ما سبقهما، وأُسهم كذلك في بناء جزء من المعمار الخارجي، وأُشرِكَ المتلقّي في إنتاج الدلالة.

ب/ السطر الممتلئ بالدوال اللغوية:

ونقصد به سطر قصيدة النثر الممتلئ بالأصوات والكلمات والجمل، دون وجود أي دال غير لغوي، مثل ما جاء في قصيدة (المكاشفة):

كَـانَتْ قَاعَةُ الْمُوقَار تَتَمَاوَجُ أَضْوَاؤُهَا الْخَافِتَةُ مَعَ سَحَابِ الدُّخَانِ الْخَارِجِ مِنْ أَفْوَاهِ الضَّجِرِينَ مِنْ هَتْرَفَاتِ[1]

غيابُ الدّوال غير اللغوية في هذه الأسطر الشعرية غير الموزونة يشير إلى تنويع الشاعر في أنماط التعبير، ففي الأسطر السابقة وَظَّفَ إلى جانب الكلماتِ الفراغَ المنقوطَ وعلاماتِ الترقيم، وفي هذه الأسطر لم يوظّف أيّا من تلك العناصر أو عناصر أخرى غير لغوية إلى جانب الكلمات، عائدا بذاكرة المتلقّي إلى القصائد العربية التراثية المُقتصِرة فقط على الكلمات كأداة أساسية في تأدية الدلالة.

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص92.

3/ البيت الشعري:

تَوَزَّعَ البيت العمودي في شعر ناصر باكرية على مستوى صفحة الكتابة وفق هندسات متنوّعة؛ الأفقية، والرّأسية، على نحو يتناسب مع الدلالة ومع تصوّرات الشاعر الفكرية.

أ/ البيت الأفقي:

و هو بيتُ النص العموديِّ ذو الهندسة الأفقيّة للشّطرين، القائمةِ على تجاورهما في مستوى خطّيّ واحد، مع وجود فراغ بينهما[1]، مثلما يوضّحه الشّكل الآتي:

_____ _____

ووفق هذه الهندسةِ الأفقية ما جاء في قصيدة (رسالة حراق):

"جَادَتِ الْبُورْصَةُ وَالنَّفْطُ دَنَا وَرَمَانَا فِي زَمَانٍ أَنْحَسِ"[2]

إنّ مجيء هذين الشطرين بمحاذاة بعضهما البعض في مستوى خطّي واحد يُحاكي دلالة البيت المحيلة على أن تَراجُع النّفط انعكس بالسّلب على الشعب الجزائري، في ظلّ إستراتيجية الدولة الاقتصادية القائمة أساسا على التعويل على النفط وحسب، دون السعي وراء البحث عن مصادر أخرى فُرَصُ استِغلالِها ممكنةٌ في الجزائر، مما جعل الشعب الجزائري يعيش المستوى المعيشي المتدني نفسه الذي يعيشه شعب بعض الدول العربية التي تشهد أزمة مالية كبيرة. فلا فرقَ بينَ شعبٍ بلادُهُ تَتَضَمَّنُ خيراتٍ كثيرةً لمْ تُستثمَر، وشَعْبٍ بلادُه فقيرةٌ، كلاهما سيّان، مستواهما المعيشي متقارب.

[1]– ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006، ص36.

[2]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص48.

ولِتأكيد فكرةِ خدمة التوزيع الأفقي للبيت الشعري الجانبَ الدلالي؛ نذكر بيتا آخر من القصيدة نفسها:

أَيُّهَا الْبَحْرُ انْتَظِرْ وَاغْدُ بِنَا لِزَمَانِ الْوَصْلِ بِالْأَنْدَلُسِ[1]

في الشطر الأول إحالة على الجزائر، وطن الشاعر، المكان الذي يؤطّر السياق الشعري في النّص، وفي الشطر الثاني إحالة على إسبانيا، المكان الذي قصده ولا زال يقصده الكثير من أبناء الجزائر الذين يشعرون بخيبة أمل كبيرة في وطنهم بسبب اعتقادهم بغياب أدنى شروط الحياة في وطن فيه ما فيه من الخيرات، مما جعلهم يفكرون في الهجرة غير الشرعية إلى إسبانيا، آملين في العيش الرغد كما يظنّون وكما يُرْوَى لهم.

يُحاكي تجاورُ الشطرين في مستوى خطّي واحد دلالة تجاور الجزائر وإسبانيا؛ الشطر الأول يمثّل الجزائر، والشطر الثاني يمثل إسبانيا، والبياض الواقع بين الشطرين بمثابة البحر الأبيض المتوسط الفاصل بين البلدين.

لقد ورد البيتان اللذان استشهدنا بهما على نحو محاكٍ لدلالة الخطاب اللغوي المصاحب لهما، وكان ذلك مع أسطر شعرية تنتمي إلى شعر التفعيلة، ما يؤكّد استثمار ناصر باكرية لأي معطى من المعطيات الفنية التي تتماشى ورؤاه الفكرية، في اعتقاده أنّ خدمة الفني للفكري يحقّق جزءا من جماليات النص.

كوَّن البيتان باجتماعهما مع بعضهما شكلا هندسيا (مستطيل) يُتَلَقَّى عن طريق البصر، له ضلعان طويلان متقابلان؛ متوازيان ومتساويان طولا، وضلعان قصيران متقابلان؛ متوازيان ومتساويان طولا. هذا التفاوت في الطول الذي يُلحظُ بصريا له وظيفته؛ فالضلع الطويل يحاكي ثراء الأرض الجزائرية بفضل ما تمتلكه من ثروات ظاهرية وباطنية على امتداد مساحتها الكبيرة،

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، الصفحة 48.

والضلع القصير يحاكي استفادة الدولة القليلة من الخيرات الكثيرة التي تشتمل عليها الجزائر، بتعويلها فقط على عائدات النفط، وإهمال استغلال الثروات الأخرى التي تكون عائداتها بديلا عن عائدات النفط إذا نفذَ قلّ ثمنه.

ب/ البيت الرّأسي:

هو البيت الذي يأتي شطره الثاني تحت الأول مباشرة[1]، وذلك على النحو الآتي:

_____

_____

لقد نُسبت إلى الأعشى "هذه المحاولة التحريرية التي تعتمد على الأشطر المفردة الرأسية لا الأفقية، وذلك في هجائه لبني قميئة بن سعد، وهو يعيرهم بنبشهم القبور لسرقة الأكفان"[2]. ويبدو أنّ محاولة الأعشى هذه جاءت متأخرة نوعا ما مع (الرجز) الذي كان يُنظَم في شكل أشطر مفردة، الأول وتحتَه الثاني وهكذا، وما جعل الأسبقية تعود للأعشى هو أن محاولته دُوِّنت في حين أن المحاولات التي سبقته لم تُدوَّن[3].

جاء البيت الرأسي في شعر ناصر باكرية وفق عدّة صور، أبرزها ثلاث؛ الأولى قائمة على إتيان الشطر الثاني تحت الشطر الأول. والثانية قائمة على مجيء الشطر الثاني تحت الشطر الأول، لكن الشطر الثاني توزعت كلماته بين مستويات خطية منفصلة، مما أطلقنا عليه اسم الشطر الرأسي. والثالثة قائمة على تَوزُّع كلمات الشطر الثاني في مستويات خطّيّة منفصلة ومتتالية على نحو مُتدرج، وفيما يلي سنتحدث عن هذه الصور الثلاث، بدءا بأولاها؛ البيت الرأسي.

---

[1]– ينظر: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص35.

[2]– المرجع نفسه، ص35–36.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص35.

يتحكّم التّدفّق الشّعري لحظة الكتابة في القالب الذي يأتي عليه النص، لكن لا يتحكّم في توزيع عناصر تشكيل النص في صفحة الكتابة، فالشاعر وبوعي منه وقصد يوزع البيت الشعري في صفحة الكتابة مراعيا خدمته للدلالة الأساسية التي يدور حولها النص، وفي هذا يقول ناصر باكرية في قصيدة (فلسفة):

"صَهٍ صَهٍ خُنِقَتْ رُوحِي بِأَوْرِدَتِي

يَا أَيُّهَا الصَّوْتُ مَبْحُوحًا بِحَنْجَرَتِي

صَهٍ أَيُّهَا الصَّوْتُ هَلْ أَصْلَاكَ حَشْرَجَةً؟

أَمْ أَنْتَ مِنْ لَهَبِي تُصْلَاكَ حَشْرَجَتِي؟

صَهٍ وَلْتَدَعْنِي وَحِيدًا بِتَّ تُرْهِقُنِي

إِلَى مَتَى يَسْتَفِزُّ الشَّوْقُ أَجْنِحَتِي"[1]

جاء شطرَا كلّ بيت من هذه الأبيات منفصلين عن بعضهما البعض، كلّ شطر انفرد لوحده في مستوى خطّي واحد، مُسهِما إلى جانب بقية الأشطر في التعبير عن رغبة الشاعر في بقائه وحيدا، باعتبار أنّ الوحدة المقترنة بالوعي والقصدية تعود بالنفع على صاحبها.

لقد جسّد انفراد كل شطر في مستوى خطّي واحد دلالة الوحدة التي أبان عنها الخطاب اللغوي في تلك الأبيات الشعرية، مانحا النص تشكيلا بصريا ذا وظيفة فنية ودلالية في الآن نفسه، تشكيلٌ خال من الاعتباطية، تلك الاعتباطية التي إذا أَدرك القارئ أن النص قائم عليها؛ تصبحُ مقاربتُه خالية من التركيز الواجب توفّره كي تكون المقاربة مفيدة للمتلقّين (أي المتلقّين

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص39.

لتلك المقاربة)، مسهمة في تنمية ذوقهم الجمالي ووعيهم الفكري. يقول ناصر باكرية أيضا في قصيدة (حبيبتي أنت...):

"حَبِيبَتِي أَنْتِ هَا قَدْ قُلْتُهَا عَلَنًا

وَبُحْتُ فِيكِ بِجُرْحٍ لَسْتُ أَنْسَاهُ

حَبِيبَتِي أَنْتِ لَوْ تَدْرِينَ كَمْ جَحَدَتْ

هَذِي الْحُرُوفُ وَكَمْ شَيْئًا جَحَدْنَاهُ

كَفَّايَ هَاهِيَ ذِي مُدَّتْ فَهَاتِي يَدًا

قُولِي أُحِبُّكِ وَارْتَاحِي بِلُقْيَاهُ

حَبِيبَتِي أَنْتِ هَا كَفِّي قَد انْبَسَطَتْ

وَالْحُبُّ فِيكِ فَهَلْ تَدْرِينَ مَعْنَاهُ؟"[1]

تُعبِّر هذه الأبياتُ عن توتّر الذات الشاعرة في ظلّ غياب إجابة تَنِمُّ عن شعور متبادَل بينه وبين الآخر (الحبيبة الوطن)، إجابةٌ من شأنها أن تَحُدَّ من التوتر المصاحب لعاشق لا يشعر بحب الطرف الثاني، إجابة مستحيلة؛ لا لشيء سوى لأن المحبوب معطى معنوي لا يملك أدوات للتعبير، يندرجُ تحت لوائه أشخاص يسيّرون الشؤون بحسب ميولاتهم ومصالحهم ومرجعيّاتهم.

يحاكي انفصال شطري البيت عن بعضهما –بورود كل شطر على حدة في مستوى خطّيّ واحد– غيابَ وحدة الشعور العاطفي المفترض أن تكون بين المحب والمحبوب، والتي كان

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص13.

مبررهـا اخـتلاف طبيعتهمـا ؛ المحـب (الشـاعر) مـن فصـيلة المحسوسـات التـي تحـسّ، والمحبوب(الوطن) من فصيلة المعنويات التي لا تحسّ.

يتواصل اللّاتماهي بين المُحبّ والمَحبوب في نص(أين الهوى)، لكن هذه المرّة توصّلت الذات الشاعرة إلى حلّ لإطفاء جذوة العشق، حتى يزول توترها وألمها، وقد أتت هذه الدّلالة في قالب عمودي قائم على البيت الرأسي، في محاولة لإقامة علاقة بين الفني والفكري، كلّ منهما يخدم الآخر؛ ذلك أنّ انفصال شطري البيت الواحد بانفراد كل منهما في مستوى خطي خاص به يجسّد دلالة الانفصال المرغوب فيه، والتي أبان عنها الخطاب اللغوي. يقول ناصر الدين باكرية:

"هُنَا دَفَنْتُ مَعَ الْأَحْلَامِ ذِكْرَاكِ

شَطَبْتُ مِنْ دَفْتَرِ الْأَشْوَاقِ أَهْوَاكِ"[1]

ويواصل قوله في النص نفسه موضحا أسباب رغبته في إقامة قطيعة بينه وبين المحبوب (الوطن)، وأنه مُكره على قراره المتخَذ، موظّفا البيت العمودي الرأسي المجسِّد بانفصال شطريه(أي عدم وُرودهما متجاورين في مستوى خطي واحد) دلالةَ القطيعة المرجوّة، هذه القطيعة المرادة قسرا:

"هُنَا انْتَحَرْتُ عَلَى أَهْدَابِ قِصَّتِنَا

إِنِّي أَمُوتُ لِأَفْنَى فِيكِ أَحْيَاكِ

تَغَيَّرَتْ لُغَةُ الْأَشْيَاءِ فِي لُغَتِي

أَيْنَ ارْتِعَاشُكِ وَالْأَشْوَاقُ تَغْشَاكِ

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص65.

أَيْنَ اشْتِيَاقُكِ فِي عَيْنَيْكِ مُلْتَهِبًا

يَطْوِي الدُّرُوبَ اغْتِرَابًا خَلْفَ مَمْشَاكِ؟

أَيْنَ ابْتِسَامَتُكِ الْبَيْضَاءُ تَحْضُنُنِي

تَرْعَى اعْتِنَاقِي الْهَوَى عِشْقًا وَتَرْعِاكِ؟

أَيْنَ انْدِهَاشُكِ حِينَ الْحُبُّ يَفْجَئُنَا

وَيَسْتَحِيلُ الْهَوَى حَرْفًا لِمَعْنَاكِ؟

أَيْنَ اخْتَفَتْ مِنْ شِفَاهِ الْحُبِّ غَمْغَمَةٌ

كَيْفَ اسْتَطَاعَتْ مَعَ الْأَيَّامِ تَنْسَاكِ

أَيْنَ الْمَوَدَّةُ؟ أَيْنَ الشَّوْقُ؟ أَيْنَ أَنَا؟

أَيْنَ الْعُهُودُ؟ وَأَيْنَ الْحُبُّ أَيْنَاكِ؟"[1]

لقد تحدثنا فيما سبق عن البيت الرأسي، ليأتي الآن دور الشطر الرأسي الذي يُقصَد به توزّع كلمات أحد شطري البيت العمودي بين مستويين خطيين مغايرين فأكثر، على نحو ما يوضحه الشّكل الآتي الذي يُظهر نموذجا من نماذج تَوَزُّعِ الشّطر الرّأسيّ في صفحة الكتابة:

---

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص65–67.

في كلّ نصّ من النّصوص الّتي ورد فيها التّشكيل البصريّ المبيّن أعلاه؛ نلحظ وروده مرّة واحدة لا غير، وبالتّحديد في نهاية النّصّ. يقول ناصر باكريّة في نصّ (تجلّيات):

"أَنَا فِيكِ فِي عَيْنَيْكِ أَبْحَثُ عَنْ أَنَا

وَأَنَا أُفَتِّشُ فِي فُؤَادِكِ عَنْ أَنَا ي

إِنِّي أُفَتِّشُ مَا أُفَتِّشُ لَسْتُ أَدْرِي

إِنِّي أُفَتِّشُ..

لَسْتُ أَعْرِفُ

مُبْتَغَايَا؟"[1]

تَضَمَّنَ الشطر الشعري الأخير مجموعة من الكلمات التي توزّعت بين مستويات خطية متفرّقة، على نحوٍ مخالف للهندسة الأفقية التي جاءت عليها بقية الأشطر. يحاكي هذا التفرّق انفصال الذات الداخلية (الفكرية والنفسية) عن الذات الخارجية (الجسد)، انفصالٌ أوصَل الشاعر إلى حالة من التّيه.

يعود ظهور هذا التشكيل البصري مرة واحدة في النص إلى أن العناصر الخارجة عن المألوف لا يحسُن الإكثار منها حتى لا تفقد تأثيرها في المتلقّي، وإلى أنه تشكيل بصري مؤقت، شأنه شأن حالة الضياع المؤقتة التي اعترت الشاعر، والتي ستغادره بلا ريب. ويرجع وروده في نهاية النص إلى عناية ناصر باكرية بالخاتمة النصية، باعتبارها تقنية من التقنيات التي تجذب انتباه المتلقي، كونها تتضمن حمولات فنية وفكرية تزيد النص غنى جماليا، مما دفع الشاعر إلى

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص07.

إدراج تشكيل بصري ذي علاقة حميمية مع معنى الخطاب اللغوي المصاحب له، كصورة من صور الاهتمام بخاتمة النص.

تشترك الخطابات اللغوية المصاحبة للأشطر الرأسية في المدونة في الإحالة على فكرة مركزية واحدة ألا وهي غياب التجانس بين الذات الشاعرة وبعض المعطيات المحيطة بها، ومن ذلك ما جاء في نص (فلسفة):

"يَا أَيُّهَا الشَّعْرُ صَهٍ قَدْ بِتَّ تُرْهِقُنِي

لَمْلِمْ حُرُوفَكَ

وَارْحَلْ مِنْ مُعَادَلَتِي"[1]

يشير الخطاب اللغوي في هذا الشطر الرأسي إلى الرغبة في الانفصال من قبل الذات الشاعرة، انفصال كان لا بدّ منه في تلك الفترة، إلى أن تستعيد الذات عافيتها وتتجاوز الوضع العصيب الذي كانت عليه، ذلك أنّ وجود الطرف الآخر (الشعر) يساعد على تدفّق الذكريات دون توقف، مما يزيد وضع الذات سوءا. لكن هيهات لهذا الانفصال أن يتحقّق، سيما وأن هذا الطرف معطى ثابت في حياتها، لصيق بها حتى الممات.

إنّ التَّوزّع المُتعمَّد لكلمات الشطر الأخير بين مستويين خطيين منفصلين يحاكي الانفصال الذي أقرّه الشاعر عن قصد لأجل التخلص من الإرهاق الذي يسبّبه التأمل في الذكريات المُتداعية لحظة التّدفُّق الشعري.

إنّ هذا التشكيل البصري غير الاعتيادي مقارنة بالتشكيل البصري المألوف في عُرف شطر البيت العمودي؛ مؤقت، ليس ثابتا في النص. وفي هذه الحالة المؤقتة يشترك هذا التشكيل البصري ورغبةُ الشاعر في الانفصال عن الشعر؛ فكلاهما مؤقت، تشكيل بصري مؤقت، ورغبة

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص47.

مؤقتة من الشاعر في إقامة قطيعة بينه وبين كتابة الشعر، رغبةٌ ستتلاشى حتما، إذ لا مجال للانفصال الأبدي بين شاعر حي يرزق وقرض الشعر.

تَتَضَمَّنُ الأشطر الرأسية في المدوّنة خطابا شعريا مبنيا في أغلب الأحيان على حضور الأنا أو أسلوب الأمر أو كليهما معا، مما يوحي بقوةِ الذات المُستحضَرة في نصوص المدوّنة، وبسيطرتها على المجريات، على الرغم من الغصة التي تحملها. إن قوة الذات وثقة الشاعر العالية فيها يظهران من خلال جرأته في استحضار الأنا وتوظيف الأمر في حالة الإرهاق، ومن خلال جرأته في تعويض تشكيل بصري اعتيادي بآخر غير اعتيادي.

إنّ هذا التشكيل البصري غير المألوف –بحسب تصوراتنا– مُوظَّفٌ توظيفا واعيا بعيدا كل البعد عن الاعتباطية، قائمٌ على التّناسب بين الجانبين البصري والدلالي. ومن بين الأشطر الرأسية المؤكِّدة لِطَرحِنا هذا نَذكرُ ما جاء في قصيدة (مازلت أهواك):

"إِنِّي ارْتَحَلْتُ وَهَا قَدْ عُدْتُ مُرْتَعِشًا

لَا تَقْلَقِي أَبَدًا

مَا دُمْتُ

أَهْوَاكِ"[1]

وفي الشطر الثاني من البيت الأخير من نص (متى يعود السندباد):

"إِنِّي أَمُوتُ أَمُوتُ فَوْقَ دَفَاتِرِي

إِنِّي أَمُوتُ..

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص25.

وَتُبْعَثُ الْأَشْعَارُ"[1]

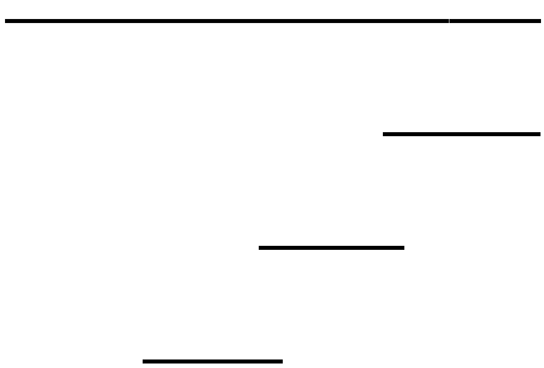
وفي الشطر الثاني من البيت الأخير من قصيدة (صمت بحضرة الزرقاء):

"**مُدِّي يَدَيْكِ عُيُونُ الْأُفُقِ نَائِمَةٌ**

مُدِّي يَدَيْكِ

هُنَا تَأْوِيلُ رُؤْيَاكِ"[2]

ونصل في ختام هذا الجزء إلى الحديث عن الصورة المتبقية من البيت الرأسي، وهي صورة الشطر المتدرّج، والذي نقصد به توزّع كلمات شطر واحد من البيت الرأسي بين مستويات خطية منفصلة ومتتالية على نحو متدرّج مثلما يُوضّحه الشّكل الآتي:



ووفق هذا التشكل البصري يقول ناصر باكرية في نهاية نص (زيف):

"**مَا عُدْتُ أُؤْمِنُ فِي عَيْنَيْكِ يَا لُغَةً**

مِنَ الْأَكَاذِيبِ

صِيغَتْ..

---

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص37.

[2]– المصدر نفسه، ص20.

كُلُّهَا خُدَعُ."[1]

يُجسِّد تَدرُّج الشّطر الثاني من البيت الأخير في القصيدة دلالةَ أنّ الأكاذيب والتظاهرات الخادعة تُكشَف تدريجيا مع مرور الوقت، وهي دلالة من الدلالات المستوحاة ضمنيا من الخطاب الشعري في هذا الشطر.

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص51.

ثالثا: الشكل الأدبي

كتَب الشاعر ناصر باكرية نصوصه في ضوء الأشكال الأدبية الآتية؛ النص العمودي، والنص الحرّ، وقصيدة النثر، والقصيدة الجامعة بين العمودي والحر. تميّزت النصوص العمودية بتشكيل بصري يدلّ مباشرة على شكلها الأدبي، دون التعامل اللغوي معها، التلقي البصري لها كفيل بتحديد شكلها الأدبي. في حين تميّزت قصائد التفعيلة بتشكيل بصري غير مُحَدِّد بدقة لشكلها الأدبي، فالتلقي البصري لها يضع المتلقي في شكّ من حيث كونُها قصيدة حرة أم قصيدة نثر، ولا يَقطَعُ ذلك الشكَّ سوى تَتَبُّع القصيدة على مستوى الوزن، وذلك من خلال التلقي اللغوي. أما قصيدتا النثر؛ فلم تتسما بتشكيل بصري مُحدِّد لشكلهما الأدبي، نظرا لهيئتهما الطباعية النثرية المماثلة للهيئة الطباعية للرواية والقصة ومختلف الأجناس النثرية الأخرى، مما يجب على المتلقي التعامل معهما لغويا، فإن وجد فيهما سمات الشعر، اعتبرهما قصيدتي نثر. وأما القصائد الجامعة للشكلين الأدبيين العمودي والحر؛ فهي تتميز بتشكيلين بصريين مختلفين؛ هندسة الأول منتظمَة والثاني أقل انتظاما، تَلَقِّي الأوّل بصريا يحدّد الهوية الأجناسية لأبياته الشعرية، لكن تلقي الثاني بصريا لا يُحدِّد الهوية الأجناسية لأسطره بدقة، فيبقى المتلقي محتارا بين وضعها في خانة أسطر القصيدة الحرّة أم في خانة أسطر قصيدة النثر، إلى أن يتعقّب إيقاعها الخارجي، فإنْ وجدها موزونة فهي من قبيل أسطر القصيدة الحرّة، وإن لم يجدها موزونة فهي من قبيل أسطر قصيدة النثر.

بقي أن نشير إلى أنّ مجيء أغلب نصوص الشاعر وفق القصيدة الحرة لا يعني تفضيله لها على حساب النص العمودي أو قصيدة النثر، وإنما يعود إلى سلطة التدفّق الشعري لحظة الكتابة في تحديد القالب الذي يأتي وفقه النص، مما يعني أنّ شكل النص لا يُخَطَّطُ له سَلَفًا، وأنّ الشكل الأدبي ليس هو من يضمَن جودة أو رداءة النص؛ فقد نجد نصوصا جيدة ونصوصا رديئة من الشكل الأدبي نفسه، وقد نجد أيضا نصوصا مكتمَلة فنيا وأخرى غير مكتمَلة فنيا من الشّكل الأدبي نفسه، لأنّ التحكم في الأدوات الشعرية وعمق التجربتين الحياتية الشعرية –بحسب

تصوّراتنا- هما المعياران اللذان يضمنان للنص نضجه الفني، وبناءً على هذا الأساس؛ فإنّ تصوّرنا لا يتّفق مع التصور الآتي: إن الشعر "لا يبلغ مستوى النضج الفني إلا حين يكون عموديا، أو حين يتم له الشكل المتميز، الذي يميزه عن النثر فيقترب من الإطار العمودي"[1]. لكن ذلك لا يوحي بأن هذا التصور خاطئ، بقدر ما يوحي بتعدّديّة الرؤى، هذه التعددية الناتجة عن اختلاف المرجعيات.

1/ النص العمودي:

تعود نشأة الشعر العمودي إلى ما قبل مجيء الإسلام بمائة وخمسين أو مائتي سنة بحسب تصوّر الجاحظ[2]، و بالرغم من طول المدة الزمنية من العصر الجاهلي إلى الفترة المعاصرة؛ إلّا أنّ النص العمودي لم يغادر الساحة الشعرية العربية على الرّغم من ظهور أنواع وأشكال أدبية جديدة ذات مرجعية غربية استقطبت اهتمام الكاتب والمتلقّي العربيَّين، ممّا يؤكد قوّة المعطيات التراثية وقدرتها عل مواكبة روح العصر.

عن طريق التلقي البصري يمكن التعرّف على حجم النص العمودي من حيثُ كثرةُ عدد الأبيات أو قلّته، هذا المعطى يسهم في تحديد بعض من خصوصيات أسلوب الكتابة لدى الشاعر، وهذا ما سنقف عليه أثناء اشتغالنا على النصوص العمودية في المدونة، البالغ عددها خمسة عشر نصا، متوزّعا من حيث حجمُه بين النتفة والقطعة والقَصيدة، وهي تصنيفات معروفة في النقد العربي التراثي.

---

[1]- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989، ص114-115.

[2]- ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبوعات مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1965، ص74.

عنوان النص:	عدد أبياته:
صفاء	2
معبر اللهفة	6
معبر الاحتمال	7
ما لم يرد في الصحاح	7
أين الهوى؟	8
متى يعود السندباد؟	9
مازلت أهواك	11
زيف	12
تجليات	14
من وحي عينيك	14
صمت بحضرة الزرقاء..	15
حبيبتي أنت...	19
بلقيس..؟	19

سمراء..	27
فلسفة	39

أ/ النّتفة:

إذا بلغ عدد أبيات النص بيتين أو ثلاثة سمّي نتفة، وقد عُرف النص قليل الأبيات منذ الجاهلية واشتُهر[1]؛ لأنه سهل للحفظ على حدّ تصوّر عمرو بن العلاء، وَأَولَجُ في المسامع بحسب تصوّر ابن الزِّبَعري[2].

اشتملت النصوص العمودية في المدونة على نص واحد من قبيل النتفة، يقول فيه ناصر باكرية:

"مُغْرٍ صَفَاؤُكِ.. مَا أَدْرَاكِ مَا ضَمَئِي؟

أَكُنْتِ وَجْهِيَ إِذْ أَدْنَيْتِ لِي الْمَطَرَا

أَوْشَكْتُكِ **الْآنَ إِذْ** لَا **غَيْبَ** يَجْمَعُنَا

أَوْشَكْتُ وَجْهَكِ إِذْ أَوْشَكْتِنِي نَظَرَا"[3]

إن التلقي البصري لهذا النص دون التعامل مع لغته أسفر عن النتيجتين الآتيتين:

-إن ندرة هذا التشكيل البصري في المدوّنة بوروده مرة واحدة من أصل خمسة عشر نصّا يعكس -بحسب تصوراتنا- رؤية الشاعر للشعر والذات؛ تعكس هذه الندرةُ على مستوى الشعر ندرةَ

[1]- ينظر: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج:3، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص31.

[2]- ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ص186-187.

[3]- ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص59.

وجود النص النتفة على مستوى الساحة الشعرية الجزائرية والعربية المعاصرة. وعلى مستوى الذّات تُجَسِّد فكرةَ أن الذات الشاعرة ذات واحدة متفرّدة غير متكررة، وهذا لا يعني أنها الأفضل على الإطلاق بقدر ما يعني وجودَها المتفرّد الذي ليس له مثيل مقارنة بِما تشهده الساحة العربية المعاصرة من شعراء، أي أنّ ناصر باكرية يكتُب ما يمليه عليه التدفق الشعري، وليس نسخةً من شاعر آخر.

-كلّما كان عدد أبيات النص قليلا؛ كان أسهل للحفظ. ومجيء النص هكذا بصورة محفّزة على الحفظ دليل على قوته، لأنّ النص المتاح للحفظِ ومن ثمّ التداول بين مختلف القراء يجب أن يكون قويا. وفي هذا اعتراف ضمني من الشّاعر باكتمال نصه فنيا وفكريا، لكنه يبقى اعترافا قابلا للرفض أو القبول، طالما أنّ التذوق الجمالي يختلف باختلاف مرجعيات المتلقّين وتصوراتهم.

أمّا التلقي المزدوج؛ البصري/ اللغوي، فقد أسفر عن النتيجة التالية:

-يُجسّد التشكيل البصري لهذا النصّ دلالة خطابه اللغوي، فتألُّفه من بيتين اثنين يُحاكي تَمَحوُرَه داخليا حول شخصيتين أساسيتين أطّرا الخطاب اللغوي؛ المخاطِب والمخاطَب.

ب/ القطعة:

القطعة نصٌّ شعري عمودي يتألف من أربعة أبيات إلى ستة، ومن القدماء من يعدّ كلّ نص متألّف من أربعة أبيات إلى عشرة قطعة[1]، وهذا هو الرّأي الذي سنعتدّ به في بحثنا. ومن القدماء المشهورين بجودة قطعهم: الحسن بن الضحاك، وأبو نواس، وأبو علي البصير، وعليّ بن الجهم، وابن المُعَذَّل، والجماز، وابن المعتز، وبشار بن برد، وعباس بن الأحنف[2].

[1]- ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، مرجع سابق، ص188.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ قلّة أبيات القطعة يَعكسُ إحدى الدّلالات التي يوحي بها خطابها اللّغويّ، وهذا التّصوّر متعلّق بالمدونة التي نشتغل عليها وحسب، لأنّ التّعميم على مدوّنة أخرى لم يتم الاطلاع عليها واستقراؤها من حيثُ ذلك الجانب يتنافى والموضوعية الواجب توفّرها في مثل هذه التّصوّرات.

ولتأكيد هذا الطّرح، أي خدمة الخطاب البصري للخطاب اللغوي المصاحب له، نستشهد بما جاء في نص (أين الهوى):

"هُنَا دَفَنْتُ مَعَ الْأَحْلَامِ ذِكْرَاكِ

شَطَبْتُ مِنْ دَفْتَرِ الْأَشْوَاقِ أَهْوَاكِ

هُنَا انْتَحَرْتُ عَلَى أَهْدَابِ قِصَّتِنَا

إِنِّي أَمُوتُ لِأَفْنَى فِيكِ أَحْيَاكِ

تَغَيَّرَتْ لُغَةُ الْأَشْيَاءِ فِي لُغَتِي

أَيْنَ ارْتِعَاشُكِ وَالْأَشْوَاقُ تَغْشَاكِ

أَيْنَ اشْتِيَاقُكِ فِي عَيْنَيْكِ مُلْتَهِبًا

يَطْوِي الدُّرُوبَ اغْتِرَابًا خَلْفَ مَمْشَاكِ؟

أَيْنَ ابْتِسَامَتُكِ الْبَيْضَاءُ تَحْضُنُنِي

تَرْعَى اعْتِنَاقِي الْهَوَى عِشْقًا وَتَرْعَاكِ؟

أَيْنَ انْدِهَاشُكِ حِينَ الْحُبُّ يَفْجَئُنَا

وَيَسْتَحِيلُ الْهَوَى حَرْفًا لِمَعْنَاكِ؟

أَيْنَ اخْتَفَتْ مِنْ شِفَاهِ الْحُبِّ غَمْغَمَةٌ؟

كَيْفَ اسْتَطَاعَتْ مَعَ الْأَيَّامِ تَنْسَاكِ؟

أَيْنَ الْمَوَدَّةُ؟ أَيْنَ الشَّوْقُ؟ أَيْنَ أَنَا؟

أَيْنَ الْعُهُودُ؟ وَأَيْنَ الْحُبُّ أَيْنَاكِ؟"[1]

الذي يحيل خطابه اللغوي على قصر مدّة العلاقة الغرامية بين الذات والآخر، تلك العلاقة التي كانت في البداية قائمة على الحب المتبادَل، لكن سرعان ما تلاشت بغيابه ، وقد جاء ذلك الخطاب في شكل نص شعري قصير يحاكي قِصَرُهُ قِصَرَ مدة العلاقة الغرامية التي دامت بين الذات والآخر.

ج/ القصيدة:

إنْ"بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة(...) ومن الناس من لا يعدّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد"[2]، وهذا هو التصوّر الذي سنسير وفقه في هذا الجانب من الدراسة.

إنّ كثرة عدد أبيات القصائد العمودية في المدوّنة لها علاقة بمعنى الخطاب اللغوي، ذلك أنّ الخطاب البصري يجسّد دلالة الخطاب اللغوي، ومن ذلك ما نجده في نص (فلسفة) المتكون من تسعة وثلاثين بيتا:

"صَهٍ صَهٍ خُنِقَتْ رُوحِي بِأَوْرِدَتِي

يَا أَيُّهَا الصَّوْتُ مَبْحُوحًا بَحَنْجَرَتِي

صَهٍ أَيُّهَا الصَّوْتُ هَلْ أَصْلَاكَ حَشْرَجَةً؟

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص67– 65.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، مرجع سابق، ص188– 189.

أَمْ أَنْتَ مِنْ لَـهَبِي تُصْلَاكَ حَشْرَجَتِي؟

صَهٍ وَلْتَدَعْنِي وَحِيدًا بِتَّ تُرْهِقُنِي

إِلَى مَتَى يَسْتَفِزُّ الشَّوْقُ أَجْنِحَتِي

يَا زَفْرَةَ الْحُبِّ صُوفِيًّا يُخَالِجُنِي

يَسْرِي حُلُولًا كَنَبْضِي وَسطَ أَوْرِدَتِي

قَدْ ذُبْتُ فِيكَ هَوًى قَدْ صِرْتَ أَنْتَ أَنَا

حَلَلْتَ فِي كُلِّ كَوْنِي بِتَّ وَسْوَسَتِي

حَلَلْتَ فِي جَوْهَرِ الْأَشْيَاءِ جَوْهَرَةً

فِي الْوَرْدِ فِي الْمَاءِ فِي لَيْلِي وَأَخْيِلَتِي

فِي كُلِّ شَيْءٍ تُرِينِي مِنْكَ فَلْسَفَةً

لِلْحُسْنِ جَامِحَةً تَهْفُو لِفَلْسَفَتِي

الْوَرْدُ لَوْلَاكَ مَا غَنَّتْ بَرَاعِمُهُ

لِلْغُصْنِ أُغْنِيَةٌ تَشْدُو كَأُغْنِيَتِي

وَالرُّوحُ لَوْلَاكَ مَا رَقَّتْ نَسَائِمُهَا

فِي رَعْشَةِ الْحُبِّ فِي أَشْوَاقِ غَمْغَمَتِي

وَالْكَوْنُ مَا انْتَظَمَتْ لَوْلَاكَ رَوْعَتُهُ

فِي عَيْنِ مَنْ نَظَرَتْ عَيْنَاهُ مِنْ عَنَتِ

يَا أَيُّهَا الصَّوْتُ صَهٍ قَدْ بِتَّ تُرْهِقُنِي

أَضْنَيْتَ حَنْجَرَتِي

حَمَلْتَنِي مِنْ أَنِينٍ مِنْكَ يَجْلِدُنِي

سَوْطًا تَرَنَّحَ فِي أَذْيَالِ خَاطِرَتِي

جَهْلاً حَمَلْتُكَ مِنْ ظُلْمِي وَمِنْ سَفَهِي

جَهْلاً حَمَلْتُكَ سَيْفًا وَسطَ خَاصِرَتِي

مَا عُدْتُ أَقْدِرُ لَا حَوْلٌ وَلَا مَدَد

لَا طَاقَةَ الْيَوْمَ لِي نكست أَلْوِيَتِي

هَارُونُ غَابَ فَمَا عَادَتْ تُؤَازِرُنِي

نَجْوَاهُ فِي أَدَبِي فِي خَوْضِ مَعْرَكَتِي

يَا أَيُّهَا الشِّعْرُ يَا بُؤْسِي وَيَا وَجَعًا

يَنْمُو تَرَعْرَعَ فِي أَحْضَانِ أَوْرِدَتِي

هَلْ مَا خلقت لَنَا إِلَّا لِتَسْقِينَا

ضِعْفَ الْعَذَابِ الَّذِي يَجْثُو بِأَفْئِدَةِ

يَا وَيْلَهُ الشَّاعِرُ الْمَوْهُوبُ مِنْ زَمَن

تَزْهُو الْجُذُورُ بِهِ وَالْغُصْنُ فِي عَنَتِ

يَا وَيْلَهُ حِينَ يُمْسِي الْكَوْنُ مُضْطَرِبًا

وَالْوَزْنُ مُنْقَلِبًا رَأْسًا بِأَحْذِيَتِي

تُمْسِي الْحَدَاثَةُ فِي الْأَفْهَامِ مِشْنَقَةً

وَيُصْلَبُ الْحُبُّ فِي أَغْصَانِ أَلْوِيَتِي

وَيُصْبِحُ الْغَزَلُ الْعُذْرِيُّ زَنْدَقَةً

وَتُذْبَحُ الْعِفَّةُ الْبَيْضَاءُ إِنْ هَفَتِ

تَرْوِي الْحَدَاثَةُ أَنَّ الْحُبَّ مَهْزَلَةٌ

أُكْذُوبَةٌ كُبْرَى نُسِجَتْ بِعَنْعَنَةِ

مَا قَيْس؟ مَا حُبُّهُ الْعُذْرِيُّ؟ مَا قِصَصٌ

تُرْوَى أَسَاطِيرُهَا إِلَّا لِبَلْبَلَةِ

مَا الشِّعْرُ إِنْ لَمْ يَكُنْ طَلْسَمَ شَعْوَذَةِ

إِلَّا سَذَاجَةَ تَقْلِيدٍ لِقَافِيَةِ

إِنْ كُنْتَ فِي وَصْفِ حَسْنَاءَ وَفِتْنَتِهَا

قُلْ إِنَّهَا طَبْلَةٌ كَالزَّيْفِ فِي رِئَتِي

تَجَاوَزِ الْوَاقِعَ الْمَعْهُودَ مُمْتَطِيًا

ظَهْرَ الْمُفَاجَأَةِ الشَّمْطَاءِ مِنْ جِهَةِ

ضَعْ نَهْدَهَا تَحْتَ سَاقَيْهَا وَرُكْبَتِهَا

مِنْ تَحْتِ وُجْنَتِهَا وَالْكَعْبَ فِي الشَّفَةِ

وَارْبِطْ ظَفَائِرَهَا فِي النَّعْلِ تَرْسُمُهَا

لِلْحُسْنِ فِي صُورَةٍ مُثْلَى مُهَفْهَفَةِ

قَدْ بِتُّ أَهْذِي وَأَهْذِي دُونَمَا نَسَقٍ

لَطَالَمَا نسقت يُمْنَاهُ أَنْظِمَتِي

قَدْ بِتُّ أَهْذِي وَجَفْنُ اللَّيْلِ يَرْمُقُنِي

وَالْأَرْضُ تَهْتَزُّ تَحْتِي دُونَ زَلْزَلَتِي

هَجْرُ الْحَبِيبَةِ وَالزِّلْزَالُ أَنْطَقَنِي

اِثْنَانِ لَوْ جُمِعَا لِلْأَرْضِ لَانْتَهَتِ

اِثْنَانِ كَانَا وَيَكْفِي مِنْهُمَا أَحَدٌ

لِيَنْطِقَ الصَّخْرُ آيَاتٍ كَتَرْتَرَتِي

قِدِّيسَةُ الْحُبِّ وَالْإِلْهَامِ قَدْ رَحَلَتْ

وَخَلَّفَتْنِي طَرِيحًا بَيْنَ أَزْمِنَتِي

بِالْأَمْسِ كَانَتْ تُغَذِّي الْعِشْقَ فِي فَمِهَا

حَتَّى نَمَا وَاسْتَتَبَّ الْحُبُّ فِي شَفَتِي

كَانَتْ هُنَاكَ هُنَا فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ

كَالْحُلْمِ قَدْ رَحَلَتْ مِنْ بَيْنِ أَجْنِحَتِي

كَانَتْ تَقُولُ بِأَنَّ الشِّعْرَ يُرْهِقُهَا

وَأَنَّهُ كَذِبٌ مِنْ صُنْعِ فَلْسَفَتِي

وَإِنَّنِي شَاعِرٌ يَجْتَرُّ قَافِيَةً

كَانَتْ لِلَيْلَى وَأَمْسَتْ حَدْوَ قَافِيَتِي

يَا أَيُّهَا الشِّعْرُ صَهٍ قَدْ بِتَّ تُرْهِقُنِي

أَطَلْتُ فِيكَ مَعَاذَ اللهِ ثَرْثَرَتِي

لَمْلِمْ حُرُوفَكَ

وَارْحَلْ مِنْ مُعَادَلَتِي.."[1]

يُحيل النّص على رغبة الشاعر في الانفلات من سُلطة الشعر، وعلى الرغم من هذه المحاولة إلا أن الشعر امتنع عن الامتثال لذلك الطلب، وبقي مصاحبا لصاحبه رافضا المغادرة.

لقد أتت هذه الدلالة على امتداد تسعة وثلاثين بيتا، تُجسّدُ كثرةُ عدد الأبيات الإلحاحَ الشديد من الشاعر طالبا من الشعر مغادرة حياته، كصورة من صور تجسيد التشكيل البصري لدلالة الخطاب اللغوي المقترن به.

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص39– 47.

2/ القصيدة الحرة:

ألّف ناصر باكرية ضمن المدونة التي نشتغل عليها واحدا وخمسين نصا حرّا، كما هو واضح في الجدول الآتي:

عنوان النص:	عدد أسطره:	عنوان النص:	عدد أسطره:	عنوان النص:	عدد أسطره:
فناء	24	مجاز آخر	3	فص أول	2
احتمال	9	ليس موعدا	2	فص ثان	5
قراءة صامتة	42	أشباه ونظائر	7	فص ثالث	3
هترفة الأغبياء	29	عادة	4	فص رابع	5
مواويل	18	عادة أخرى	6	فص خامس	8
أنا لست أدري	25	نبوءة أخرى	2	فص سادس	8
معبر الانتظار	29	استقامة	4	فص سابع	6
معبر الارتياب	19	اشتهاء	3	فص ثامن	5
معبر الرؤيا	30	هامش أول	3	فص تاسع	5
رسالة طفل	11	هامش ثان	6	فص عاشر	5
رسالة صحفي	11	استدراك	1	آية	2

تجليات إفضاء	**44**	**هامش ثالث**	**2**	**فص التمام**	**5**
تجليات الغياب	**22**	**هامش رابع**	**3**	**يقين**	**6**
المجاز	**8**	**هامش الدهشة**	**19**	**حقيقة**	**2**
آية	**3**	**صحو**	**45**	**عقم**	**4**
كأن المجاز المجاز	**9**	**هامش**	**5**	**ظل**	**7**
مجاز الخطى	**5**	**فص التشظي**	**26**	**سؤال**	**6**

من مظاهر التّشكيل البصري للقصائد الحرة في المدونة والذي يعد ظاهرة فيها؛ مظهرُ قلّة عدد أبيات النص، هذا المظهر البصري الذي صاحبته مظاهر لغوية أخرى جعلت هذه القصائد تندرج ضمن ما يسمى حديثا بالقصيدة الومضة[1]، أو القصيدة القصيرة[2]، أو التوقيعة[3]، أو غير ذلك من التّسميات الوصفيّة لمعطى شعري ليس غريبا على الإبداع، سواء على مستوى التجربة الشعرية العربية أو الغربية[4].

أ/ القصيدة الومضة:

[1]– أخذنا هذا المصطلح من الدراسة التي نشرها محمد غازي التدمري في مجلة المعرفة. ينظر: محمد غازي التدمري، قصيدة الومضة وإشكالية الشكل، مجلة المعرفة، دمشق، ع:354، 1993، ص138.

[2]– أخذنا هذا المصطلح من كتاب (الشعر العربي المعاصر) لعز الدين اسماعيل في إطار حديثه عن معمارية الشعر المعاصر. ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص243.

[3]– أخذنا هذا المصطلح من كتاب (الشعر الجزائري الحديث) لمحمد ناصر. ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص658.

[4]– ينظر: محمد غازي التدمري، قصيدة الومضة وإشكالية الشكل، مرجع سابق، ص138.

هي القصيدة الشعرية التي تتّسم بالتقشف الشديد في عناصر تشكيلها اللغوية وغير اللغوية، على أن تحمل تلك العناصر حمولات دلالية مكثّفة، مثلها مثل وميض البرق الذي لا يستغرق زمنا طويلا، لكنه انعكاس لتفاعلات كثيرة تحدث في السماء. وقد "سميت كذلك لفرط قصرها وإسرافها في التقشف اللغوي، والاقتصاد الشكلي، كما لو كانت لمحة أو لقطة إشهارية، تبث نبأ موجزا"[1]، يتضمن حمولات دلالية لها وزنها لدى المتلقّي.

تأتي القصيدة الومضة في هيئة قصيدة عمودية، أو قصيدة حرة، أو قصيدة نثر، أو أي شكل أدبي آخر، شرط أن يتسم بالسمات التي طُرحت في التعريف السابق الذكر. ولأنّ اشتغالنا في هذا الجانب متمحور حول القصيدة الحرة، سنركز فقط على الومضات الشعرية التي تندرج ضمن إطار هذا الشكل الأدبي.

إنّ التّلقي البصري لا يكفي وحده لتحديد ما إذا كان النص المستهدف ومضة شعرية أو لا، فقد يكون النص قصيرا، لكن لا تتسم عناصر تشكيله اللغوية بالتكثيف مثلا، مما يستوجب التعامل المباشر مع تلك العناصر، ففي نص (آية):

"وَاقِفِينَ عَلَى طَلَلِ مَيِّتٍ يَتَبَاكَوْنَ أَوْهَامَهُمْ

مَا الَّذِي ضَرَّ لَوْ جَلَسُوا يَضْحَكُونَ عَلَى مَوْتِه

تِلْكَ آيَاتُنَا"[2]

يبدو للوهلة الأولى –أي من خلال تشكيله البصري– أننا أمام ومضة شعرية، ويتّضح ذلك بشكل أكيد بعد تتبّعنا لعناصره اللغوية التي ألفيناها تتسم بالتكثيف الدلالي، مع غياب مجانية الكلمات.

[1]– وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص225.

[2]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص09.

يحيل الخطاب اللغوي على مفارقة دلالية تنافي مقولة (لكلّ مقام مقال)، فاقتراح الشاعر المتمثل في تعويض البكاء على الميت بالضحك على موته؛ اقتراح خارج عن المألوف في عرف التقاليد الإنسانية جمعاء، ذلك أنّ الحزن –أو التظاهر بالحزن– هو (المقال) المناسب لمقام (الموت). وقد أشار إلى هذه الدلالة مع استحضاره لمجموعة من المعطيات التراثية والمعاصرة في هيئة ومضة شعرية يعكس قصرُها الشديد الذي أحدثته أدواتها الفنية المشكّلة لها قصرَ المدّة التي يبقى فيها الحي حزينا –أو متظاهرا بالحزن– على الميت.

ومن النصوص التي يحاكي مجيئها في صورة ومضة دلالةَ خطابها اللغوي نصٌّ (عادة) :

"كَبِدَايَةِ قِصَّةِ حُبّ

مُرْهَقٌ وَجْهُ هَذَا الصّبَاحِ الَّذِي لَمْ أُمَارِسْ بِهِ عَادَتِي مِثْلَمَا لَا يَجِب

لَمْ أُمَرِّرْ عَلَى شَفَتَيْكِ كَلَامِي الْبَذِيء

وَلَمْ أَنْتَبِهْ أَنَّنِي مُنْذُ أَسْئِلَتِي لَمْ أُجِبْ"! [1]

الذي يجسّدُ بمجيئه في هيئة ومضة مرورَ الوقت أثناء التقاء الحبيبين بسرعة فائقة كوميض البرق، بحيث أنّ المحبّ لم يفعل ما كان يفعله من قبل، ولم يشعر حتى بالوقت الذي مرّ بسرعة وهو يطرح الأسئلة دون أن يترك مجالا للحبيبة لتطرح عليه أسئلة كما كان يفعل.

3/ قصيدة النثر:

كان أدونيس في الساحة النقدية العربية "أولَ من استعمل مصطلح (قصيدة النثر)، نقلا عن المصطلح الفرنسي (poeme en prose)، وذلك في مقالة له تحت عنوان (محاولة في تعريف الشعر الحديث)، ولكن المصطلح في هذه المقالة لم يَسَيَّج بسياج مفهومي يبرز خصاصه. ثم

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، ص21.

ظهر المصطلح مرّة أخرى بشكل أكثر تحديدا في مقالة ثانية بعنوان (في قصيدة النثر)، والمقالتان منشورتان في مجلة"[1] عربية موسومة بـ:(شعر)، تلك المجلة اللبنانية التي تأسست على يد يوسف الخال، والتي دافعت عن قصيدة النثر العربية، وسعت إلى ضمّها للساحة الشعرية العربية بما نشرته من مقالات تأسيسية لها، وإبداعات مُكتمَلة فنيا وفكريا في ضوئها.

وبعد الفترة العصيبة التي شهدتها قصيدة النثر في بداياتها، صار معتَرفا بها من قبل أغلب متلقّي الشعر –المتخصصين وغير المتخصصين– وكتّابه، باعتبارها معطى فنيا تمكَّن من فرض ذاته في الساحة العربية المعاصرة، بفضل الكثير من نماذجه القوية التي استقطبت المتلقي العادي والمتخصص، ودعت ولو على نحو ضمني إلى الكتابة في ظل هذا الشكل الأدبي المعاصر.

كتب ناصر باكرية ضمن المدوّنة التي نشتغل عليها نصّين شعريّين يندرجان ضمن الشكل الأدبي المسمّى قصيدة النثر، يتسمان بتشكيل بصري مختلف تماما عن التشكيل البصري لقصائد التفعيلة والقصائد العمودية.

أهم العناصر التي تصادف بَصر متلقي قصيدتي النثر المُشتَمَل عليهما في المدوّنة هي الحوار والهيئة الطّباعيّة النّثريّة ، وكلاهما له دور في إيصال رؤى الشاعر إلى المتلقي.

أ/ الحوار:

يعدّ الحوار أداة من الأدوات الأساسية التي ينبني عليها النص الدرامي[2]، فمن خلاله تنمو أحداث النص وتؤدي شخصياته دورها ضمن الإطارين المكاني والزماني[3]. والحوار الذي "تدلّ

[1]– رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007/ 2008، ص50.

[2]– استخدمنا مصطلح (النص الدرامي) ونقصد به النص المكتوب على الورق، والذي إذا تمّ عرضه على الخشبة سُمّي (نصّا مسرحيا) . ينظر: وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص139.

[3]– ينظر: عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص28.

كلّ كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبّر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة أو افتعال فيه"[1]؛ هو الحوار الناجح في لفت انتباه المتلقّي، والمسهمُ بشكل كبير في إنجاح النص الدرامي، لأنه أداة التّخاطب الوحيدة في النص[2]. كما يعدّ من حيث حضورُهُ المكثف والأساسيّ الأداة التي تُميّز النصوص الدرامية عن النصوص الأدبية الأخرى، كونه جزءا لا يتجزّأ من بنائها الفني والدلالي، في حين يعدّ عنصرا ثانويا في بناء النص الشعري والنص الروائي ومختلف النصوص الأدبية الأخرى[3].

وظّف ناصر باكرية الحوار في قصيدتي النثر اللتين أدرجهما ضمن ديوانه الثاني المسمّى (مسميات الأشياء) على نحو واعٍ، مُراهِنًا على مساهمته الفعّالة في بناء النص دلاليا وفنيا؛ دلاليا من خلال الدلالة الظاهرة المعبّر عنها والدلالة العميقة المُوحى بها من خلال لغة الحوار، و فنّيا من خلال المساهمة في بناء المعمار الخارجي. ونظرا لاشتغالنا في هذا الفصل على التشكيل البصري، سيكون تركيزنا متمحورا حول الجانب البصري للحوار في القصيدتين. يقول الشاعر في نص (مكاشفة):

"كَمْ تَبْدُو فِكْرَةً رَائِعَةً أَنْ تَبْدَأَ الْحِوَارَ مَعَ

امْرَأَةٍ مِنَ الصَّدْرِ تُصْبِحُ الْمَسَافَةُ قَرِيبَةً جِدًّا.. حَتْمًا

سَتَخْتَصِرُ الطَّرِيقَ إِلَى قَلْبِهَا

أَمَلْتُ رَأْسِي قَلِيلًا وَبِهَمْسَةِ عَاشِقٍ سَأَلْتُهَا:

-هَلْ مَعَكِ وَلَّاعَة؟

[1]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الصفحة 28.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

-عَفْوًا أَنَا لَا أُدَخِّن..

-وَلَا أَنَا أَيْضًا..

فَلِمَاذَا تَطْلُبُ الْوَلَّاعَةَ إِذَنْ

-لِأَخْرِقَ هَذَا الصَّمْتَ الصَّارِخَ بَيْنَنَا.."[1]

إنّ الحوار واضح في هذه الأسطر الشعرية، وذلك من خلال التلقي البصري لها، دون التّعامل مع لغتها، فَالشَّرْطَةُ (-) المُدْرَجَةُ في بداية السطر علامة على أنّ أحد المتخاطبين هو المتحدّث في ذلك السّطر، ذلك أن الشرطة(-) علامة من علامات الحوار اللغوي المكتوب، وهي العلامة البصرية للحوار في القصيدة، وكذلك في القصيدة الثانية.

كلّ أداة فنية يعتقد الشاعر أنّها تخدم نصّه وتثريه؛ يوظّفها في نصه، واستعارتُه لأداة من أدوات النّص الدّرامي وتوظيفُها في نصّه يشي بالثّقل الفني والدلالي الذي تتضمنه هذه الأداة، ولا أدلَّ على هذا مِن كَونِ جنس أدبي قائمٍ بذاتهِ ينبني عليها، ألا وهو النص الدّرامي.

يعكس توظيف الحوار في النص الرؤيةَ الحوارية التي يتّسم بها الشاعر، والتي تتضح أيضا من خلال تحاور مختلف الأدوات من مختلف الفنون في تشكيل نصوصه الشعرية.

ب/ الهيئة الطّباعيّة النّثريّة:

جاءت الهيئة الطّباعيّة لقصيدة النّثر العربية منذ نشأتها إلى الآن في ضوء صورتين أساسيتين؛ نصوص الصورة الأولى قائمة على السطر المحدود الطول الذي يضم عددا قليلا من الدوال اللغوية أو غير اللغوية أو كليهما معا، دون التزام بِمَلْءِ السطر الورقي من صفحة الكتابة، على نحو الهيئة الطباعية للشعر الحرّ، والصورة الثانية قائمة على امتلاء السطر

[1]- ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص92- 93.

الورقي من صفحة الكتابة بالكلمات وعلامات الترقيم، وعلى نظام الفقرات، وكأنّنا بصدد تلقّي رواية أو أيّ عمل نثريّ يظهر في تلك الهيئة الطّباعيّة النّثريّة.

يستحيل على المتتبّع بصريا لقصيدتي النثر اللتين وردتا في المدوّنة الجزمُ بأنّهما نصّان شعريان، لكثرة علامات الترقيم، وامتلاء السطر الورقي من صفحة الكتابة بالكلمات، ووجود نظام الفقرات، وغيرها من المظاهر التي نجدها في هذا النمط من قصيدة النثر، والرواية، والقصة، و...، فحتّى تلك الأسطر القصيرة التي تُماثل أسطر قصيدة التفعيلة، عددُها القليل غير كاف للحكم على النص منذ التلقي البصري أنه نص شعري، سيما وأنّ نصوصا كثيرة من الأنواع النثرية التي ذكرناها قبل قليل تتضمّن في متنها أسطرا شعرية كأسطر القصيدة الحرّة. يقول ناصر باكرية في نص (منتظر وحذاء امرأة مخلوع):

أَمْسَكَ مِقْوَدَ السَّيَّارَةِ وَكمَا فِي أَفْلَامِ الْأَكْشَن وَ"

قِصَصِ الْإِخْتِطَافِ" رَاحَ يَحَوِّلُ السَّيَّارَةَ عَنْ وِجْهَتِهَا..

رَاحَتْ تَصْرُخُ بِكُلِّ مَا أُوتِيَتْ مِنْ ضُعْفٍ، بِسَادِيَتِهِ

الْمَعْهُودَةِ رَاحَ يَتَلَذَّذُ بِصُرَاخِهَا وَعَوِيلِهَا.. كَادَت

السَّيَّارَةُ تَتَحَطَّمُ بِشَاحِنَةٍ خَرَجَتْ لِتَوِّهَا مِنَ الْمِينَاءِ

الَّذِي يُسَمُّونَهُ مِينَاء الْجِنِرَالَات..حَاوَلَ السَّيْطَرَةَ عَلَى

السَّيَّارَةِ وَهُوَ فِي قِمَّةِ انْفِعَالِهِ وَقَدْ ذَهَبَ بَعِيدًا سَأَلَتْهُ

بِصَوْتِهَا الرَّخِيمِ: هَلْ تَعْرِفُ "عَمَّار" الْمُجَاهِدَ الشَّهِيرَ

الَّذِي أَسْقَطَ طَائِرَةً فَرَنْسِيَّةً.. وَالَّذِي سُمِّيَتْ عَلَيْهِ هَذِهِ الْمَدْرَسَةُ، فِي تِلْكَ اللَّحْظَةِ كَانَا يَمُرَّانِ بِجِوَارِ مَدْرَسَةٍ لَمْ يَنْتَبِهْ لِمَا كَانَ يَخْرُجُ مِنْهَا مِمَّا كَانَ يُشَبِّهُهُ أَجْدَادُهُ بِالْمَهَا وَالْغِزْلَانِ – أَحَسَّ أَنَّ قَوَاعِدَ اللُّعْبَةِ لَمْ

103

تَعُدْ فِي صَـالِحِهِ.. فَـقَـدْ بَـدَأَتْ تَـقْتَرِبُ مِنَ الْمُـرَبَّـعِ الْأَخِير.. !!

قَـبْـلَ أَنْ يَنْبِسَ بِبِنْتِ رَغْـبَـةٍ اِسْـتَطْرَدَتْ: إِنَّـهُ عَـمِّي تَتَنَفَّسُ بِعُمْقٍ كَانَ يَخْشَى أَنْ تَسْطُو عَلَى أَحَقِّيَّتِهِ فِي الْأَسْئِلَة.. كَانَ يَحْتَكِرُ الْأَسْئِلَة..!! [1]

104

[1]- ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص103- 104.

تنوَّعت علامات الترقيم في هذه الأسطر الشعرية بين الفاصلة والنقطتين الشارحتين وعلامة التعجب وعلامتي التنصيص والشَّرطة كما لو أنها مبثوثة في نص نثري، وقد أراد بها الشاعر تأدية وظيفتين؛ وظيفة فنية بإسهامها في بناء المعمار الخارجي ، ذلك أنّ علامات الترقيم هي جزء لا يتجزأ من بناء القصيدة فنّيّا، ووظيفة دلاليّة بتعميق المعنى أو الإشارة إلى معطى ما، باعتبار أنّ بعض علامات الترقيم له وظيفة دلالية معيّنة كعلامتي التعجب والنقطتان، والبعض الآخر يشير إلى معطى معيّن كانتهاء المعنى والمبنى الذي توحي به النقطة. الكاتب يستغل تلك العلامات في خدمة نصه جماليا، كما جاء في قوله: **(الذي يسمّونه ميناء الجنرالات.. حاول السيطرة على السيارة وهو في قمة انفعاله وقد ذهب بعيدا سألته بصوتها الرخيم: هل تعرف)**؛ فالنقطتان الشارحتان الواضحتان من خلال التلقي البصري تعملان على تهيئة المتلقي لاستقبال خطاب ما، ولأنها الدّلالة نفسها المستوحاة من الخطاب اللغوي الذي قبلهما؛ فإنّهما يعدّان تدعيما بصريا له.

ومن مظاهر الهيئة الطباعية النثرية في هذه الأسطر قيد الاشتغال نذكرُ نظام الفقرات؛ هذا الأسلوب المتّبع في كتابة القصة والرواية، و.... وقد استثمره بعض شعراء قصيدة النثر ووظّفه في قصائده ذات الهيئة الطباعية النثرية، مثلما فَعل ناصر باكرية في قصيدتيه النثريتين، واللتين انبنتا على ذلك الأسلوب، كمظهر من تمظهرات النظام الموجود في شعر ناصر باكرية، باعتبار أن نظام الفقرات يُكسب قصيدة النثر نوعا من النظام، مما يعني أنّ الشاعر استخدم أسلوب الفقرات كأسلوب من الأساليب المحققة للنّظام داخل النص، سيما وأن بعض الأدوات المحققة للنّظام غائب، كالوزن والقافية. ذلك النظام الذي ينبغي توفّره في الإبداع الشعري، شريطة أن يكون غير مفروض على النص، نابعا من عمق الذات الشاعرة كما صرّح بذلك الناقد عز الدين اسماعيل في قوله: "نحن نؤمن بأن النظام عنصر أساسي في الأعمال الفنية،

لكننا حريصون على جعل هذا النظام شيئا يصدر عن نفس الشاعر لا شيئا يُفرض من الخارج، أو يفرضه الشاعر نفسه على نفسه"[1].

إضافة إلى علامات الترقيم و أسلوب نظام الفقرات؛ يعدّ امتلاء السطر الورقي بالكلمات مظهرا مهما من مظاهر الهيئة الطباعية النثرية في هذه الأسطر الشعرية المعروضة بخاصة، وفي قصيدتي النثر الواردتين في المدونة بعامّة. كونه أوّل ما يصادف بصر المتلقّي، وأنه خاصية نثرية بالدرجة الأولى. وإغفالنا الحديث عنه بإسهاب هنا يرجع إلى اشتغالنا عليه في موضع سابق، وبالتحديد في الجانب المتعلّق بسطر قصيدة النثر.

4/ القصيدة المتداخلة الأشكال:

أَنْ يكون الجمع في كثير من النصوص الشعرية بين شكلين أدبيين –قائمٌ كلّ منهما بذاته– فأكثر؛ أمر يؤكد –في ضوء قناعتنا–التّجانسَ الحاصل بين مختلف الأشكال الأدبية، أيّا كانت الرؤية المؤسَّسَة عليها كلّ منها، فطالما أنّ التدفق الشعري كثيرا ما يتفجّر في نصّ متداخل الأشكال الأدبية؛ فإنّ رابطا معيّنا يجمع بين تلك الأشكال الأدبية أثناء التقائها في نص واحد، بحيثُ لا تؤثّر –نظرا لاختلاف طبيعة كل منها– على تماسك وانسجام النص.

جَمَعَ ناصر باكرية في بعض نصوص المدوّنة بين شكلين أدبيين فقط؛ القصيدة العمودية والقصيدة الحرّة، وهذا الجمع لم يكن مخطط له سَلَفًا، وإنّما ظَهر لَحظة الكتابة، بفعل "هندسة داخلية خفية تسيطر"[2] على النص الشعري وتُوَجِّهه.

أ/ تداخل الشَّكْلَين العمودي والحر:

[1]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص56.

[2]– أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص27.

أَنْ يجتمع الشكل الحر والشكل العمودي في بعض من نصوص المدونة؛ أمرٌ يوحي بانتساب الشاعر إلى طائفة الشعراء الذين يرون في الشكل الشعري وسيلة لا غاية، وسيلة لتحقيق الغاية المتمثلة في تحقيق جزء من جماليات النص.

لقد مزج ناصر باكرية بين الشكلين الأدبيين العمودي والحر في ثلاثة نصوص شعرية: رسالة حراق، ونبوءة، وهامش بسيط. استَهلّ نص: رسالة حراق؛ بثمانية أسطر حرة و ختمه ببيتين عموديين، واستَهلّ نص: نبوءة؛ بعشرة أسطر حرة وختمه بستة أبيات عمودية، واستَهل نص: هامش بسيط؛ باثني عشر سطرا حرا، وختمه بأربعة أبيات عمودية.

عنوان النص:	عدد أسطره الحرة:	عدد أبياته العمودية:
رسالة حراق	8	2
نبوءة	10	6
هامش بسيط	12	4

ترجع المزاوجة في نص واحد بين الشكلين الأدبيين الحر والعمودي كما أشرنا قبلا إلى تحكّم التّدفّق الشعري في الشكل الذي يأتي وفقه النص، بمعنى آخر؛ يُولَد الشكل الأدبي لحظة الكتابة، ولا مجال للقَوالب الجاهزة المخطَّط لها سَلَفا قبل لحظة الكتابة. يقول ناصر باكرية في نص (رسالة حراق):

"شَابٌّ لَمْ يُسْعِفْهُ الْحَظّ..

لَمْ يُسْعِفْهُ الحَظُّ لِيَدْرُسَ كَيْ..

"يَتَمَرْمَدَ" بَعْدَ تَخَرُّجِهِ

أَيْضًا لَمْ تُسْعِفْهُ قَبِيلَتُهُ كَيْ..

يُصْبِحَ سِينَاتُورًا فِي هَذَا الْمَبْنَى، الْجَالِسِ قُرْبَه.

يُمْسِكُ فِي يَدِهِ كِيسًا مِنْ أَكْيَاسِ الْبِيئَةِ الْمَمْنُوعَة

يَسْتَنْشِقُ أَحْلَامًا مَفْجُوعَة

وَيُغَنِّي:

جَادَتِ الْبُورْصَةُ وَالنَّفْطُ دَنَا وَرَمَانَا فِي زَمَانٍ أَنْحَسِ

أَيُّهَا الْبَحْرُ انْتَظِرْ وَاغْدُ بِنَا لِزَمَانِ الْوَصْلِ بِالْأَنْدَلُسِ"[1]

يُظهر التَّلَقّي البصري لهذه القصيدة عدَم مجيئها وفق شكل أدبيّ واحد، و بتتبع إيقاعها من حيث الوزنُ والقافيةُ يتم التأكد من صحة أو خطأ هذا التوقع.

كشفَ الوقوف المباشر على إيقاع هذه القصيدة من حيث وزنها وقافيتها عن مجيئها وفق شكلين أدبيين؛ حر وعمودي، الأسطر الثمانية الأولى المتفاوتة الطول حرّةٌ، و البيتان الأخيران عموديان.

اجتمع الشّكل الحر والشكل العمودي في نص واحد، في غياب كليّ للتخطيط المسبق لهذا الجمع، جمعٌ ظهر لحظة الكتابة، أثناء التدفق الشعري، جمعٌ يعكس انفتاح الشاعر على جميع الرؤى مهما كانت مختلفة من حيث مرجعياتُها وتصوراتُ روادها وأنصارها.

[1]- ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص47- 48.

كلّ سطر أو بيت في هذا النص؛ تسهم طبيعة الشكل الأدبي الذي يؤطره في تدعيم دلالة الخطاب اللغوي؛ الشكل الحر له دلالته المرتبطة بالخطاب اللغوي المقترن به، والشكل العمودي كذلك، فالشّكل الحرّ الذي يؤطّر الأسطر الآتية:

" شَابٌّ لَمْ يُسْعِفْهُ الْحَظّ..

لَمْ يُسْعِفْهُ الحَظُّ لِيَدْرُسَ كَيْ..

"يَتَمَرْمَدَ" بَعْدَ تَخَرُّجِهِ

أَيْضًا لَمْ تُسْعِفْهُ قَبِيلَتُهُ كَيْ..

يُصْبِحَ سِينَاتُورًا فِي هَذَا الْمَبْنَى، الْجَالِسِ قُرْبَه.

يُمْسِكُ فِي يَدِهِ كِيسًا مِنْ أَكْيَاسِ الْبِيئَةِ الْمَمْنُوعَة

يَسْتَنْشِقُ أَحْلَامًا مَفْجُوعَة

وَيُغَنِّي:"[1]

يعكسُ بِحُريته الحريةَ التي يوحي بها هذا الخطاب اللغوي؛ حريةُ الشباب في ترك الدراسة في سن مبكرة، مما يفوت عليهم فرصة اكتساب الخبرات التربوية والتعليمية، ويفتح أمامهم المجال للولوج إلى عالم الآفات الخطيرة. هذه الحرية الواجب على الأولياء والمسؤولين كبح جماحها إلى أن يبلغ الشاب سنا معينة يكون فيها قد تخطى مرحلة البحث عن الحلول التي تضمن له الراحة اللحظية.

والشكل العمودي الذي يؤطّر الأبيات الموالية:

[1]- ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، الصفحتان 47- 48.

"جَادَتِ الْبُورْصَةُ وَالنَّفْطُ دَنَا وَرَمَانَا فِي زَمَانٍ أَنْحَسِ

أَيُّهَا الْبَحْرُ انْتَظِرْ وَاغْدُ بِنَا لِزَمَانِ الْوَصْلِ بِالْأَنْدَلُسِ"[1]

يُجسّد بضوابطه الواجب التقيد بها دلالة الخطاب اللغوي الموحية بالقيود المعنوية التي فرضها بعض من شبابنا على نفسه؛ فلا هو يملك شهادة تسمح له بالولوج إلى عالم الشغل كموظّف لدى القطاع العام أو الخاص، يحظى بمكانة محترمة وراتب شهري معتبر، ولا هو يفكر في القيام بمشروع تجاري في وطنه، أو تَعلُّم حرفة يكسب بها قوت يومه، كلّ ذلك بسبب هوسه بالهجرة غير الشرعية إلى دولة أوروبية.

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص48.

الفصل الثّاني: أدوات التّشكيل الإيقاعيِّ

أوّلا: الوزن

1/ إيقاع الوزن الواحد

أ/ إيقاع المتدارك

ب/ إيقاع الرّمل

ج/ إيقاع الكامل

د/ إيقاع المتقارب

هـ/ إيقاع الطّويل

و/ إيقاع البسيط

2/ إيقاع الأوزان المتعدّدة

أ/ إيقاع المتدارك والمتقارب

ب/ إيقاع المتدارك والرّمل

ج/ إيقاع المتدارك والمتقارب والخفيف

ثانيا: القافية

1/ القافية المُوحَّدة في النّصّ

أ/ القافية المتراكِبة

ب/ القافية المتدارِكة

ج/ القافية المتواتِرة

2/ القافية غير المُوَحَّدة في النّصّ

أ/ القافية المُوَحَّدَة المُتَجاورة

ب/ القافية المُوَحَّدَة المُتَباعدة

أوّلا: الوزن

يُعدّ الوزن مظهرا من مظاهر إيقاع القصيدة، يتّسم بالانتظام والتّكرار، هو ظاهرة مسّت العديد من النّصوص الشّعريّة، الأمر الذي جعل الكثير من النّقّاد من أمثال قدامة بن جعفر[1] وحازم القرطاجني[2] وابن طباطبا[3] وابن رشيق القيرواني[4] يعتبرونه عنصرا من العناصر الأساسية التي يُشتَرط وجودها في الشعر، وحُكمهم هذا موضوعي ومستساغ، لأن المدونة الشعرية التي اشتغلوا وَبَنَوا عليها تصوراتهم كان الوزنُ سمَةً حاضرة بقوّة في قصائدها، ولو أن هؤلاء صادفهم شعرٌ غير موزون لَكانت نظرتهم لمفهومه مختلفة عن نظرتهم تلك، القائمة على اعتبار الوزن رُكنا من أركان الشّعر.

إن المتتبّع لنماذج كثيرة ومهمّة من المُنجز الشّعريّ العربي والغربي لن يختلف معَنا ومع القائلين بأن الوزن ليس شرطا أساسيا في الشعر[5]، وإنما هو شرط في بعض الأشكال الشعرية من قبيل القصيدة العمودية والقصيدة الحرة والموشح والدوبيت والمواليا، وغيرها من الأشكال الأدبية التي يعدّ الوزن عنصرا أساسيا في تشكيلها.

النّموذج الوزنيّ الّذي سنتتبّعه في هذه الدراسة هو النّموذج الذي سار عليه عدد كبير من الشعراء العرب القدامى، والذي اشتغل عليه الخليل بن أحمد الفراهيدي حين استقرأ مجموعة كبيرة

---

[1]– ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1963، ص15.

[2]– ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأداء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، دت، ص71.

[3]– ينظر: ابن طَباطِبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005، ص11.

[4]– ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، مرجع سابق، ص119.

[5]– ينظر: أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص18. وينظر أيضا: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص94. وينظر أيضا: عباس بن عائشة، بنية القصيدة العربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2016/ 2017، ص58. وينظر أيضا: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002، ص42.

من القصائد العربية القديمة واستنتج أن لها خمسة عشر وزنا، واشتغل عليه الأخفش كذلك وأضاف إيقاعا وزنيا واحدا[1].

يتكوّن كلّ وزن من تفعيلة واحدة أو تفعيلتين، وفيما يلي التّفعيلات الثّماني الّتي لا تخرج عنها الأوزان التي نظّر لها الخليل: فعولن، فاعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفاعيلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفعولاتُ[2].

يَكُونُ إيقاع التفعيلة سريعا إذا تكوّنت من مقطع واحد أو مقطعين، مثل التفعيلة الفرعية (فعو) المتكونة من وتد مجموع (//0)، والتفعيلة الأصلية (فعولن) المتكونة من وتد مجموع (//0) وسبب خفيف (/0)، ويكون بطيئا إذا تكوّنت التفعيلة من أكثر من مقطعين، مثل التفعيلة الأصلية (متفاعلن) المتكونة من سبب ثقيل (///)، وسبب خفيف (/0)، ووتد مجموع (//0). والتفعيلة الفرعية (متفاعلاتن) المتكونة من من سبب ثقيل (///)، وسبب خفيف (/0)، ووتد مجموع (//0)، وسبب خفيف (/0).

سنسير أثناء اشتغالنا التّطبيقي في هذا الجانب من الدّراسة وفق التّصوّرين الآتِيَيْن: التّشكيل الإيقاعي في مجمله خاضع "خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر"[3]، وَليدُ لحظة التّدفُّق الشّعري. و الرّبط بين الوزن "وحالة شعورية بذاتها لا يمكن الاطمئنان إليه، إذ من السّهل أن تعبّر عن حزنك في وزن وعن سرورك في الوزن نفسه"[4]، مثلما نجده في كثير من القصائد العربيّة الموزونة، سواء التّراثية أو المعاصرة.

1/ إيقاع الوزن الواحد:

[1]– ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1، مرجع سابق، ص 37.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص40.

[3]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص63.

[4]– المرجع نفسه، ص54. وينظر أيضا: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص272. وينظر أيضا: بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009، ص17.

كثيرةٌ هي القصائد العربيّة المعاصرة الموزونة الّتي جاءت على إيقاع وزن واحد –سواءٌ تألّف من تفعيلة واحدة أو تفعيلتين[1]–، استجابة لمقتضيات الشّاعر الشّعوريّة[2] لحظة الكتابة.

أسفر استقراؤنا لأوزان النّصوص الموزونة في المدوّنة عن وجود ستّة أوزان هَيْمَنَ كُلٌّ منها على نصّ كامل؛ المتدارك، والرمل، والكامل، والمتقارب، والطويل، والبسيط.

أ/ إيقاع المتدارك:

المتدارك بحر ذو تفعيلة واحدة (فاعلن) مكرّرة، "وهو البحر السّادس عشر (الأخير) تسلسلا عند العروضيين"[3]. وسمي بهذا الاسم لأن الأخفش تداركه على أستاذه الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي لم يُرِدْ ذِكْرَهُ[4].

إنّ وزن المتدارك القائم على التفعيلة السليمة (فاعلن) شاذّ ومهجور في شعر الشّطرين قديما[5]، "لما فيه من سذاجة في الأداء هي أقرب إلى النّثريّة منه إلى الشّعر، وحين وجدوا أن الخبن في تفعيلته يحول هذا الوزن إلى تشكيل راقص (فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن) مالوا إليه وعولوا عليه"[6] عند نظم القصيدة على المتدارك.

إنّ استغلال شعراء حركة الشّعر الحرّ "لمختلف الأضرب في القصيدة الواحدة، وتسامحهم في الحشو باستخدام التفعيلة الصحيحة (فاعلن) والمخبونة (فعِلن) والمخبونة المضمرة (فعْلن)

---

[1]– الوزن المتألّف من تفعيلة واحدة يسمّى وزنا مفردا، والمتألف من تفعيلتين يسمى مركّبا. ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، مرجع سابق، ص136.

[2]– نقصد بالشعور "حالة كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر". أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص21.

[3]– عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص79.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص82.

[6]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(...) أسهم كثيرا في قتل رتابة هذا الوزن، فمالوا إليه كثيرا، (...)، فضلا عن أنهم أباحوا في حشوه القبض (فاعل)"[1] المضموم اللام.

يحتلّ إيقاع المتدارك الصدارة في شعر ناصر باكرية، وقد ورد بالتشكيلة الآتية من التفعيلات: فاعلن (السّليمة)، وفعِلن (المخبونة)، وفاعلُ (المقبوضة)، وفعْلن(المقبوضة والمضمرة)، وفاعلان (المذيّلة)، وفعِلان (المخبونة والمذيّلة).

التفعيلة الأصلية:	التغيّر الطارئ على التفعيلة الأصلية:	ما آلت إليه التفعيلة بسبب التغيّر الطارئ:	التفعيلة بعد نقلها إلى تفعيلة مستعملة:
فاعلن	علة التذييل[2]	فاعلنْ نْ	فاعلان
	زحاف الخبن[3]	فعِلن	/
	زحاف الخبن+علة التذييل	فَعِلن ن	فَعِلان
	علة القطع[4]	فاعلْ	فعْلن
	زحاف القبض[5]	فاعلُ	/

لم يحضر إيقاع المتدارك في المدوّنة إلّا في الشعر الحرّ، وليس تغييبه في النص العمودي مقصودا، وإنما جاء استجابة للمقتضيات الشعورية لدى الشاعر لحظة الكتابة، ممّا يعني أن

[1]– عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، الصفحة 82.

[2]– علة التذييل هي "زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع". محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004، ص33.

[3]– زحاف الخبن هو "حذف الثاني الساكن". المرجع نفسه، ص31.

[4]– علة القطع هي "حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله". المرجع نفسه، ص34.

[5]– زحاف القبض هو "حذف الخامس الساكن". المرجع نفسه، ص31.

التدفق الشعري لحظة كتابة النصوص العمودية لم يتجانس مع إيقاع وزن المتدارك، في حين أنه تجانس إلى حدّ كبير معه لحظة كتابة القصائد الحرة، ففي قصيدة (آية) يقول ناصر باكرية:

"وَاقِفِينَ عَلَى طَلَلِ مَيِّتٍ يَتَبَاكَوْنَ أَوْهَامَهُمْ

0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0/// 0//0/

فاعلن فعِلن فعِلن فاعلن فعِلن فاعلن فاعلن

مَا الَّذِي ضَرَّ لَوْ جَلَسُوا يَضْحَكُونَ عَلَى مَوْتِه؟

0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فعِلن فاعلن

تِلْكَ آيَاتِنَا"[1]

0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن

لم يكن حضور إيقاع المتدارك في هذه الأسطر الشعرية اعتباطيا لا وظيفة له؛ فهو يؤثر في نفسية وذهن المتلقي من خلال النّسق الموسيقي الناتج عن تكرار التفعيلات نفسها سواء الأصلية أو الفرعية، ومن خلال التّنوّع الإيقاعي –الذي مردُّه دخول زحاف (الخبن) على التّفعيلة الأصليّة (فاعلن)– الذي أسفر عن غياب الرتابة التي تظهر عند سيطرة تفعيلة واحدة.

لم يقتصر إيقاع المتدارك على تفعيلة واحدة في أي قصيدة من قصائد ناصر باكرية، سواء التفعيلة الأصلية أو تفعيلة من التفعيلات الناتجة عن تغيّر طارئ على التفعيلة الأصلية، مما

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص09.

أكسب شعره الموزون على المتدارك تنوّعا إيقاعيا أحدثه حضور تفعيلتين فأكثر في القصيدة الواحدة، وفي الجدول الموالي رصدٌ للتفعيلات التي حضرت إلى جانب بعضها البعض في القصيدة الواحدة:

نوع التشكيلة:	**التفعيلات الحاضرة فيها:**
التشكيلة الثنائية	فاعلن. فعِلن
التشكيلة الثلاثية	فاعلن. فاعلان. فعِلن
التشكيلة الثلاثية	فاعلن. فعِلن. فاعلُ
التشكيلة الثلاثية	فعِلن. فاعلْ. فاعلُ
التشكيلة الثلاثية	فاعلْ. فعِلن. فعِلان
التشكيلة الرباعية	فاعلن. فعْلن. فاعلُ. فعِلن
التشكيلة الرباعية	فاعلن. فعْلن. فعِلن. فعِلان
التشكيلة الخماسية	فاعلن. فاعلان. فعِلن. فعلان. فعْلن
التشكيلة الخماسية	فاعلن. فعِلن. فعِلان. فعْلن. فاعلُ
التشكيلة السداسية	فاعلن. فاعلان. فعِلن. فعِلان. فعْلن. فاعلُ

في كثير من القصائد الموزونة على المتدارك تَتَشاكَل[1] التفعيلات الحاضرة فيها مع المعطيات الأساسية التي يتمحور حولها الخطاب من حيثُ العددُ، ففي قصيدة (ليس موعدا):

[1]– إن توظيفنا مصطلح التشاكل بهذه الصيغة أو بصيغ أخرى مشابهة؛ يستند إلى المفهوم الذي اشتغل به عبد الملك مرتاض أثناء مقارباته النقدية، والقائم على وجود تشابه (أو تساو أو تقارب أو تجانس أو تلاؤم أو اتفاق أو ائتلاف أو...) بين مقومات

مُرْهَقٌ وَجْهُ هَذَا الصَّبَاحِ وَبَارِدَةٌ قَهْوَتُه

0//0/ 0/// 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فعِلن فاعلن

هَلْ تُرَاهُ يُخَبِّئُ خَيْبَتَهُ فِي الشّمَال؟[1]

00//0/ 0/// 0/// 0/// 0//0/

فاعلن فعِلن فعِلن فعِلن فاعلان

التي تتشكّل إيقاعيّا على مستوى الوزن من ثلاث تفعيلات: التفعيلة الأصلية (فاعلن)، والتفعيلتان الفرعيتان (فاعلان وفعِلن)؛ يَتَشَاكل فيها عدد التّفعيلات الحاضرة فيها مع عدد المعطيات الأساسيّة التي يتمحور حولها الخطاب اللغوي، عدد التفعيلات ثلاث(فاعلن وفاعلان وفعِلن)، وعدد المعطيات الأساسية أيضا ثلاثة (وجه الصباح المشرق، وقهوته الباردة، وخيبته التي يخبئها في الشمال). وفي قصيدة (فص عاشر):

"**اللُّغَةُ..**

/ //0/

فاعلُ فـــ

صِرَاعُ الشَّيْطَانِ مَعَ اللهِ

/ 0/0/ //0/ 0/0/ 0//

النص اللغوية وغير اللغوية، من شأنه أن يسهم في تحقيق جزء من الانسجام في النص. ينظر: عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص19-105.

[1]- ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص17.

ـعِلن فعْلن فاعلُ فعْلن فــ

عَلَى الْإِنْسَانِ

/ 0/0/ 0//

ـعِلن فعْلن فــ

بِدَاخِلِنَا

0/// 0//

ـعِلن فعِلن

اللُّغَة: الْإِنْسَانُ"[1]

0/0/ 0/0/ 0//0/

فاعلن فعْلن فعْلن

يتشاكل عدد التفعيلات المشكّلة لإيقاع وزنها والبالغ أربعا مع عدد المحاور الأساسية التي تتأسس عليها دلالة الخطاب اللغوي والبالغ أربعة؛ الله، والإنسان، واللغة، والشيطان.

إنّ التشاكل "شأنٌ يمثل في سيرة الحياة نفسها"[2]، فهو يظل واردا بين كلّ المعطيات الكونية.

ب/ إيقاع الرمل:

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، ص83.

[2]– عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مرجع سابق، ص15.

الرّمل من البحور المفردة، "تتألف وحدته الإيقاعية من تفعيلة (فاعلاتن)"[1]، هذه التفعيلة الأصلية التي كثيرا ما تطرأ عليها تغيّرات فتُحوّلها إلى تفعيلات أخرى فرعية، مثل فاعلان، وفاعلن.

تتسم التفعيلة الأصلية (فاعلاتن) بإيقاع بطيء، كونها تتكوّن من ثلاثة مقاطع: سبب خفيف (/0)، ووتد مجموع (//0)، وسبب خفيف (/0)، ذلك أنّ إيقاع التفعيلة يكون سريعا إذا تكوّن من مقطعين فأقل، و يكون بطيئا إذا تكوّن من ثلاثة مقاطع فأكثر كما سبق وأن أشرنا في بداية هذا الجانب من الدراسة. في حين أن هناك تفعيلات فرعية تندرج ضمن الرمل تتميّز بالسرعة، نظرا لتكوّنها من مقطعين، مثل التفعيلتين (فاعلن وفعِلن).

أتى إيقاع وزن الرّمل بمفرده في قصيدة واحدة من قصائد المدونة، اتسم فيها بالتنوع النّاتج عن حضور تفعيلات متعدّدة: التفعيلة الأصلية (فاعلاتن)، والتفعيلات الفرعية (فعِلاتن، وفاعلان، وفاعلن، وفعِلان).

التفعيلة الأصلية:	التغيّر الطارئ على التفعيلة الأصلية:	ما آلت إليه التفعيلة بسبب التغيّر الطارئ:	التفعيلة بعد نقلها إلى تفعيلة مستعملة:
فاعلاتن	زحاف الخبن	فعِلاتن	/
	علة القصر[2]	فاعلاتْ	فاعلانْ
	علة الحذف[3]	فاعلا	فاعلن
	زحاف الخبن +علة	فعِلاتْ	فعِلانْ

[1]– عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، مرجع سابق، ص87.

[2]– القصر هو "حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وإسكان متحرّكه". محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مرجع سابق، ص34.

[3]– الحذف هو "إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة". المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

	القصر		

يقول ناصر باكرية في قصيدة (رسالة صحفي) الرملية:

"صُحُفِيٌّ بِالْإِذَاعَة

0/0///0/ 0/0//0/

فعلاتن فاعلاتن

كَانَ مَبْثُورَ الْقَنَاعَة

0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

رَغْمَ مَوْفُورِ الْبِضَاعَة

0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

يَتَغَنَّى بِالْمَحَطَّاتِ الْعَظِيمَة:

0/0///0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

مِنْ مَشَارِيعِ الْقُمَامَة

0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

.. لِمَشَارِيعِ السَّكَنْ

0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلن

يَتَغَنَّى لِلْوَطَنْ..

0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلن

آخِرُ الْأَخْبَارِ قَالَتْ إِنَّهُمْ قَدْ طَرَدُوهُ.. مِنْ سَرِيرٍ كَانَ

/0/ 0/0//0/ /0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتُ فاعلاتن فاعــ

يُؤْوِيهِ بِحَيٍّ لِلذُّكُورْ

0/0/ ///0/0/ /0//00

ــلاتن فعِلاتن فاعلان

وَهُوَ الْآنَ يَدُورْ؟

0/0/// ///00

فعلاتن فعلان

... وَيُغَنِّي لِلْوَطَنْ"[1]

0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلن

تَتَوَّعَ إيقاع الرمل في القصيدة بين البطء والسرعة؛ بُطءٌ أحدثه حضور تفعيلات تتكون من أكثر من مقطعين (فاعلاتن السليمة وفعلاتن المخبونة وفاعلان المقصورة وفعلان المخبونة والمقصورة)، وسرعةٌ أحدثتها التفعيلة فاعلن (المحذوفة) المُكوَّنة من مقطعين. وفيما يلي رصد لبعض الصيغ منها سريعة الإيقاع ومنها البطيئة، مع إبراز عدد مقاطع تفعيلاتها، وعلاقة سرعة إيقاعها أو بطئه بالحالة الشعورية للشاعر لحظة الكتابة:

نوع الصيغ:	الصيغ وعدد مقاطع تفعيلاتها:
الصيغ سريعة الإيقاع:	إيقاع وزن صيغة (السَّكَنْ) يتألّف من مقطعين: سبب خفيف (/0)، ووتد مجموع(//0).
	إيقاع وزن صيغة (لِلْوَطَنْ) يتألف من مقطعين: سبب خفيف (/0)، ووتد مجموع(//0).
	إيقاع وزن صيغة (طَرَدُوهُ) يتألف من مقطعين: سبب ثقيل (//)، ووتد مفروق(/0/).
الصيغ	إيقاع وزن صيغة (صُحُفِيٌّ بِالْإِذَاعَة): يتألف من ثلاثة مقاطع للتفعيلة (فعلاتن) [(//) (0/) (0/)]، والتفعيلة (فاعلاتن) [(0/) (0//) (0/)].

[1]– ناصر باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص49– 50.

بطيئة الإيقاع:	إيقاع وزن صيغة (كَانَ مَبْثُورَ الْقَنَاعَة): يتألف من ثلاثة مقاطع للتفعيلة (فاعلاتن) المكررة مرتين [(/0) (//0) (/0)] [(/0) (//0) (/0)].
	إيقاع وزن صيغة (رَغْمَ مَوْفُورِ الْبِضَاعَة): يتألف من ثلاثة مقاطع للتفعيلة (فاعلاتن) المكررة مرتين [(/0) (//0) (/0)] [(/0) (//0) (/0)].
	إيقاع وزن صيغة (يَتَغَنَّى بِالْمَحَطَّاتِ الْعَظِيمَة): يتألف من ثلاثة مقاطع للتفعيلة (فعلاتن) [(//) (/0) (/0)]، والتّفعيلة (فاعلاتن) المكرّرة مرّتين [(/0) (//0) (/0)] [(/0) (//0) (/0)].
	إيقاع وزن صيغة (مِنْ مَشَارِيعِ الْقُمَامَة): يتألّف من ثلاثة مقاطع للتفعيلة (فاعلاتن) المكررة مرتين [(/0) (//0) (/0)] [(/0) (//0) (/0)].
	إيقاع وزن صيغة (لِلذُّكُورْ): يتألف من مقطعين (/0) (//0) وجزء من مقطع(0).

إنّ بُطءَ أو سرعةَ الإيقاع في هذه القصيدة مرتبط بالحالة الشعورية وبانفعال الشاعر، فكلّما استحضر الشاعر في هذه القصيدة كلمات تثير بدلالتها انفعاله كان إيقاعها سريعا، وهذا الأمر تقتضيه حالته الشعورية لحظة الكتابة، على نحو الكلمات (الْوَطَنْ، السَّكَنْ، طَرَدُوهْ)، التي تعود سرعة إيقاعها إلى كونها تحمل دلالات تحرّك انفعال الشاعر.

وأمّا بطءُ الإيقاع في الصيغ (صُحُفِيٌّ بِالْإِذَاعَة، كَانَ مَبْتُورَ الْقَنَاعَة، رَغْمَ مَوْفُورِ الْبِضَاعَة، ...)، فيعود إلى الحالة الشعورية الهادئة غير المنفعلة لحظة كتابة هذه الصيغ، كونها لا تحمل دلالات تُحرّك الشاعر وتثير انفعاله.

ج/ إيقاع الكامل:

الكامل بحرٌ تُؤلّفه تفعيلة أصلية واحدة تصيبها تغيّرات مسموح بها، هذه التغيّرات تُعرف عند العروضيّين بالزحافات والعلل. قد يَمَسُّ التفعيلةَ الأصليةَ زحافٌ فقط، أو علة فقط، أو كلاهما معًا[1]، كلّ تغيّر يصيب التفعيلة الأصلية يؤدي إلى تغيّر مجرى الإيقاع، فيحدث تنوّع إيقاعي على مستوى الوزن يقضي على رتابة هيمنة إيقاع التفعيلة الأصلية في القصيدة.

مسّ إيقاع وزن الكامل في شعر ناصر باكرية كلّا من الشّكلين العمودي والحر، وقد عرف تنوّعا كبيرا نظرا للتغيّرات الكثيرة التي طالت التفعيلة الأصلية، والتي يمكن إجمالها مع ما آلت إليه بعد الذي طرأ عليها من تغيّرات في الجدول الآتي:

التفعيلة الأصلية:	التغيّر الطارئ على التفعيلة الأصلية:	ما آلت إليه التفعيلة بسبب التغيير الطارئ:	التفعيلة بعد نقلها إلى تفعيلة مستعملة:
متَفاعلن	زحاف الإضمار[2]	متْفاعلن	مستفعلن
	زحاف الإضمار + علّة الحذذ[3]	متْفا	فعْلن

[1]– ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، مرجع سابق، ص36– 38.

[2]– الإضمار هو "إسكان الثاني المتحرك". محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مرجع سابق، ص31.

[3]– الحذذ هو "حذف وتد مجموع من آخر التفعيلة". المرجع نفسه، ص34.

	علة التذييل	متَفاعلان	/
	زحاف الإضمار + علة التذييل	متْفاعلان	مستفعلان
	علة القطع	متَفاعل	فعِلاتن
	زحاف الإضمار + علة القطع	متْفاعل	فعْلاتن
	علة الترفيل[1]	متَفاعلاتن	/
	زحاف الإضمار + علة الترفيل	متْفاعلاتن	مستفعلاتن

لم تغب التفعيلتان متَفاعلن (السليمة) ومستفعلن (المضمرة) في كلّ نصوص المدوّنة التي جاءت على وزن الكامل، كما أنهما لم تأتيا لوحدهما، ففي كل نص تحضران مع تفعيلات أخرى لتكوين إيقاع متنوّع، وهو ما سيوضحه الجدول الآتي:

نوع التشكيلة:	**التفعيلات الحاضرة فيها:**
التشكيلة الرباعية	متَفاعلن. مستفعلن. فعِلاتن. متَفاعلاتن
التشكيلة الرباعية	متَفاعلن. فعْلاتن. مستفعلن. فعِلاتن
التشكيلة الرباعية	متَفاعلن. فعْلاتن. مستفعلن. فعِلاتن

[1]– الترفيل هو "زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع. محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ص33.

التشكيلة الرباعية	متَفاعلن. مستفعلن. متَفاعلان.متَفاعلاتن
التشكيلة الخماسية	متَفاعلن. مستفعلن. فعْلن. متَفاعلان. مستفعلان
التشكيلة الخماسية	متَفاعلن. مستفعلن. مستفعلان. متَفاعلان. مستفعلاتن
التشكيلة السداسية	متَفاعلن. مستفعلن. مستفعلان. فعْلاتن. متَفاعلاتن. مستفعلاتن
التشكيلة السباعة	متَفاعلن. مستفعلن. فعْلن. متَفاعلاتن. متَفاعلان. مستفعلان. فعْلاتن
التشكيلة السباعية	متَفاعلن. مستفعلن. متَفاعلان. متَفاعلاتن. مستفعلان. فعِلاتن. فعْلاتن

في كلّ النصوص العمودية الموزونة على الكامل؛ لم تغب التفعيلة السليمة (متَفاعلن) والتفعيلة المضمرة (مستفعلن) في أي بيت شعري منها، ما يجعل من الإيقاع المُشَكَّل من التفعيلة السليمة (متَفاعلن) إيقاعا مركزيا في تلك النصوص، وكذلك الحال بالنسبة للإيقاع المُشَكّل من التفعيلة المضمرة (مستفعلن). يقول ناصر باكرية في قصيدة (معبر اللهفة):

"**وَلَمَحْتُ وَجْهَكِ بِالرُّؤَى مُتَلَهِّفًا**

0//0/// 0//0/// 0//0///

متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

فَاغْرَوْرَقَتْ بِكِ لَهْفَتِي وَرُؤَايَا

0/0/// 0//0/// 0//0/0/

مستفعلن متَفاعلن متَفاعل

وَتَعَانَقَتْ أَرْوَاحُنَا فَنَسِيتِنِي

0//0/// 0//0/0/ 0//0///

متَفاعلن مستفعلن متَفاعلن

وَرَأَيْتُ كَفَّكِ فَارْتَمَتْ كَفَّايَا"[1]

0/0/0/ 0//0/// 0//0///

متَفاعلن متفاعلن مستفعل

تَنوّعَ الإيقاع في هذه الأبيات وفي القصيدة ككل، لكنّ نمطين إيقاعيين بقيا حاضرين في كلّ بيت من أبياتها وهما إيقاع التفعيلة (متَفاعلن) وإيقاع التفعيلة (مستفعلن)، وفي هذا الحضور المكثّف لهذين النمطين تشاكلٌ بينه وبين الحضور القوي للجانب الوجداني في القصيدة، تَشَاكُلٌ من شأنه خَلْقُ انسجام بين اللغوي وغير اللغوي؛ اللغوي في جانبه المتعلق بالكلمات، وغير اللغوي في جانبه المتعلق بالإيقاع.

لم تُختَم أيٌّ من القصائد الحرّة الموزونة على الكامل بالتفعيلة السليمة (متَفاعلن)؛ فقصيدة (معبر الرؤيا) اختُتمت بالتفعيلة المضمرة والمذيّلة (مستفعلان)، وقصيدة (فناء) اختُتمت بالتفعيلة المذيلة (متَفاعلان)، وقصيدتا (احتمال) و(قراءة صامتة) اختُتمتا بالتفعيلة المرفلة (متَفاعلاتن)،

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص37.

وقصيدة (هترفات الأغبياء) اختُتمت بالتفعيلة المضمرة والمرفلة (مستفعلاتن). كلّ هذا الخروج عن التفعيلة الأصلية في الختام فَتَح المجال أمام التفعيلات الفرعية لتحتلّ مواقع أساسية في القصيدة، فتصير بذلك محطة تركيز المتلقي، من منطلق أن الموضع الختامي من النص يعد أحد المواضع التي لها وزنها عند المتلقي، وبالتالي يكون تركيزه موجَّها نحوها.

القصيدة الوحيدة التي جمع فيها الشاعر بين الشكلين الأدبيين العمودي والحر والموزونة على الكامل (هامش بسيط)؛ حضَرَت في أبياتها العمودية التفعيلات (متفاعلن، مستفعلن، متَفاعل، متفاعلاتن، مستفعل)، ووردت في أسطرها الحرة التفعيلات (متفاعلن، مستفعلن، متَفاعل، متَفاعلان، مستفعلان)، ممّا يعني أَنّ التّنوّع الإيقاعيّ في الأسطر الحرّة ليس مطابقا بصورة كلّيّة التّنوّع الإيقاعيّ في الأبيات العموديّة، فكلّ شكل أدبيّ تشكّل إيقاعه على مستوى الوزن من خمس تفعيلات؛ ثلاث مشتركة، وتفعيلتان مختلفتان.

هذا التطابق غير الكلي يحاكي التطابق غير الكلي الذي نلمسه في دلالة الأبيات العمودية ودلالة الأسطر الحرّة؛ ففي الأبيات العمودية كانت الذات تحس بالاغتراب نتيجة غياب الشعور المتبادَل من الآخر (الحبيبة المرأة)، وكان الاستسلام مسيطرا عليها. وفي الأسطر الحرة كانت الذات تحسّ أيضا بذلك الاغتراب، لكن لم تكن مستسلمة. ولن يكون ما سبق أن تطرّقنا إليه مُقنِعا إلّا باطّلاع متلقي خطابنا هذا على القصيدة:

"مَا زَالَ صَوْتُكِ بِالْغِيَابِ مُحَاصِرِي

مَا زِلْتُ أَطْرُقُ صَمْتَكِ الْمَلْهُوفَ

أَهْتِفُ

هَلْ سَتَسْمَعُنِي يَدَاكِ؟

وَيَضِجُّ شَوْقِي

مَازَالَ صَوْتِي فِي حَقِيبَتِكِ الْمَلِيئَةِ مُهْمَلًا كَالذِّكْرَيَاتِ

لَا تُتْعِبِي شَفَتَيْكِ بِالْكَلِمَاتِ

فَأَنَا انْتَهَيْتُ كَقَصِيدَةٍ عَرْجَاءَ

أَوْ كَقَصِيدَةٍ لَمْ تَكْتَمِلْ

حَتَّى انْتَهَتْ

وَالْآنَ يُمْكِنُ أَنْ أَمُوتْ

كَلِمَاتِي السَّمْرَاءُ قَدْ تَعِبَتْ

وَمَا تَعِبَتْ رُؤَاكِ

فَبِأَيِّ شَوْقٍ أَرْتَجِيكِ وَأَنْتِ أَنْتِ

كَمَا يَشَاءُ الْجُرْحُ صَامِتَةٌ خُطَاكِ

هُبِّي إِلَى الْكَلِمَاتِ وَاقْتَحِمِي دَمِي

السِّرُّ سِرُّكِ وَالْوُجُودُ شَذَاكِ

لَا تُتْعِبِي عَيْنَيْكِ

مُا خُلِقْتِ لِتَتْعَبَ فِي الْهَوَى عَيْنَاكِ"[1]

د/ إيقاع المتقارب:

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص45– 46.

المتقارب بحر ذو تفعيلة أصلية واحدة، مُعَرّضة لدخول زحاف القبض عليها فتصير (فعولُ)، وعلّة القصر فتصير (فعولْ)، وعلة الحذف فتتحوّل إلى (فَعُلْ)، وعلة البتر التي تصيّرها (فَلْ)[1]، وعلة الخرم التي تحوّلها إلى (عُولن)، وزحاف القبض مع علة الخرم فتصير (عُولُ)[2]. كلُّ تغيّر من هذه التغيّرات له إيقاع خاص، إيقاعٌ يتّسم في كل التفعيلات بالسرعة، كون كل تفعيلة من هذه التفعيلات لا يتجاوز عدد مقاطعها اثنان، وقد أشرنا من قبل إلى أنّ كل تفعيلة تتكون من مقطعين فأقل تتميز بإيقاع سريع، وأن كل تفعيلة تتكون من أكثر من مقطعين تتميز بإيقاع بطيء.

حضَرت في نصوص ناصر باكرية الموزونة بأكملها على المتقارب كلّ تفعيلاته المُتاحة، وهذا ما سنوضحه في الجدول الموالي، والذي سنشير فيه إلى كل تغيّر طرأ على التفعيلة الأصلية، وما آلت إليه التفعيلة بعد التغيّر:

التفعيلة الأصلية:	التغيّر الطارئ على التفعيلة الأصلية:	ما آلت إليه التفعيلة بسبب التغيّر الطارئ:	التفعيلة بعد نقلها إلى تفعيلة مستعملة:
فعولن	علة القصر	فعولْ	/
	زحاف القبض	فعولُ	/
	علة الحذف	فعو	فَعُلْ
	علة البتر[3]	فَعْ	فَلْ
	زحاف القبض +	عُولُ	/

[1]– ينظر: محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مرجع سابق، ص36.

[2]– ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، مرجع سابق، ص105.

[3]– علة البتر هي "حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة ثم حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله". محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مرجع سابق، ص34.

	علة الخرم[1]		

لم تَرِد في النصوص التي جاءت على وزن الكامل كلّ تفعيلاته المتاحة، فقصيدتا (المجاز وعادة أخرى) اكتفتا بتشكيلة ثلاثية (فعولن. فعولُ. فعولْ)، وقصيدة (مجاز آخر) اكتفت بتشكيلة ثلاثية غير مطابقة للتي سبقت(فعولن. فعولُ. فَعُلْ)، وقصيدة (مواويل) اكتفت بتشكيلة رباعية(فعولن. فعولُ. فعولْ. فَعُلْ)، وقصيدة (أنا لست أدري) اكتفت بتشكيلة رباعية شبه مطابقة لما قبلها(فعولن. فعولُ. فَعُلْ. فَلْ)، و قصيدة (معبر الانتظار) اكتفت بتشكيلة خماسية (فعولن. فعولُ. فعولْ. فَعُلْ. عُولُ).

نوع التشكيلة:	**التفعيلات الحاضرة فيها:**
التشكيلة الثلاثية	فعولن. فعولُ. فعولْ
التشكيلة الثلاثية	فعولن. فعولُ. فَعُلْ
التشكيلة الرباعية	فعولن. فعولُ. فعولْ. فَعُلْ
التشكيلة الرباعية	فعولن. فعولُ. فَعُلْ. فَلْ
التشكيلة الخماسية	فعولن. فعولُ. فعولْ. فَعُلْ. عُولُ

كلّ تفعيلة من تفعيلات المتقارب المُتاحة متكوّنة من مقطعين أو أقلّ، مما يجعل إيقاعها في كلّ نصوص المدوّنة سريعا، وفي هذا يقول ناصر باكرية ضمن قصيدة (مجاز آخر):

"**ضَمِيرُكَ مُسْتَتِرٌ**

0// /0// /0//

[1]– علة الخرم هي "إسقاط أول الوتد المجموع". عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، مرجع سابق، ص105.

فعولُ فعولُ فعو

دَائِمًا هَكَذَا

0// 0/0// 0/

لن فعولن فعو

هُوَ هُوْ؟"[1]

0// /

لُ فعو

سرعة الإيقاع هنا تناسبت مع بعض المعطيات المتضَمَّنة في القصيدة للاعتبارات التي سنَذكُرها الآن.

توحي القصيدة بالتحسّر الذي اعترى الذات الشاعرة، بسبب تفشي ظاهرة (الضمير المستتر)، ضمير حيّ لكنه مُتَخَفٍّ، يخشى صاحبه الحراك وإبداء موقفه الذي يتوافق وضميره، خشيةٌ تعود إلى اعتقاد صاحبها أن التصريح بمواقفه التي تعارض ما هو موجود في الواقع يؤدي إلى استلاب حقوقه وَتهميشه من كل النواحي. هذه الاستتارة الضميرية وما نتج عنها من عدم كشف المسكوت عنه، تعد سببا من أسباب ما آل إليه الراهن العربي من تردٍّ على مستوى الأصعدة جميعها.

هذا الواقع الإنسانيّ الموحى به من خلال هذه الومضة الحرّة جعل الشاعر يتحسّر، مستشرفا المستقبل بنظرة سوداوية، من منطلق أن الحاضر مؤلم، وطالما أن إستراتيجياته لم تتغير، حتى وإن تغيرت فللأسوأ، فكيف للمستقبل ألّا يكون أسوأ حالا من الحاضر!

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص15.

إنّ تحسّر الشاعر اقتضى إيقاعا سريعا، لعلّه يسرّع زوال هذه الحالة الشعورية الباعثة على التوتر، ذلك أنّ سرعة التخلص من هذا التدفق الشعري يعيد الذات الشاعرة إلى حالتها الشعورية الطبيعية.

هـ/ إيقاع الطويل:

الطويل بحر يتكون من تفعيلتين أصليتين هما: فعولن ومفاعيلن[1]، تمسّهما تغييرات فتحوّلهما إلى تفعيلات فرعية أخرى، كل تفعيلة لها إيقاعها المختلف جزئيا عن التفعيلة الأصلية وعن بقية التفعيلات الفرعية، وقد يكون هذا الإيقاع بطيئا أو سريعا، بحسَب عدد المقاطع المكوّنة للتفعيلة.

جاء على وزن الطويل نص واحد من نصوص المدوّنة، وهو نص عمودي موسوم بـ(ما لم يرد في الصحاح)، دَخل على تفعيلتَيْه الأصليتين (فعولن ومفاعيلن) زحاف القبض فصيّرهما (فعولُ ومفاعلن).

التفعيلة الأصلية:	التغيّر الطارئ على التفعيلة الأصلية:	ما آلت إليه التفعيلة بسبب التغيّر الطارئ:	التفعيلة بعد نقلها إلى تفعيلة مستعملة:
فعولن	زحاف القبض	فعولُ	/
مفاعيلن	زحاف القبض	مفاعلن	/

تكوّن النص على مستوى الوزن من أربع تفعيلات (فعولن وفعولُ ومفاعيلن ومفاعلن).

نوع التشكيلة:	**التفعيلات الحاضرة فيها:**

[1]– ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، مرجع سابق، ص167.

التشكيلة الرباعية	فعولن. فعولُ مفاعيلن. مفاعلن

عروض الطويل في النص من البيت الأول إلى الأخير مقبوضة وكذلك ضربه، يقول ناصر باكرية:

"إِذَا مَا أَطَلَّتْ فِي مَدَايَ الْكَوَاشِفُ

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

تَقَاذَفَنِي السَّاهُونَ وَالْغَيْبُ وَاقِفُ

0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

أُحَاوِلُ إِصْغَاءً لِوَجْهِ مَعَابِرِي

0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن

فَيَعْبُرُنِي الْإِصْغَاءُ وَالسِّرُّ خَائِفُ

0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

وَكُنْتُ إِذَا مَا وَجْهُهَا مَرَّ فِي دَمِي

0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

تَنَاسَيْتُ وَجْهِي وَاعْتَرَتْنِي الْمَخَاوِفُ

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

أَقُولُكِ فِي السِّرَّيْنِ بَعْضَ حَقِيقَتِي

0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن

وَأَكْشِفُ عَنْ مَعْنَاكِ إِذْ هُوَ كَاشِفُ

0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن

خُطَايَ يَدَايَ وَالْخُطَى نِصْفُ رَغْبَتِي

0//0// 0/0// 0//0// /0//

فعولُ مفاعلن فعولن مفاعلن

وَنِصْفِي فِي غَيْبِ الْمَتَاهَةِ وَاجِفُ

0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن

وَكُنْتُكِ حِينَ الْغَيْبُ كَانَ لِغَيْرِنَا

0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن

وَضَجَّتْ بِوَجْهِ الْعَارِفِينَ الْمَعَارِفُ

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

تَنَاسَخَكِ اللَّاهُوتُ صِرْتُ إِلَهَةً

0//0// /0// 0/0/0// /0//

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن

وَصِرْتُكِ مَفْتُونًا بِمَا اللهُ كَاشِفُ"[1]

0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

إن مجيء جميع الأعاريض والأضرب على تفعيلة واحدة جعل الإيقاع يتوحّد في مواطن أساسية من النص (العروض، والضرب، وضرب البيت الأول، وضرب البيت الأخير)، وهي من

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص57– 58.

المواطن التي كثيرا ما تُوجّه تركيز المتلقّي نحوها، دافعة إياه للكشف عن العلاقة القائمة بين عناصر تشكيلها. وفيما يلي سنكشف عن العلاقة القائمة بين إيقاع الخطاب اللغوي ودلالته.

يوحي الخطاب اللغوي في تلك المَواطن بحالة عشق تعتري الذات الشاعرة، حالةُ عشق بلغت ذروتها، ذروةٌ لم تخفت في أيّ موقع من تلك المواقع.

تُجسِّدُ وِحدةُ الإيقاعِ في تلك المَواطنِ وِحْدَةَ حَالةِ الشاعر العاطفية في خطابها اللغوي، مما يجعل العلاقة بين إيقاع الخطاب اللغوي ودلالته علاقة حميمية قائمة على الانسجام والائتلاف والتجانس.

و/ إيقاع البسيط:

البسيط بحر يتكوّن من تفعيلتين أصليتين هما: مستفعلن وفاعلن[1]، تدخل عليهما كسائر التفعيلات الأصلية تغييرات تُحدث تنوّعا إيقاعيا من شأنه القضاء على الرتابة التي يُنتجها حضور التفعيلتين الأصليتين لوحدهما في النص بكامله.

البسيط من البحور التي أُلِّفت على إيقاع وزنها في المدونة نصوص عمودية وحسب، وليس مرد ذلك –في ضوء تصوراتنا– إلى كونه لا يصلح للشعر الحرّ كما جاء في الكثير من الدراسات، مثل دراسة نازك الملائكة المعنونة: (قضايا الشعر المعاصر[2])، ودراسة عبد الرضا علي الموسومة: (موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه[3])؛ وإنّما مرد ذلك إلى غياب التجانس والانسجام بين إيقاع البسيط وبين مقتضيات الشاعر الشعورية لحظة كتابة النصوص الحرّة. ممّا يعني أن إمكانية وروده في القصائد العمودية واردة كسائر البحور الأخرى، وإلّا كيف نفسّر

[1]– ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، مرجع سابق، ص118.

[2]– ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر الحر، مرجع سابق، ص68– 69.

[3]– ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، مرجع سابق، ص124.

حضوره في عدة قصائد حرة؟! كقصيدتي (من أين لي) و(يا شعبنا ما أروعك) للشاعر الجزائري سليمان جوادي، وقصيدة (في الليل) للشاعر العراقي بلند الحيدري.

لَم تَحضُر كلّ التفعيلات الفرعية المتاحة لبحر البسيط في نصوص المدوّنة التي أُلِّفت على إيقاعه، فَضِمْن إطار التفعيلة الأصلية (مستفعلن) حضرت التفعيلات: (مفاعلن) المخبونة و(مفتعلن) المطوية و(مفعولن) المقطوعة، وتحت لواء التفعيلة الأصلية (فاعلن) وردت التفعيلتان: (فعْلن) المقطوعة و(فعِلن) المخبونة.

التفعيلة الأصلية:	التغير الطارئ على التفعيلة الأصلية:	ما آلت إليه التفعيلة بسبب التغير الطارئ:	التفعيلة بعد نقلها إلى تفعيلة مستعملة:
مستفعلن	زحاف الخبن	متفعلن	مفاعلن
	زحاف الطي[1]	مستعلن	مفتعلن
	علة القطع	مستفعلْ	مفعولن
فاعلن	علة القطع	فاعلْ	فعْلن
	زحاف الخبن	فعِلن	/

تنوّعت تشكيلات البسيط في النصوص العمودية التي أتت على إيقاعه بين خمس تشكيلات:

نوع التشكيلة:	**التفعيلات الحاضرة فيها:**
التشكيلة الرباعية	مستفعلن. مفاعلن

[1]– زحاف الطي هو "حذف الرابع الساكن". محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مرجع سابق، ص31.

	فاعلن. فعِلن.
التفعيلة الخماسية	مستفعلن. مفاعلن فاعلن. فعِلن. فعْلن
التفعيلة الخماسية	مستفعلن. مفاعلن. مفتعلن فاعلن. فعِلن
التفعيلة الخماسية	مستفعلن. مفعولن. مفاعلن فاعلن. فعِلن
التفعيلة السباعية	مستفعلن. مفتعلن. مفاعلن. مفعولن فاعلن. فعِلن. فعْلن

في كلّ النصوص الموزونة على إيقاع البسيط أتى إيقاعها المتكوّن أساسا من التفعيلتين الأصليتين (مستفعلن وفاعلن) متناسبا مع الشخصيات المحورية فيها والبالغ عددها اثنان؛ الذات الشاعرة، والآخر بتجلّيَيْه المختلفين المتمثلين في الحبيبة (الحبيبة المرأة أو الحبيبة الوطن) والشعر. ففي النصوص (حبيبتي أنت) و(صمت بحضرة الزرقاء) و(مازلت أهواك) و(زيف) و(من وحي عينيك) و(أين الهوى) و(معبر الاحتمال) و(صفاء) و(سمراء) و(بلقيس) ؛ يُلحظُ انسجام بين إيقاع وزنها –المنبني على التفعيلتين الأصليتين (مستفعلن وفاعلن) أو التفعيلات الفرعية الممكنة لكل منهما– وبين الشخصيتين الأساسيتين اللتين تَمَحور حولهما الخطاب اللغوي في هذه النصوص، والمتمثلتين في الذات (الشاعر) والآخر الحبيبة (المرأة أو الوطن). انسجام قائم على التشاكل من حيثُ عددُ التفعيلات الأساسية البالغ اثنين وعدد الشخصيات المحورية

البالغ اثنين أيضا. وفي قصيدة (فلسفة)؛ ينطبق عليها الكلام السابق باستثناء أن الآخر فيها هو الشعر. وفيما يلي سأقدّم ثلاثة شواهد شعرية موزونة على البسيط، الأوّل فيها شخصيتاه المركزيتان هما؛ الذات الشاعرة والحبيبة المرأة، والثاني؛ الذات الشاعرة و الحبيبة الوطن، والثالث؛ الذات الشاعرة والشعر:

يقول ناصر باكرية في قصيدة (من وحي عينيك):

"قُل لِي بِرَبِّكَ إِنِّي فِيكَ مُرْهَقَةٌ

الْحُبُّ مِنْ فَمِكَ الْمَجْنُونِ يَسْتَعِرُ

كَيْفَ اسْتَوَيْتَ بِعَرْشِ الْقَلْبِ يَا مَلِكًا

فِي كُلِّ مَعْرَكَةٍ فِي الحُبِّ يَنْتَصِرُ

كَيْفَ اقْتَحَمْتَ بِجنح الْحُبِّ مَمْلَكَتِي

بِاللهِ قُلْ لِي فَإِنِّي فِيكَ أَخْتَصِرُ

يَا أَنْتِ عَيْنَاكِ تُمْلِينِي وَتَكْتُبُنِي

شِعْرًا يَضِجُّ عَلَى أَنْغَامِهِ الْوَتَرُ

عَيْنَاكِ تَنْهَشُنِي، عَيْنَاكِ تُنْعِشُنِي"[1]

ويقول في قصيدة (سمراء):

"سَمراءُ يَا نَفْحَةً لِلْكَوْنِ دَلَّلَهَا

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص53–54.

مِنْ دُونِ إِخْوَتِهَا تَحْتَلُّ أَكْوَانِي

أَلْقَوْكِ فِي غَيَبَاتِ النَّفْطِ عَوْلَمَةً

وَأَوْهَمُوا بِخِضَابِ النَّفْطِ أَقْرَانِي

بَاعُوكِ بِالْبَخْسِ مِنْ أَثْمَانِهِمْ سَفَهًا

أَمْ شَيَّعُوكِ عَلَى أَشْلَاءِ أَوْطَانِي"[1]

ويقول في قصيدة (فلسفة):

"يَا أَيُّهَا الشِّعْرُ يَا بُؤْسِي وَيَا وَجَعًا

يَسْمُو تَرَعْرَعَ فِي أَحْضَانِ أَوْرِدَتِي

هَلْ مَا خُلِقْتِ لَنَا إِلّا لِتَسْقِيَنَا

ضِعْفَ الْعَذَابِ الَّذِي يَجْثُو بِأَفْئِدَةِ"[2]

2/ إيقاع الأوزان المتعددة:

إنّ خروج ناصر باكرية على إيقاع الوزن الواحد كما هو معروف عند الشعراء العرب القدامى ليس الهدف منه –في ضوء تصوراتنا–كسر قالبهم الثابت ذاك، وإنما اقتضته حالة الشاعر الشعورية لحظة الكتابة، ممّا يعني أنه ليس متعمّدا، فالتدفق الشعري هو الذي أحدث هذا التّعدّد الوزني.

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص61.

[2]– المصدر نفسه، ص42.

تَعدُّد أوزان القصيدة الواحدة في المدوّنة مسّ القصيدة الحرّة، والقصيدة التي اجتمع فيها الشكلان الأدبيان العمودي والحر.

أ/ إيقاع المتدارك والمتقارب:

كثيرة هي القصائد التي جمع فيها ناصر باكرية بين وزني المتدارك والمتقارب، وكلّها من الشّعر الحرّ. وقد نهَج في هذا الصنيع نَهْج شعراء القصيدة الحرة العرب المعاصرين أمثال بلند الحيدري وأدونيس وسليمان جوادي، الّذين نَظَموا بعض قصائدهم على إيقاع تفعيلاتِ بحور مختلفة، بل ونظموا في كثير من الأحيان سطرا واحدا من تفعيلتين –على الأقل– من بحرين مختلفين، معبّرِين بقصد منهم أو بغير قصد عن رفض الكثير من القواعد التي سنّتها نازك الملائكة في كتابها المُعنوَن بـ(قضايا الشعر المعاصر[1])، ممّا يوحي باعتقادهم أنّ الوزن وَلِيدُ لحظة الكتابة، أثناء التّدفّق الشعري. ورؤيتهم هذه مشروعة ولا يمكن بأية حال من الأحوال مُصادرَتها، طالما أنّها موضوعيةٌ ومُتضمِّنةٌ لنيّة تطوير الشعر العربي والرقي به إلى مصاف العالمية، مثلها في ذلك مثل رؤية نازك الملائكة.

حدَثَ على مستوى الإيقاع الجامع بين وزني المتدارك والمتقارب في المدونة تنوّعٌ نَتَجَ عن الزحافات والعلل الطارئة على التفعيلتين الأصليتين.

[1]– وَضعت نازك الملائكة في كتابها المعنون بـ: قضايا الشعر المعاصر، قواعد أساسية للشعر الحر؛ كضرورة نظمه من أحد البحور الصافية، أو أحد من البحرين الممزوجين الآتيين: السريع والخفيف مع ضرورة أن يُختَم كل سطر بالتفعيلة الثانية منهما ووجوب أن يمس تكرار عدد التفعيلات التفعيلة المكررة منهما وحسب، وإمكانية تغيّر عدد التفعيلات في كلّ سطر، والحفاظ على القانون العروضي للأوزان الخليلية الممكن نظم الشعر الحر منها، وغيرها من القواعد التي تمثل عماد الشعر العربي الحرّ على حدّ تصوّرات نازك الملائكة. لكن هناك من الشعراء من خرج عن القواعد التي سطّرتها نازك الملائكة، وراح ينظم شعرا حرا كما يرى هو، محافظا فقط على نظام السطر الموزون المتفاوت الطول. ومنهم من التزم ببعض ما تحدثت عنه. ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص53–78.

التفعيلة الأصلية:	التغيّر الطارئ على التفعيلة الأصلية:	ما آلت إليه التفعيلة بسبب التغيّر الطارئ:	التفعيلة بعد نقلها إلى تفعيلة مستعملة:
فاعلن	علة القطع	فاعلْ	فعْلن
	زحاف الخبن	فعِلن	/
	زحاف القبض	فاعلُ	/
	علة الترفيل	فاعلن تن	فاعلاتن
	علة التذييل	فاعلن ن	فاعلان
	زحاف الخبن+علة التذييل	فعِلن ن	فعلان
فعولن	علة الحذف	فعو	فعلْ
	زحاف القبض	فعولُ	/
	علة القصر	فعولْ	/

يقول ناصر باكرية في قصيدة (فصوص أخر):

"عَلَى شَفَتَيَّ الْمَطَرْ

0// 0/0// /0//

فعولُ فعولن فعو

مِثْلَمَا تَشْتَهِينْ

0/ //0/0 //00

لن فعولن فعولْ

هَا أَنَا

0//0/

فاعلن

وَالتَّوَابِيتُ بَعْضُ رُؤَايْ

00/// 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فعلان

وَبَعْضُ الرُّؤَى يَاسَمِينْ"[1]

00// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولْ

التنويع في الإيقاع من خلال استثمار معظم التفعيلات المتاحة للمتدارك والمتقارب مسألة لا يتحكّم فيها ناصر باكرية بقدر ما تتحكّم فيها حالته الشعورية لحظة الكتابة، مما يعني أن الشاعر لا يختار الإيقاع المصاحب لقصائده، فالإيقاع هو من يفرض نفسه، بما تقتضيه الحالة الشعورية للشاعر لحظة الكتابة.

ب/ إيقاع المتدارك والرمل:

[1]- ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص26- 27.

لقد حضر وزنا المتدارك والرمل مع بعضهما في قصيدة (رسالة حراق)، وهي القصيدة الوحيدة من قصائد المدونة التي اجتمع فيها هذان الوزنان.

تَكوَّن إيقاع القصيدة على مستوى الوزن من ثماني تفعيلات: فاعلن وفعْلن وفعِلن وفاعلُ من المتدارك، وفاعلاتن وفعِلاتن وفاعلن وفعِلن من الرّمل.

نوع التشكيلة:	**التفعيلات الحاضرة فيها:**
التشكيلة الثُّمانية	فاعلن. فعْلن. فعِلن. فاعلُ فاعلاتن. فعِلاتن. فاعلن. فعِلن

وفي الجدول الموالي عرضٌ للتغيّرات الطارئة على التفعيلتين الأصليتين (فاعلن وفاعلاتن)، مع إبراز بعض المعطيات المتعلقة بهما:

التفعيلة الأصلية:	التغيّر الطارئ على التفعيلة الأصلية:	ما آلت إليه التفعيلة بسبب التغيّر الطارئ:	التفعيلة بعد نقلها إلى تفعيلة مستعملة:
تفعيلة المتدارك الأصلية: فاعلن	علة القطع	فاعلْ	فعْلن
	زحاف الخبن	فعِلن	/
	زحاف القبض	فاعلُ	/
تفعيلة الرمل الأصلية: فاعلاتن	زحاف الخبن	فعِلاتن	/
	علة الحذف	فاعلا	فاعلن
	زحاف الخبن + علة الحذف	فعِلا	فعِلن

لقد جاءت القصيدة مزيجا بين الشكلين الأدبيين الحر والعمودي؛ الأسطر الثمانية الأولى حرّة، والبَيْتَانِ المتبقّيان عموديّان.

ابتدأت القصيدة إيقاعيا بوزن المتدارك، وكان ذلك إلى غاية السطر السابع، ثمّ تغيّر الإيقاع مع السطر الثامن والبيت التاسع والعاشر من وزن المتدارك إلى وزن الرمل. يقول ناصر باكرية:

"شَابٌّ لَمْ يُسْعِفْهُ الْحَظُّ..

/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

فاعلْ فاعلْ فاعلْ فاعـ

لَمْ يُسْعِفْهُ الْحَظُّ لِيَدْرُسَ كَيْ..

0/// 0/// 0/0/ 0/0/ 0/

لن فاعلْ فاعلْ فعلن فعلن

"يَتَمَرْمَدَ" بَعْدَ تَخَرُّجِهِ

0/// 0/// 0/// 0///

فعلن فعلن فعلن فعلن

أَيْضًا لَمْ تُسْعِفْهُ قَبِيلَتُهُ كَيْ..

0/0/ //0/ //0/ 0/0/ 0/0/

فاعلْ فاعلْ فاعلُ فاعلُ فاعلْ

يُصْبِحَ سِينَاتُورًا فِي هَذَا الْمَبْنَى، الْجَالِسِ قُرْبَهْ.

/0// /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 //0/

فاعلُ فاعلْ فاعلْ فاعلْ فاعلْ فاعلْ فعِلن فا

يُمْسِكُ فِي يَدِهِ كِيسًا مِنْ أَكْيَاسِ الْبِيئَةِ الْمَمْنُوعَةْ

/0 /// /0/0 /0/0 /0/0 /0//0 /0/0 /0

علْ فعِلن فعِلن فاعلْ فاعلْ فاعلْ فاعلنْ فاعلْ فا

يَسْتَنْشِقُ أَحْلَامًا مَفْجُوعَةْ.

/0 /0// /0/0 /0/0 /0/0

علْ فاعلُ فاعلْ فاعلْ فاعلْ

وَيُغَنِّي:

0/0///

فعِلاتن

جَادَتِ الْبُورْصَةُ وَالنَّفْطُ دَنَا وَرَمَانَا فِي زَمَانٍ أَنْحَسِ

/0/0//0 /0/0/// /0/// /0//0 /0/0//0 /0/0///

فاعلاتن فعِلاتن فعِلن فعِلاتن فاعلاتن فاعلن

أَيُّهَا الْبَحْرُ انْتَظِرْ وَاغْدُ بِنَا لِزَمَانِ الْوَصْلِ بِالْأَنْدَلُسِ[1]

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص47– 48.

0/// 0/0//0/ 0/0/// 0/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعِلن فعِلاتن فاعلاتن فعِلن

إنّ الجمع في هذه القصيدة بين وزنين مختلفين، كلّ منهما قائم بذاته، يجسّد جَمعها دلاليا بين مُعطيين مختلفين حاضرين بكثرة في الواقع الجزائري؛ شخصٌ لا يملك شهادة عليا، لكّنه يملك مستوى ثقافي لا بأس به. الأسطر السبعة الحرّة أحالت على الدلالة الأولى، ذلك أن من لم يدخل إلى مراكز التكوين العالي لا يملك شهادة عليا. والسطر الثامن إضافة إلى البيتين التاسع والعاشر أوحيا بالدلالة الثانية، ذلك أنّ كاتب أبيات عمودية من الشعر لا يمكن أن يكون ضعيفا من حيث المستوى الثقافي.

إنّ التناسب الحاصل على مستوى الدلالة والإيقاع نتج من خلال التجانس الذي وقع أثناء الجمع إيقاعيا بين وزنين مختلفين، والجمع دلاليا بين مُعطيَين مُختلفَين.

ج/ إيقاع المتدارك والمتقارب والخفيف:

هي قصيدة واحدة من قصائد المدونة التي تم فيها المزج بين إيقاع ثلاثة بحور شعرية، يقول ناصر باكرية:

"قَالَتِ الْعَرَّافَة:

0/ 0/0/ 0//0/

فاعلن فعْلن فعْـ

فِي الْحَرْبِ.. كَمَا فِي أَيَّامِ الْحَرْبِ الْأُخْرَى

0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ //0/ 0/

لن فاعلُ فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْـ

يَسَّاقَطُ ذُعْرُ الشُّعَرَاءْ

00/// 0/0/ //0/ 0/

لن فاعلُ فعْلن فعِلن

وَإِلَـهَةُ الْكَلِمَاتِ الْمَنْفُوخَةِ.. أَشبَاهُ السَّحَرَة

0/// 0/0/ 0/// 0/0/ 0/0/ //0/ /0///

فعِلن فاعلُ فعْلن فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن

وَالدَّجَّالُونْ

00/0/ 0/0/

فعْلن فعْلن

لَا يَبْقَى فِي الْعَالَمْ

0/0/ 0/0/ 0/0/

فعْلن فعْلن فعْلن

غَيْر تُرَابٍ وَغُرَابْ

00/// 0/0/ //0/

فاعلُ فعْلن فعِلن

وَقَابِيل بِلَا مَعْنَى

0/0/ 0/// 0/0//

فعولن فعِلن فعْلن

وَمِمَّا يُرْوَى أَيْضًا:

0/0/ 0/0/ 0/0//

فعولن فعْلن فعْلن

ضَيَّعَتْ كَفَّهَا الْخُطُوطُ.. وَضَاعَتْ

0/0/// 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن مفاعلن فعلاتن

وَالنُّبُوءَاتُ شَلَّهَا الْإِلْتِوَاءُ

0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

أَيُّ عَرَّافَةٍ سَتُنْبِئُ وَجْهِي

0/0/// 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن مفاعلن فعلاتن

بِرُؤَاهَا وَقَدْ بَرَاهَا الْعَمَاءُ

0/0//0/ 0//0// 0/0///

فعلاتن مفاعلن فاعلاتن

كُلَّمَا الضَّوْءُ جَسَّ فَرَاغِي

0/0/// 0/0/0/ 0/0//0/

فاعلاتن مفعولن فعلاتن

جَفَّ ذِكْرِي وَخَانَنِي الْإِصْغَاءُ

0/0/0/ 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن مفاعلن مفعولن

خَرَجَ الظِّلُّ مِنْ سَدِيمِي وَأَقْعَى

0/0//0/ 0//0// 0/0///

فعلاتن مفاعلن فاعلاتن

وَتَرَامَى عَلَى الشِّفَاهِ الْخَوَاءُ

0/0//0/ 0//0// 0/0///

فعلاتن مفاعلن فاعلاتن

كُلَّمَا صِرْتُ نَفْسِي اسْتَدَارَتْ

0/0//0/ 0/0/0/ 0/0//0/

فاعلاتن مفعولن فاعلاتن

وَرَوَتْنِي الصِّفَاتُ وَالْأَسْمَاءُ

0/0/0/ 0//0// 0/0///

فعلاتن مفاعلن مفعولن

كَفَرَ الصَّوْتُ بَيْنَنَا حِينَ مِتْنَا

0/0//0/ 0//0// 0/0///

فعلاتن مفاعلن فاعلاتن

وَاسْتَحَالَتْ شِفَاهُنَا مَاتَشَاءُ"[1]

0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

تـألّف إيقـاع القصـيدة علـى مسـتوى الـوزن مـن إحـدى عشـرة تفعيلـة، أربـع أصـليةٌ (فـاعلن وفعـولن ومسـتفعلن وفـاعلاتن) وسـبع فرعيـةٌ (فاعـلُ وفاعـلْ وفعِلـن وفعِلاتـن وفـالاتن ومـتَفعلن ومستفعلْ). وفيما يلي إبراز للمعطيات المتعلقة بالتفعيلات الأصلية:

التفعيلة الأصلية	التغيّر الطارئ على التفعيلة الأصلية	ما آلت إليه التفعيلة بسبب التغيّر الطارئ	التفعيلة بعد نقلها إلى تفعيلة مستعملة
فاعلن	زحاف القبض	فاعلُ	/
	علة القطع	فاعلْ	فعْلن
	زحاف الخبن	فعِلن	/

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص61– 62.

فعولن	/	/	/
فاعلاتن	زحاف الخبن	فعِلاتن	/
	علة التشعيث[1]	فالاتن	مفعولن
مستفعلن	زحاف الخبن	متَفعلن	مفاعلن
	علة القصر	مستفعلْ	مفعولن

لقد جاءت الأسطر التّسعة الأولى وفق الشعر الحرّ، وبإيقاعِ وَزنيْ المتدارك والمتقارب، هذا على مستوى الجانب الفنّي، أما على مستوى الجانب الدلالي؛ فقد أوحت بأنَّ عملية التّنبّؤ قد حدثت من قبل العرّافة. أما الأبيات اللّاحقة، فقد جاءت فنّيا وفق الشكل العمودي، وبإيقاع وزن الخفيف، وأوحت دلاليّا بأنّ عملية التنبؤ لم تحدث بعد.

بناءً على هذه المعطيات؛ يمكن القول بأنّ تَغيُّر الدلالة صاحَبَهُ تَغَيُّرٌ في الشكل الأدبي، وتغيُّرُ الدّلالة والشكل الأدبي صاحبهُ تَغَيُّرٌ في الإيقاع، ذلك أنّ الشكل الأول أوحى بدلالة ما وصاحبَه في ذلك إيقاعُ وزنيْ المتدارك والمتقارب، والشَّكل الثاني أوحى بدلالة مغايرة للدلالة الأولى، وقد صاحبه في ذلك إيقاع مختلف عن الإيقاع الأول، وهو إيقاع وزن الخفيف.

[1]– التشعيث هو "حذف أحد متحرّكي الوتد المجموع من وسط التفعيلة". محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مرجع سابق، ص35.

ثانيا: القافية

التّعريف الآتي: "ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط"[1]؛ هو أحدُ تعريفَيْ القافية عند الخليل بن أحمد الفراهيدي[2]، ولأنّ قوله هذا أطلقه أثناء الاشتغال على القصيدة العمودية؛ نضيف إلى جانب مصطلح البيت مصطلح السطر[3]، ليشمل التعريف السابق أيضا قافية قصيدة النثر والقصيدة الحرة، لأنّهما ميدان اشتغالنا إضافة إلى قافية النص العمودي.

تعريفُ الخليل للقافية يوحي بأن لها جانبا إيقاعيا وجانبا لغويا؛ الجانب الإيقاعي غير اللغوي يتجسّد في الحركات والسكنات، والجانب اللغوي يتمثل في حروف القافية. ولأن إيقاع القافية معطى غيرُ لغوي؛ من الضروري أن تمسّ دراستنا الدوال اللغوية المصاحبة له، حتى وإن كانت خارج اهتمام الجانب الإيقاعي، لأنّ التعامل مع الإيقاع باعتباره معطى غير لغوي يستوجب بالضرورة أن يكون في ضوء الخطاب اللغوي المصاحب له.

القافية في كثير من الأشكال الشعرية المعاصرة غير "خاضعة لصورة أو معيار قبلي، فهي كالدوال الأخرى تتبع مسار المستقبل"[4]، المحدّدُ الوحيد لها هو حالة الشاعر الشعورية لحظة الكتابة، وبهذا لا يضطرّ صاحبُ القصيدة غير المقفاة تقفية موحدة لاختيار قافية تتوافق مع القافية السابقة لاستيفاء الشرطان الإيقاعي واللغوي الواجب توفرهما في النص الموحد القافية. إنّ تحقّق الشّرطان الإيقاعي واللغوي في القافية الموحدة في النص ينجم عنه تحقّق الشرط الموسيقي

---

[1] – القاضي التنوخي، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص 67.

[2] – القافية عند الخليل على حد قوله الآخر هي: " الساكنان الآخران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"، غير أننا سوف نسير في بحثنا وفق القول الذي ذكرناه في المتن، لا لشيء سوى لأننا سنشتغل على صور القوافية (المتكاوسة والمتراكبة والمتداركة والمتواترة والمترادفة)، وهذه الصور مرتبطة بذلك القول. المرجع نفسه، ص68.

[3]– أخذنا هذا المصطلح من كتاب (الشعر العربي المعاصر) لعز الدين اسماعيل. ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص70.

[4]– محمّد بنّيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2001، ص142.

فيه؛ أما الشّرط الإيقاعي فيتحقق بتكرار حركات وسكنات قافية البيت الأول في بقية قوافي النص. وأما الشرط اللغوي فيتحقق بتكرار الحروف اللغوية لقافية البيت الأول في سائر قوافي النص. وأما الشرط الموسيقي فيتحقق حين يتحقق الشرطان الإيقاعي واللغوي معا، ذلك أن تكرار صوت لغوي معين في مواضع متعددة يعد مظهرا "من مظاهر موسيقى الكلام"[1]، بغض النظر عن كونه كلاما شعريا أو نثريا أو عاديا.

إنّ مبرّر خروج الكثير من الشعراء على القافية الموحّدة في النص هو القيد المفروض عليهم، والذي يجبرهم في بعض الأحيان على قول ما لا يودّون قوله، كل ذلك لاستيفاء الشرط الموسيقي للقصيدة من حيث وحدةُ قافيتها[2]. غير أننا نعتقد أن الشاعر الذي يستند إلى هذا المبرر ليس شاعرا مقتدرا، من منطلق أن الشاعر المقتدر ليس هو من يحدّد ما إذا كان سيكتب قصيدة مقفاة تقفية واحدة أم لا، وإنما حالته الشعورية لحظة الكتابة هي من تفرض ذلك، باعتبار أن إيقاع القافية –والإيقاع عموما– خاضع "خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر"[3]. ووفق هذا التصور؛ تكون قوافي القصيدة موحدة بعفوية من الشاعر، وتكون غير موحّدة دون تقصّد منه، كلّ ذلك يحدّده التّدفّق الشعري لحظة الكتابة، نظرا لوجود علاقة بين الحالة الشعورية للشاعر وإيقاع قصيدته.

مجموعة من نصوص المدونة جاءت قافية كلّ منها موحّدة، والمجموعة الأخرى أتت قوافي كلّ منها غير موحدة.

1/ القافية الموحّدة في النص:

إن تكرار القافية في القصيدة بكاملها "يكوّن جزءا مهمّا من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات

[1]– أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ص1331.

[2]– ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص67.

[3]– المرجع نفسه، ص63.

زمنية منتظمة"[1]، ما يُسهم في تحقيق جزء من جمالية القصيدة، طالما أن التأثير في المتلقي حاضرٌ.

على مستوى النص الواحد؛ تضمّن كل نص عمودي من نصوص المدونة التي نشتغل عليها معنى عميقا واحدا، وكأن تكرارَ القافية على مستوى النص كلّه تلميحٌ لوحدة المعنى فيه، مما يشي بوجود تجانس بين إيقاع القافية والمعنى، مبرّر هذا التجانس هو الوحدة؛ وحدة إيقاع القافية في النص بكامله، ووحدة المعنى العميق فيه.

وعلى مستوى النصوص العمودية كلّها؛ تضمّنت النصوص التي أتت قافيتها وفق صورة معيّنة معنى عميقا واحدا. ونقصد بصور قافية القصيدة؛ المتكاوسة والمتراكبة والمتداركة والمتواترة والمترادفة، وفيما يلي إبراز لكلّ صورة، مع تقديم تعريف لها[2]:

صورة القافية:	تعريفها:
القافية المتكاوِسة (////0):	يُقصد بها توالي أربع حركات قبل الساكن الأخير من البيت.
القافية المتراكِبة (///0):	يُقصد بها توالي ثلاث حركات قبل الساكن الأخير من البيت.
القافية المتدارِكة (//0):	يقصد بها توالي حركتين قبل الساكن الأخير من البيت.
القافية المتواتِرة (/0):	يقصد بها وجود حركة قبل الساكن الأخير من البيت.
المترادِفة (00):	يقصد بها توالي الساكنين الأخيرين من البيت دون وجود حركة بينهما.

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ، ط2، 1952، ص 244.

[2]– ينظر: القاضي التنوخي، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مرجع سابق، ص68–71 .

حضرَت في النصوص العمودية قيد الدراسة ثلاث صور من القافية؛ المتراكبة، والمتداركة، والمتواترة، وإن تعامُلُنا معها سيكون في ضوء الكلمات المصاحبة لها.

أ/ القافية المتراكِبة (///0):

اسم هذه الصورة من صور القافية "مأخوذ من تراكب الشيء، إذا ركب بعضه بعضا"[1]. وقد وردت في خمسة نصوص من المدونة التي نشتغل عليها في هذا الجانب من الدراسة؛ فلسفة، وزيف، ومن وحي عينيك، وبلقيس، ومعبر الاحتمال. كلّ الكلمات المصاحبة لقوافي هذه النصوص تتضمن بحسب السياق الذي أتت فيه دلالة مركزية واحدة ألا وهي الحركية، مما يجعل القافية المتراكبة في هذه النصوص أداة من الأدوات غير اللغوية المساهمة في تَشكُّل معنى الحركية، وهذا ما سيتضح من خلال اشتغالنا على شواهد شعرية من المدونة. يقول ناصر باكرية في قصيدة (زيف):

"مَا لِلشَّوَاطِئِ هَلْ ضَلَّتْ نَوَارِسُهَا؟

أَمْ ضَيَّعَتْ مُدُنِي؟ أَمْ غَرَّهَا الْـ(بَجَعُ)؟

0///

أَمْ هِجْرَةُ الْعَامِ قَدْ حَانَتْ مَوَاسِمُهَا

وَذَا الْخَرِيفُ عَلَى أَشْلَائِنَا (يَقَعُ)

0///

[1]– القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص70.

هَلِ الْوُرُودُ إِذَا عَنْ غُصْنِهَا انْفَصَلَتْ

تَحْيَا وَتَنْمُو عَلَى الْأَوْرَاقِ تَرْ(تَفِعُ)

0///

هَلْ تَذْكُرِينَ إِذِ الْأَشْوَاقُ أُغْنِيَة

فِي مُقْلَتَيْكِ عَلَى الْأَهْدَابِ تَنْـ(دَلِعُ)

0///

هَذِي هَدَايَاكِ أَشْبَاحٌ تُؤَرِّقُنِي

عَلَى رَسَائِلِكِ الزَّرْقَاء تَرْ(تَفِعُ)

0///

الْحُبُّ أَقْوَى مِنَ الْأَقْدَارِ يَا قَدَرِي

حَدِيثُ زَيْفٍ كَغَيْمٍ ثُمَّ يَنْـ(قَشِعُ)"[1]

0///

إنّ اشتغالنا هنا على هذه الأبيات سيتمحور حول إيقاع القافية، ولأن التعامل مع الإيقاع كمعطى غير لغوي يستوجب بالضرورة أن يكون في ضوء الخطاب اللغوي المصاحب له؛ سنستفيد أيضا من معطيات الكلمات المصاحبة للقافية.

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص50– 51.

إيقاع قوافي هذه الأبيات هو نموذج من النماذج الكثيرة المتضمَّنة في المدونة، والذي يعد أداة مساهمة في تشكيل المعنى، وهذا ما سيتبيّن من خلال ما يلي:

الكلمات المصاحبة لقوافي هذه الأبيات الخمسة هي:

الـ(بجع)	(يقع)	تر(تفع)	تتـ(دلع)	تر(تفع)	ينـ(قشع)
(0///)	(0///)	(0///)	(0///)	(0///)	(0///)

تتضمن هذه الكلمات معنى مركزيا مشتركا يتمثل في الحركية، والمعنى نفسه نجده مُتَضَمَّنًا في الكلمات المصاحبة لقوافي بقية أبيات القصيدة وبقية القصائد المتراكبة القافية، على نحو ما جاء أيضا في قصيدة (فلسفة):

"صَهِ صَهِ خُنِقَتْ رُوحِي بِأَوْرِدَتِي

يَا أَيُّهَا الصَّوْتُ مَبْحُوحًا بَحَنْ(جَرَتِي)

0///

صَهِ أَيُّهَا الصَّوْتُ هَلْ أَصْلَاكَ حَشْرَجَةً؟

أَمْ أَنْتَ مِنْ لَـهَبِي تُصْلَاكَ حَشْ(رَجَتِي)؟

0///

صَهِ وَلْتَدَعْنِي وَحِيدًا بِتَّ تُرْهِقُنِي

إِلَى مَتَى يَسْتَفِزُّ الشَّوْقُ أَجْ(نِحَتِي)

0///

يَا زَفْرَةَ الحُبُّ صُوفِيًّا يُخَالِجُنِي

يَسْرِي حُلُولًا كَنَبْضِي وَسَطَ أَوْ(رِدَتِي)

0///

قَدْ ذُبْتُ فِيكَ هَوى قَدْ صِرْتَ أَنْتَ أَنَا

حَلَلْتَ فِي كُلِّ كَوْنِي بِتَّ وَسْ(ـوَسَتِي)

0///

حَلَلْتَ فِي جَوْهَرِ الْأَشْيَاءِ جَوْهَرَةً

فِي الْوَرْدِ فِي الْمَاءِ فِي لَيْلِي وَأَخْ(ـيِلَتِي)

0///

فِي كُلِّ شَيْءٍ تُرِينِي مِنْكَ فَلْسَفَةً

لِلْحُسْنِ جَامِحَةً تَهْفُو لِفَلْ(سَفَتِي)

0///

الْوَرْدُ لَوْلَاكَ مَا غَنَّتْ بَرَاعِمُهُ

لِلْغُصْنِ أُغْنِيَةً تَشْدُو كَأُغْ(ـنِيَتِي)"[1]

0///

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص39– 40.

أَنْ تَتَضَـمَّنَ كـل الكلمـات المصـاحبة للقـوافي المتراكبـة ضـمن النصـوص العموديـة معنَـى الحركيـة؛ أمرٌ يجعل الطّرح الذي قدّمناه سابقًا موضوعيًّا ومستساغًا لدى متلقّي هذه المقاربـة. وللتـذكير بمضـمون ذلـك الطـرح نعيـد قولنـا: تعـدّ القافيـة المتراكبـة فـي هـذه النصـوص –أي النصـوص العموديـة مـن المدونـة– أداة مـن الأدوات غيـر اللغويـة المسـاهمة فـي تَشـكيل معنـى الحركيّة.

ب/ القافية المتدارِكة (//0):

أُطلِق لفظ المتدارك علـى القافيـة التـي توالَـت بـين سـاكِنَيْها حرَكَتان[1]. وقـد حضـرت هـذه الصـورة فـي نـص واحـد مـن النصـوص العموديـة المُنتميـة للمدوّنـة، أوحـت الكلمـات المصـاحبة لقوافيه بفكرة اللّاستقرار؛ لا استقرارٌ للحال علـى هيئـة واحدة. يقول ناصـر باكريـة في هذا النص الموسوم (ما لم يرد في الصحاح):

"إِذَا مَا أَطَلَّتْ فِي مَدَايَ الْكَوَاشِفُ

تَقَاذَفَنِي السَّاهُونَ وَالْغَيْبُ وَا(قِفُ)

0//

أُحَاوِلُ إِصْغَاء لِوَجْهِ مَعَابِرِي

فَيَعْبُرُنِي الْإِصْغَاءُ وَالسِّرُّ خَا(ئِفُ)

0//

[1]– ينظر: القاضي التنوخي، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مرجع سابق، ص70.

وَكُنْتُ إِذَا مَا وَجْهُهَا مَرَّ فِي دَمِي

تَنَاسَيْتُ وَجْهِي وَاعْتَرَتْنِي الْمَخَا(وِفُ)

0//

أَقُولُكِ فِي السِّرَّيْنِ بَعْضَ حَقِيقَتِي

وَأَكْشِفُ عَنْ مَعْنَاكِ إِذْ هُوَ كَا(شِفُ)

0//

خُطَايَ يَدَايَ وَالْخُطَى نِصْفُ رَغْبَتِي

وَنِصْفِي فِي غَيْبِ الْمَتَاهَةِ وَا(جِفُ)

0//

وَكُنْتُكِ حِينَ الْغَيْبُ كَانَ لِغَيْرِنَا

وَضَجَّتْ بِوَجْهِ الْعَارِفِينَ الْمَعَا(رِفُ)

0//

تَنَاسَخَكِ اللَّاهُوتُ صِرْتِ إِلَهَةً

وَصِرْتُكِ مَفْتُونًا بِمَا اللهُ كَا(شِفُ)"[1]

0//

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص57– 58.

الكلمات المصاحبة لإيقاع القافية في النص توحي بأن الأمور غير باقية على حالة واحدة، وهذا ما سَنُبَيِّنُه فيما يلي:

الكلمة:	**دليل تضمنها للدلالة السابقة:**
وا(قف) :(0//)	الوقوف حالة غير ثابتة.
خا(ئف) :(0//)	الخوف حالة عابرة عند الإنسان.
المخا(وف) :(0//)	المخاوف قابلة للزوال.
المعا(رف) :(0//)	المعارف قد تزيد وقد تنقص.

إنّ تَضَمُّنَ الكلمات المصاحبة لإيقاع قوافي النص معنًى مركزيا مشتركا يجعل من القافية المتداركة في النصوص العمودية من المدونة إحدى أدوات تشكيل معنى اللاستقرار؛ أي لا ثبات للحال على هيئة واحدة.

ج/ القافية المتواترة (/0):

سمّيت بذلك لورود حركة بمفردها بين ساكنَيْ القافية الأَخِيرَيْن[1]، وقد وردت في تسعة نصوص عمودية، يجمع الكلمات المصاحبة لإيقاع قوافيها–بحسب السياق الذي أتت فيه– معجم واحد هو معجم الحبّ. يقول ناصر باكرية في نصّ (أين الهوى؟):

"هُنَا دَفَنْتُ مَعَ الْأَحْلَامِ ذِكْرَاكِ

شَطَبْتُ مِنْ دَفْتَرِ الْأَشْوَاقِ أَهْوَا(كِ)

0/

هُنَا انْتَحَرْتُ عَلَى أَهْدَابِ قِصَّتِنَا

إِنِّي أَمُوتُ لِأَفْنَى فِيكِ أَحْيَا(كِ)

0/

تَغَيَّرَتْ لُغَةُ الْأَشْيَاءِ فِي لُغَتِي

أَيْنَ ارْتِعَاشُكِ وَالْأَشْوَاقُ تَغْشَا(كِ)

0/

أَيْنَ اشْتِيَاقُكِ فِي عَيْنَيْكِ مُلْتَهِبًا

يَطْوِي الدُّرُوبَ اغْتِرَابًا خَلْفَ مَمْشَا(كِ)

0/

[1]– ينظر: القاضي التنوخي، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مرجع سابق، ص71.

أَيْنَ ابْتِسَامَتُكِ الْبَيْضَاءُ تَحْضُنُنِي

تَرْعَى اعْتِنَاقِي الْهَوَى عِشْقًا وَتَرْعَا(كِ)؟

0/

أَيْنَ انْدِهَاشُكِ حِينَ الْحُبُّ يَفْجَئنَا

وَيَسْتَحِيلُ الْهَوَى حَرْفًا لِمَعْنَا(كِ)؟"[1]

0/

يَجمعُ الكلماتِ المصاحبةَ للقوافي –بمراعاة السياق الذي أتت فيه– معجم الحبّ، فكلّ كلمة من الكلمات: أهواك، وأحياك، وتغشاك، وترعاك، ومعناك؛ تندرج ضمنه. ومثلُ هذا الكلام ينطبق على الكلمات المصاحبة لقوافي بقية أبيات النص، وبقية أبيات النصوص المتواترة القافية؛ تجليات، وحبيبتي أنت، وصمت بحضرة الزرقاء، وما زلت أهواك، ومتى يعود السندباد، وسمراء، ومعبر اللهفة، وصفاء.

وبناء على هذا يمكن القول: إنّ القافية المتواترة أسهمت في تشكيل معجم الحبّ، طالما أنها اقترنت في كل المواضع التي أتت فيها بالكلمات التي يجمعها ذلك المعجم.

2/ القافية غير الموحّدة في النص:

الكلمة المتضمِّنة للقافية في القصيدة غير الموحدةِ القافيةِ "كلمةٌ لا يُبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة (ما) من بين كل كلمات اللغة، يستدعيها

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص65– 67.

السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها"[1]، وأيُّ استبدالٍ لها يُؤثّر في وزنه الجمالي.

نلفي في معظم النصوص غير الموحدة القافية ضمن المدوّنة وجود على الأقل قافية واحدة مكرّرة مرّتين في النص الواحد، لذلك ارتأينا أن ندرس في هذا الجانب من البحث القوافي الموحدة جزئيا في النص، المتجاورة والمتباعدة.

أ/ القافية الموحَّدة على نحو متجاور:

نعني بالقافية الموحَّدة على نحو متجاورٍ وُرُود سطرين/ بيتين شعريين متتاليين–على الأقل– في القصيدة لهما القافية نفسها. وقد ورد هذا التمظهر في شعر ناصر باكرية بصورة بارزة في القصائد التي يتداخل فيها الشكلان العمودي والحر، وبصورة أقل بروزا في القصائد الحرّة.

إنّ تكرار قافيةٍ معيّنة يضْمَنُ للقصيدة في كل موضع تتكرر فيه نسقا موسيقيا يطرب له السّمع، وبالتالي ترتاح له النفس[2]. وتقصر مدة تردّد ذلك النّسق الموسيقي بورود قافية السطر/ البيت السابق في السطر/ البيت الموالي، يقول ناصر باكرية في قصيدة (نبوءة):

" **قَالَتِ الْعَرَّا(فَة):**

0/

فِي الْحَرْبِ.. كَمَا فِي أَيَّامِ الْحَرْبِ الْأُخْـ(رَى)

0/

يَسَّاقَطُ ذُعْرُ الشُّعَرَ(اءْ)

[1]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص67.

[2]– ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مصدر سابق، ص16.

00

وَإِلَهَةُ الْكَلِمَاتِ الْمَنْفُوخَةِ.. أَشبَاهُ الـ(سَّحَرَة)

0///

وَالدَّجَالُ(ونْ)

00

لَا يَبْقَى فِي الْعَا(لَم)

0/

غَير تُرَابٍ وَغُرَ(ابْ)

00

وَقَابِيل بِلَا مَعْ(نَى)

0/

وَمِمَّا يُرْوَى أَيْـ(ضًا):

0/

ضَيَّعَتْ كَفَّهَا الْخُطُوطُ.. وَضَاعَتْ

وَالنُّبُوءَاتُ شَلَّهَا الْإِلْتِوَا(ءُ)

0/

أَيُّ عَرَّافَةٍ سَتُنْبِئُ وَجْهِي

بِرُؤَاهَا وَقَدْ بَرَاهَا الْعَمَا(ءُ)

0/

كُلَّمَا الضَّوْءُ جَسَّ فَرَاغِي

جَفَّ ذِكْرِي وَخَانَنِي الْإِصْغَا(ءُ)

0/

خَرَجَ الظِّلُّ مِنْ سَدِيمِي وَأَقْعَى

وَتَرَامَى عَلَى الشِّفَاهِ الْخَوَا(ءُ)

0/

كُلَّمَا صِرْتُ نَفْسِي اسْتَدَارَتْ

وَرَوَتْنِي الصِّفَاتُ وَالْأَسْمَا(ءُ)

0/

كَفَرَ الصَّوْتُ بَيْنَنَا حِينَ مِتْنَا

وَاسْتَحَالَتْ شِفَاهُنَا مَا تَشَا(ءُ)"[1]

0/

لم يَضْمَن تكرارُ حركات وسكنات قافية السطر الأول في معظم قوافي الأسطر الحرة تَحَقُّقَ الشرط الموسيقي للتقفية الموحدة فيها، لعدم تكرار الأصوات اللغوية لقافية ذلك السطر.

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص61– 62.

تَحَقَّقَ الشّرط الموسيقي في قافية الأبيات العمودية، جاعلا هذه القصيدة تتخلص من غياب الموسيقى الخارجية، هذا الغياب الذي تجلى في الأسطر الحرّة التي لم تتردد فيها الحروف اللغوية لقافية معينة مرّتين على الأقلّ.

إنّ إيقاع القافية غير الموحد في القصيدة جاء مصاحبا للكلمات الموحية بمعنى اللااستقرار – أي اللاثبات على حالة واحدة–، وإيقاع القافية الموحد في القصيدة نفسها جاء أيضا مصاحبا للكلمات التي تحيل على المعنى نفسه، مما يشي بأنّ اللاستقرار هنا مرتبط بالمعنى والإيقاع معا؛ مرتبط بالمعنى لأن الكلمات المصاحبة للقوافي أوحت بمعنى اللاستقرار، وبالإيقاع لأن إيقاع القافية لم يثبت وفق نمط معين، ففي الأسطر الحرة لم يكن موحّدا، ثمّ صار موحّدا في الأبيات العمودية.

كنّا قد استشهدنا بنموذج شعري جامع للشكلين العمودي والحر، وها نحن نورد نموذجا شعريّا حرّا يقول فيه ناصر باكرية:

"عُيُونُ الْـ(مَهَا)

0//

وَانْـ(ـتَهَى).

0//

لَمْ يَكُنْ عَاشِقًا قَبْـ(ـلَـهَا)

0//

بَعْـ(ـدَهَا):

0//

احْتَوَاهُ الْغِيَـ(ـاب)

00

وَاخْتَفَى فِي تَفَاصِـ(يل)"[1]

00

اسْتُهِلَّت القصيدة بأربعة أسطر ذاتِ قافية موحّدة، ثمّ كُسِر ذلك التجاور القافوي الموحَّد بسطر قافيتُه مختلفة عن قافية الأسطر التي سبقته، وكُسِر معه كلٌّ من النسق الموسيقي والنسق الدلالي اللذَين سادا قبله؛ فالنسق الموسيقي لنهاية تلك الأسطر بقي هو هو بمجرد تكرار القافية، وقد صاحب ذلك معنى واحدٌ اشتملت عليه تلك الكلمات المصاحبة للقافية، كل ذلك زال حين تغيرت قافية السطر الشعري الخامس؛ النسق الموسيقي المتكرر في آخر كل سطر غاب، ومعنى الكلمات تغير، غيابٌ وتغيّرٌ اقتضتهما حالة الشاعر الشعورية لحظة الكتابة.

ب/ القافية الموَحَّدة على نحو متباعد:

نقصد بها تكرار قافية واحدة في سطرين –على الأقل– غير متجاورين وعلى نحو غير منتظم على مستوى القصيدة كلها. يجعل تكرار القافيةِ غير المتجاورِ غير المنتظمِ المتلقي يتفاجأ، لأنه غير متوقع سلفا بأن قافية معينة ستتكرر في سطر معين، ويصاحب هذا المفاجأة استمتاع بهذه القافية التي مرّت عليه من قبل، واشتياق إلى تردّدها مرّات أخرى. وفي الشاهد الشعري الموالي سيتجلّى للمتلقي الطرح الذي كنّا قدّمناه، فقط نشير إلى أن قافية السطر الأول من هذا الشاهد الشعري قد تردّدت ثلاث مرّات على نحو متباعد، مانحة نهاية كل سطر من هذه الأسطر غير المتجاورة نسقا موسيقيا موحّدا، وقد صاحبت هذه الموسيقى الموحدة دلالة واحدةٌ تجلّت في الكلمات المصاحبة للقوافي، اقتضتِ الموسيقَى والدلالةَ الحالةُ الشعوريةُ للشاعر

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص82– 83.

لحظة الكتابة، مما يعني أن هذا التشاكل القائم بين الموسيقى والدلالة نتَج بفعل "هندسة داخلية خفية تسيطر"[1] على النص وتوجّهه:

"مَا الَّذِي يَجْعَلُ الْحُلُمَ أَكْبَرَ مِنْ لُغَتِي الْبَا(ئِـدَة)

0//

أُحَاوِلُكِ الْآنَ مَعْنًى عَسِيـ(ـرًا)

0/

تُرَاوِدُهُ لَفْظَةٌ شَا(رِدَة)..

0//

السَّلَامُ عَلَى وَجْهِكِ الْمُسْتَحِيلِ إِذَا أَجْهَشَتْ شَفَتَا(كِ)

0/

ابْتِسَا(مًا)

0/

وَحِينَ يَمُوتُ الْكَلَـ(امُ)

0/

وَيُبْعَثُ فِي قُبْلَةٍ بَا(رِدَة)"[2]

---

[1]– أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص27.

[2]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص17.

0//

وفي الشاهد الشعري الآتي تجلٍّ للطرح الذي سبق أن قدّمناه:

"عَلَّمَتْهُ الْعَصَافِيرُ أَنْ يَخْـ(ـتَفِي)

0//

حِينَ يَأْتِي الْـ(ـمَطَرْ)

0//

عَلَّمَتْهُ الْقَصَائِدُ عِلْمَ النُّجـُ(ـومِ)

00

وَعِلْمَ الْـ(ـقَمَرْ)

0//

.....

وَكَيْفَ يُخَبِّئُ نِصْفَ جَزَا(ئِمِهِ)

0///

يَلُفُّ ضَفَائِرَهَا فِي الْحُرُ(وفْ)

00

لِيَدْفِنَهَا فِي كِتَـ(ابْ)...

00

وَالْعُيُونُ الَّتِي اكْتَحَلَتْ بِالـ(سَّفَرْ)

0//

هِيَ مَنْ لَقَّنَتْهُ الْغِيَـ(ابْ)"[1]

00

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص86– 89.

الفصل الثالث: أدوات التشكيل اللغوي

أولا: الصّوت اللغوي

1/ الصوت الصامت

2/ الصوت المتحرّك

ثانيا: الكلمة

1/ كلمات اللغة المركزية:

أ/ كلمات معجم الشخصية:

ب/ كلمات معجم المكان:

ج/ كلمات معجم الزمن:

2/ كلمات اللغة الهامشية:

أ/ الكلمة العامية الجزائرية:

ب/ الكلمة الأجنبية:

أولا: الصّوت اللغوي

مع اختلاف وجهات نظر الباحثين في مجال علم الأصوات، و تباعد الزمن بين القدماء منهم والمحدثين، فإنّ مفاهيمهم للصوت اللغوي تشترك في الفكرة المركزية الآتية؛ "الصوت اللغوي أثر سمعي يصدر طواعية واختيارا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزا أعضاء النطق. والملاحظ أن هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات معدلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة، ويتطلب الصوت اللغوي وضع أعضاء النطق في أوضاع معينة محددة. أو تحريك هذه الأعضاء بطرق معينة محددة أيضا. ومعنى ذلك أن المتكلم لا بدّ أن يبذل مجهودا كي يحصل على الأصوات اللغوية"[1]، يُسفِر هذا المجهود عن تعبٍ طفيف يصاب به على مستوى جهاز النطق المُتحدِّثُ لفترة طويلة.

تعدّ مسألة علاقة الصوت بالدّلالة إحدى أبرز المسائل التي تصادف الدّارس أثناء اشتغاله على دلالة الصوت اللغوي في الكلمة والكلام ، وقد تعدّدت الآراء حولها، في محاولة كل فريق الدفاع عن رأيه، مستثمرا ما تيسر له من الأدلة والبراهين التي تثبت صحّة موقفه، فقد ذهب فريق إلى تأكيد فكرة ثبات دلالة الصّوت اللغوي في أي سياق يأتي فيه، في حين عارض فريق آخر هذا التصوّر، من منطلق أن دلالة الصوت تتحدد بحسب السياق الكلامي[2]، وهذا الموقف هو الذي سنتبناه أثناء محاولتنا الكشف عن الوظيفة الدلالية للأصوات اللغوية في شعر ناصر الدين باكرية.

إضافة إلى الوظيفة الدلالية التي يؤديها الصوت اللغوي، فإن له وظائف أخرى، كالمساهمة في إنتاج موسيقى النص وبناء معماره الخارجي، وغيرها من الوظائف التي سنشتغل عليها في الأسطر اللاحقة.

[1]– كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، دط، 2000، ص119.

[2]– ينظر: ينظر: عادل محلو، الصوت والدلالة في شعر الصعاليك، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2006/ 2007، ص19– 25.

1/ الصوت الصامت:

الصوت الصامت هو الصوت "الذي يحدث أثناء النطق به اعتراض أو عائق في مجرى الهواء في الفم، سواء أكان الاعتراض كاملا كما في نطق صوت مثل الدال، أو كان الاعتراض اعتراضا جزئيا من شأنه أن يسمح بمرور الهواء ولكن بصورة ينتج عنها احتكاك مسموع كالذال. ويدخل في الأصوات التي لا يمر الهواء في أثناء النطق بها من الفم، وإنما يمر من الأنف كالنون والميم، وكذلك الأصوات التي ينحرف هواؤها فلا يخرج من وسط الفم وإنما يخرج من جانبيه أو أحدهما كاللام"[1]. كل هذه المعطيات تحيل على أنّ الأصوات الصامتة تشترك بينها في أشياء وتختلف في أشياء أخرى، و الجدول الموالي الذي يُبيّن مخرج كل صوت وصفاته وكيفية حدوثه؛ كفيل بإظهار ما تشترك أو تختلف فيه الأصوات الصامتة.

الصوت:	مخرجُه وَصِفاتُه[2]:	كيفية حُدوثه:
الهمزة	حنجري شديد منفتح "لا هو بالمهموس ولا بالمجهور"[3].	"قد ينطبق الوتران انطباقا تاما فلا يسمح بمرور الهواء إلى الحلق مدة هذا الانطباق، ومن ثم ينقطع النفس، ثم يحدث أن ينفرج هذان الوتران، فيخرج صوت انفجاري نتيجة لاندفاع الهواء الذي كان محبوسا حال الانطباق التام. هذا الصوت هو همزة القطع"[4]. تعد همزة القطع عند بعض اللغوين صوتا غير مهموس

[1]– كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص151.

[2]– أخذنا المعلومات المتعلقة بـ(مخرج الصوت وصفاته) من كتاب: (الدلالة الصوتية في اللغة العربية). ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الاسكندرية، دط، دت، ص138– 143.

[3]– كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص175.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

		وغير مجهور، خلافا لمن يعتقد أنه مجهور، ولمن يعتقد أنه مهموس[1].
الهاء	حنجري رخو مهموس منفتح	عند النطق بالهاء "يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان؛ ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار ويتخذ الفم عند النطق بالهاء نفس الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين"[2].
العين	حلقي شبه رخو مجهور منفتح	يُنطَق "بتضييق الحلق عند لسان المزمار، ونتوء لسان المزمار إلى الخلف، حتى ليكاد يتصل بالحائط الخلفي للحلق، وفي الوقت نفسه يرتفع الطبق، ليسد المجرى الأنفي، وتهتز الأوتار الصوتية"[3].
الحاء	حلقي رخو مهموس منفتح	يُنطق الحاء بنفس كيفية نطق العين، فقط يختلفان في أن الوترين الصوتيين لا يهتزان مع الحاء، ويهتزان مع العين[1].

[1]– ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، الصفحة 175.

[2]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، الاسكندرية، دط، دت، ص76.

[3]– رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997، ص55.

الغين	طبقي رخو مجهور منفتح	يُنطق "برفع مؤخرة اللسان، حتى يصل بالطبق، اتصالا يسمح للهواء بالمرور، فيحتك بالسان والطبق، في نقطة تلاقيهما، وفي نفس الوقت يرتفع الطبق، ليسد المجرى الأنفي، مع حدوث ذبذبات في الأوتار الصوتية"[2].
الخاء	طبقي رخو مهموس منفتح	هو "النظير المهموس للغين، (...)، لا يفترق في نطقه عن الغين، إلا في أن الأوتار الصوتية، لا تهتز معه، وتهتز مع العين"[3].
الكاف	طبقي شديد مهموس منفتح	يتكون الكاف "بأن يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة، فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا، فإذا وصل إلى أقصى الفم قرب اللهاة انحبس الهواء انحباسا كاملا، لاتصال أقصى اللسان

[1]– ينظر: رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، الصفحة 55.

[2]– المرجع نفسه، ص54.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

		بأقصى الحنك الأعلى، فلا يسمح بمرور الهواء. فإذا انفصل العضوان انفصالا مفاجئا انبعث الهواء إلى خارج الفم محدث صوتا انفجاريا هو ما نسميه بالكاف"[1].
القاف	لهوي شديد مهموس منفتح	يتكون القاف باندفاع "الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة، فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق حتى يصل إلى أدنى الحلق من الفم، وهناك ينحبس الهواء باتصال أدنى الحلق من الفم، وهناك ينحبس الهواء، باتصال أدنى الحلق (بما في ذلك اللهاة) بأقصى اللسان ثمّ ينفصل العضوان انفصالا مفاجئا، فيحدث الهواء صوتا انفجاريا شديدا"[2].
الشين	غاري رخو مهموس منفتح	عند النطق بالسين "يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق ثم الفم مع مراعاة أن منطقة الهواء في الفم عند النطق بالشين أضيق منها

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص71.

[2]– المرجع نفسه، ص73– 74.

		عند النطق بالسين، فإذا وصل الهواء إلى مخرج الشين وهو عند التقاء أول اللسان وجزء من وسطه بوسط الحنك الأعلى، فلا بد أن يترك التقاء العضوين بينهما فراغا ضيقا يسبب نوعا من الصفير أقل من صفير السين، وذلك لأن مجرى السين عند مخرجها أضيق من مجرى الشين عند المخرج. ويلاحظ عند النطق بالشين أن اللسان كله يرتفع نحو الحنك الأعلى كما أن الأسنان العليا تقترب من السفلى، غير أن نسبة هذا الاقتراب أقل منه في حالة النطق بالسين"[1].
الجيم	غاري مركّب مجهور منفتح	يُنطق "بأن يرتفع مقدّم اللسان، في اتجاه الغار فيلتصق به، وبذلك يحجز وراء الهواء الخارج من الرئتين، ثم لا يزول هذا الحاجز فجأة، كما في الأصوات الشديدة، وإنما يتم انفصال العضوين ببطء، فيترتب على ذلك أن يحتك الهواء الخارج بالعضوين المتباعدين"[1].

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص69.

الياء	غاري متوسط مجهور نصف صائت منفتح	"تتخذ الأعضاء الوضع المناسب لنطق نوع من الكسرة، تاركة هذا الوضع إلى حركة أخرى بسرعة ملحوظة. ويتجه أوسط اللسان نحو وسط الحنك، وتنفرج الشفتان ويسد الطريق إلى الأنف، وتتذبذب الأوتار الصوتية"[2].
النون	لثوي جانبي مجهور منفتح	يُنطَق "بجعل طرف اللسان مرتبطا باللثة، مع خفض الطبق، ليفتح المجرى الأنفي، وإحداث ذبذبة في الأوتار الصوتية"[3].
اللام	لثوي جانبي مجهور منفتح	يُنطق اللام "بأن يتصل طرف اللسان باللثة ويرتفع الطبق، فيسد المجرى الأنفي، عن طريق اتصاله بالجدار الخلفي للحلق"[4].
الراء	لثوي تكراري مجهور منفتح	يُنطق الراء "بأن يترك اللسان مسترخيا، في طريق الهواء الخارج من الرئتين، فيرفرف اللسان، ويضرب طرفه في

[1]– رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، مرجع سابق، ص51.

[2]– كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص369.

[3]– رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، مرجع سابق، ص49.

[4]– المرجع نفسه، ص47.

		اللثة ضربات متكرّرة"[1].
التاء	أسناني لثوي شديد مهموس منفتح	في تكوّن صوت التاء " لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالا فجائيا سمع"[2] صوت انفجاري هو التاء.
الطاء	أسناني لثوي شديد مهموس مطبق	لا فرق بين نطق الطاء والتاء إلا في "أن مؤخرة اللسان ترتفع نحو الطبق عند نطق الطاء، ولا ترتفع نحوه في نطق التاء"[3].
الدال	أسناني لثوي شديد مجهور منفتح	يُنطَق الدال "بأن تلتصق مقدمة اللسان باللثة والأسنان العليا، التصاقا يمنع مرور الهواء ورفع الطبق، ليسد التجويف الأنفي، مع ذبذبة الأوتار الصوتية، وبقاء مؤخرة اللسان في وضع أفقي، ثم يزال السد بانخفاض مقدمة اللسان، فيندفع الهواء المحبوس إلى الخارج"[4].

[1]– رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، ص48.

[2]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص53.

[3]– رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، مرجع سابق، ص46– 47.

[4]– المرجع نفسه، ص47.

الضاد	أسناني لثوي شديد مجهور مطبق	يُنطَق الضاد "بنفس الطريقة التي ينطق بها الدال، مع فارق واحد، هو ارتفاع مؤخرة اللسان نحو الطبق، في النطق بصوت الضاد"[1].
السين	أسناني لثوي رخو مهموس منفتح	يُنطق السين "بأن يعتمد طرف اللسان خلف الأسنان العليا، مع التقاء مقدمته باللثة العليا مع وجود منفذ ضيق للهواء فيحدث الاحتكاك. ويرفع أقصى الحنك حتى يمنع مرور الهواء من الأنف. ولا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[2].
الزاي	أسناني لثوي رخو مجهور منفتح	الزاي "هو النظير المجهور للسين"[3].
الصاد	أسناني لثوي رخو مهموس مطبق	"يتكوّن الصاد بالطريقة التي يتكون بها السين، مع فارق الإطباق (التفخيم) الناتج عن ارتفاع مؤخر اللسان تجاه الحنك الأعلى ورجوعه قليلا إلى الخلف"[1].

[1]– رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، ص46.

[2]– كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص301.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الثاء	أسناني رخو مهموس منفتح	يُنطق الثاء "بأن يوضع طرف اللسان بين أطراف الثنايا، بحيث يكون هناك منفذ ضيق للهواء، ويكون معظم جسم اللسان مستويا، ويرفع الطبق ليسدّ المجرى الأنفي، بأن يلتصق بالحائط الخلفي للحلق"[2].
الذال	أسناني رخو مجهور منفتح	يُطق صوت الذال "بنفس الطريقة التي ينطق بها صوت الثاء، مع فارق واحد، هو أن الأوتار الصوتية تهتز عند نطق الذال، ولا تهتز عند نطق الثاء"[3].
الظاء	أسناني رخو مجهور مطبق	عند النطق بصوت "الظاء يرتفع طرف اللسان وأقصاه نحو الحنك، ويتقعّر وسطه"[4].
الفاء	شفوي أسناني مهموس منفتح	يُنطق الفاء "بوضع أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى ولكن بصورة تسمح للهواء أن ينفذ من خلالها ومن خلال الثنايا مع عدم السماح للهواء بالمرور من الأنف"[5]، مما يعني أن الأوتار الصوتية لا تتذبذب عند النطق به.
الباء	شفوي	يتكوّن صوت الباء "بأن يمر الهواء أولا بالحنجرة،

[1]– كمال بشر، علم الأصوات، ص301– 302.

[2]– رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، مرجع سابق، ص44– 45.

[3]– المرجع نفسه، ص45.

[4]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص51.

[5]– كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص297.

	شديد مجهور منفتح	فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه بالحلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين المنطبقتين انطباقا كاملا. فاذا انفرجت الشفتان سمعنا ذلك الصوت الانفجاري الذي يسمى بالباء"[1].
الميم	شفوي أنفي مجهور منفتح	يُنطق صوت الميم "بضم الشفتين ضما يؤدي إلى انحباس الهواء خلفهما، و انخفاض الطبق ليمر الهواء عن طريق الأنف"[2].
الواو	شفوي نصف حركة مجهور منفتح	عند نطق الواو"تتخذ أعضاء النطق الوضع المناسب لنوع من الضمة ثم تترك هذا الوضع بسرعة إلى حركة أخرى، وتضم الشفتان ويسد الطريق إلى الأنف برفع الحنك اللين ويتذبذب الوتران الصوتيان"[3].

تَتَحَدَّدُ دلالة الصوت اللغوي من خلال اجتماعه مع بقية الدوال اللغوية المشكّلة للكلمة، تلك الكلمة التي تتحدد دلالتها هي الأخرى في ضوء السياق اللغوي الذي يحتويها. مما يعني أن تحديد دلالة الكلمة في السياق الشعري يجعل تحديد دلالة الصوت تحصيل حاصل، وأنّ دلالة الصوت الواحد ليست مطلقة في كل السياقات اللغوية التي تأتي فيها، يقول ناصر باكرية في قصيدة (فناء):

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص47.

[2]– علي حازم كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، دار مكتبة الآداب، القاهرة ط1، 1999، ص24.

[3]– كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص369.

"وَتَعَطَّلَتْ لُغَةُ الْكَلَامْ

فَبَحَثْتُ عَنْ لُغَةٍ تَقُولُ بِصَمْتِهَا

مَا لَا يُقَالْ

حَتَّى الْعُيُونُ تَطَابَقَتْ وَكَسَا الْغُمُوضُ كَلَامَهَا

صَاحَ الْجَوَى:

لَوْ نَسْتَرِيحُ مِنَ الْكَلَامِ

وَنَقْتَفِي سُبُلَ الْهَوَى

لَوْ نَقْتُلُ الْكَلِمَاتِ

كَيْ نَحْيَا بِهَا

لَوْ نَدْخُلُ الْأَشْوَاقَ مِنْ أَبْوَابِهَا

لَوْ نَسْتَرِيحُ مِنَ الْكَلَامِ

أَوْ يَسْتَرِيحُ كَلَامُنَا مِنَّا.."[1]

يوحي الصوت اللغوي (التاء) في ضوء الأفعال (تعطّلت) و(نستريح) و(يستريح) و(نقتفي) و(نقتل) و(تطابقت) و(تقول) و(بحثتُ) بالارتياح، باعتبار أنّ توقُّف الكلمات عن التّدفّق والبحث عن بديل لها وانطباق العيون؛ معطيات تبعث على الارتياح. ويشير في الأسماء (لغة) و(الصمت) و(الكلمات) إلى الأداتية، من منطلَق أنّها أدوات للتعبير. ويدلّ في الحرف (حتّى)

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص15.

على التسوية، ذلك أنّ تطابق العيون هو أيضا خروج عن المألوف، هذا المعطى الذي جسّده سَلَفًا توقُّف الكلام عن التّدفّق.

إن انفراد تاء الأفعال بدلالة موحَّدة، وتاء الأسماء بدلالة موحدة ومغايرة لدلالة تاء الأفعال، وتاء الحرف بدلالة أخرى مختلفة عن دلالة تاء الأسماء وتاء الأفعال؛ يشي بشيء من النظام، ويدعونا إلى التساؤل عمّا إذا كانت هذه الظاهرة الموجودة في القصيدة ظاهرة عامة في المدونة.

تَبيَّن لنا من خلال استقرائنا لدلالة التاء في المدونة أن هذه الظاهرة التي اتسمت بها القصيدة ليست موحّدة في كل القصائد، فهي موجودة في البعض منها، سيما القصيرة، وهذا لا يتحكّم فيه الشاعر، وإنما يظهر لحظة الكتابة، بفعل "هندسة داخلية خفية تسيطر على"[1] النص وتوجهه.

حضر صوت التاء في جميع قصائد المدونة، لكن بصورة متفاوتة من حيث كثافةُ أو قلّةُ حضوره، ومتراوحة بين وحدة الدلالة في بعض القصائد وتعددها في البعض الآخر.

إضافة إلى الوظيفة الدلالية المنوطة بالصوت اللغوي في ارتباطه بالسياق الشعري، فإنّ له وظائف أخرى كوظيفة بناء المعمار الخارجي؛ باعتباره جزءا من البناء المعماري الخارجي للنص، والوظيفة الموسيقية؛ كون تكرار صوت معين في أكثر من كلمة يعد مظهرا "من مظاهر موسيقى الكلام"[2]. يقول ناصر باكرية في نص (معبر اللهفة):

"وَلَمَحْتُ وَجْهَكِ بِالرُّؤَى مُتَلَهِّفًا

فَاغْرَوْرَقَتْ بِكِ لَهْفَتِي وَرُؤَايَا

وَتَعَانَقَتْ أَرْوَاحُنَا فَنَسَيْتِنِي

---

[1]– أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص27.

[2]– أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص1331.

وَرَأَيْتُ كَفَّكِ فَارْتَمَتْ كَفَّايَا

لَنْ تَنْتَهِي خَطَوَاتُنَا فَأَنَا أَنَا

إِنْ لَمْ أَكُنِّي لَنْ أَكُونَ سِوَايَا

يَا بَعْضَ نَفْسِي يَا احْتِرَاقَ قَصَائِدِي

كَمْ ذَا أَقُولُكِ كَيْ أَقُولَ هَوَايَا

كُلُّ اللُّغَاتِ الْخُرْسِ لَا تَسْطِيعُنَا

الصَّمْتُ أَفْصَحُ مَا رَوَتْ شَفَتَايَا

فَإِن انْتَهَيْتُ فَلَنْ تَمُوتَ قَصَائِدِي

سَتَرَيْنَ رُوحَ اللهِ فِي ذِكْرَايَا"[1]

تَشَكَّلت هذه القطعة فنّيًّا من معطيات كثيرة، نذكر من بينها الصوت اللغوي الصامت (الياء)، الذي يعدّ جزءا لا يتجزأ من كيانها، هو جزء من بنائها المعماري الخارجي، وحذفُه من المواضع التي أتى فيها يقتضي إجراء تغييرات فيها، لأنّه يتفاعل مع بعض المعطيات التي تسهم في تشكيلها فنيا وفكريا.

إنّ وُرود الصوت اللغوي الصامت (ي) في كلّ أبيات القطعة، وبالتّحديد في نهاية كلّ بيت، نتج عنه صدور نسق موسيقي معيّن صاحب القطعة من البداية إلى النهاية، مما يجعله جزءا أساسيا من بنائها الموسيقي، كون النسق الموسيقي المكرّر في كل بيت وفي الموضع نفسه يلفت انتباه المتلقي إليه أكثر من بقية الأنساق الموسيقية الأخرى التي تتكرر على نحو غير

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص37– 39.

منظم، حتى وإن كانت مكرَّرة بصورة مكثّفةٍ أكثر منه. واعتبارُنا إيّاه جزءا أساسيا يعود إلى اعتقادنا أنّ ما يلفت انتباه المتلقي يُعَدُّ بالضرورة عنصرا أساسيّا في تشكيل النص.

يُتَوَصَّلُ إلى صفة النّسق الموسيقي للصوت –من حيث كَوْنُهُ حزينا أو هادئا أو...– من خلال السياق اللغوي الذي يتموضع فيه ذلك الصوت، وبناء على هذا، فإن النسق الموسيقي للصوت (ي) في النص يتسم بالرومنسية، لأنّ كل الكلمات التي تضمنت الصوت (ي) في النص توحي بالرومنسية (رؤايا، كفايا، سوايا، هوايا، شفتايا، ذكرايا)، حتى وإن بدى بعضها بعيدا عن الرومنسية؛ فإنّ تموضعه في السياق جعله يندرج ضمن إطار تلك الدلالة.

تضمَّنت نهاية كل بيت نسقا موسيقيا واحدا، صاحبته دلالة واحدة تَضَمَّنَتْهَا الكلمات التي احتوته، مما يعني وجود تشاكل بين النسق الموسيقى للصوت (ي) والمعنى المصاحب له في نهاية كل بيت من أبيات النص.

إنّ الائتلاف الحاصل بين الأصوات المشكّلة لكلمة ما والأصوات المشكّلة للكلمات المجاورة لها يجعل المتلقي يأنس ولا يُحسُّ بالنّشاز، في حين أن غياب الائتلاف يجعل المتلقي يحسّ بالنّشاز، لكن إذا كان ذلك التنافر يخدم الدلالة، فإن الإحساس بالنشاز يتحوّل إلى إحساس بالجمالية.

إنّ مدى تأثير الصوت في النفس لا يُحدّده الصوت ذاتُه بقدر ما تحدده ظروفه المحيطة به؛ أَيْ تموضعه في الأصوات التي قبله والتي بعده وما يَنتُج عن هذا التموضع من انسجام[1]. إنّ الملاحَظ من خلال استقرائنا لأصوات المدونة من حيث تموضعُها في الكلمة أنّها أتت "سهلة لينة ورطبة مواتية سلسة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى

[1]– voir: Ivor Armstrong Richards, Brinciples of literary criticism, Routledge, London , éd4, 1930, p137.

كأن الكلمة"[1] صوت واحد، باستثناء بعض الأصوات التي تجاورت في كلمة واحدة وكان من المفترض أن لا تجتمع[2]، كونها "متنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده"[3]. يقول ناصر باكرية في قصيدة (تجليات الصحو):

"مِثْلَمَا تَشْتَهِين

هَا أَنَا

وَالتَّوَابِيتُ بَعْضُ رُؤَايَ

وَبَعْضُ الرُّؤَى يَاسَمِين

وَالسَّكِينَةُ ضَالَّتُهُ

لَمْ تَجِئْ.. كَيْ يَمُوتْ

هَا أَنَا مِثْلَمَا هَا أَنَا

لَا يَد فِي يَدِي

وَالسَّمَاءُ دُخَان

وَفَمِي قِصَّتَان..

يَتَهَدَّلُ أَحْمَرُ ثَوْبٍ عَلَى جَسَدٍ أَشْتَهِيه

---

[1]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص67.

[2]– ذهبنا في تصنيف الأصوات المتنافرة في الكلمة مذهب ابن الدريهم، كما أننا اشتغلنا فقط على الأصوات الأصلية للكلمة. ينظر: محمد مراياتي وآخرون، علم التعمية واستخراج المعَمّى عند العرب، ج1، مجمع اللغة العربية، دمشق، دط، دت، ص191.

[3]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، مرجع سابق، ص67.

وَلَاتَ وَطَن..

وَطَنِي

لَمْ يَعُدْ لِي وَطَن

حَاصَرَتْهُ يَدَاه

وَاسْتَفَاقَتْ عَلَى قَبْضَةِ السَّامِرِيِّ خُطَاه

لَمْ يَعُدْ كَيْ أَرَاه"[1]

كلمة (فمي) من الكلمات القلائل في شعر ناصر باكرية التي لاحظنا أنّ أصواتها اللغوية الصامتة غير مؤتَلفة[2]، بسبب تقاربها في المخرج، فَتجاورُ مخرجي الفاء والميم يجعل نطقهما ثقيلا على اللسان[3]، وبالتالي ثقيلا على السماع، وبالتالي ثقيلا على النفس، باعتبار أنّ ارتياح حواسّ التلقّي عند تلقّيها لمعطى معيّن يؤدي إلى ارتياح النّفس، فالحواسّ هي بوابة الدخول إلى النفس، واختراقها دون حدوث نشاز لدى المتلقي يجعل اختراق نفسه تحصيل حاصل.

الصورة التي أراد الشاعر التعبير عنها هي غياب الانسجام بين ذاته وواقعها المعيش، وهذا التنافر الذي يشعر به الشاعر يتجسّد فنيا من خلال تنافر أصوات كلمة (فمي)، مما يجعل هذا النشاز يتحوّل إلى شعور جمالي، من منطلق أنّ النشاز الذي يَنتُجُ عن تنافر الأصوات في الكلمة يزول ويعوّضه شعور جمالي في حالة ما إذا أسهم ذلك التنافر في خدمة الدلالة وتصورات الشاعر، شريطة أن يتمكن المتلقي من إدراك ذلك.

---

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص50.

[2]– الميم والفاء بحسب تصوّر ابن الدريهم لا يتجاوران في كلمة واحدة تقديما وتأخيرا. ينظر: محمد مراياتي وآخرون، علم التعمية واستخراج المعَمّى عند العرب، ج1، مرجع سابق، ص191.

[3]– ينظر: ابن دريد، جمهرة اللغة، ج1، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987، ص46.

2/ الصوت المتحرّك:

تُعرَّف الأصوات المتحرّكة "بأنها الأصوات المجهورة التي يحدث في تكوينها، أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم، وخلال الأنف معهما أحيانا، دون أن يكون هناك عائق، يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما أو تضييق لمجرى الهواء، من شأنه أن يُحدث احتكاكا مسموعا؛ والأصوات المتحركة في العربية الفصحى، ما سمّاه نحاة العرب بالحركات، وهي الفتحة والضمة والكسرة، وكذلك حروف المد واللين"[1]، كالياء في (الماضي)، والألف في (باع)، والواو في (يشدو).

تتكوّن الكلمة من الصوامت والأصوات المتحركة؛ الصوامت الأصلية دائمة الحضور والزائدة قد تحضر وقد تغيب، والأصوات المتحركة دائمة الحضور؛ دخولها على الصوامت يسهم في تحديد الصيغة الصرفية للكلمة[2]. مما يعني أن الوظيفة الصرفية للأصوات المتحركة دائمةُ التّحقّق، لكن تحقُّقها في النص لا يعني أنّ الانسجام بين الأصوات المتحركة والصوامت دائم التحقق أثناء قراءة النص، فالأولى متعلقة بكتابته ، أما الثانية فمتعلّقة بقراءته؛ ذلك أنّ القارئ الذي لا يجيد قواعد التفخيم والترقيق وغيرها من قواعد أداء اللغة العربية لن يحسّ بذلك الانسجام بين الصوامت والأصوات المتحرّكة، وبالتالي سيحسّ بتنافر مردّه قصوره المعرفي، وهذا الإحساس بالتنافر سينتقل تلقائيا إلى متلقي تلك القراءة للنص.

فلنلاحظ السطرين الشعريين الآتيين من المدونة:

مُنْذُ آدَمَ.. مُنْذُ الضُّلُوعِ الَّتِي انْتَبَذَتْ لِلْعَرَاءِ[3]

يَتَهَدَّلُ أَحْمَرُ ثَوْبٍ عَلَى جَسَدٍ أَشْتَهِيهِ[1]

---

[1]– رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، مرجع سابق، ص42.

[2]– ينظر: هنري فليش، العربية الفصحى، تر: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت، ص74.

[3]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص39.

تُنطق ضمّة الضّاد في كلمة (الضلوع) مفخّمة لأن الصامت الذي اقترنت به وهو الضاد حرفٌ مفخّم، وتُنطق ضمة اللام في كلمة (يتهدّل) مرققة لأن الصامت الذي اقترنت به وهو اللام مرقّقٌ في هذه الحالة[2].

إنّ قارئ القصيدة الذي يدرك فكرة تأثير الصوامت في الأصوات المتحركة وتأثير الأصوات المتحركة في الصوامت، ويتحكم في قواعد الأداء اللغوي من حيث نطقُ كل صوت من مخرجه الصحيح بحسب ما يجاوره ؛ سيقرأ القصيدة على نحو يبعث على الارتياح لدى المتلقي، ارتياحٌ مردّه الأداء النطقي السليم لنص لغوي عربي، مما يعني أنّ التحكم في قواعد الأداء النطقي السليم للغة العربية يسهم في تحقيق جزء من جمالية التلقي الشفوي للقصيدة العربية.

إنّ احتواء الأصوات المتحرّكة (الحركات وحروف المدّ) على ذبذبات منتظمة؛ جعلها تعدّ أصواتا موسيقية خالية من الضوضاء الذي تتسم به الأصوات الصامتة، تلك الضوضاء الناتجة عن عدم امتلاكها لذبذبات منتظمة[3]، وبسبب شيوع الأصوات المتحركة في الكلام بنسبة أعلى من نسبة شيوع الأصوات الصامتة[4]؛ لا يحسّ المتلقّي بالنشاز جرّاء الضوضاء التي تُحدثها الأصوات الصامتة، لأنّ الشيء المهيمن هو الذي يعلق بالذهن. فهيمنة النسق الموسيقي المنتظم الناتج عن الأصوات المتحركة في قصيدة (نبوءة أخرى):

"قَالَ صَدِيقِي الرَّاسِخُ فِي الْأُنُوثَةِ

كُلُّ أُنْثَى خَائِنَةٌ حَتَّى اللُّغَةُ"[5]

---

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، ص49.

[2]– ينظر: محمد عصام مفلح القضاة، الواضح في أحكام التجويد، دار النفائس، عمان، ط3، 1998، ص103.

[3]– ينظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، دار عالم الكتب، القاهرة، دط، 1997، ص38.

[4]– ينظر: مكي القيسي، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، تح: أحمد حسن فرحات، دار عمار، عمان، ط3، 1996، ص97.

[5]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص25.

يجعل المتلقّي لا يحسّ إلا به، كما أنه يمنح القصيدة شيئا من الانتظام، هذا الانتظام الذي تأنس له النفس أثناء التلقي.

الأصوات المتحرّكة هي الرابط بين الأصوات الصامتة، فبها ينتقل المتكلم من صامت لآخر[1]، بصورة سلسة تبعث على الارتياح لديه ولدى المتلقي. فالأصوات المتحركة(الضمة والفتحة والكسرة وواو المد وألف المد وياء المد) في قصيدة (احتمال):

"لَا شَيْءَ مُحْتَمَلٌ

سِوَايَ

أَسْرَجْتُ خَارِطَةَ الطَّرِيقِ

وَمَا وَصَلْتُ إِلَى

الْبِدَايَةِ

فِي الْبَدْءِ كُنْتُ

وَلَمْ أَكُنْ

وَغَدًا

سَتَفْهَمُنِي الْمَرَايَا"[2]

[1]– ينظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، مرجع سابق، ص136.

[2]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص25.

جعلَت الانتقال بين صوامت الكلمة يبدو سَلسا، فلا قارئ القصيدة مشافهةً يجد صعوبة في النطق أثناء ربط الصوامت ببعضها لتشكيل الكلمات، ولا متلقي القصيدة الشفهية يحسّ بالنشاز الناتج عن غياب المسؤول عن ربط الصوامت ببعضها أثناء نطق الكلمات.

لقد أخرجَت الأصوات المتحركةُ الصوامتَ من هيئتها الأولية المبهمة إلى هيئة سياقية مُستكمَلة، لكن هذه العملية لن تتوج أثناء القراءة الشفوية بالنجاح إلّا إذا كان القارئ متحكما في آليات الأداء النطقي السليم للغة العربية كما سبق وأن أشرنا.

إنّ قدرة الأصوات المتحرّكةِ عاليةٌ في الإسماع مقارنة بمعظم الأصوات الصامتة، التي تغيب فيها هذه السّمة[1]، سمةٌ يمنح حضورها في الكلمة وضوحا ظاهرا من حيث نُطقُها، هذا الوضوح يعكس في المدونة وضوح مواقف الشاعر من الذات والآخر والحياة، على نحو هذا الموقف الواضح المُتضمَّن في قصيدة (رسالة طفل)، والمتمثّل في مُناصرة الثّقافة والمثقّفين:

"طِفْلٌ فِي الْعَامِ الْعَاثِرِ مِنْ يَأْسِهِ

لَمْ يَبْلُغْ سِنَّ الْحُرْقَةِ بَعْد

يَتَأَبَّطُ مِحْفَظَةً حُبْلَى بِبَرَامِجَ.. أَكْبَرَ مِنْ إِحْبَاطِ مُعَلِّمِهِ

قَالَ لَهُ:

- **مَاذَا صَنَعَ الْمُتَنَبِّي؟! !**

مَاتَ شَرِيدًا فِي الْبَيْدَاءِ بِعَقْلِه! !

وَأَخُ الْجَهْلِ الْمُظْلِمِ يَنْعَمُ فِي جَهْلِهِ!

[1]– ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص150.

لَوْ أَنَّ الْمُتَنَبِّي كَانَ ذَكِيًّا لَمْ يَدْخُلْ مَدْرَسَةَ التَّارِيخِ

وَتَقَصَّدَ مَدْرَسَةَ الْأَلْحَانِ

لِيَصِيرَ..

النَّجْمَ

الشَّابَّ الْمُتَنَبِّي"[1].

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص44– 46.

ثانيا: الكلمة

الكلمة هي "كوكب الشاعر في رحلته الكونية؛ فهي التي تنقل لنا وجوده وتحسسه بموجوديته؛ وهي أداة منطوقه عن المكبوت الداخلي في أعماق أعماقه؛ لهذا تدخل الكلمة في صميم التجربة وتتغور عمق الذات، وبها ومنها يحلق الشاعر بعيدا في عالم آخر يصوره لنا بعدسة الكلمات وأجنحة الخيال"[1]. هي" مفاتيحنا إلى عالم الشعر. عبثا نحاول الدخول إلى هذا العالم قبل أن نمسك بمفاتيحه"[2]. كل هذا يعني أنها أداة من الأدوات الأساسية في تشكيل النص الشعري.

تنتمي كلمات المدوّنة إلى لغات متعددة، منها ما ينتمي إلى اللغة العربية، –وهو الحاضر بقوّة–، ومنها ما ينتمي إلى العامية الجزائرية، ومنها ما ينتمي إلى اللغة الفرنسية، ومنها ما ينتمي إلى لغات أخرى سنذكرها لاحقا.

1/ كلمات اللغة المركزيّة:

كلّ شاعر يكتب باللغة التي يتحكّم في ناصيتها ويشعر داخليا أنها القادرة على نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي بكفاءة عالية، وبالتالي تحضر بقوة في نصوصه الشعرية.

اللغة المركزية في شعر ناصر باكرية هي اللغة العربية، وهي اللغة الرسمية في البلد الذي ينتمي إليه الشاعر، وقد اعتمد عليها في كتاباته الشعرية بصورة شبه كلية لشغفه بها وقدرته على التعبير بها دون سواها، وفي هذا يقول[3]: "وإذا كان من سبب دفعني الى الكتابة بالعربية

---

[1]– عصام شرتح، اللغة والفن في شعر يحي السماوي، دار الخليج، عمان، دط، دت، ص262.

[2]– أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص244.

[3]– استندنا إلى كلام الشاعر من منطلق أن كلامه عن تجربته الشعرية في غاية الأهمية، وفي هذا يقول الناقد الجزائري (عبد الله العشي): "ومن هنا يمكن القول أن كلام الشاعر عن تجربته أهم بكثير، إذا كنا نطمح إلى صياغة نظرية للشعر. لأننا بهذه العملية ننطلق من التجربة الحية، وليس من التأملات النظرية. ولا شكّ في أن التجربة توفّر احتمالات النجاح أكثر مما يوفرها التأمل النظري المجرد، وبخاصة في العملية الإبداعية، لا تصل إلى التحديد المطلوب، فتظل كمن يفرض قانونا خارجيا،

فهو شغفي بها، وعدم قدرتي على التعبير بسواها، فقد نشأت في بيئة مفصحنة تتردد فيها السور القرآنية والأدعية والأذكار والأوراد وقصائد التصوف أناء الليل وأطراف النهار، إلى حد جعل العربية لغتي الأم دون شبهة مبالغة"[1].

تنتمي كلمات اللغة المركزية في شعر ناصر باكرية إلى معاجم عدّة، غير أننا ركزنا فقط على ثلاثة معاجم؛ معجم الشخصيات ومعجم المكان ومعجم الزمان، لأنها المعاجم الأساسية التي تتصهر فيها الدلالتان المهيمنتان في المدونة؛ دلالة الاغتراب ودلالة الارتياح، فدلالة الاغتراب مُتَضَمَّنة في المعاجم الثلاثة الأساسية، وكذلك دلالة الارتياح.

إن اشتغالنا على دلالة الكلمة من حيث المعجمُ الذي تنتمي إليه سيكون في ضوء سياقها الشعري، لأنّ الكثير من الكلمات العربية تحمل دلالات عدّة، بحسب السياق الذي تأتي فيه.

أ/ كلمات معجم الشخصية:

وظّف ناصر باكرية مجموعة من الشخصيات في شعره لا ليعبّر عنها وإنما ليعبّر بها[2] عن عن تصوراته. تتمثل هذه الشخصيات في الذات الشاعرة، والحبيبة المرأة، والحبيبة الوطن، والشخصية التراثية، والشخصية المعاصرة، وهذا ما يوضحه الجدول الموالي الذي يرصد الكلمات التي تدلّ على الشخصية:

الشخصية:	الكلمات التي تدل على الشخصية:	ملاحظات:
شخصية الذات:	شاعر، أفيقُ، قلتُ، أنا، أموتُ،	–ذكرنا هنا الكلمات التي

ويحاول أن يجد له استجابة له في الواقع الشعري، بدل استنباط قانون من هذا الواقع مباشرة. إن مثل هذه الدراسات لا ترى سوى الجزء الظاهر من جبل الثلج. ليست هذه الملاحظة حديثة الوضع، لقد تحدث القدامى من شعراء العربية عن أن الشعر لا يفهمه إلا من يعاني آلام إبداعه، ويكابد متاعب كتابته". عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، مرجع سابق، ص10.

[1]– أخذنا هذه المقولة من حوار أجريناه مع الشاعر ناصر الدين باكرية في: 17/ 07/ 2019.

[2]– ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997، ص13.

	عزفتُ، أسلمتُ، أضعتُ، أضمُّ، دمي، أركضُ، ارتحلتُ، أسرجتُ، حبيبتي، موطني، وحدي، جنوني، استويتَ، مَلِكًا، اقتحمتَ، تُمليني، تَكتبني، تَنهشني، تُنعشُني، تُدهشني، يُناوشني، قافيتي، فلسفتي، بوصلتي، مُلهمتي، بؤسي، سكني، أحبّكِ، أشتهيكِ، أنتَ، كلماتي، أصرخُ، اعترتني،....	تشير في سياقها الذي جاءت فيه إلى الشخصية. -بعض الكلمات سجّلناها ضمن شخصيتين، لأنها تشير في سياق ما إلى شخصية معينة، وفي سياق آخر إلى شخصية مغايرة.
شخصية الحبيبة المرأة:	عيناكِ، قدري، رسائلكِ، حبّكِ، أنتِ، قديسةُ، وجهكِ، حبيبتي، الحبيبة، كانت، يُرهقها، مرهقة، مملكتي، كبدي،....	
شخصية الحبيبة الوطن:	سمراء، بلقيس، أنثى، حبيبتي، بيضاء، الزرقاء، وردتي، عيناك، صدرك، فؤادك، ملكوتك،....	
الشخصية التراثية:	السندباد، قيس، أيوب، السامري، امرؤ القيس، آدم،	

	حواء، أبرهة، هابيل، قابيل، حُنَيْن، صلاح الدين ، الخضر، الحلاج، المتنبي، يعقوب،	
الشخصية المعاصرة:	درويش، منتظر الزّيدي.	

الحالةُ النفسية للذات في المدونة–بحسب استقرائنا للمفردات التي تشير إلى الذات الشاعرة في ارتباطها بالسياق الشعري العام– تتسم بالاغتراب تارة، وبالراحة تارة أخرى. ففي قصيدة (هامش بسيط):

"مَازَالَ صَوْتُكِ بِالْغِيَابِ مُحَاصِرِي

مَازِلْتُ أَطرقُ صَوْتَكِ الْمَلْهُوفَ

أَهْتِفُ

هَلْ سَتَسْمَعُنِي يَدَاكِ

وَيَضِجُّ شَوْقِي

فِي حَقِيبَتِكِ الْمَمْلُوءَةِ مُهْمَل كَالذِّكْرَيَاتِ

لَا تُتْعِبِي شَفَتَيْكِ بِالْكَلِمَاتِ

فَأَنَا انْتَهَيْتُ كَقِصَّةٍ عَرْجَاءَ

أَوْ كَقَصِيدَةٍ لَمْ تَكْتَمِلْ حَتَّى انْتَهَتْ

وَالْآنَ يُمْكِنُ أَنْ أَمُوتَ

كَلِمَاتِي السَّمْرَاءُ قَدْ تَعِبَتْ

وَمَا تَعِبَتْ رُؤَاكِ

فَبِأَيِّ شَوْقٍ أَرْتَجِيكِ وَأَنْتِ أَنْتِ

كَمَا يَشَاءُ الْجُرْحُ صَامِتَةٌ خُطَاكِ"[1]

توحي الكلمات (أرتجيك، انتهيتُ، أموتُ، ستَسمعني، أطرق، مُحاصري)–في سياقها الشعري– باغتراب الشاعر عاطفيا، اغترابٌ مردُّه غيابُ الشعور المتبادَل من الآخر (الحبيبة المرأة)، شعورٌ اغترابيٌ يفتح شهيةَ صاحبه على البوح، بوحٌ من شأنه تخفيف حدّة الألم. وفي قصيدة (قراءة صامتة..):

"لَا تَسْأَلِي..

إِنِّي أَمَامَكِ فَاقْرَئِينِي

هَذِي عُيُونُكِ تَجْتَنِي

مِنْ وَحْيِهَا شَوْقًا عُيُونِي

هَذِي شِفَاهُكِ أَطْبَقَتْ

بِشَوَارِعِ الصَّمْتِ الْحَزِينِ

هَذِي شِفَاهُكِ..

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص31– 34.

تَسْتَفِزُّ بِصَمْتِهَا

رُوحَ الْجُنُونِ

وَتَطَايَرَتْ أَشْلَاءُ صَمْتِكِ

سَاعَةً بِسُكُونِي

وَبَقِيتُ وَحْدِي أُخَاطِبُ الْجَسَدَ الْمَلِيءَ

بِذِي الشُّجُونِ

وَصَرَخْتُ فِيكِ حَبِيبَتِي..

أَحَبِيبَتِي هَلْ تَسْمَعِينِي؟

فَتَبَسَّمَتْ شَفَتَاكِ

تُسْمِعُنِي كَلَامًا مِنْ جُنُونِي

كَانَ ابْتِسَامُكِ نَفْحَةً..

بَلْ لَفْحَةً..

أَذْكَتْ ظُنُونِي

كَانَ ابْتِسَامُكِ فِيهِ أَسْلِحَةَ الدَّمَارِ

فَدَمِّرِينِي

إِنِّي قَرَأْتُكِ وَرْدَتِي

إِنِّي قَرَأْتُكِ فَاقْرَئِينِي"[1]

توحي الكلمات (حبيبتي، أمامكِ، عيوني، تُسمعني، جنوني، اقرئيني، قرأتُكِ، وردتي،) بارتياح الذات الشاعرة، ارتياحٌ مردّه الائتلاف والانسجام القائمان بينها وبين الآخر الحبيبة (المرأة).

جاءت المفردات التي تشير إلى شخصية الحبيبة (الوطن) في المدونة موحية بأمرين؛ الأول يتمثل في الحبّ الذي تحظى به الحبيبة (الوطن) من قبل الشاعر، والثاني يتمثل في اللّانسجام بين الحبيبة (الوطن) وبين الشاعر، ففي قصيدة (سمراء):

" أَنْتِ بِمَعْبَدِكِ الْمَهْجُورِ أَحْزَانِي

وَاسْتَسْلَمَتْ لِجُيُوشِ الْمَوْجِ شُطْآنِي

سَمْرَاءُ يَا أَمَلًا يَنْتَابُنِي حُلُمًا

يَهْفُو، يُرَاوِدُنِي، يَحْتَلُّ أَكْوَانِي

سَمْرَاءُ أُمْنِيَتِي سَمْرَاءُ يَا سَكَنِي

سَمْرَاءُ يَا بُلْبُلًا يَشْدُو بِأَلْحَانِي

أَقِبْلَةٌ أَنْتِ؟ لِلْمَعْشُوقِ يَسْكُبُهَا

فِي قَلْبِ عَاشِقِهِ فَازْدَادَ عِشْقَانِ"[2]

وفي نص (أين الهوى):

---

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص31– 33.

[2]– المصدر نفسه، ص59– 60.

"هُنَا دَفَنْتُ مَعَ الْأَحْلَامِ ذِكْرَاكِ

شَطَبْتُ مِنْ دَفْتَرِ الْأَشْوَاقِ أَهْوَاكِ

هُنَا انْتَحَرَتْ عَلَى أَهْدَابِ قِصَّتِنَا

إِنِّي أَمُوتُ لِأَفْنَى فِيكِ أَحْيَاكِ

تَغَيَّرَتْ لُغَةُ الْأَشْيَاءِ فِي لُغَتِي

أَيْنَ ارْتِعَاشُكِ وَالْأَشْوَاقُ تَغْشَاكِ

أَيْنَ اشْتِيَاقُكِ فِي عَيْنَيْكِ مُلْتَهِبًا

يَطْوِي الدُّرُوبَ اغْتِرَابًا خَلْفَ مَمْشَاكِ؟

أَيْنَ ابْتِسَامَتُكِ الْبَيْضَاءُ تَحْضُنُنِي

تَرْعَى اعْتِنَاقِي الْهَوَى عِشْقًا وَتَرْعَاكِ؟"[1]

توحي الكلمات التي تشير إلى شخصية الحبيبة (الوطن) في النص بغياب الشعور العاطفي المتبادَل بينها وبين الشاعر، فمع حبّه الشديد لبلاده، إلّا أنها لا تبادله نفس الشعور. هذا الإحساس ذاتي وموضوعي في الآن نفسه؛ ذاتيّ لأنه يمسّ ذات الشاعر، وموضوعي لأنّ الشاعر صورة من صور المواطن العربي عموما والجزائري خصوصا، هذا المواطن الذي يَشعر باغتراب مكاني وعاطفي اتجاه وطنه. ولسنا هنا نعيب على الوطن وإنما نعيب على من تسبّب في سوداوية الواقع الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والثقافي في الوطن.

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص65–67.

تدلّ المفردات التي تشير الى شخصية الحبيبة (المرأة) على شيئين؛ الانسجام بين الحبيبة (المرأة) وبين الشاعر، والانفصال بينها وبين الشاعر. ففي قصيد (من وحي عينيك):

"قَالَتْ بَدلْ وَبِالْآهَاتِ تَسْتَتِرُ

يَا أَنْتَ شِعْرُكَ خَمْرٌ مِنْكَ يُعْتَصَرُ

مِنْ أَيْنَ تَنْفُثُ هَذَا السِّحْرَ فِي كَبِدِي؟

مِنْ أَيْنَ قُلْ لِي أَهَذَا السِّحْرُ يَنْهَمِرُ؟

قُلْ لِي بِرَبِّكَ إِنِّي فِيكَ مُرْهَقَةٌ

الْحُبُّ مِنْ فَمِكَ الْمَجْنُونِ يَسْتَعِرُ

كَيْفَ اسْتَوَيْتَ بِعَرْشِ الْقَلْبِ يَا مَلِكًا

فِي كُلِّ مَعْرَكَةٍ فِي الْحُبِّ يَنْتَصِرُ

كَيْفَ اقْتَحَمْتَ بِجنْحِ الْحُبِّ مَمْلَكَتِي

بِاللهِ قُلْ لِي فَإِنِّي فِيكَ أَخْتَصِرُ

يَا أَنْتِ عَيْنَاكِ تُمْلِينِي وَتَكْتُبُنِي

شِعْرًا يَضِجُّ عَلَى أَنْغَامِهِ الْوَتَرُ

عَيْنَاكِ تَنْهَشُنِي، عَيْنَاكِ تُنْعِشُنِي

عَيْنَاكِ تُدْهِشُنِي عَيْنَاكِ لَا تَذَرُ

عَيْنَاكِ يَا فِتْنَةَ غَيْثٍ يُنَاوِشُنِي

يَرْسُو بِقَافِيَتِي كَيْ يَنْبُتَ الثَّمَرُ

عَيْنَاكِ رِحْلَةُ عِشْقٍ دُونَ بُوصَلَةٍ

قَدْ تَاهَ فِيهَا رَسُولُ الشِّعْرِ وَالسَّفَرِ

عَيْنَاكِ فَلْسَفَتِي، عَيْنَاكِ مُلْهِمَتِي

عَيْنَاكِ بُوصَلَتِي إِنْ تَاهَ بِي السَّفَرُ"[1]

تحيل الكلمات (مملكتي، عيناكِ، تُمليني، تَكتبني، تَنهشني، تُنعشني، تُدهشني، فتنة غيث يناوشني، كبدي، قافيتي، فلسفتي، بوصلتي، ملهمتي) على حالة من الائتلاف بين الذات الشاعرة والآخر (الحبيبة المرأة). وفي قصيدة (زيف):

"هل الورود إذا عن غصنها انفصلت

تحيا وتنمو على الأوراق ترتفع

هل تذكرين إذ الأشواق أغنية

في مقلتيك على الأهداب تندلع

هَذِي هَدَايَاكِ أَشْبَاحٌ تُؤَرِّقُنِي

عَلَى رَسَائِلِكِ الزَّرْقَاءُ تَرْتَفِعُ

الْحُبُّ أَقْوَى مِنَ الْأَقْدَارِ يَا قَدَرِي

حَدِيثُ زَيْفٍ كَغَيْمٍ ثُمَّ يَنْقَشِعُ

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص53– 54.

مَا عُدْتُ أُؤْمِنُ فِي عَيْنَيْكِ يَا لُغَةً

مِنَ الْأَكَاذِيبِ

صِيغَتْ..

كُلُّهَا خُدَعُ"[1]

تشي الكلمات التي تشير إلى شخصية (الحبيبة المرأة) بغياب الاندماج العاطفي بينها وبين الذات الشاعرة، اندماجٌ عاطفيٌّ غائبٌ بسبب الحبِّ واحد الطّرف.

وظّف ناصر باكرية الشخصيات –التراثية منها والمعاصرة– على نحو طردي، "بمعنى التعبير بها عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طردا مع الدلالة"[2] الأصلية التي تحملها الشخصية، مثل توظيفه لأصحاب الكهف، مستثمرا دلالة من الدلالات التي يحملها هذا المعطى التراثي المُستدعى. يقول في قصيدة (سمراء):

"سَمْرَاءُ سَاءَلْتُهُمْ مَا بَالُهَا وُئِدَتْ

مَنْ ذَا يُرَاوِدُهَا بِالْفُحْشِ خِلَّانِي؟

سَاءَلْتُ هُدْهُدَنَا عَنْ سِرِّ نَكْبَتِنَا

عَنْ سِرِّ خَيْبَتِنَا عَنْ عَارِ خُذْلَانِي

أَجَابَ إِنَّ وُلَّاةَ الْأَمْرِ رَاوَدَهُمْ

عَنْ ضَيْفِ نَفْطِهِمُ وَسْوَاسُ شَيْطَانِ

---

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص51.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص203.

جَادُوا بِعِرْضِهِمُ صَوْنًا لِكُرْسِيِهِمْ

هَلْ أَنَّ فِعْلَتَهُمْ مِنْ وَحْيِ نُقْصَانِ؟

قَدْ عَالَجُوا الْوَضْعَ بِالْأَرْدَافِ هَزْهَزَةً

كَالمومس انتبذت في وضعها الثاني

تبّت يداهم وتبّت قمّة جمعت

تلك البطون على "قرعات ديفان"

سمراء هزي بجذع النفط كرسيهم

يسّاقط الخزي حزبا يصحو بركاني

أفاق منذ دهور كلبنا فَلِمَ لَمْ

نصحُ نحن؟ أهذا الأمر ربّاني؟

يا رفقة الكهف كم نمنا بسكرتنا؟

يا رفقة الكهف كم تعداد أزماني؟

يا رفقة الكهف هل تصحو ضمائرنا؟

يا رفقة الكهف ما تأويل أحزاني؟"[1]

استحضر الشاعر(رفقة الكهف[1]) في نصه[2]، مستفيدا من إحدى دلالات هذا المعطى التراثي، موظّفا إياه للتّعبير عن صمت الشعب الجزائري المطبق إزّاء قضية من قضايا الوطن

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص62– 64.

والمتمثّلة في الاحتجاج ضدّ النظام الجزائري الفاسد على مستوى المجالات كلها. وتشاء الأقدار أن يتحقق مبتغى الشاعر سنة 2019م بخروج أصحاب الكهف (أي الشعب الجزائري) عبر كامل التراب الوطني في مسيرات يطالبون بإصلاح المنظومة الجزائرية على مستوى الميادين كلها. وبذلك يكون حلم الشاعر قد تحقّق بعد أكثر من عشر سنوات من دعوته تلك.

لقد كانت الشخصيات التي وظّفها ناصر باكرية في شعره بمنزلة "الأصوات التي استطاع من خلالها أن يعبر عن كل أفراحه وأتراحه، أن يبكي هزيمته أحرّ البكاء وأصدقه وأفجعه، وأن يتجاوزها في نفس الوقت"[3]، أن يكشف للقارئ تصوراته حول الذات والآخر القائمة على دلالة الاغتراب أو الارتياح.

هَيْمَنَتْ ضمن نصوص المدونة شخصية الذات المغتربة. تعكس هذه الهيمنةُ معاناةَ الذات العربية على مستوى الأصعدة كلها.

ب/ كلمات معجم المكان:

---

[1]– (رفقة الكهف): معطى تراثي مأخوذ من القرآن الكريم. ينظر: سورة الكهف، من الآية 08 إلى الآية 25.

[2]– تُسمّى تقنيةُ استحضارِ معطى آخر تراثي أو معاصر ضمن النص الحاضر؛ التناص (intertext)، وقد ظهر هذا المصطلح لأول مرة عند الناقد الروسي ميخائيل باختين، ثم استعملته الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا في أبحاثها، فقط نشير إلى أن التناص كمفهوم تحدث عنه الكثير من النقاد العرب القدماء من أمثال الجاحظ والجرجاني. ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 215. وينظر أيضا: رشيد بن مالك، معجم مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، القاهرة، دط، 2000، ص92. وينظر أيضا: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر العاصمة، ط2، 2010، ص217– 218. وينظر أيضا: دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، دار الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص78. وينظر أيضا: عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحورية في النقد العربي، مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، جامعة سطيف، ط1، 2015، ص49.

[3]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص07.

اخترنا معجم المكان كمعجم أساسي لأنّه على علاقة وطيدة بمختلف المعاني المتَضمَّنة في المدوّنة، والتي تنحصر في محور الاغتراب أو الارتياح. وبعد استقرائنا لكلماته؛ وصلنا إلى التقسيم الآتي الموضَّح في الجدول:

نوع المكان:	الكلمات التي تدلّ على المكان:
مكان مجازي:	منفاي، منفاك، معبدا، شطآني، بيته، سكني، شوارع، مدائني، دروبك، كوني، سفني، زوارقه، كعبتنا، بركاني، براري،....
مكان حقيقي:	البيداء، السماء، القبور، المبنى، البلد، الرصيف، الطريق، فلسطين، المرحاض، قاعة الموقار، مدرسة، الميناء، الكهف، الأرصفة، المبنى، المرافئ، البحار، الأرض، البراري، المدرسة، السيارة،....

إنّ مجازيّةَ الأمكنة في المدوّنة مظهرٌ من مظاهر اللغة الرمزية[1] التي يميل إليها ناصر باكرية في تجسيم المعنويّ، وتقديس المقدّس. ففي إطار تجسيم[1] المعنوي باستعمال المكان المجازي يقول الشاعر في قصيدة (سمراء..):

[1]- يلجأ الشاعر إلى اللغة الرمزية لأن اللغة بدلالاتها الوضعية غير قادرة على تجسيم ما يتحرّك خلف الحواس.
Voir: william York tindall, the literary symbol, colombia university press, new york, séd, 1955, p253.

"سمراء هزي بجذع النفط كرسيهم

يساقط الخزي حزبا يصحو بُركاني

أفاق منذ دهورٍ كلبُنا فلمَ لم

نصح نحن؟ أهذا الأمر رباني؟

يا رفقة الكهف كم نمنا بسكرتنا؟

يا رفقة الكهف كم تعداد أزماني؟"[2]

جسّمت الكلمة (بركاني) أحاسيس الذات الشاعرة المشتعلة غيظا. لقد نُقلت الأحاسيس من مجالها المعنوي إلى مجال محسوس، قابل للرؤية واللمس والتذوق والشم والسمع. كل ذلك للفت انتباه المتلقي وتوجيه تركيزه نحو هذا الانزياح الذي يختزن حمولات دلالية مركزية في القصيدة.

وفي إطار تقديس المقدس باستعمال المكان المجازي يقول ناصر باكرية في قصيدة (معبر الانتظار):

"تتلقفني الطاولات وتعبرني الأرصفة

ثم أطفئ أعقاب حلم تبخر في موعد كاذب..

ثم أمضي إلى الله في بيته

أقرأ الكهف أو سورة المائدة"[1]

---

[1]– التّجسيم معناه: " نقلُ ما هو معنوي إلى صورة المحسوس، أو تحويل المعنويات من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسي". عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة، عمان، ط1، 2009، ص335. وينظر أيضا: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص275.

[2]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص63– 64.

وظّف ناصر باكرية الصيغة (بيته) أي (بيت الله) بديلا لكلمة (المسجد)، تعظيما لهذا المكان المقدّس، اعتقادا منه أنّ التعبير عن هذا المكان بكلمة (بيت) وإرفاقها بضمير يعوّض لفظ الجلالة؛ أسلوبٌ له وزنه لدى المتلقّي، أفضل من استبداله بأسلوب أخرى.

يمكن تصنيف الأمكنة الحقيقية في المدوّنة إلى أمكنة مفتوحة وأمكنة مغلقة. أما الأمكنة المفتوحة؛ فهي التي يكون إطارها واسعا، والحركة فيها سهلة وممكنة إلى حدّ كبير. يعكس انفتاحها فكرة الانفتاح المبثوثة في النصوص، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (تجليات):

"أنا لم أمت أنا لا أموت وفي دمي

عيناك تنبض في عروق دماي

مازلت أحتضن السماء بخافقي

إني هنا فترقبي لقيايا

هذي الحروف تطايرت من أضلعي

وتمردت عن دربها قدماي

وتحطمت كل المراكب في المدى

وأتيت قلبك هاتفا بندايا"[2]

توحي كلمة (السماء) بالانفتاح، انفتاحٌ على كل المعطيات التي حولها، هي مكان شديد الاتساع، قابل للتأثّر والتّأثير. هذه الصفات التي ذكرناها موجودة ضمنيا في القصيدة ككلّ، هذه القصيدة التي توحي بانفتاح الشاعر على الآخر (الحبيبة المرأة)، انفتاحٌ إيجابي يصاحبه تأثّر

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، ص23.

[2]– المصدر نفسه، ص06.

وتأثير في آن؛ فالتواصل المنفتح –في أقصى حدوده– بين الشاعر و الآخر، والتأثّر بالآخر والتّأثير فيه؛ معطيات منعكسة على المكان المنفتح الموظَّف في النص، والمتمثل في السّماء. وأما الأمكنة المغلقة؛ فهي التي يكون إطارها ضيّقا، والحركة فيها صعبة، يعكس انغلاقها في المدوّنة فكرة الانغلاق المتضمّنة ضمنيا في القصيدة أو في جزء منها، وفي هذا يقول ناصر باكرية في قصيدة (رسالة حرّاق):

"شاب لم يسعفه الحظ..

لم يسعفه الحظ ليدرس كي..

"يتمرمد" بعد تخرّجه

أيضا لم تسعفه قبيلته كي..

يصبح سيناتورا في هذا المبنى الجالس قربه.

يمسك في يده كيسا من أكياس البيئة الممنوعة

يستنشق أحلاما مفجوعة."[1]

(المبنى) مكان مغلق، هو صورة من صور الانغلاق الذي يوحي به الخطاب اللغوي في هذه الأسطر الشعرية؛ شابّ منغلق على ذاته، غير منفتح على من حوله، لا يفكر في حلّ للخروج من الحالة المأساوية الّتي هو عليها.

توزّعت دلالة كلمات معجم المكان في المدونة حول محورين مركزيّين هما: محور الاغتراب –بصورة كثيفة–، ومحور الارتياح –بصورة أقل كثافة–.

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص47– 48.

تعكس هيمنة المكان الاغترابي في المدونة اغتراب الذات العربية في وطنها.

ج/ كلمات معجم الزمن:

تحمل كلمات معجم الزّمن في المدوّنة على قلّتها حمولات دلالية تعكس رؤى وتصورات الشاعر حول الذات والعالَم، المتمحورة حول دلالة الاغتراب أوالارتياح. وفي ما يلي عرضٌ لبعض منها:

نوع الزمن:	الكلمات التي تدلّ على الزمن:
زمن الارتياح:	الأمس، غدا، سنيني، السنين، ليلي، زمان، الوقت، أزمنتي،....
زمن الاغتراب:	يومئذ، الدقائق، الليل، سن، العام، زمان، ثوانيه، ثانية، النهار، الوقت، الصباح، غدنا، الغروب، المساء، ساعة، اليوم، أزمنتي، حاضرنا، زماني، الأيام، الأمس، ....

تُصنَّف كلمات معجم الزمن في المدونة –بحسب السياق الذي وردت فيه– إلى صنفين؛ كلمات توحي بالارتياح أدرجناها ضمن الصيغة (زمن الارتياح)، وكلمات تشير إلى الاغتراب أدرجناها ضمن الصيغة (زمن الاغتراب).

رغم قلّة ورود كلمات معجم الزّمن في القصيدة الواحدة إلاّ أنّها تتضمّن إحدى الدلالات المحورية التي يقوم عليها النص، ففي قول الشاعر من قصيدة (معبر الانتظار):

"**الوجوه كيومئذ..**

والدقائق مملوءة بالغياب

انتظرت.. انتظرت

ولا غيمة في الأفق.."[1]

تتضمن كلمتا (يومئذ) و(الدقائق) دلالة الاغتراب التي تعدّ دلالة من الدلالات المحورية في القصيدة. وفي قصيدة (سمراء):

"**سمراء يا معبدا يحتلّ أزمنتي**

تاهت قداسته في معبده الفاني

سيزيف غادر أم أردته صخرته؟

أم بت أخلفه في حمل أشجاني؟

أبايع الحزن أشلاء ألملمها

حزنا تكدس في الأعماق أعياني

ولجت قلبي في غمرات غفلته

فقطع القلب من مرآك شرياني

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص22.

ولجت حبك أبوابا مفرقة

وصية من صدى يعقوب تنهاني

ولجت حبك فانهارت به سفني

أودى بألويتي تيهان قرصان

تمزقت فيه أحلامي وأشرعتي

وتاه في غمرة الأمواج رباني

سمراء يا نفحة للكون دللها

من دون إخوتها تحتل أكواني

ألقوك في غيبات النفط عولمة

وأوهموا بخضاب النفط أقراني

باعوك بالبخس من أثمانهم سفها

أم شيعوك على أشلاء أوطاني

ساءلت أسئلتي هل مات حاضرنا

لكن أسئلتي بالصمت تلقاني"[1]

تتضمّن كلمة (أزمنتي) دلالة الارتياح التي تعد دلالة من الدلالات الأساسية في النص ككلّ، وتتضمن كلمة (حاضرنا) دلالة الاغتراب، وهي إحدى الدلالات الرئيسة في النص.

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص60– 61.

إنّ هيمنة كلمات الزمن الاغترابي في المدونة يعكس حالة الاغتراب التي يعيشها الشعب الجزائري خصوصا والعربي عموما.

في أثناء اشتغالنا في هذا الجانب على معجم الشخصيات ومعجم المكان ومعجم الزمان؛ وجدنا أنّ كلمات معجم شخصية الذات هي المهيمنة على معجم الشخصيات، وكلمات معجم المكان الحقيقي هي المهيمنة على معجم المكان، وكلمات معجم الزمن الاغترابي هي المهيمنة على معجم الزمن. وبناءً على هذه المعطيات، يمكن توضيح العلاقة بين معجم الشخصية ومعجم المكان ومعجم الزمن في النقطة المركزية التالية: يعتري الشاعر اغتراب في وطنه، وبما أنه صورة من صور الشعب العربي؛ فإنّنا نقول: الشعب العربي يعتريه اغتراب في وطنه، اغتراب سياسي وثقافي واقتصادي وديني وعاطفي.

2/ كلمات اللغة الهامشية:

منَ الشّعراء منْ يوظف في شعره كلماتٍ أجنبية عن اللغة المركزية، هذا ما وسمناه باللغة الهامشية، تلك اللغة الحاضرةُ كلماتُها بِقِلَّةٍ، ومع قلّتها فإنها تسهم هي الأخرى إلى جانب كلمات اللغة المركزية في تشكيل نصوص المدونة فنيا ودلاليا.

مع قلّة توظيف الكلمات الهامشية في المدوّنة مقارنة بتوظيف كلمات اللغة المركزية، إلا أننا سجّلنا حضور عدّة لغات هي: العامية الجزائرية، واليونانية، والإنجليزية، والفرنسية، والإسبانية.

أ/ الكلمة العامية الجزائرية:

عرفت التّجربة الشّعريّة الجزائريّة ظاهرة توظيف اللغة العامية الجزائريّة في النّصوص الشعرية المكتوبة باللغة العربية لأول مرّة في السبعينيات، عند زينب الأعوج وعمر أزراج

وسليمان جوادي[1] وغيرهم ممّن حاول "إنزال الخطاب الشعري إلى المستوى الفهمي لعامة الطبقات الشعبية، باسم «جماهيرية الكلمة» و«الغيرة الشعبية» و«الالتزام»"[2]. أو تَأثَّر " بالتيارات الحداثية الوافدة من المشرق العربي، وخاصة تيار «مجلة شعر» (قصائد يوسف الخال وأنسي الحاج بالخصوص)، التي تدعو إلى توظيف العامية في النصوص الشعرية، وحتى بعض الشعراء الرواد الآخرين، كـ« محمود درويش » مثلا "[3] . أو كان يكتب إلى جانب الشعر الفصيح الشعر الملحون، مثل أحمد حمدي وزينب الأعوج[4]. أو اجتمع لديه دافعان فأكثر من هذه الدوافع السابقة التي ذكرها يوسف وغليسي في أثناء اشتغاله على الشعر الجزائري المعاصر من حيث توظيفهُ للغة العامية.

وظّف ناصر باكرية في شعره كلمات من العامية الجزائرية، وفي الجدول الموالي عَرضٌ لها ولدلالتها:

الكلمة:	**دلالتها:**
الحرقة:	الهجرة غير الشرعية.
يتمرمد:	يُعاني.
حرّاق:	المهاجر غير الشرعي.
نشتيك:	أحبّك.

إنّ تَوفيقَ ناصر باكرية في توظيف كلمات من اللغة العامية الجزائرية في شعره يعود – بحسب تصوّرنا– إلى توفّر المعطيات الآتية؛ أن يكون للكلمة ثقل دلالي على مستوى المخيال

[1]– ينظر: يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، دار جسور، الجزائر العاصمة، ط1، 2009، ص61.

[2]– المرجع نفسه، ص64.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الجمعي عند الشعب الجزائري، وأن لا يكون توظيفها عَقِيما باعتبار أنها تحمل نفس القيمة الدلالية التي تحملها مرادفتها العربية الفصيحة، وأن يكون وزن الكلمة العامية الموظَّفة مناسبا لإيقاع وزن القصيدة –وهذا المعطى متعلق بالقصيدة العمودية والحرة–. هذا على مستوى التلقي المحلّي، أما على مستوى التلقي العالمي؛ فلا بد أن يضاف إلى جانب المعطيات السابقة معطى أخر وهو ضرورة شرح الكلمة، لكي يفهمها المتلقي غير الجزائري، ذلك أن المتلقي الأجنبي ينفر من وجود كلمة عامية في الشعر الجزائري الفصيح ليست مشروحة، لأنها تشوش عليه الفهم، وهذا ليس نقصا في معرفته، لأن أقصى ما هو مطالَب به هو فهم اللغة العربية الفصيحة فقط، لا لغاتها العامية، وبالتالي عدم وجود شرح للكلمة العامية في الهامش يؤدي إلى نفور المتلقي من متابعة القصيدة، لاصطدامه بنوع من الغموض السلبي غير المحبّب لديه. وفيما يلي من النماذج الشعرية ومن اشتغالنا عليها سيتضح توفيق ناصر باكرية في توظيف اللغة العامية الجزائرية في شعره مِنْ عدمه.

يقول في قصيدة (اشتهاء):

"أحبّك وفي رواية أخرى (نشتيك)

أو أشتهيك

وهي أقوى"[1]

ويقول في قصيدة (رسالة حرّاق):

"شاب لم يسعفه الحظ..

لم يسعفه الحظ ليدرس كي..

[1]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص29.

"يتمرمد" بعد تخرّجه

أيضا لم تسعفه قبيلته كي..

يصبح سيناتورا في هذا المبنى، الجالس قربه".[1]

ويقول في قصيدة(رسالة طفل):

"طفل في العام العاثر من يأسه

لم يبلغ سن الحرقة بعد

يتأبط محفظة حبلى ببرامج.. أكثر من إحباط معلمه

قال له:

-ماذا صنع المتنبي؟

مات شريدا في البيداء بعقله!!

وأخ الجهل المظلم ينعم في جهله!. "[2]

في الجدول الموالي؛ سنذكر الكلمة العامية الجزائرية المُوظّفة في المدونة، مع الحكم على توظيفها بالتوفيق أو عدمه، إضافة إلى مبرّرات الحُكم عليها.

الكلمة:	الحكم على توظيفها على المستويين المحلي	المبرّرات:

[1]- ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، مصدر سابق، ص47.

[2]- المصدر نفسه، ص44- 45.

	والعالمي:	
نشتيك:	على المستوى المحلي: توظيف مُوَفَّقٌ.	-لأنّ كلمة (نشتيك) ثقيلة في ميزان الكلمات الدّالّة على الحبّ عند الجزائريين أكثر من أي كلمة عربية فصيحة ترادفها، مثل أحبك وأشتهيك، لهذا فإن توظيفها كان موفقا كون قيمتها الدلالية تفوق القيمة الدلالية للكلمات العربية الفصيحة المرادفة لها، وهذا على مستوى المخيال الجمعي الجزائري. -لأنّ إيقاع الوزن الخليلي الذي أتت وفقه متناسب مع إيقاع وزن القصيدة.
	على المستوى العالمي: توظيف موفّق.	-لأنّ الشاعر قدّم شرحا لها في الهامش السفلي لصفحة الكتابة، ما يسهّل على المتلقي الأجنبي تذوُّقها.
حرّاق:	على المستوى المحلي: توظيف مُوَفَّق.	-لأنّ كلمة (حرّاق) لها ثقلها على مستوى الذات الجزائرية، وبالتالي فإن

		قيمتها في النص الشعري الجزائري و لدى المتلقي الجزائري أكبر من قيمة الصيغة العربية الفصيحة التي تدل عليها (المهاجر غير الشرعي). -لأنها أسهمت في ثراء العنوان جماليا، كونها تحمل حمولات فنية ودلالية.
	على المستوى العالمي: توظيف غير موفّق.	-لأن الشاعر لم يشرح كلمة (حراق) في الهامش كما فعل مع كلمة (نشتيك).
يتمرمد:	على المستوى المحلّي: توظيف موفّق.	-لأنّ كلمة (يتمرمد) لها ثقلها على مستوى الذات الجزائرية، وبالتالي فإن قيمتها الدلالية في النص الشعري الجزائري ولدى المتلقي الجزائري أكبر من قيمة الصيغة العربية الفصيحة التي تدل عليها. -لأنّ إيقاع الوزن الخليلي الذي أتت وفقه متناسب مع إيقاع وزن القصيدة.
	على المستوى العالمي: توظيف غير موفّق.	-لأن الشاعر لم يشرح كلمة (يتمرمد) في الهامش كما فعل مع كلمة (نشتيك).
الحرقة:	على المستوى المحلّي: توظيف موفّق.	-لأنّ كلمة (الحرقة) لها ثقلها على مستوى الذات الجزائرية، وبالتالي فإن قيمتها الدلالية في النص الشعري

		الجزائري و لدى المتلقي الجزائري أكبر من القيمة الدلالية للصيغة العربية الفصيحة التي تدل على معناها (الهجرة غير الشرعية). -لأنّ إيقاع الوزن الخليلي التي أتت وفقه متناسب مع إيقاع وزن القصيدة.
	على المستوى العالمي: توظيف غير موفّق	-لأن الشاعر لم يُقدّم شرحا لها في الهامش أو في أي موضع آخر من الديوان الشعري.

استقراؤنا للمدونة من حيث حضور الكلمات العامية الجزائرية فيها أسفر عن نتيجة مفادها إن كلّ كلمة عامية جزائرية في شعر ناصر باكرية تعدّ مفتاحا من مفاتيح القبض على دلالة النص المحورية. فنصّ (رسالة حرّاق):

"شاب لم يسعفه الحظ..

لم يسعفه الحظ ليدرس كي..

"يتمرمد" بعد تخرّجه

أيضا لم تسعفه قبيلته كي..

يصبح سيناتورا في هذا المبنى، الجالس قربه".[1]

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص47.

تتمحور دلالته حول المعاناة، تلك الدلالة التي تشير إليها الكلمة العامية الجزائرية (يتمرمد). وتشهدُ أيضا على صحة تصوّرنا قصيدتا (اشتهاء) و(رسالة طفل) اللتان تشير دلالة كل كلمة عامية جزائرية فيهما إلى الدلالة المحورية في القصيدة.

ب/ الكلمة الأجنبية:

وظّف ناصر باكرية كلماتٍ من لغات أجنبية عدّة هي: الفرنسية واليونانية والإنجليزية والإسبانية، وهذا ما سنوضّحه في الجدول الآتي الذي سنبين فيه أيضا الدلالة السياقية لكل كلمة:

الكلمة الفرنسية:		الكلمة اليونانية:		الكلمة الإنجليزية:		الكلمة الإسبانية:	
الكلمة:	دلالتها السياقية:	الكلمة:	دلالتها السياقية:	الكلمة:	دلالتها السياقية:	الكلمة:	دلالتها السياقية:
الجنرالات:	تعني كلمة الجنرال؛ فريق أول ، و هي رتبة راقية في	أفلاطون:	فيلسوف يوناني.	نيوتن:	عالم فيزيائي إنجليزي.	كروز:	وهي في النص الشّقُّ الثاني من اسم: توم كروز ، وهو ممثل

	الجيش.						أمريكي.
سيناتورا:	المُحافظ؛ أي المسؤول على تسيير مؤسسة ما.	سيزيف:	ترمز هذه الشخصية إلى المعاناة الأبدية.	الأكشن:	يُقصد بِفِلم الأكشن؛ فِلم الإثارة.		
ساندريلا:	تَرمز هذه الشخصية إلى الانتصار المُحقَّق بعد المعاناة.	هوميروس	شاعر يوناني.	توم:	وهي في النص؛ الشق الأول من اسم: توم كروز وهو ممثل أمريكي.		
مرّوكي:	شخصٌ من مدينة	إلياذة:	ملحمة شعرية				

	المغرب.		تحكي قصة حرب طروادة.				
a demain	إلى الغد.	**برومثيوس**	بطل أسطورة برومثيوس اليونانية.				

يبيّن الجدول أن الشاعر وظّف كلمات أجنبية مكتوبة بالحرف الأجنبي، وكلمات أجنبية مكتوبة بالحرف العربي.

إنّ توظيف كلمة أجنبية بالحرف الأجنبي في النّص الشعري الجزائري –بحسب تصوراتنا– أمر غير مستساغ، طالما أن لها صيغة عربية تشير إلى دلالتها. وتوظيف كلمة أجنبية مكتوبة بالحرف العربي في النّص الشعري الجزائري –بحسب تصوراتنا– مُستساغ في حالات، وغير مُستساغ في حالات أخرى؛ مُستساغ إذا كانت الكلمة تختزن حمولات دلالية تسهم في إثراء النص جماليا ككلمتي سيزيف وأفلاطون، أو كان إيقاع وزنها –في القصيدة العمودية والحرة– متناسبا مع إيقاع وزن القصيدة، أو كانت هي الصيغة المسمّى بها معطى لغويٌّ ما. وغير مستساغ إذا كان للكلمة صيغة عربية تشير إلى دلالتها، وكلٌّ من الصيغتين له القيمة الدلالية نفسها، أو كان لها معطى لغوي عربيُّ الأصل بديل عنها، قويٌّ من حيث قيمتُهُ الدلالية في ذلك السياق مقارَنةً بها. وفي الشواهد الشعرية الآتية والتحليل المرفق أدناها توضيحٌ لما تحدّثنا عنه.

يقول ناصر باكرية في قصيدة (منتظر وحذاء امرأة مخلوع):

"مثلها تماما كان يود لو فاتحها فيه، مثله تماما

كانت تود لو يفعل.. مدت يدها كي تصافحه

وداعا:

A demain

كان يودّ لو مدّ قلبه وشفتيه، ولكنه مد يده فقط

أجهشت بالابتسام ومضت باتجاهها

وباتجاهه.. واصل رغبته الصامتة.."[1]

يقول في القصيدة نفسها:

"أمسك مقود السيارة وكما في أفلام الأكشن

و"قصص الاختطاف" راح يحول السيارة عن وجهتها..

راحت تصرخ بكل ما أوتيت من ضعف، بسياديته

المعهودة راح يتلذذ بصراخها وعويلها.. كادت

السيارة تصطدم بشاحنة خرجت لتوها من الميناء

الذي يسمونه ميناء الجينيرالات.."[2]

---

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص104.

[2]– المصدر نفسه، ص103.

ويقول في القصيدة نفسها:

"كانت جملتها روتينية

واعتيادية جدا، كان يمكن سماعها من أي شخص

تلتقيه في العاصمة.. رغم ذلك بدا كلامها كتعاويذ

ساحر مرّوكي.."[1].

يقول في القصيدة نفسها:

"الحذاء الذي لم يكن يشبه حذاء منتظر الزيدي ولا

خفي حنين ولا حذاء خروتشوف ولا.. وهكذا راح

يسرد ما تذكره من أحذية.

–ربما هو أشبه بحذاء ساندريلا..– هكذا قال في

نفسه.."[2]

يقول في قصيدة (المكاشفة):

"ما أقبح الخواطر التي تنتابك وأنت تفكر في الحديث

مع امرأة.. كان علي أن أستعير من أيوب صبرا آخر

كي أصل إلي.. أه من تفاحة نيوتن وتفاحة آدم..

وخيبتي؟"[1]

---

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص102.

[2]– المصدر نفسه، ص100– 101.

يقول في القصيدة نفسها:

"ماذا لو كتبت لها رقم الهاتف وانصرفت؟ من تظن

نفسك أيها الأحمق.. توم كروز؟"[2]

يقول في القصيدة نفسها:

"أيتها الأسطورة الطالعة من إلياذة هوميروس كيف

علمت أني أفتقد نفسي؟!"[3]

يقول في قصيدة (رسالة حرّاق):

"شاب لم يسعفه الحظ..

لم يسعفه الحظ ليدرس كي..

"يتمرمد" بعد تخرّجه

أيضا لم تسعفه قبيلته كي..

يصبح سيناتورا في هذا المبنى، الجالس قربه."[4]

يقول في قصيدة (سمراء..):

"أيطرد الشعر أفلاطون لو بصرت

---

[1]– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، ص92.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص96.

[4]– المصدر نفسه، ص47.

عيناه بالشعر من عينيك يلقاني

سمراء يا معبدا يحتل أزمنتي

تاهت قداسته في معبدي الفاني

سيزيف غادر أم أردته صخرته

أم بت أخلفه في حمل أشجاني"[1]

يقول في قصيدة (فصّ ثامن):

"بروميثيوس

لم يُدرك معنى النار

حتى صار النصف الآخر من

أسماء الأشياء رمادا

لا يصلح أن يُسرَق"[2]

سنُدرج ضمن الجدول الموالي الكلمة الأجنبية–سواء المكتوبة بالحرف الأجنبي أو الحرف العربي– مع الحكم على توظيفها ومبرّراته:

الكلمة:	الحكم على توظيفها:	المبرّرات:

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مصدر سابق، ص60.

[2]– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، مصدر سابق، ص79.

نيوتن ساندريلا إلياذة هوميروس أفلاطون سيزيف برومثيوس ساندريلا	توظيف مُوفّق	-لأنّ الكلمات (نيوتن، وساندريلا، وإلياذة، سيزيف، هوميروس، أفلاطون، برومثيوس) مكتوبة بالحرف العربي وتختزن حمولات دلالية تسهم في إثراء النص جماليا. -لأنّ إيقاع وزن الكلمات (أفلاطون، وسيزيف، وبرومثيوس) متناسب مع إيقاع وزن القصائد.
الأكشن	توظيف غير موفق	-لأنها تحمل القيمة نفسها التي تحملها الكلمة العربية التي ترادفها (الإثارة)، لذلك فإن من الأَولى توظيف الكلمة العربية.
توم كروز	توظيف غير موفق	-لأنّ لشخصية (توم كروز) شخصيات عربية بديلة عنها في ذلك السياق، تحمل حمولات دلالية أقوى منها، كشخصية النبي يوسف عليه السلام، وغيره من الشخصيات الجذابة الآسرة للقلب بجمالها الأخاذ، والتي كان من الأولى توظيفها في ذلك السياق الشعري، لقيمتها الدلالية الكبيرة ولأصلها اللغوي العربي.
سيناتورا	توظيف موفّق	-لأنّ إيقاع وزن الكلمة (سيناتورا) متناسب مع إيقاع

		وزن القصيدة.
مرّوكي	توظيف غير موفّق	–توظيف غير موفق لأن الشاعر غير مضطر لكتابتها بهذه الصيغة، كون قصيدته هذه ليست موزونة. ولأن لهذه الكلمة الفرنسية النطق ما يدل عليها في اللغة العربية.
الجنرالات	توظيف غير موفّق	–توظيف غير موفق لأن الشاعر غير مضطر لكتابتها بهذه الصيغة، كون قصيدته هذه ليست موزونة. ولأن لهذه الكلمة الفرنسية النطق ما يدل عليها في اللغة العربية.
A demain	توظيف غير موفّق	–توظيف كلمة فرنسية وبالحرف الفرنسي في الشعر الجزائري المكتوب باللغة العربية أمر غير مقبول –بحسب تصوراتنا–. إن الصيغة الفرنسية المُوَظَّفةَ في النص (A demain) لها صيغة تدلّ على معناها في اللغة العربية (إلى الغد)، وهما متساويتان من حيثُ القيمةُ الدلالية لكلّ منهما. فَمَا الذي يضيفه تعويض الصيغة العربية بمرادفتها الفرنسية في النص الشعري هذا؟! حتّى وإن كانت المحادثة حقيقية وأنّ تلك الصيغة الفرنسية وردت فيها فعلا.

		فلنفترض أن الشاعر يودّ نقل المحادثة باللغة التي جاءت عليها؛ فكيف نُفسّر إذن ورود صيغة واحدة باللغة الفرنسية وبالحرف الفرنسي في القصيدة، بل في المدوّنة ككلّ؟! علما أن الكثير من الكلمات الأجنبية النّطق المتضمّنة في المدونة مكتوبة بالحرف العربي.

إنّ ما يمتلكه ناصر باكرية –في ضوء تصوراتنا– من مخزون معرفي، ومن صفاء في الرؤية وعمق في التجربة جعله قادرا على إنتاج نصوص تنفُذ إلى عمق التجربة الإنسانية، فتعبّر عنها بصدق.

خاتمة:

بِتعاملنا المباشر مع نصوص الشاعر الجزائري ناصر الدين باكرية؛ نكون قد قدّمنا رؤيتنا التّطبيقيّة القائمة أساسا على تحديد أدوات التّشكيل الفنّيّ في المدوّنة ووظائفها، وبهذا تندرج دراستنا ضمن الدّراسات التّطبيقيّة، هذا التّوجّه الّذي كثيرا ما يحتاج إليه للكشف عن أسرار الشعر كما أشار إلى ذلك النّاقد الجزائري عبد الله العشي، وتقليص الفجوة الموجودة بين الشعر والمتلقي كما أحال على ذلك الناقد المصري علي عشري زايد.

إن التعامل المباشر مع النص دون الإفراط في إدراج الجوانب النظرية –ضمن الدراسات التطبيقية– من بين التوصيات التي نطرحها في ختام هذه الدراسة، نضيف إليها الاهتمام بالشعر الجزائري، سيما الذي لم يُدرَس بوفرة، وكذلك الذي لم يُدرس قطّ.

أسفر تَعامُلنا المباشر مع نصوص المدونة عن النتائج الآتية:

1– إدراجُ الفراغ المُتَلَقَّى بصريا في المدوّنة ليس تعويضا عن قصور الكلمة في إنتاج الدّلالة، وإنّما تنويع في إستراتيجيات تشكيل الخطاب الشعري فنّيّا ودلاليّا.

2–إنّ الأدوات البصرية غير الاعتيادية –على مستوى المنجز الشعري العربي– الموظّفة في المدوّنة هي مفتاح من مفاتيح الكشف عن دلالة من الدلالات المحورية في النص، من منطلق أنّها تتضمّن حمولات دلالية لها وزنها فيه.

3– كلّ الأدوات الفنية التي يوظّفها الشّاعر تعكس تصوراته حول الذات والشعر والعالَم بوعي منه أو دون وعي.

4–لا يُخطّط ناصر باكرية سَلَفًا للأدوات الفنية التي يوظفها في نصوصه، بل تظهر لحظة الكتابة، استجابةً لمقتضياته الشعورية.

5– قد يكون حضور أداة فنّيّة ما في مَوْضِعٍ ما ذا قيمة جمالية، وقد يكون في موضع آخر مجّانيّا لا قيمة له، وكلا المُعْطَيَيْنِ وَرَدَ في المدوّنة.

6- لا يُفضّل ناصر باكرية الأداة اللغوية على الأداة غير اللغوية أو العكس، صحيح أنهما نمطان تعبيريان مختلفان من حيث مادّة تَشكّلهما، لكنهما يتضافران معا في بناء النص، ويسهمان في نقل تصوّرات الشاعر إلى المتلقي.

7- بعض الأدوات الفنية خاضع للتدفق الشعري لحظة الكتابة، كاللغة والإيقاع والشّكل الأدبي، والبعض الآخر يتحكم فيه الشاعر على مستوى صفحة الكتابة، بحيث يُكيّفه بحسب تصوراته الفكرية أو متطلّبات نصه الدلالية، كالفراغ و السّطر المتدرّج والشطر الرأسي والبيت الأفقي والبيت الرأسي.

8- ينتهي السّطر الشّعريّ في القصيدة الحرة بحسب ما يقتضيه التّدفّق الشّعريّ لحظة الكتابة.

9- لا يتحكم الشاعر في تحديد حجم القصيدة من حيث القصرُ أو الطولُ، فهذا المعطى يتحكم فيه تَدَفُّقُهُ الشّعري لحظة الكتابة.

10- قد تؤدي الأداة الشعرية عدة وظائف في وقت واحد، فالدال اللغوي (الوطن) على سبيل المثال، له عدة وظائف من المحتمل تأديتها؛ وظيفة فنية باعتباره جزءًا لا يتجزّأ من البناء الفني للنص، ووظيفة دلالية كونه يحمل دلالة من الدلالات بحسب تموضعه في السياق، ووظيفة جمالية إذا ترك أثرا طيبا في نفس المتلقي، وإذا تكرّر عدّة مرّات في القصيدة نفسها فإنه يؤدي وظيفة موسيقية من منطلق أن تكرار الصّوت اللغوي يعد مظهرا من مظاهر موسيقى الكلام كما جاء في معجم اللغة العربية لأحمد مختار عمر.

11- التجريب في شعر ناصر باكرية ليس مقصودا لذاته، هو وسيلة من وسائل عرض تصوّرات الشاعر.

12- التّقليد في شعر ناصر باكرية يؤكد فكرة قوة بعض المعطيات التراثية، وقدرتها على مواكبة الراهن. هذا الطرح يوافق عليه الكثير من الشعراء العرب المعاصرين، ويشهد على صحة كلامنا الحضور القوي للمعطيات التراثية في المدونة الشعرية العربية المعاصرة.

13- في كثير من الأحيان يعبّر ناصر باكرية في القصيدة الواحدة عن معنًى مُعَيَّنٍ بطريقتين؛ طريقة لغوية وأخرى غير لغوية، الطريقة اللغوية تحضر فيها الدوال اللغوية، والطريقة غير اللغوية يحضر فيها الفراغ والسطر المتدرج والوزن وغير ذلك من الدوال غير اللغوية.

قائمة

المصادر

والمراجع:

– القرآن الكريم.

أولا: المصادر

– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينيها.. فقط، مطبعة الجيش، الجزائر العاصمة، ط1، 2007.

– ناصر الدين باكرية، مسميات الأشياء، دار المقاومة، الجزائر العاصمة، ط1، 2009.

– ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، دار موفم، الجزائر العاصمة، ط1، 2015.

ثانيا: المراجع

1/ المراجع العربية:

أ/ الكتب:

–آمنة بلّعلى، تحليل الخطاب الصوفي، دار الأمل، تيزي وزو، ط3، 2009.

– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، الاسكندرية، دط، دت.

– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1952.

–أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

– أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، دط، دت.

– أحمد الجوة، سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، بشير إبرير وآخرون، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، بسكرة، ط1، 2011.

– أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، دار عالم الكتب، القاهرة، دط، 1997.

- بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009.

- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

-الجاحظ، الحيوان، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبوعات مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1965.

- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1996.

-ابن دريد، جمهرة اللغة، ج1، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987.

- هنري فليش، العربية الفصحى، تر: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت.

- وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر، دار نوميديا، قسنطينة، ط1، 2014.

- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأداء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، دت.

- حبيب مونسي، نقد النقد، دار الأديب، وهران، دط، 2007.

-حسين خمري، سرديات النقد، دار الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2011.

- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989.

- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989.

- ابن طَباطِبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005.

- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، دار جسور، الجزائر العاصمة، ط1، 2009.

- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، دط، 2000.

- محمد الماكري، الشكل والخطاب، دار المركز الثقافي العربي، بيروت، ، ط1، 1991.

- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، دار المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008.

-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2001.

- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2014.

- محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004.

- محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، 1997.

- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، دط، 1983.

- محمد مراياتي وآخرون، علم التعمية واستخراج المعَمّى عند العرب، ج1، مجمع اللغة العربية، دمشق، دط، دت.

- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.

- محمّد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006.

- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990.

- محمّد عصام مفلح القضاة، الواضح في أحكام التجويد، دار النفائس، عمان، ط3، 1998.

- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنيية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

- محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011.

- محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية، دار غيداء، عمان، ط1، 2016.

- مكي القيسي، الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، تح: أحمد حسن فرحات، دار عمار، عمان، ط3، 1996.

- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج:3، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

- مختار زواوي، دو سوسير من جديد، دار ابن النديم، وهران، ط1، 2017.

- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967.

- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987.

– عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، دار الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009.

– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998.

–عبد الله ركيبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، الدار القومية، القاهرة، دط، دت.

– عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحورية في النقد العربي، مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده، جامعة سطيف، ط1، 2015.

– عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر العاصمة، ط2، 2010.

– عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

– عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، دمشق، ط1، 1981.

– عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، دمشق، ط1، 2012.

– عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.

–عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، دت.

– عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة، عمان، ط1، 2009.

–عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، دط، 1990.

–عصام شرتح، اللغة والفن في شعر يحي السماوي، دار الخليج، عمان، دط، دت.

– علي حازم كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، دار مكتبة الآداب، القاهرة ط1، 1999.

- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997.

- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002.

- صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، دار المكتب العربي الحديث، الاسكندرية، دط، دت.

- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

- القاضي التنوخي، كتاب القوافي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978.

- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1963.

- رزيقة بوشلقية، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، دار ميم، تيبازة، ط1، 2015.

- رمضان حينوني، الاغتراب في شعر محمد الماغوط، دار الأيام، عمّان، ط1، 2015.

- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997.

- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.

–شادان جميل، فضاء الرؤيا ورمزية الحلم، محمد صابر عبيد وآخرون، فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، دار نينوى، دمشق، دط، 2010.

ب/ المعاجم:

– أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008.

– إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991.

–دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، دار الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008.

– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

– رشيد بن مالك، معجم مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، القاهرة، دط، 2000.

ج/ رسائل الدكتوراه:

– موسى بن حداد، الصورة الفنية في السرد النسوي الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2019/ 2020.

– عادل محلو، الصوت والدلالة في شعر الصعاليك، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، 2006/ 2007.

– عباس بن عائشة، بنية القصيدة العربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2016/ 2017.

- رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007/ 2008.

د/ المجلات:

- أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، ع: 4، مج: 2، 2006.

- محمد غازي التدمري، قصيدة الومضة وإشكالية الشكل، مجلة المعرفة، دمشق، ع:354، 1993.

- علي أكبر محسني ورضا كياني، الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، جامعة سمنان،ع:12، 2013.

هـ/ الحوارات:

حوار بين الباحث والشاعر في: 09/ 05/ 2019.

حوار بين الباحث والشاعر في: 17/ 07/ 2019.

و/ المواقع الالكترونية:

- معجم المعاني الجامع، موقع الكتروني، الرابط: https://www.almaany.com/

2/ المراجع الأجنبية:

أ/ الكتب:

- Ivor Armstrong Richards, Brinciples of literary criticism, Routledge, London , éd4,1930.

-william York tindall, the literary symbol, colombia university press, new york, s éd, 1955.

فهرس

الموضوعات:

شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة:	**أ-هـ**
مدخل: أضواء حول المفردات الأساسية لعنوان البحث	**06- 21**
أولا: مصطلحات العنوان	**07**
1/ الأداة:	**07**
2/ التشكيل الفني:	**09**
ثانيا: الشاعر والمدونة	**13**
1/ الشاعر ناصر الدين باكرية:	**13**
أ/ الحياة الشخصية:	**13**
ب/ الحياة الأدبيّة:	**15**
2/ شعر ناصر الدين باكرية:	**16**
أ/ ديوان (انتماءات لعينيها.. فقط):	**16**
ب/ ديوان (مسمّيات الأشياء):	**17**
ج/ ديوان(معابر أو كأن المجاز المجاز):	**19**
الفصل الأول: أدوات التشكيل البصري	**22- 94**
أولا: الفراغ المُتَلَقَّى بصريا	**24**
1/ الفراغ المنقوط:	**25**
2/ الفراغ المبيضّ:	**35**
ثانيا: السطر/ البيت الشعري	**45**
1/ السطر الشعري الموزون:	**45**
أ/ السطر الموزون المتدرّج:	**46**

ب/ الأسطر الموزونة المتفاوتة الطول:	**49**
2/ السطر الشعري غير الموزون:	**51**
أ/ السطر الممتلئ بالدوال اللغوية وغير اللغوية:	**67**
ب/ السطر الممتلئ بالدوال اللغوية:	**68**
3/ البيت الشعري:	**55**
أ/ البيت الأفقي:	**55**
ب/ البيت الرأسي:	**57**
ثالثا: الشكل الأدبي	**67**
1/ النص العمودي:	**68**
أ/ النتفة:	**70**
ب/ القطعة:	**71**
ج/ القصيدة:	**73**
2/ القصيدة الحرة:	**79**
أ/ القصيدة الومضة:	**80**
3/ قصيدة النثر:	**82**
أ/ الحوار:	**83**
ب/ الهيئة الطّباعيّة النّثريّة:	**85**
4/ القصيدة المتداخلة الأشكال:	**90**
أ/ تداخل الشكلين العمودي والحر:	**90**
الفصل الثاني: أدوات التشكيل الإيقاعي	**95- 159**
أولا: الوزن	**97**
1/ إيقاع الوزن الواحد:	**98**
أ/ إيقاع المتدارك:	**99**
ب/ إيقاع الرمل:	**104**
ج/ إيقاع الكامل:	**110**

د/ إيقاع المتقارب:	**115**
هـ/ إيقاع الطويل:	**119**
و/ إيقاع البسيط:	**123**
2/ إيقاع الأوزان المتعددة:	**127**
أ/ إيقاع المتدارك والمتقارب:	**128**
ب/ إيقاع المتدارك والرمل:	**130**
ج/ إيقاع المتدارك والمتقارب والخفيف:	**134**
ثانيا: القافية	**140**
1/ القافية المُوحَّدة في النص:	**141**
أ/ القافية المتراكِبة:	**143**
ب/ القافية المتداركِة:	**147**
ج/ القافية المتواتِرة:	**150**
2/ القافية غير المُوَحَّدة في النص:	**151**
أ/ القافية المُوَحَّدة على نحو متجاور:	**152**
ب/ القافية الموَحَّدة على نحو متباعد:	**156**
الفصل الثالث: أدوات التشكيل اللغوي	**160-219**
أولا: الصّوت اللغوي	**161**
1/ الصوت الصامت:	**162**
2/ الصوت المتحرّك:	**178**
ثانيا: الكلمة	**183**
1/ كلمات اللغة المركزية:	**183**
أ/ كلمات معجم الشخصية:	**184**
ب/ كلمات معجم المكان:	**196**
ج/ كلمات معجم الزمن:	**200**
2/ كلمات اللغة الهامشية:	**203**

أ/ الكلمة العامية الجزائرية:	**204**
ب/ الكلمة الأجنبية:	**210**
خاتمة:	**223-220**
قائمة المصادر والمراجع:	**233-224**
فهرس الموضوعات:	**238-234**

أدوات التشكيل الفني في شعر ناصر الدين باكرية

تتشكّل القصيدة بتضافر مجموعة من الأدوات الشعرية، منها اللغوية ومنها غير اللغوية ومنها التي تتضمّن جانبا لغويا وآخر غير لغوي، كلّ أداة تعد جزءا لا يتجزّأ من البناء الفني، لكنّ وظائفها الأخرى تتعدّد بحسب تَمَوْضُعها، وقد يكون حضورها مجانيا لا قيمة له إذا لم تؤدّ أي وظيفة باستثناء الوظيفة الفنية.

إنّ ظهور الأداة الشعرية –في ضوء تصوراتنا– لحظة الكتابة دون تخطيط قبليّ، يُبعد التكلّف عن القصيدة، ويُكسِبها قيمةً جماليةً.

وبناء على هذه المعطيات؛ جاءت دراستنا الموسومة (أدوات التشكيل الفني في شعر ناصر الدين باكرية) لتحدّد أدوات التشكيل الفني في نصوص المدونة، وتكشف عن وظائفها، وعمّا إذا كان ناصر الدين باكرية فِعلا لا يَعرف في كتاباته الشعرية التخطيطَ المسبقَ واستثمار القوالب الجاهزة.

الكلمات المفاتيح: أدوات التشكيل الفني، شعر ناصر الدين باكرية، التشكيل البصري، التشكيل الإيقاعي، التشكيل اللغوي، الوظيفة الجمالية، الوظيفة الفنية، الوظيفة الدلالية، الوظيفة الموسيقية.

Outils de formation artistique dans l'écriture poétique chez Nacer Eddine BAKRIA

La production d'une œuvre poétique est assurée par la cohérence d'un ensemble d'éléments poétiques, relevant de différentes formes (linguistiques et/ou extralinguistiques). Chacun de ces outils d'écriture constitue une partie indissociable de la construction artistique du poème et sous-tend, en outre, diverses autres fonctions qui diffèrent selon sa position et son agencement. et sa présence peut être n'a aucune valeur si elle ne effectuez n'importe quel fonction sauf la fonction artistique.

L'émergence de l'outil poétique au moment de l'écriture sans planification tribale, enlève l'affectation du poème, et lui donne une valeur esthétique.

C'est pourquoi, cette recherche tente d'élucider le mystère de création poétique dans la poésie de Nacer Eddine BAKRIA, en définissant les éléments qui entrent dans sa formation artistique et en déterminant la fonction de chaque élément, dans le but de découvrir si le poète ne connaît pas dans ses écrits poétiques planifier à l'avance et investir des moules préétablis.

Mots clés: Outils de formation artistique, poésie de nacer eddine bakria, formation visuelle, formation rythmique, formation linguistique, fonction esthétique, fonction artistique, fonction sémantique, fonction musicale.