تجليات الإيقاع الشعري وطاقاتُه الدّلاليّة في قصيدة النثر
رياض الصّالح الحسين أنموذجاً (*)

د. عمر حسن العامري
أستاذ الأدب والنقد العربي الحديث المساعد
كلية الآداب– قسم اللغة العربية– جامعة اليرموك– إربد– الأردن

د. حسان عبد الله الزيوت
أستاذ مساعد، قسم اللغات السامية والشرقية/ اللغة التركية
كلية الآداب– قسم اللغة العربية– جامعة اليرموك– إربد– الأردن

الملخص:

يشكّل الإيقاع ودراسته في قصيدة النثر إحدى الإشكالات الكُبَر التي نشأ أغلبُها من طبيعة الخطاب النقديّ الذي كرّس قصيدة النّثر شكلًا فنّيًّا متمرّدًا على الإيقاع والوزن، كما كرّسها معطىً حداثيًّا، وشكلًا من أشكال التّجريب التي تعرّضت لها القصيدة العربيّة في سيرورتها الطويلة. ومع سعْي قصيد النّثر إلى اجتراح معطيات إيقاعية جديدة تعويضًا عن المعطيات التي تخلّت عنها، أخذت تبحث عن مبتغاها في معطيات لطيفة ومتشابكة، ليس من السّهل التّهدّي إليها كما هو الحال في القصيدة الكلاسيكية التي يشكّل الإيقاع فيها ركنًا معياريًّا مستقلًّا يتمثّل في بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي وتفعيلاته المعروفة.

من هنا جاءت هذه الدّراسة لتلقي الضّوء على أهمّ التّجليّات الإيقاعيّة في قصيدة النّثر لدى الشّاعر السّوريّ رياض الصّالح الحسين، ومدى فاعليّتها في إنتاج الدّلالة وتعميق ديناميّة النّصّ. وستتخذ الدّراسة من الأعمال الشّعرية الكاملة لهذا الشّاعر مادّة أوّلية ومنطلقا أساسيًّا للوقوف على تلك التّجلّيات، مستأنسة بالمدوّنة النّقديّة التي تناولت الحديث عن الإيقاع في الشّعر العربيّ، ولا سيّما في قصيدة النّثر، دون الإغراق في التّنظير الذي تزخر به مظانّ كثيرة من الصّعب حصرها وإحصاؤها.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع؛ قصيدة النثر؛ الدلالة؛ رياض الحسين؛ الموسيقى.

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٣) العدد (٦) يوليه ٢٠٢٣.**

Manifestations of poetic rhythm and its semantic energies in the prose poem Riyad Al-Saleh Al-Hussein as a model

Omar Hasan Alameri
Assistant Professor of Modern Arabic Literature and Critic
Arabic Language Department- Yarmouk University- Irbid- Jordan

Hassan Abdallah Alzyout
Assistant Professor, Department of Semitic and Oriental Languages/ Turkish Language, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan

ABSTRACT:

Rhythm and its study in the prose poem constitute one of the major problems, most of which arose from the nature of critical discourse, which devoted the prose poem as an art form rebellious on rhythm and meter, as well as a modernity, and a form of experimentation to which the long Arabic poem was exposed. As the prose poem sought to invent new rhythmicpattern to replace the patterns it had abandoned, it began searching for its purpose in nice and intertwined data, which is not easy to find guidance in, as is the case in the classical poem in which rhythm is an independent normative pillar represented in the seas of Al-Khalil bin Ahmed Al-Farahidi and its known activations. This study seeks to shed light on the most important rhythmic manifestations in the prose poem by the Syrian poet Riyad Al-Saleh Al-Hussein, and the extent of their effectiveness in producing significance and enhancing the dynamism of the text. The study will take the complete poetic works of this poet as an initial starting material to find out about these manifestations, taking advantage of the critical blog that dealt with the rhythm in Arabic poetry in general, and in the prose poem in particular, without going very deep in the theoretical aspects that are very available in many resources and studies.

Key words: Percussion; Prose poem; Indication; Riyadh Al-Hussein; Music.

المقدمة

إنّ مصطلح الإيقاع في قصيدة النّثر مصطلح إشكاليّ، اتّخذ أفهامًا متباينة في أذهان النّقّاد والدّارسين، وتوسّعَ بصورة أفضتْ إلى تحوّلِه مصلحًا فضفاضًا تنضوي تحته مكوّنات كثيرة؛ حتى بدأنا نسمع عن "إيقاع السّرد وإيقاع الحوار، وإيقاع البياض، وإيقاع الأفكار(عبيد،٢٠٠١، ص٣٨-٥٦) فضلًا عن أنواع أخرى كالإيقاع البصريّ، أو العروض البصريّ الذي يعمل على تحويل "الموجات البصريّة إلى موجات سمعيّة استنادًا إلى قدرة المتخيّل على وضع التّماثل في اللاتماثل"(الصائغ، ١٩٩٩، ص١٩). وتحدّث أدونيس، كذلك، عن مكوّنات أخرى فذكر"إيقاع الجُملة، وعلائق الأصوات، والمعاني والصّور، وطاقة الكلام الإيحائيّة، والذّيول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة"(أدونيس، ص٧٧) لذا لم يعد من المُجدي، في تحليلنا لبنية الإيقاع في القصيدة الحديثة، "الاكتفاء بحصر النّسق أو الأنساق الإيقاعية في الرؤية الجزئية المحدودة لنسق التشكيل الصّوتيّ الحسّيّ في القصيدة بوصفه المجلى الوحيد للبنية الإيقاعية، بل ينبغي، بالأحرى، تحليل ذلك النّسق الصّوتيّ، بوصفه أحد الأنساق التي تتضافر مع الأنساق الأخرى (اللغوية والبصريّة والتّصويريّة والدّلاليّة والتّناصّية)، في تشكيلالنّسق الكلّي للنّصّ الشّعري"(السيسي، ٢٠١٦، ص١٧٨). ولعلّ كلّ هذه الأشكال، وغيرَها من التمظهرات الإيقاعية التي ادّرعت بها قصيدة النّثر كان نوعًا من الدّفاع عن النّفس، ودرءًا لتهمةِ "اللاشعريّة" التي نسبها إليها مناوئوها. ومع ذلك، فإن ما يجب أن يبقى ماثلًا في أذهاننا، ونحن نتحدّث عن إشكاليّة الإيقاع في قصيدة النّثر وصعوبة التهدّي إليه، هو حتمية وجوده، لكنّه، بالطبع، وجود مطّاطي، يكاد يتّسع لكلّ مكوّنات النّصّ الشّعريّة، وثيمة سائحة متواشجة في جزئيات النّصّ الشّعريّ، نحسّها ولا نكاد نحدّدها أو نقبض عليها، نحدس بها ولا نكاد نؤطّرها في قوانين ثابتة ومطّردة، ذلك أنّ لكلّ قصيدة إيقاعَها الخاصّ الذي يُولد من داخلها متزامنًا معها، ولا سبيل إلى معرفة شكله قبل ولادته.

لقد أفلحت قصيدة النثر في الالتفات إلى طاقة اللّغة، شكلًا تعويضيًّا عن الإيقاع الذي ضحّت به، مقابل طاقة الكلمة التي يرفعها الشّاعر لتصبح عالَمًا بأسْره؛ ولا سيّما حين يفلح في إعادة خلقها، وتحميلها معانيَ جديدة، ومحمولات دلاليّة وانفعاليّة ونفسيّة طازجة، متجاوزًا النّظر إليها بوصفها علامة ثابتة دالّة على شيء بعينه، إلى حُسبانها مكوّنًا شعريًّا ضاجًّا بالحياة والإيحاء والإشارة... هنا تصبح الكلمة عالمًا بأسْره، ويصير الإيقاع معطى مفضيًا إلى كسْر أفق التّوقّع لدى القارئ، الذي يسعى الشِّعر دائمًا إلى إدهاشه وهزّه من الدّاخل، على خلاف طبيعة الإيقاع التقليدي النّمطيّ الذي يسعى فيه المتلقّي، منذ سماعه أوّل بيت من القصيدة التقليدية، إلى مواءمة أحاسيسه وانفعالاته الدّاخليّة لتلقّي نمطٍ مكرّر متشابه بدفقاته الشّعورية، وأصواته التقفويّة، وأطواله الوزنيّة، وإيقاعاته التراتبيّة... وهذا من شأنه، أحيانًا، أن يعطّل كثيرًا من ملامح الشّعريّة المتمثّلة في المفاجأة والإدهاش وكسْر أفق التّوقّع والهزّة التي توقظ الإحساس وتدهش الوجدان، فضلًا عن التّناغم بين جوّانيّة النّصّ وحدوسه الدّلاليّة مع برّانيّته الحركيّة الإيقاعيّة.

هكذا قرّرتْ قصيدة النّثر أن تنظر إلى الحدوس والرؤى الشّعريّة بحسبانها جوهر الشِّعر ونسغه، فلم تضحِّ بها في سبيل تحقيق القشرة الخارجيّة أو القالب الشّكليّ المسبق المتمثّل في الوزن العروضيّ والقافية، لكنّ هذا كلّه متوقّف على استجابة متلقّيها إلى أن يلِجَها ببراءة وتجرّدٍ تامّ من الأحكام المُسبقة، ومن الأدواتِ التي لا توائم طبيعةَ النّصّ المنظور إليه، ليكون قادرًا على تجاوز المسافة الجماليّة التي تفصله عن النّصّ بانزياحاته المتنافرة، وأمشاجِه التي تبدو، أوّلَ وهلةٍ، غيرَ مترابطة وغيرَ منطقية، لكنّها سرْعانَ ما تجد لها مدخلًا لطيفًا في جوّانية المتلقّي، فتدهشه وتفيض عليه من الشّعريّة ما يعجز عنه كثيرٌ من الأشكال الشّعرية الأخرى.

من هنا، عمدت هذه الدراسة إلى إلقاء الضّوء على أبرز المكوّنات الإيقاعيّة في شِعر رياض الصّالح الحسين، مقسّمة إياها ثلاثةَ أقسام رئيسية

هي: الإيقاع اللّغويّ الحسّيّ متمثلًا في التكرار، والإيقاع الدّلاليّ المعنويّ، والإيقاع البصريّ. وتحت العنوان الأوّل تناولت ثلاثة أنواع من التكرار هي: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الصياغة، فيما تناولت تحت العنوان الثاني ثلاثة أنواع من الإيقاع الدّلالي هي: إيقاع التّضادّ، وإيقاع التوازي، وإيقاع الصورة، وإيقاع التشبيه. أما النّوع الأخير فتضمّن إيقاع البياض، وإيقاع العلامات غير اللغويّة، وإيقاع الفراغ الطّباعيّ.

أولًا: الإيقاع اللّغويّ الحسّي/ التّكرار:

يُعدّ التّكرار أحد الملامح الفنّية المهمّة في الشّعر العربيّ الحديث، وهو شكلٌ من الإلحاح على منطقةٍ مُهمّة في العبارة تشكّلُ بؤرةَ اهتمامِ الشّاعر ومركزَ انفعاله(الملائكة،١٩٦٥،ص٢٣٠)؛ وهو، من ثمّ، تقنية ذات دلالة نفسيّة كبيرة، تفيد النّاقد الأدبيّ الذي يدرسُ النّصّ، ويحلّل نفسيّة كاتبه، فيضع في أيدينا مِفتاحَ الفكرةِ المتسلّطة على منشِئ النصّ(شرتح، ٢٠٠٥، ص٧).

وقد وردت أشكال كثيرة من التّكرار في شِعر رياض الحسين أبرزها:

١. تكرار الحرف:

يعدّ تكرار الحرف من التقنيات المهمّة والشّائعة في الشّعر العربي الحديث، وإن كان أقلّ أهمية من غيره من أشكال التّكرار، لكنه لا يخلو من دلالات نفسيّة وانفعاليّة معيّنة، تسهم في تأويل المشاعر التي تنتاب الشّاعر والأجواء التي تهيمن على النّصّ، كالتوتّر والقلق والحزن والفرح وما إلى ذلك. كما أنّ هذا النّمط من التكرار يضفي إحساسًا موسيقيًّا معيّنًا له وقعه الخاصّ على نفس المتلقّي.

ويمكن التمثيل على هذا النوع من التّكرار بقصيدة **(أقمشة ونياشين وولّاعات للرّجال السّعداء)** التي تكرّر فيها حرف السّين أربعًا وسبعين مرّة.

يقول(الحسين،٢٠١٦، ص٢٧):

...

والصّغار يستطيعون أن يبتكروا ألفَ لعبة
بأصبعٍ واحدةٍ من الطّباشير
إذنْ، لا تحلموا بالشّمسِ كثيرًا
فالشّمسُ ستشرقُ في السّاعةِ السّادسةِ
وثلاثين دقيقة حتمًا
إذنْ، لا تسألوا العصافيرَ عن لوْنِ السّماء
في البلادِ البعيدة

نلاحظ الكثافة التكرارية لحرف السين في هذا المقطع من القصيدة، التي تكرّر فيها هذا الحرف أربعًا وسبعين مرّة. وهو حرف مهموس يجري فيه الصّوت عند نطقه، يشي بالهمس والبَوح، ويضفي على الكلام موسيقى رقيقة مهموسة. ولو أنعمنا النّظر في القصيدة كاملة لأدركنا أنّ ما يشي به هذا الحرف من صفات وما يضفيه من موسيقى ومعانٍ ليست ببعيدة عن الدلالة الكلّيّة للنّصّ؛ فثمّة حوار ما وبوح مهموس يتكرّر، في القصيدة، بين الذّات الشّاعرة والمرأة، التي شكّلت، هنا، معادلًا موضوعيًّا للحياة بتجلّياتها المتنوّعة، فبدت امرأةً خائفة من انقضاء الحياة والحبّ والفرح، حريصة على أنْ تظلّ جذوةُ الحبّ متّقدة، لذا نجدها تتلمّس مفردات الحياة وتطمئنّ عليها في حبيبها الذي بدأت معالم العطب تأخذ طريقها إلى قلبه فتسأله:

لماذا لم أعُدْ أراك في المطر؟
هل أخذوا منك معطفك الدّاكنَ ليمسحوا به
أحذيةَ الملوك؟
.....
قلبك لم يعدْ طريًّا
ونبضُك يدقّ ببرود
فهل جعلوا من قلبك منفضةً لرماد سجائرهم؟
ومن شراييِنك أحزمةً لبواريدِ جنودهم؟

....

ألديك أصابع؟ أين هي أصابعك؟

هل سرقوها منك دون أن تدري؟

هل أخذوها عنوةً بمساعدة السّكاكين؟

هل سقطت منك وأنت تركض في اللّيلة

الفائتة وراء ظلّك؟

.....

وهكذا تتناسل الأسئلة من خلال تكرار حرف الاستفهام (هل) الذي جاء إيقاعه، هنا، متصدّرا الجُمل الأخيرة من المقطع السّابق، ليعمّق معنى الحَيرة والدّهشة والضّياع، من بعد أن تراجعت ثيمةُ الحبّ، وتقوّض بنيان الحياة، واستفحل الموت في الذّات المُحِبّة.

ولم يقتصر تكرار الحرف، عند الشّاعر رياض الحسين، على تكرار حروف المباني، كما تبيّن آنفًا، بل تعدّاها إلى تكرار حروف المعاني، التي يمكن أن نمثّل لها بهذا المقطع من القصيدة التي يقول فيها(الحسين، ٢٠١٦، ص١٦٠):

لا تحجزوا لي مقعدًا في طائرة مخطوفة

ولا زنزانة في بلد بعيد

ولا موتًا في مجاعة عالميّة

لا تغلقوا النّوافذَ والأبوابَ والجدرانَ والدروبَ

الطّويلة

لا توصدوا البحرَ والحدودَ والسّماءَ العالية

لا تتركوا أوديبَ يقتل أباه

ولا هامْلت يقتل نفسَه

لا تصنعوا التّوابيت

ولا تدمّروا السّفر

لا تأخذوني إلى عام ٢٠٠٠

...

يهيمن تكرار حرف النّهي على هذ المقطع من القصيدة، متموقعًا في صدارة السّطر الشّعري في كلّ مرة، مُجرّدًا من حروف الإضافات تارة، ومقترنًا بحرف العطف (الواو) تارة أخرى. وقد شكّل هذا التّكرار ما يشبه اللّازمة الموسيقيّة، ولا سيّما أنّه متبوع بفعل مضارع مُسند إلى واو الجماعة في كلّ مرّة، وبهذا يكون قد فرض نسقًا إيقاعيًّا صوتيًّا ودلاليًّا أيضًا، ذلك أنّ السّمة الطاغية على المقطع كلّه هي سمة الرّفض التي سعى الشّاعرُ إلى تعميقها وتكثيفها من خلال هذا التّكرار، متوسّلًا في ذلك بإيقاعين مختلفين، إيقاع القوّة الذي نلحظه حين تضطلع (الأنا) بتوجيه الخطاب الرّافض، مباشرة، وإيقاع آخر خافت نلحظه عندما تضعف تلك (الأنا)، فيدّرع الشّاعر بالجماعة كي توصل رسالتَه الرافضة **(لا تتركوا أوديب يقتل أباه...)**

إنّ هذا المقطع بمثابة صيحة يتكرّر صداها الإيقاعيّ في كلّ سطر شِعريّ تقريبًا، فتشيع ثيمة الرّفض والاحتجاج التي تجأر بها (الأنا) الشّاعرة، رافضة الموت والقتل ووأد الحرّيات، مطالبةً بأن تبقى الأبواب والدروب والجدران مفتوحة، وأن تتوقّف آلة الموت، وأن يتجمّد الزّمن الذي يسير بسرعة إلى الهاوية وإلى المجهول الغامض، وهو ما اختزله في السّطر الأخير حيث قال: **(لا تأخذوني إلى عام ٢٠٠٠)**.

٢. تكرار الكلمة (الفعل)

يعدّ تكرار الكلمة من أكثر أنواع التّكرار توظيفًا في الشّعر الحديث، ولا سيّما في قصيدة النّثر. وقد جاء تكرار الكلمة، عند الشاعر رياض الحسين، على هيئتين: هيئة الفعل، وهيئة الاسم. ويمكن التمثيل لهذا النوع من التّكرار بمقطع من قصيدة بعنوان (رقص) يقول فيها(الحسين،٢٠١٦، ص٤٥):

أسقطُ في حضْن حبيبتي
شمسًا باردة
هواءً مختنقًا
أسقط في حضنِ حبيبتي
جسدًا مسْكونًا بالجوع
مصفّدًا بالحِبر والأحذية

أفتّش في حضنِ حبيبتي
عن أغنية شرسة
ولحنٍ مفترس
و...
-هل تحبين الرقص يا حبيبتي؟!...

من الواضح في هذه القصيدة تكرار فعل المضارع المسند إلى ضمير المتكلم (أسقط)، الذي شكّل محور ارتكاز القصيدة. وهو فعل حركيّ دالّ على الهبوط، موحٍ بالسّرعة؛ لكنّنا لا نشعر، هنا، بإيقاع سرعته وعنفوان حركته وارتطامه المدوّي، وذلك بسبب تأثّره بسياق النّصّ ومكوّنات الجُملة الشّعريّة التي عملت على كبْح هذه الحركة وتبطيئها، ومن ثمّ، فقد بدا هذا الفعل فعلًا آيلًا للموت والسّكون، ففي المرّة الأولى يسقط الشّاعر **(شمسًا باردة)**، و**(هواءً مختنقًا..)** وفي المرّة الثّانية يسقط **(مسكونًا بالجوع مصفّدًا بالحِبروالأحذية...)**. إنّ متلقّي هذا النّصّ ليشعر بحركيّة الفعل المتذبذبة التي، بدورها، تولّد إيقاعًا حركيًّا متذبذبًا، فكلّما أحسّ بحركيّة الفعل ارتطمَ بالحال التي تقيّده، فتؤول هذه الحركةُ إلى سكون، وهكذا يظلّ المقطع يناوب بين الحركة والسّكون من خلال هذه اللّعبة الإيقاعيّة، إلى أن ينتهي بما تحلم به الذّات الشّاعرة بعد أن يأتي الفعل **(أفّتش)**، ليبعث الحركة والحياة من جديد، فهو فعلٌ

يوحي بالرّغبة والإرادة.. يفتش عمّا يوائم الحركة، ويكسر رتابة السّكون الذي يكبح حركة الفعل (أسقط). لقد تمثّلت هذه الحركيّة التي تنمّ على رغبة الشّاعر في التأثير الإيجابي بقوله: **(أفتش في حضن حبيبتي عن أغنية شرسة، ولحن مفترس)**. هذه ثلاثة الأسْطر التي جاءت في آخر المقطع أعادت للمقطع حركيّته الأولى، لينتهي بجملة شعريّة مفتوحة على السّؤال: **هل تحبّين الرّقص يا حبيبتي؟!** وهي جملة تعيدنا إلى عنوان القصيدة (رقص) ليشكّل الإيقاع منظومة دائرية، تناوَبَ فيها فعلا الحركةِ والسّكون، بما ينسجم مع انفعالات الذّات الشّاعرة، من هنا نفهم قول أدونيس عندما وصف الموسيقى في قصيدة النثر بأنها "موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدّد كلّ لحظة"(أدونيس،١٩٨٣، ص١١٦)

ولم يقتصر التّكرار على صيغة الفعل المضارع، بل جاء أيضًا بصيغة فعل الأمر. نجد ذلك في قوله(الحسين، ٢٠١٦، ص١٨١):

غدًا...
لا تهربْ منّي
إلى الشّوارع الكئيبة
فتحتُ لكَ الباب
تعالْ. ادخلْ. قبّلْني.
حدّثْني. نمْ معي.
فعند المنعطفِ ينتظرونك ببندقيّة ملقّمة.

يتكرر في هذا المقطع، بشكل واضح، صيغة فعل الأمر المتمثلة في الأفعال (تعالَ، ادخلْ، قبّلْ، حدّثْ، نمْ) وهي أفعال مسندة إلى ضمير المفرد المذكّر، التي تمثلها، هنا، الذّات الشّاعرة. لقد أسهم توالي هذه الأفعال، على هذا النحو، في توتّر الموقف، ووحدة الانفعال الذي يأخذ بالتنامي التراكميّ شيئًا فشيئًا مع تنامي البنية النّصّيّة للقصيدة، حيث "يتجاوز استخدامُ الشّاعر للفعل

مهمّةَ نقلِ الحدث المرتبط بزمن معيّن، متحوّلًا إلى لبِنةٍ أساسيّة في بنية النّصّ الشّعريّ، بحيث يولّد طاقات تعبيرية هائلة وانبثاقات دلاليّة مدهشة"(ترمانيني،٢٠٠٤، ص٣٠٧)فضلًا عن البنية الإيقاعية المتصاعدة.

إنّ التوتر النّفسيّ العاطفيّ الذي ينطوي عليه كلّ فعل من الأفعال السّابقة عمّق جانب الإيقاع النّفسيّ في القصيدة، وهي أفعال مكنوزة بالتّوق والحنين والدّعوة لاعتقال لحظات الفرح واقتناص فرصة الحياة الهاربة والمتعة المنسربة من بين أصابع الحياة. إننا نكاد، مع كلّ فعلٍ من هذه الأفعال، نسمع زفرة الشّاعر وتلهّفه للّقاء، وهو تلهّف مشفوع بالإلحاح في الدّعوة وشدّة الإقبال عليها، لأنّه يشعر بالخوف من فوات الفرصة، فثمّة أمر وشيك يهدّد الحياة بالزّوال والامّحاء، ويهدّد كلّ اللّذاذات التي يمكن أن يجترحها الشّاعر قبل أنْ يداهمه الموت، ولعلّ السّطر الأخير من المقطع السّابق يختزل إحساس الشاعر بالخوف والقلق حيث يقول: **(فعند المنعطف ينتظرونك ببندقيّة ملقّمة)**.

٣. تكرار الكلمة (الاسم):

لم يقتصر التّكرار، بحسبانه تقنيةً إيقاعيّة، على صيغة الفعل، بل تعدّاها إلى صيغة الاسم. ويمكننا التمثيل على ذلك بهذا المقطع حيث يقول(الحسين، ٢٠١٦، ص١٨-١٩):

وقالت المرأة القاسية
أبتكر لك الدّنيا..
خمسة جدران بيض
وسريرًا أبيض
ووردة بيضاء في كأس.
وكان يمكن أن أبتكر نعشًا
-أنا الرّجل السّيّئ-
لفاطمةَ العنيفة ونزيه الخائف والبحر التّعيس
للأقفال الكريستالية السوداء.

يلفتنا في هذا النّصّ أنّ تكرار الاسم قد حقّق نوعًا من الإيقاع يمكن أنْ نسمّيه إيقاع اللّون، فثمّة نمطيّة تكرارية صوتية إيحائية نهضت بها مفردة البياض، التي تكرّرت بصورة صريحة في ثلاثة أسطر متتالية، ثم بصورة إيحائية غير مباشرة في السّطر الذي يليها مباشرة في كلمة (نعشًا)، وهي كلمة مرتبطة بالموت الذي يُعدّ البياض أحد أهمّ رموزه. ثم يأتي حضور اللون الأسود مرّة واحدة، وهو حضور مباغت جاء في آخر النّصّ ليشكّل مفارقة تصدم المتلقي وتهزّه من الداخل، حيث جاء صفة لموصوف تستحيلُ تلك الصّفةُ في حقّه **(للأقفال الكريستاليّة السوداء)**.

واللّافت، أيضًا، أنّ اللّون الأبيض، في هذا المقطع، جاء بموقع إعرابيّ واحد هو (النعت)، فتارة يَنعت به الشّاعرُ الجدرانَ والسّرير، وتارة أخرى يصف به الوردة. وقد جعل الشّاعر الجدرانَ خمسةً على غير العادة، ليعمّق ثيمة الانغلاق؛ فالغُرف عادة تتكون من أربعة جدران لا من خمسة، وكأنّ الشّاعر يريد أن يبالغ في سيطرة البياض بإتيانه بالموصوف (الجدار) الذي يحيل دلاليًّا على الصّلابة والقسوة والانغلاق، فضلًا عن الاحتواء (في حالة الجمع، وهي الحالة التي وردت في النصّ)، ثم تأتي مفردة (السّرير) موصوفًا آخر في السّطر الذي يليه، مشتركًا مع مفردة الجدران في الإحالة إلى الاحتواء والانغلاق النّسبيّ، ومن جهة أخرى فإنّ السّرير يشبه النّعش من حيث التكوين والاستطالة، وأنّ كلّا منهما يحمل شخصًا إمّا ميتًا حقيقيًا أو ميتًا مؤقتًا (نائمًا)... ثمّ إنّ لفظة الكأس في قوله **(ووردة بيضاء في كأس)** تحيلنا، إيقاعيًّا، على لفظة **(الكريستالية)** في السّطر الأخير من المقطع، كما أحالتنا لفظة السّرير على النّعش... هذه المنظومة الدلالية الإيقاعية المتضافرة، بين الصّفة والموصوف/ بين اللون وحامله لا يمكن للمتلقّي إلّا أن يحسّها ويتلقّاها بقلبه وإحساسه وعقله، فقد جاءت متواشجة بصورة إيقاعية لطيفة تعمّق من الإحساس بانديا ح البياض ثيمةً مهيمنة لدى المتلقّي، الذي يحسّ بظلال الموت ودلالاته، ولا سيّما حين يُكسر هذا النّمط الإيقاعي الأبيض بالسّواد

(الكريستالية السّوداء) الذي لا تبتعد دلالته كثيرًا عن متعلقّات الموت والحِداد والغموض الذي هو لغز الموت الأكبر.

إنّ تعاضد المعنيين، الذي يعمّق من ثيمة الموت والإحساس به، هنا، يذكّرنا بالعتبة النّصّية التي وردت في بداية القصيدة وشكّلت "موازيا نصّيّا"(حمداوي، ١٩٩٧)(*) يعمّق هذه الثّيمة، فقد افتتح قصيدته باقتباس للشاعرة الأمريكية "سيلفيا بلاث" تقول فيه: "**الموت! فنّ، ككلّ شيء آخر، وإنّي أتقنه تمامًا**"، وهي عبارة وضعتنا في أجواء الموت وهيأتْ لثيمته قبل الولوج إلى عوالم القصيدة نفسها.

٤. تكرار الصّيغة (شبه الجُملة)

ترد شبه الجملة بشكل كبير في الشّعر والكلام العاديّ على نحو سواء، لكنّها في الشّعر، شأنها شأن المكونات النّصّيّة الأخرى، تنهض بمهامّ دلاليّة وإيحائيّة أعمق إذا ما وظّفها الشّاعر توظيفًا جيدًا. ويمكن التّمثيل لهذا النّوع من التّكرار عند رياض الحسين بقوله(الحسين، ٢٠١٦، ص٢٥):

فعندما يمرضُ النّبع
وتضع زهرةُ المشمش السّمَّ في فنجانِ القهوةِ
الصّباحيّ لزهرةِ البرتقال
سيتساقطُ اللّيلُ بغزارة
والزّجاجُ بغزارة

---

*مصطلح "الموازي النّصي"(paratext) من مصطلحات ما بعد البنيوية، ويقصد به كل ما يحيط بالنص مثل: العنوان الرئيسي، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والهوامش، والإهداء، والملاحظات، وكلمات الغلاف، والفهرس، والنقول، والتنبيهات، والتقديم، والتوثيق، والأيقونات، والعبارات التوجيهية والرسائل، والمذكرات، واليوميات، والشهادات، والنسخ المخطوطة، وتوقيعات المؤلف، وكتاباته الخطية الأصلية...(جميل حمداوي، "السميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد٣، آذار ١٩٩٧م).

والفقراءُ بغزارة

والرّصاصُ بغزارة

والمدنُ بغزارة

يبدو واضحًا في هذا المقطع تكرار شبه الجملة **(بغزارة)** المكوّنة من حرف الجرّ (الباء) والاسم المجرور (غزارة)، التي جاءت في الأسطر الشّعريّة كلّها ذات وظيفة نحويّة واحدة هي (الحال)، التي تبيّن الهيئة التي وقع عليها الفعل. ولا شكّ في أنّ هذا التّكرار قد ولّد إيقاعًا صوتيًّا متماثلًا بالدّرجة الأولى، لكنّه لا يخلو، إطلاقًا، من الإيقاع النفسيّ والدّلالي؛ فعلى الصّعيد النفسيّ فإنّه يُشعِر المتلقّي بإيقاع السّرعة والتتابع والانهمال، وربّما استحضار أجواء المطر، على الرغم من أنّ الشّاعر لم يذكر ذلك بصورة صريحة، وهذه المنظومة من الإيقاعات عمّقتها دلالة الفعل (يتساقط) وهو فعل مضارع مزيد بالألف والتاء، لإفادة معنى المبالغة والكثرة والدّيمومة والتّدرّج، علاوة على الاستمراريّة التي تتأتّى من دلالة الفعل وزمنه المضارع. هنا ندرك فاعلية تكرار شبه الجملة الذي ساند فكرة السّقوط المتواصل وغزارته، الذي بدوره استدعى إيقاع سقوط المطر.

ولو أنعمنا النّظر في المُسند إليه الصّريح في الجملة الرّئيسية (سيتساقط اللّيلُ بغزارة) والمسند إليه الضّمنيّ في كلٍّ من الجُمل التي تليها (الزّجاج، الفقراء، الرّصاص، المُدن) لأدركنا فاعليّة الإيقاع التّكراريّ في تكثير ثيمة الإحباط وهيمنتها، فضلًا عن ديمومتها، وهو ما تسعى القصيدة إلى قوله، فالمُسندات إليها، التي اكتسبت معنى الكثرة، هي معطيات تفضي إلى الظّلم والبؤس والقتل والدّمار والاستلاب ... كلّ هذه الدّلالات وصلت إلى المتلقّي من خلال دلالات ألفاظ بعينها هي (اللّيل، الزّجاج، الفقراء، الرّصاص، المُدن) وهي ألفاظ غاب منها كلّ ما هو إيجابيّ، حتّى إنّ ذِكر المُدن، هنا، يشي بالاغتراب والاستلاب والتشيؤ، بعد أن انقلبت موازين الحياة، وفسد فيها الحبّ، **(فالنبع مريض، وزهرة المشمش تضع السّمّ في فنجان القهوة الصّباحيّ لزهرة**

البرتقال) على حدّ قوله.

ثانيًا: الإيقاع الدّلاليّ:

١. إيقاع التّضادّ:

يعد "التّضادّ" من أبرز مكوّنات "الشّعريّة"، وواحدًا من أبرز "المنابعِ الرئيسةِ للفجوة"(أبو ديب،١٩٨٧، ص٤٥)أو ما يسمّى بمسافة التّوتّر. وهو إحدى الظّواهر الشّائعة التي لا تقتصِر على النّصوص الأدبيّة حسْب، بل تتعدّاها إلى الوجودِ برمّته، فالوجود "في مُشاقّةٍ مع ذاتِه.. التّناقضُ جوهرُه، والتّغيير قانونُه، الذي يجري عليه في تحقّقه. والتّغيّر معناه المغايرة، والمغايرةُ أنْ يصيرَ الشّيءُ إلى ذاتِه، وهذه الغيريّة معناها وجودُ التّضادّ في طبيعةِ الوجود.. وإذا كانَ التغيّر جوهرَ الوجود كان التّضادُّ من جوهرِ الوجود كذلك..."(بدوي،١٩٧٣، ص٢٤)

ويمكن أن نمثّل لهذه التقنية في شعر رياض الحسين بقوله(الحسين، ٢٠١٦، ٢٦):

فليلة السّبت لن أستطيع أن أتسلّ إلى بيتِ
حبيبتي لألعبَ معها بالورق
ولذا قرّرتُ أنْ أموتَ لمرّة واحدة
بدلًا من الموتِ سبعَ مرّاتٍ في الأسبوع
وبما أنّني لا أملك تابوتًا ولا قبرًا ولا كفنًا
فلقد قرّرت أن أحيا بعدد الموتى
وأفتحَ دكّانًا لتوزيع الحُبِّ عليكم من خلال هذه القصيدة.

تتجلى ثيمة التّضاد في المقطع السّابق في ثنائيّة الحياة والموت والمراوحة بينهما، وهي إحدى الثنائيات الوجوديّة الشائعة في الأشكال الإبداعية كافّة ولا

سيّما الشّعر، فضلًا عن الفكر والفلسفة وغيرهما من الفنون والعلوم. وبما أنّها ثنائيّة متناوبة، فهذا يعني أنّها لا تخلو من إيقاع، ذلك أنّ هذا الأخير مبنيّ على ثيمة التناوب والتّكرار.

يحشد الشّاعر في هذا المقطع ثيمتَي الموت والحياة، ليعبّر عن فكرةِ تجاورِهما في الواقع المَعيش، وحلول كلّ منهما في الآخر؛ ففي بداية المقطع يقرّر الشّاعر بأنّه اتّخذ قرار الموت بمحض إرادته، بعد أن فقد الأمل من أن يلتقي بحبيبته ويحظى بمشاركتها الحياة بأبسط أشكالها **(لألعب معها الورق)**، لذا قرّر أن يموت ويستريح من هذا العذاب والحرمان والألم. وتأتي المفارقة التي ينجح الشّاعر في توظيفها، هنا، لتشكّل عنصرًا إيقاعيًّا مؤازرًا لتعميق الألم والحسرة، إذ يتعذّر عليه أن يموت، فثمّة عوائق كثيرة تمنعه من الموت لا تقلّ وقعًا عن تلك التي تمنعه من الحياة، فإذا مات فإنّه يحتاج إلى تابوت وقبر وكفن...، وهو لشدّة فقره وبؤسه لا يملك هذه الأشياء، مما يجعله ينتقل إلى خيار مضادّ تمامًا للخيار الأول، وهو أن يحيا، ليس حياة واحدة حسب، بل حيوات كثيرة ومتعدّدة بعدد الموتى، ثمّ، نكايةً بهذا الموت، سيفتح دكّانًا لتوزيع الحُبّ/ الحياة. كلّ ذلك يفعله الشّاعر من خلال القصيدة، فالقصيدة هي رئة الشّاعر التي يتنفّس بها، وعالمه الفسيح الذي يسعى من خلاله لتحقيق التوازن النّفسيّ، فهنا، في عالم القصيدة، يستطيع تحقيق ما لم يستطع تحقيقه على أرض الواقع، وهذا هو بيت القصيد، فالتّوازن بين الدّاخل والخارج، بين الحلم واليقظة، بين الممكن والمستحيل، هي مسارات تسعى الذات الشّاعرة إلى خوضها، وكلّها ثنائيات تنضوي تحت ثنائية واحدة هي ثنائية الموت والحياة... إنّه إيقاع الحياة اليوميّ، بل إيقاع الكون والوجود بأسره، الذي تتناوب عليه هاتان الثيمتان، وقد تجلّى هذا التناوب في القصيدة التي هي طرف في ثنائيّة الحُلم والحقيقة، فالكتابة الإبداعية، في نهاية المطاف، كما يقول فرويد، تشبه حلم اليقظة.

ومن الأمثلة الأخرى التي يوظّف فيها الشّاعر رياض الحسين تقنية

التّضادّ قوله(الحسين، ٢٠١٦، ص١٧٤):

ابنك أيّها العالم

ابنك الطّويل، القصير، البدين، النّحيل، الذّكر، الأنثى،

العاجز، العطشان، الخائف المُضيء، المتردّد، المباشر، الصّادق،

البسيط، المغامر، المجنون..

ابنك الذي من سهولٍ وماعزٍ ومطرٍ كثيف

الضّائع بين سبارتاكوس ونيرون

بين يسوع ويهوذا

الذي جرّب كلّ شيء

ولم يتوصّل إلى شيء

لأنّه...

لأنّه ما زال بين يديك أيّها العالم.

في المقطع السّابق إشارة إلى أنّ الحقيقة الوحيدة هي الموت فقط، وما سواه وهمٌ زائل. هناك يكتشف الإنسان ويصل إلى اليقين أمّا ما دام هنا في هذا العالم، فكلّ شيء مبنيّ على الظّنّ واللّايقين... تظهر ثيمة اللّايقين عند الشّاعر في كونه جرّب كلّ شيء، ولكنّه لم يصل إلى أي شيء.

لقد نهض إيقاع التّضادّ في هذه القصيدة بمهمّة إيقاعيّة حركيّة توتّرية كبيرة، ولا سيّما أنّ هذه المكوّنات الضّدّيّة قد جاء جلّها صفاتٍ لموصوف واحد، ذلك إذا حسبنا أنّ الجملة الأولى تتضمّن مبتدأ محذوفًا تقديره (أنا)، ومن ثمّ فإنّ هذا السّيل المتتابع من الصّفات التي خلعها الشّاعر على ذاته قد جاءت تراكميّة تنبئ بالسّرعة والكثرة. وقد نما هذا الشعور الإيقاعي من خلال غياب حروف العطف والروابط اللغوية الأخرى، والاعتماد، فقط، على التراكم

الانفعالي، ناهيك بالإيقاع التناصّي الذي عمل على تعميق ثيمة الحركة والاصْطراع النّاجم عن التضادّ؛ باستدعائه شخصيّات متضادّة تنتمي، تارة، لحقول سيميائية اجتماعية سياسيّة (سبارتاكوس، نيرون) وأخرى لحقول دينية لاهوتية (يسوع ويهوذا).

إن هذه الدفعة القوية من هذه الصفات المتضادة قد شكلت "موجات داخل النّصّ، تمارس نوعًا من التّرتيب والتّنسيق غير المعلن...، فرغم أنّه يقدّم للتوتّر والفوضى في بعض الأحيان، لكنّه يمثّل تراتبيّة من نوع خاصّ منصهرة مع التجربة"(خمقاني،٢٠١٦/٢٠١٧، ص٢٥١)[*] وهي مكوّنات عملت على استقصاء المعنى وشموليّته في النّصّ، وأظهرت الذّات الشّاعرة كونًا شاملًا شاسعًا يتّسع لكلّ تلك النعوت التي تبدو في غاية التّناقض والتّنافر.

٢. إيقاع التّوازي:

يُعدّ التّوازي أحد المكوّنات الشّعريّة المهمّة؛ ويدور تعريفه حول كونه "تكرارًا بنيويًّا في بيت شعري أو أكثر"(مفتاح،٢٠٠٠، ص٩٧) وهو كذلك "متواليتان متعاقبتان أو أكثر لنفس النظام [كذا] الصّرفيّ- النّحويّ المصاحب بتكرارات أو اختلافات إيقاعيّة وصوتيّة أو معجميّة دلاليّة"(كنوني،١٩٩٩، ص٧٨)، كما أنّه "تنمية لنواة معيّنة بإركام قسريّ أو اختياريّ لعناصر صوتيّة ومعنويّة وتداوليّة ضمانًا لانسجام الرسالة"(مفتاح،١٩٩٢، ص٢٥).

ويمكننا أن نمثّل على هذا الشّكل الإيقاعيّ من شعر رياض الحسين بقوله(الحسين، ٢٠١٦، ص٦١):

الشّعراء يتحدثون عن الشّعر...

العمّال يتحدّثون عن العمل

---

[*] فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر- دراسة فنية جمالية، أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة، إشراف أ.د. مشري بن خليفة، ٢٠١٦/٢٠١٧، ص٢٥١.

العشّاق يتحدّثون عن الحُبّ
الفلّاحون يتحدّثون عن الأبقار
ولكنْ قلْ لي أيّها القارئُ الوسخ
عمَّ يتحدّث الموتى
في هذا المساء الهادئ؟
إنّهم بالطّبع لا يتحدّثون عن لعبة الهوكي
أو الأمجادِ التي حصلت عليها أميرةُ موناكو–
لأنّها عرضتْ ملابسَها الدّاخليّة أمامَ جمهرةٍ من اللّصوص
إنّهم يتحدّثون عن الموت
هل الموتُ قالبُ كاتوه أم نسناسٌ دانمركي؟
أهو تفّاحة أم بلياتشو بأنفٍ يُشبه التّفاحة؟
هل الموت حُلم أم حقيقة؟

يبدأ المقطع بجمل متوازية توازيًا تامًّا: مبتدأ بصيغة الجمع (الشّعراء، العمّال، العشّاق، الفلّاحون، الموتى) ثمّ الفعل (يتحدّثون)، ثمّ حرف الجرّ (عن) ثمّ الاسم المجرور. ولو أنعمْنا النّظرَ في هذه الجُمل لأدركنا أنّها تدلّ على إيقاع الحَياة الرّتيب، إذ يتحدّث كلّ صنف من النّاس فيما يهمّهم في حقلِ اهتمامهم. وقد جاءت هذه الرّتابة في إيقاع التّوازي لتعبّر عن رتابة حقيقيّة في الحياة، وهو من باب انسجام الإيقاع مع الدّلالة التي ينهض بها في النّصّ الشّعري.

وعندما يأتي الشّاعر إلى حديث الموتى، نجده يأتي بصور غرائبيّة غامضة منسجمة تمامًا مع غموض الموت الذي لم يزلْ منذ بدء الخليقةِ لغزًا عصيًّا على التّفسير والانكشاف، وهي مشكلة الوجود الأولى التي حيّرت الأذهان والعقول، ونُسجت حولها الحكايات والأساطير منذ طفولة العقل الأولى

إلى عصرنا هذا، لذا نجده يعمّق ثيمةَ الاستفهام في ثلاثة سطور شِعريّة متوالية:

هل الموتُ قالبُ كاتوه أم نسناسٌ دانمركيّ؟
أهو تفّاحةٌ أم بلياتشو بأنفٍ يُشبه التّفاحة؟
هل الموتُ حُلم أم حقيقة..

نلاحظ أنّ الشّاعر، حين لم يستطعْ أن يقبض على فكرة الموت وماهيّته وفلسفته، لجأ إلى شكلٍ آخر من التّقنيات الإيقاعيّة تمثّلت في تكرار أسلوب الاستفهام، ثمّ بالإخبار عن الموت بأخبار متنافرة غرائبيّة غير متجانسة وغير منطقيّة: **هل هو قالبُ كاتوه، أم نسناسٌ دانمركيّ؟ أم تفّاحة؟ أم بلياتشو بأنفٍ يشبه التّفاحة؟هل الموتحلمٌ أم حقيقة؟** كلّ هذه التساؤلات تشي بالحَيرة والتّأزم أمام لغز الموت. لقد شكّلت هذه الصّور الاعتباطيّة والتّشبيهات الغريبة إيقاعاتٍ نفسيّة مضطربة ومخلخلة ولا يقينيّة، يقوّي ذلك أشكال إيقاعية أخرى تعمّق من ثيمة الحَيرة والاضطراب نحو: الاستفهام كما ذكرنا آنفا، والصّورة، فضلًا عن التّضادّ **(هل الموت حُلم أم حقيقة)** في التّعبير عن حَيرته أمام ثيمةِ الموت ولُغزه العظيم. هذه اللّايقينية المفاجئة التي يتحدّث عنها الشّاعر كانت ثيمةً محوريّة في القصيدة، لذا فهو يُنهي القصيدة بما ينبئ بذلك حيث يقول: **(هل الموتُ حُلم أم حقيقة).**

ومن الأمثلة على التّوازي أيضًا ما يتجلّى فيقصيدة "**الرّجل السّيّء الذّكر**" التي يقول فيها(الحسين، ٢٠١٦، ص١٨):

أمّك بجانبك تنحني عليك كيمامة
وأصدقاؤك يقبّلونك في المناسبات
وأنا أدفّئك في ليالي تشرينَ الباردة
وأرسلُ إليك الأحلامَ الشّاسعة والمكاتيب
فماذا تطلبُ غيرَ ذلك؟!

من الواضح في هذا المقطع الشّعريّ توازي التراكيب من حيث التّكوين النّحوي؛ ولا سيّما في ثلاثِ الجمل الأولى، فهي تتكوّن من مبتدأ، وخبر مكوّن من جملة فعليّة فعلُها مضارع، وشبه جملة من الجارّ والمجرور. إنّ مثل هذا التّماثل يمنحنا إحساسًا برتابة إيقاعيّة تضفي على النّصّ نوعًا من الحركة والانسياب. والّلافت أنّ الأفعال التي جاءت في تلك الجُمل كلّها تنتمي إلى زمن واحد هو (المضارع)، وتنتمي، كذلك، إلى دلالات شبه مترادفة، يؤازر بعضُها بعضًا، ويفضي أحدُها إلى الآخر، ممّا أسهم في إضفاء نوع من الإيقاع الحركيّ، والتّضافر الدّلاليّ الذي يسهم في بناء النّصّ وديناميّته. إنّ الأفعال الواردة هنا هي: تنحني، يقبّل، أدفّئ، أُرسل.. وبإنعام النّظر في دلالات هذه الأفعال نجد أنّ الفعل تنحني، بحركيّته الإيحائية ومتعلّقاته الانفعاليّة العالية **(تنحني عليك كيمامة)**، يولّد لدى المتلقّي حالة عاطفيّة انفعاليّة عالية ومتوتّرة، يقبض عليها الشّاعر ويعمل على تعميقها وتكثيفها بتقنيتين اثنتين: الأولى باختياره زمن الفعل الذي يدلّ على الحضور والاستمرار والتّدفّق والدّيمومة، والأخرى بتآزر هذه الأفعال واشتراكها في الدّلالة والحالة الانفعاليّة، ممّا أسفر عن توليد حالة إيقاعيّة نفسيّة وحركيّة متناغمة. أمّا الفعل الثاني في قوله (يقبّلونك..) ففعل يصبّ في الدّائرة ذاتها، دائرة الحبّ والرّغبة، ثمّ الفعل (أدفّئك) الذي يفضي إلى حميميّة وعاطفة وحبّ، أيضًا.. من شأنه أن يصعّد حالة التّوتر لدى المتلقّي الذي يستسلم لإيقاع المعنى والدّلالة المتمثّلة في الأفعال التي نجح الشّاعر في أن يجعلها متآزرة، أيضًا، مع مكوّنات الجملة الأخرى، كما في الجملة الأول: (تنحني عليك كيمامة)، فاليمامة تناغمت مع دلالة الانحناء والحُنوّ والحُبّ والاحتواء، كما أنّ التقبيل يستدعي الانحناءَ فإنّ النتيجة المتولّدة عن ذلك هو الحُبّ والدّفء الذي يرى الشّاعر أنّهما كافيان جدًّا للإنسان **(فماذا تطلبُ غيرَ ذلك؟!..)**.

ومن الأمثلة التي يحضر فيها إيقاعُ التوازي أيضًا ما نجده في قصيدة (الدّرّاجة) التي يقول فيها(الحسين، ٢٠١٦، ص٢٤٠):

الولدُ فوق الدّراجة
سعيدًا، ضاحكًا، منتشيًا
يدورُ في فَناء قَبْرِه

(حينما كانَ حيًّا
سقطَ عن الدّرّاجةِ ومات)

الولدُ في فناءِ قبره
يدورُ بدرّاجةٍ من عظام
سعيدًا، ضاحكًا، منتشيًا.

يمثّل الفعل المضارع (يدور)، في هذه القصيدة، بؤرة دلاليّة مهمّة، سعى الشّاعر إلى تكثيفها لكي تشكّل لحظةَ تنوير مضيئة، وبؤرة مشعّة تلتئم حولها معطيات النّصّ الأخرى وأفعاله. من خلال دالّ الحركة والدّوران الذي يشي بالاستمرارية، وتناوب فعلَي البدء والانتهاء حيث تبدأ الحركة فيه من حيث انتهت ثمّ تستأنف نفسَها مرّة أخرى... كلّ هذا ينسجم تمامًا مع دورة الحياة والموت التي تنتظم حركة الوجود كلّه؛ فحركة الطّفل- في القصيدة- قبل الموت، هي نفسُها حركتُه بعدَ الموت وعلى الهيئات نفسها: **سعيدًا ضاحكًا منتشيًا...**

لقد تكرّر الفعل المضارع (يدور) مرّتين: مرّة في المقطع الأوّل وأخرى في المقطع الأخير، فصَلَ بينهما الفعلُ المضارع (يسقط) الّذي جاء في المقطع الثّاني من القصيدة، وبهذا يكون الشاعر قد فصل بين مرحلتَي الموت والحياة، سواء على مستوى الفصل المقطعيّ أم على مستوى إيقاع الفعل (يسقط) الذي يشي بالسّرعة والتّحوّل المكانيّ من الفوقيّة إلى التّحتية، لذا نلاحظ أنّه يقول في المقطع الأول (مقطع الحياة): **الولدُ فوقَ الدّرّاجة**، ثمّ بعد الموت وانتقال الطّفل

من فوق الأرض إلى باطنها يبقى الطّفل فوق الدّرّاجة.... هكذا ينجح إيقاع الفعل وحركيّته في تكثيف الدّلالة والمعنى، من خلال نمطين إيقاعيّين مرتبطين بالظّرف المكانيّ الذي آزر إيقاعيّة الفعل ودلالته.

٣. إيقاع التّشبيه:

حظي التشبيه باهتمام كبير من قبل البلاغيين قديما وحديثا، لما له من أهمية كبيرة في تحقيق شعرية القصيدة، لذا عدّه البلاغيون ركنا من أركان البلاغة لقدرته على نقل الخفيّ إلى الجلي، وإدناء البعيد من القريب، ولم تقتصر وظيفته في الشّعر الحديث عند هذا الحدّ، بل تجاوزته إلى وظائف أخرى مثل إضفاء نوع من الإيقاع النفسي الذي يسهم في تعميق رسالة النص وتحقيق غايتها الجمالية والدلالية. وقد جاء التشبيه عند الشاعر رياض الحسين في كثير من المواضع منها قوله(الحسين، ٢٠١٦، ص٤٥-٤٦):

حادّةٌ كالشّفرة
صلبةٌ كحربةٍ فولاذيّة تخترقُ القلب
واسعةٌ كالمحيط
جميلةٌ كالفرح
مضيئةٌ كالضّحكة
حبيبتي الممتلئة بالأعياد
شهيّةٌ كرغيف الخُبز
طيّبة كبرتقالة
أمّا أنا..
فلا أملك إلّا هذه الكلمات
وبعضَ الذّكرياتِ التّعيسة
المحفورة بضراوةٍ على ميناءِ جسدي.

من الواضح في هذا المقطع تكرار التّشبيه بنمطيّة واحدة، من خلال ثبات أداة التشبيه (الكاف) وثبات المشبّه (هي، حبيبة الشّاعر) فيما يختلف المشبّه به في كلّ مرّة (الشّفرة، الحرّية، المحيط، الفرح، الضّحكة، رغيف الخبز). والّلافت أنّ المقطع مقسوم قسمين، الأوّل هو ما حَشد فيه الشّاعرُ أسلوبَ التّشبيه المكرّس لطرفٍ واحد هو حبيبته، والقسم الأخير من المقطع (السّطور الأربعة الأخيرة فقط) جاءت تتحدّث عن الشّاعر نفسِه، هذا التشبيه المبنيّ على ثبات المشبّه وتنويع المشبّه به يشي بنوع من التّضخيم للمشبّه والإعلاء من شأنه، فقد حشد الشّاعر أصنافًا متعدّدة من المشبّهات بها حسّيّة ومعنويّة لإضفائها على هذا المشبّه، بينما جاءت السّطور الأخيرة التي تتحدّث عن الذّات الشّاعرة ضئيلة على الصّعيدين: الكمّيّ والكيفيّ، فعلى صعيد الكمّ هي أربعة أسطر مقابل ثمانية، وأمّا على صعيد الكيف فالدّلالة التي نهضت بها الأسطر الأولى هي دلالة الجمال والرّفعة والحياة والاتّساع والامتداد والصّلابة والتأثير... بينما بدت الذّات الشّاعرة بائسة لا تملك شيئا سوى بعض الذّكريات، وليست أيّ ذكريات، إنّها ذكريات تعيسة محفورة بضراوة على ميناء جسده. لقد نهض إيقاع التّشبيه، هنا، متآزرًا مع سائر مكوّنات النّصّ الأخرى بتوسيع فاعليّة الآخر/ المرأة وتقزيم حضور (الأنا) في متن النّص الذي يقابله انحسار لحضوره الحقيقيّ إزاء امتداد الآخر وفاعليّة الحياة فيه.

٤. إيقاع الصورة:

تُعدّ الصّورة جوهر الشّعر وأسّه، فلا شِعر في غياب الصّورة الشّعريّة التي تنهض بالمحمولات الجماليّة والدّلاليّة والانفعاليّة للنّصّ الشّعريّ. وقد عرّفها الدّارسون والنّقاد تعريفات كثيرة وعديدة ليس المقام مقام إحصائها ومناقشتها، لكن نذكر واحدًا من أبرز التّعريفات التي ترى أنّ الصّورة هي "الشّكل الفنّيّ الّذي تتّخذهاالألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بيانيّ خاصّ ليعبّر عن جانبمن جوانب التّجربة الشّعريّة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللّغة وإمكاناتها فيالدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف والتّضادّ

والمقابلةوالتّجانس وغيها من وسائل التعبير الفنّي"(القط،١٩٧٨، ص٤٣٥).

ويمكننا التمثيل على إيقاع الصّورة بالمقطع الآتي حيث يقول(الحسين، ٢٠١٦، ص٤١):

يركضُ في عينيه كوكبٌ مذبوح
وسماءٌ منكسرة
يركضُ في عينيه بحرٌ من النّيون
ومحيطٌ من العتمة الطّبقيّة
في عينيه- أيضًا-
تركضُ صبيّة جميلة بقدمين حافيتين
يغنّي: لقد كانت طريّة.. طريّة
كالثّلج والينابيع
لقد كانت سنبلةً طريّة
ولذلك التقطتها بمناقيرِ العصافير
لقد كانت طريّة.. طريّة
تركضُ بقدمين حافيتين فوق سهلٍ أجرد.

نلاحظ في هذا المقطع تكرار الفعل المضارع يركض/ تركض، ولا تخفى طبيعة هذا الفعل ودلالته على السّرعة والتتابع والحركة، ولا سيّما مع تكراره في هذا المقطع القصير أربع مرّات. ومن الجدير بالذّكر، هنا، الإشارة إلى كثافة حضور الأفعال في قصيدة النّثر، ولا غرو في ذلك؛ إذ يُعدّ الطابع الحركيّ من ركائز الصّورة الشّعرية فيها، وهو طابع "يضطلع الفعلُ فيه بدور أساس في تحقيقه، من خلال ما ينطوي عليه من قوّة، ومن خلال تراكم الأفعال وتتاليها في النّصّ. وهذا الطّابع الحركيّ يكاد أن يكون شاملًا"(ملوك، ٢٠٠٧/٢٠٠٨، ص١٠.).

والمتأمل في هذا التّكرار، هنا، يجده بإيقاعين مختلفين أسهما في تجلية الدّلالة الكلّية للمقطع، الذي يبدأ بالفعل (يركض) المسند إلى كلمة (كوكب)، لكن هذا الكوكب مقيّد بالوصف (مذبوح). لقد عمل هذا التقييد على كبح حركة الفعل ومن ثم الصورة برمتها، فبدت بطيئة وساكنة. فالإيقاع، هنا، رغم نبوءتنا بسرعته واندفاعته، لم يزل متباطئا بفعل الصّفات التي قيّدت الموصوفات، ولو كانت مُنكّرة (دون وصف) لأوحى ذلك بسرعة في الإيقاع، ذلك أنّ الإيقاع "يسرّع بالتنوين المفتوح الذي يترك الدّلالة حرّة (مطلقة) غير مقيدة بصفة أو مضاف، مما يجعلها تستدعي أو تستحضر جميع المعاني والدّلالات المحتملة أو المُمكنة"(شرتح،٢٠١٧، ص١٤٣). ثمّ تأتي جملة ابتدائية أخرى: يركض في عينيه بحر من النيون ومحيط من العتمة الطّبقيّة. وهنا أيضا رغم حركيّة البحر والمحيط لكنّه محيط من العتمة، وليست أي عتمة، إنّها عتمة طبقية ظلمة فوقها ظلمة، مما يبقي الإيقاع متباطئا نوعًا ما. بعد ذلك تأتي جملة (في عينيه- أيضًا-) التي تشكّل نقطة تحوّل في سرعة الإيقاع، تؤازرها كلمة (أيضًا) التي هيأت المتلقّي لاستقبال شيء مختلف: (تركض صبية جميلة بقدمين حافيتين...) هنا يتحوّل الإيقاع بشكل كبير إلى سرعة عالية حيث التي تركض صبيّة، وبقدمين حافيتين. بعد هذه الصورة لا تلبث أن تنضمّ إلى المشهد صورة أخرى تتمثل بقوله: (ولذلك التقطتها بمناقير العصافير) وهي صورة مملوءة بالحركة والسّرعة والخَطْف والحذَر، وهي صورة تنسجم، تمامًا، مع ثيمة التّلاشي، لكنه تلاش يفضي إلى اتحاد الذات الشاعرة بالذات الأخرى (الصّبيّة)، التي التقطها الشاعر بمناقير العصافير لطراوتها ولشبهها بالسّنبلة وامتلائها بالحياة.

ثالثا: الإيقاع البصريّ:

يعد الإيقاع البصري بتقنياته المتنوّعة من أهمّ الملامح الفنّية في قصيدة النثر التي وسمها كثير من النّقاد بأنّها قصيدة مقروءة لا مسموعة، وصار الشّكل، فيها، يُعدّ أحد مكوّناتها الرّئيسية، ومن ثمّ فقد "أصبحت القصيدة منجزًا

تشكيليًّا يُقرأ بصريًّا بعد أنْ أصبح سندًا قويًّا لما يتأسّس عليه النّصّ من جماليّة المعنى واللّون والشّكل، ولا يعني هذا أنّ التّشكيل بديل للشّعر، ولكنّه إثراء للقصيدة وإغناء لانزياحاتها المتعدّدة"(الخمليشي،٢٠١٤، ص٢٣٣).

أما أبرز تقنيات الإيقاع البصريّ عند الشّاعر رياض الحسين فهي كالآتي:

١. توظيف العلامات غير اللّغويّة:

يمكن التمثيل لهذا النوع من الإيقاع بقوله(الحسين، ٢٠١٦، ص٢٠):

يرسم الفنان النّظيف الوردة النّظيفة

في حُجرة ممتلئة بزجاجات البيرة

والعرايا

لافتة للفنّان النّظيف:

الفنّان النّظيف يحبُّ الوردة
الحبّ للوردةِ والوردةُ للسّكاكين

من الواضح جدًّا أنّ الشّاعر في هذا النّصّ يحاول أن يزاوج بين مكوّنين أحدهما لغويّ والآخر بصريّ، وذلك لتعميق أثر ما يسعى النّصّ إلى قوله، ففي هذا المقطع نرى ونسمع؛ نسمع حديثه عن اللّافتة ونراها عيانًا أمامنا. إنّ كلمة (لافتة) بعينها كلمة تلفت انتباه القارئ وتستوقفه لتأمل مضمونها، فما بالك إذا كان يرى ويسمع هذه اللّافتة؟! لا بدّ من أن تكون وقفته أطول، وتفكّره فيها أعمق، لكي يستجلي مضمونها ويتشرّب دلالاتها.

إن القصيدة التي تتضمّن هذا المقطع تتمحور حول فكرة الاغتراب والاستلاب التي تنتاب الذّات الشّاعرة، وهي الفكرة ذاتها التي جعلها الشّاعر بؤرة القصيدة، ووضعها في هذه اللّافتة المستطيلة؛ لذا نجد أنّ إيقاعًا آخر

يؤازر هذا الإيقاع البصريّ في القصيدة، هو الإيقاع المتولّد من تكرار الجملة الاسميّة: **(يداي مُبادَتان)**. فقد تكرّرت هذه العبارة بشكل صريح في القصيدة أربع مرّات، اثنتان منها وردتا مرتبطتين بالكثرة: **(للمرة الألف يداي مبادتان)**. وبالتأكيد، لا تخفى علينا دلالة اليد التي هي الأداة الأولى للفعل والإرادة والعمل والتغيير... لكنّها عند الشّاعر مُبادة، أي أنّها معطّلة تمامًا بفعل القمع والسّلطة الظّالمة في عالم تسوده الوحشيّة وغياب الحرّيات، وتتعطّل فيه إرادة الفعل الحرّ، وهذا هو جوهر الاغتراب والاستلاب، استلاب الإرادة والحرّية والحبّ والإنسانيّة، وهي ما سعت القصيدة إلى التعبير عنه، وسعت إلى قوله متوسّلة بتقنيات متنوّعة كان إحداها الإيقاع البصريّ.

وثمّة أمثلة أخرى لتوظيف العلامات غير اللغوية كاستخدام النّجوم للفصل بين المقاطع الشّعريّة في القصيدة، مثال ذلك في قوله:

ونحن سكّان الأرض الأسوياء

من الأفضل أن نوزّع الأقمطة والنّياشين على متعصّبي العالم.

***

من الأفضل أن نوزّع التّعب الإسبارطيّ والنّقود البيزنطيّة على النّاس

بالتّساوي

هذا ما قالته المرأة الواسعة التي مسحت أحذية

القادة بلسانها المُلتهِب

....

نلاحظ هنا أنّ النّجمات الثلاث التي فصلت بين المقطعين قد نهضت بمهمّة إيقاعيّة دلاليّة كبيرة، وهي الفصل بين وجهتي نظر مختلفتين بل متضادّتين، الأولى تدعو إلى الاستسلام وفقدان الأمل والسّكون واليأس والاستكانة بعد أن استمكنت قوى الظّلم والاضطهاد والقمع من العالَم،

والأخرى، المتمثلة بصوت المرأة، الدّاعي إلى الحياة والحُبّ في خضمّ هذا الموت ومعطياته، لذا نجدها تستمرّ في الحديث:

وكانت تقول لي:

وأصابعها تتحرّك كقطيع من الوعول في شعري:

ألديك غرفة بطول قامتي؟

وهل نافذتها تطلّ على الشّارع أم على المقبرة

.....

٢. **التوزيع الطباعي**

لم تحفل دواوين الشّاعر مدار الدرس بتقنية بالتوزيع الطباعيّ على نحو كبير، لكنها لم تخلُ تمامًا منها، وبإمكاننا أن نجد بعض الأمثلة على هذا النوع من الإيقاع ولا سيما في قوله(الحسين، ٢٠١٦، ص١٠١):

الزّهور تسنّ للرّصاص شفرات المقاصل

والحرّية

تغتصِب

السّجون

ذات يوم فوق سرير شاسع

أوّل ما يلفت انتباهنا في هذا المقطع ورود جملة (والحرّية تغتصب السّجون) في ترتيب عمودي، وعند البحث عن مسوّغ نحويّ أو لغويّ لهذا التّشكيل لا نجده البتّة، ممّا يجعلنا نبحث عن غرض آخر دفع الشّاعر إلى تشكيل الجملة الشّعرية على هذا النّحو، على الرغم من أن الأصل فيها أن تأتي في سطر واحد، على غرار الجُمل الشّعرية الأخرى في النّصّ، ناهيك بأنّها جملة ذات مكوّنات مرتبطة لا تكتمل إلى في سطر شعريّ كامل.

لقد عمَد الشّاعر إلى جعل هذه الجملة في تشكيل عموديّ ليشكّل ما يشبه

الّلافتة البصريّة التي تستوقف القارئ، وتجعله يلتفت لهذه الجملة أكثر من غيرها من الجمل الأخرى... لقد شكّلت هذه الجملة حُلما وأمنية، إنها جوهر ما يحلم به الشّاعر من تحقق الانتصار للحبّ والحريّة والسّلام، إذ يتمّ تبادل الأدوار، ويتحقق الانتقام الذي يحقق للشاعر توازنه النفسي، فتغتصب الحرّيةُ السّجونَ. لقد شكّل الشّاعر هذه الجُملة في هذا الإيقاع العمودي المغاير لتستوقف المتلقّي ولتستغرقه زمنًا أطول في القراءة من خلال استطالة التشكيل.

٣.الفراغ الطباعي/ إيقاع الفراغ:

للفراغ دلالته التي قد تكون أبلغ من الكلام، فليس البياض محض هباء خالٍ من الدّلالة، دائمًا، وعند الشّاعر رياض الحسين نجد بعض الشّواهد على هذه التّقنية في غير موضع من أعماله الشعرية، ولا سيّما في قصيدة "الولد النائم" التي منها قوله(الحسين، ٢٠١٦، ص٢١٩):

يرمي ثيابَه في البئر
يرمي كتبَه وخاتمَ الزّواج
يرمي ماضيه المريض
وحاضرَه الخائف
يرمي أغانيه القديمة
وأصدقاءه المنافقين
يرمي كلَّ ما تطاله يداه
من أوراقٍ ومذكّرات
من أفكارٍ ودُمى
يرمي بشرَ حياته في البئر
يرمي دماغَه أخيرًا
ويستدير

نقيًّا وأبيضَ وسهلًا

الآن فقط

يستطيع أنْ يقولَ: أحبّك.

يبدو إيقاع القصيدة هنا إيقاعًا متسارعًا يكتسب سرعته من دلالة الفعل (يرمي) وهو فعل تمّ اختياره– كما يبدو– بقصديّة، فلم يقل الشاعر (يلقي)، مثلا، أو أي فعل آخر مرادف، وكأنّه يريد أن يشير إلى صفة عدم الاكتراث للأشياء التي يرمي بها دون رجعة (في البئر)، كما نلاحظ أنّ الأفعال تتكرّر بدون استخدام حروف العطف أو أيّ روابط أخرى، فالشّاعر يستغني عن ذلك كلّه مكتفيًا بالتّراكم الانفعاليّ بدلًا من الرّوابط اللّغوية أو حروف العطف المعروفة، وهو يحاول أن يتخلّى عن كلّ شيء حتّى يتحلّى بالحبّ، لا يريد أن يزاحمَ الحبَّ شيءٌ آخر، حتّى إنّ التّخفف من حروف العطف ومن الرّوابط جاء موائمًا لثيمة التّخفّف والتّخلّي التي هيمنت على أجواء النّصّ، هنا. إنّه يلقي بكلّ شيء ليستوعب الحبّ ويمتلئ به: **(كي يستطيع أن يقول: أحبّك)**.

نلحظ، كذلك، فراغًا طباعيًّا قبل السّطرين الأخيرين من المقطع السّابق، فراغًا يوحي بالصّمت والسّكوت، وهذا الصّمت ليس غُفلًا من الدّلالة سواء الإيقاعيّة أم الدّلاليّة؛ فهو (الصّمت) "دلالة متحرّرة من الدّالّ، ومن ثَمّ يجب البحث عنه في السّياق اللغويّ الذي وضع الصّمت خاتمته بواسطة التشكيل الطّباعيّ، وإذا كان للصّمت هذه الدّلالة فإنّه في الشّعر (في الصّفحة الشّعرية) يكون رمزًا شعريًّا لمرموز نقيض يقع على المتلقّي أن يكتشفه ليتغوّر فعله الجماليّ في النّصّ"(الجزار،١٩٩٥، ص٦١-٦٢). ومن ثمّ فإنّ مجيء هذا الفراغ الطّباعيّ/ البياض منسجمًا، تمامًا، مع إيقاع الفعل، حيث شكّل متنفّسًا وإيحاءً باستقبال ومْضة صادِمة ومؤثّرة هي ومضةُ الحبّ، وكأنّ الشّاعر يترك هذه المساحة البيضاء ليعطي لنفسه مساحةً للتأمّل، واستراحة قصيرة ليتنفّس الصّعداء، بعد أن تخلّص من كلّ شيء يُعيقه عن تحقيق هذه الثيمة العظيمة

التي استغرق وقتَ القصيدة كلِّها منهمكًا في اطّراح كلّ الزّوائد والمعوّقات لكي يتفرغ لاستقبال شيء واحد يغنيه عن كلّ شيء، هو الحُبّ ولا شيء غيره.

خاتمة:

لا تدّعي هذه الدّراسة الإحاطةَ التّامّة بالتّمظهرات الإيقاعيّة كافّة في قصيدة النثر لدى الشّاعر رياض الصّالح الحسين؛ فثمّة تمظهرات أخرى، لكنّها جاءت أقلَّ حضورًا وشيوعًا من تلك التي تناولتها الدّراسة. وقد كشفت الدّراسة، من خلال تناولها التّجليات الإيقاعيّة بأشكالها المتنوّعة، عن الفاعليّة الكبيرة التي نهضت بها تلك التّمظهرات والمكوّنات في إنتاج الدّلالة وتعميق المعنى، فقد جاءت في معظمها متناغمةً ومتعاضدة مع الجوانب الدّلالية وليست منبتّة عنها.

كما كشفت الدّراسة، أيضًا، عن تفوّق المكوّنات الإيقاعيّة الدّلاليّة المعنويّة على المكوّنات الإيقاعيّة الصّوتية الحسّية في الشّدّ من أزر المعنى وتعميقه، فقد نجحَ الشّاعرُ في الإعلاء من المكوّنات الشّعريّة بتوظيف غيرِ نوعٍ من أنواع الإيقاع في آنٍ واحد، ممّا أغنى النّصّ وحركيّته، سواء في ذلك الإيقاعيّة أم الدّلاليّة والجماليّة.

كما تبين للباحث أيضًا أنّ أقلّ أشكالِ الإيقاع حضورًا كانَ الإيقاع البصريّ الذي اقتصرت تمظهراته على التّوزيع الطّباعي وتوظيف بعض المكوّنات غير اللّغوية.

قائمة المصادر والمراجع:

أدونيس، علي أحمد سعيد، (١٩٦٠) في قصيدة النثر، المجلد ٢ ، مجلة شعر.

أدونيس، علي أحمد سعيد (١٩٨٣)، مقدمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت.

بدوي، عبد الرحمن، (١٩٧٣) الزمن الوجودي،ط٣، دار الثقافة، بيروت.

ترمانيني، خلود (٢٠٠٤)، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة حلب.

الجزار، محمدفكري، (١٩٩٥)، لسانياتالاختلاف، الهيئة العامة لصور الثقافة (كتابات نقدية)،القاهرة.

الحسين، رياض الصالح، (٢٠١٦)، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات المتوسط، إيطاليا.

حمداوي، جميل، (١٩٩٧)، "السميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد٣، آذار.

خمقاني، فائزة، (٢٠١٧/٢٠١٦)، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر– دراسة فنية جمالية، أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح– ورقلة، إشراف أ.د. مشري بن خليفة.

الخمليشي، حورية، (٢٠١٤)، الكتابة والأجناس– شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، بيروت.

أبو ديب، كمال، (١٩٨٧)، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

السيسي، سيد عبد الله، (٢٠١٦)، ما بعد قصيدة النثر– نحو خطاب جديد للشعرية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

شرتح، عصام، (٢٠٠٥)، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

شرتح، عصام، (٢٠١٧)، جماليات الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، دار الخليج للنشر والتوزيع، القاهرة.

الصائغ، عبد الإله، (١٩٩٩)، دلالة المكان في قصيدة النثر– بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

عبيد، صابر، (٢٠٠١)، محمد القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

القط، عبد القادر، (١٩٧٨)، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت.

كنوني، محمد، (١٩٩٩)، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، ع١٨.

مفتاح، محمد ، (١٩٩٢)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التّناصّ)، المركز الثقافي العربي، بيروت.

مفتاح، محمد، (٢٠٠٠)، التّشابه والاختلاف– نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،.

ملوك، رابح، (٢٠٠٨/٢٠٠٧)، قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الجزائر.

نازك، الملائكة، (١٩٦٥)، قضايا الشعر المعاصر، ط٢،مكتبة النهضة المصرية، بغداد.