التجليات الإيقاعية للحداثة الشعرية
(مساءلة للنص العربي الفصيح في موريتانيا)

فاطمة بنت عبد الوهاب
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب والعلوم الانسانية
جامعة انواكشوط

نتناول هنا مسألة الحداثة في بعدها الإنجازي متجاوزين السؤال الفكري الفلسفي حول الحداثة في حد ذاتها والموقف إزاءها منشغلين أساسا بالكيفية التي بها انعكس "الخيار" الحداثوي (على مستوى المعطى الشعري المخصوص في الزمان والمكان والشكل الفني) مجسدا في البنيته الإيقاعية للنص العربي الفصيح تحديدا.

وإذا كان مصطلح الحداثة من المصطلحات المثيرة للبس (هل الحداثة زمنية أم فنية؟ هل هي خيار جمالي أم قدر حضاري أم موقف وجودي؟...)، فمن المسلم به أنه لا يمكن الحديث عن أي حداثة خارج مفاصل التاريخ (بمعناه الشامل). ويعني ذلك أن الحداثة متورطة في تجربة الإنسان مرهونة ضرورة بمعطيات وجوده المادي والمعنوي؛ لذلك فلكل مرحلة مفصلية حداثتها التي تتجاوزها حداثات لاحقة (وقديما طرح ابن قتيبة مسألة القديم الذي كان جديدا والجديد الذي سيصبح يوما قديما[1]).

---

[1]- أبو محمد بن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1969، مقدمة الجزء الأول.

والحداثة الشعرية التي نتحدث عنها هنا هي تلك الحركة الكاسحة التي انطلقت في الفضاء العربي منذ منتصف القرن الماضي[1] (وفي موريتانيا ابتداء من سبعيناته[2]) تحت عناوين "الشعر الحر" أو "القصيدة الحديثة"...، والتي شكلت قطيعة واعية مع التراث الشعري بموجبها دعت إلى افتكاك التجربة الشعرية من الارتهان لمقتضيات "عمود الشعر" مبشرة بآفاق فنية لا حدود لها[3].

وبما أن تقويض الأساس الإيقاعي لعمود الشعر (وهو البيت ذو المصراعين) كان المنطلق الأول الذي قامت عليه "حرية" القصيدة و"حداثتها"، فقد اخترنا المدخل الإيقاعي دون غيره من المداخل الفنية (الصورة الشعرية، البنية الدلالية...) لهذه الفذلكة التي ينحصر غرضها -حاليا- في الإطلال سريعا على البنية العروضية للقصيدة الحديثة بموريتانيا سبيلا إلى ملامسة أحد أبرز تجليات حداثتها المفترضة.

وطالما أننا لا نملك الوقت ولا المعطيات المرجعية للقيام بغربلة شاملة للركام الشعري الذي يقدم نفسه باعتباره حديثا، فسنكتفي باجتزاء بعض النماذج الفصيحة المبنية بناء لا مراء فيه على التفعيلة معرضين صفحا عن الخوض في السياق المنشئ للحداثة والأسبقية الزمنية للنصوص وغيرها من المسائل التاريخية التي قد تحتاج بحثا متأنيا يخرج عن طبيعة ما نحن بصدده.

---

[1]- تشكل قصيدتا "**هل كان حبا**" للسياب (1946) و"**الكوليرا**" لنازك الملائكة (1947) أول النماذج المكتملة للشعر الحديث.

[2]- تعود أول نص موريتاني (قصيدة "**طابور**" للأستاذ محمدن ولد الشدو) إلى سنة 1971.

[3]- محمد النويهي، **قضية الشعر الجيد**، دار الفكر ودار الخانجي/مصر، ط. 2، 1971، ص 231.

ولأن الغرض أصلا هو الوقوف على تجليات الحداثة في كامل الشعر الموزيتاني بغض النظر عن خصوصية الكتابة عند هذا الشاعر أو ذاك، فسنقتصر كذلك على الظواهر ذات الوجود اللافت في مجمل النص الشعري المحلي متوقفين بداية عند بعض المفاهيم التي تشكل أرضية نظرية لما ننوي القيام به.

أولا. ملاحظات تمهيدية:

وتفاديا لما قد يحدث من لبس مفهومي حول البنية العروضية التي قد لا يراها البعض مكتملة التجسيد خارج النظام العروضي للبيت ذي الشطرين ارتأينا ضرورة إيراد ملاحظات تتعلق بمفاهيم: الوقفة والوزن والقافية.

1. الوقفة الشعرية:

يعتبر هذا المفهوم من المفاهيم المركزية فيما يتصل بالتفريق بين بنية الخطابين: الشعري والنثري. فلكي نعرف البيت الشعري يتعين أن نقارنه بما ليس شعرا، أي بجملة النثر التي يعطيها جان كوهن تحديدا مزدوجا **"فهي من جهة ما يقدم معنى تاما، ومن جهة أخرى ما انحصر بين وقفتين"**[1].

غير أن البيت الشعري يبني وقفته في اتجاه معاكس لهذه الموازاة الصوتية الدلالية، وبذلك فإن **"ما يقدم معنى تاما، أي الجملة، لم يعد محصورا بين وقفتين، وما هو محصور بين وقفتين، أي البيت، لم يعد يقدم معنى ـــ** [2] بالضرورة.

2. الوزن:

---

[1]– جان كوهن، كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء/المغرب، ط.1، 1986، ص 70.

[2] – جان كوهن، **المرجع نفسه** والصفحة ذاتها.

وفضلا عن التمايز بين الخطابين الشعري والنثري القائم على طريقة بناء الوقفة، يتميز الشعر بأنه "**خطاب يكرر كلا أو جزءا نفس الصورة الصوتية**" حسب عبارة *هبكانس* التي أخذها عنه *جاكبسون*[1]. وهذه الصورة الصوتية هي التي عبر عنها العروضيون العرب بالتفعيلات التي تعمل عبر بنيتها التماثلية (أو شبه التماثلية) على دعم الإحساس بالانسجام بين الجمل الشعرية.

وإذا كانت سمة النص القديم هي الانضباط داخل نسق إيقاعي منتظم، فإن من الجلي اليوم أن الممارسة الشعرية الحديثة بنت تكرارها الوزني بحرية سمحت لها باختيارات عديدة راوحت بين الوفاء للبحور الصافية، أو الممزوجة، وبين استخدام تفعيلات بحر في سياق بحر آخر بشكل يغدو معه التكرير -الذي هو سمة الوزن- تكريرا جزئيا يكسر رتابة الإيقاع الناجمة عن إعادة الصورة الصوتية نفسها (التفعيلة) على كامل امتداد النص.

3. القافية:

وهناك عنصر آخر يجسد البيت من خلاله بنية التكرير التي يقوم عليها الخطاب الشعري (عكسا للنثر)، هذا العنصر هو القافية التي تبني التماثل الصوتي، حيث لا يوجد تماثل دلالي. وقد عرف الأقدمون المماثلة الصوتية/الدلالية بين القوافي تحت اسم الإيطاء، الذي عدوه عيبا من عيوب الشعر (إلا بشرط أن يأتي بعد سبعة أبيات على الأقل).

غير أن اللافت في الفعل الشعري الحديث هو تلك الحرية القصوى في التعامل مع القافية من حيث البنية والموقع. وهذه الحرية هي ما دفع النص الواصف إلى معاينة القافية بكثير من المرونة.

---

[1]- نقلا عن: جان كوهن، مر. سا، صص 52-53.

وتوضيحا للانزياح الذي عرفته مختلف البنيات الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة سنحاول معاينة الوضعيات التي اتخذتها في النص الموريتاني بادئين بالوقفة الشعرية.

ثانيا. أشكال بناء الوقفة

اختلف البيت الحديث في الطريقة التي يعتمدها للوقف تبعا لتباين الاستراتيجيات الفنية التي يتبناها النص. وقد ميز النقاد ثلاثة أنماط للوقفة هي: الوقفة الثلاثية والوقفة العروضية والوقفة الدلالية.

1. الوقفة الثلاثية:

هي تلك التي تتضافر على إحداثها عناصر النظم والدلالة والعروض، بحيث تصادف في الوقت نفسه اكتمال عناصر الجملة نحويا، وإفادة معنى تام دلاليا، ثم اكتمال وحدة إيقاعية على المستوى العروضي، ولذلك عرف هذا النمط من أنماط الوقفة بالوقفة الثلاثية، أي التي تكتمل فيها عناصر البناء الثلاثة: النظم، الدلالة والإيقاع. وقد تميز النمط الأول للبيت الشعري ببنائه عل هذا النوع من الوقف.

وإذا كانت القصيدة الحديثة قد ثارت على البناء الهندسي لهذا النمط، وأسقطت في الآن نفسه وحدة القافية والعدد الثابت للتفعيلات...إلخ، فإنها قد أبقت غالبا على النظرة التي تؤطر هذه البنية مجسدة في استقلالية البيت مما جعل الأبيات في الغالب ترصف إلى جانب بعضها في النص، بحيث يشكل كل واحد منها عنصرا مستقلا بنفسه إيقاعيا ونحويا ودلاليا.

وبذلك يتألف النص، لا من وحدات عضوية متفاعلة فيما بينها يغيب الجزئي منها في نسيج الكل، وإنما من وحدات متجاورة ترصف بشكل يسمح باستبدال بعض عناصرها أو حتى الاستغناء عنه في بعض الأحيان.

ونجد في القصيدة الموريتانية الحديثة تجسيدات للوقفة الثلاثيـــة، ســـنكتفي تمثيلا عليها بإيراد النموذج التالي:

وينقرض الطيب والشعر والعرب الرافضون
ويبقى السلاجقة "المؤمنون"
وتبقى الديون[1]

إن الأواصر في هذا المستوى من العدول تبقى قوية مـــع طـــرق الكتابـــة الأصلية، ولذلك فإن العروضي في هذا النموذج لا يبنى إلا بموازاة مـــع النحـــوي والدلالي، وهي ممارسة شعرية متأصلة في القصيدة القديمة لا في الشعر العربـــي وحده وإنما في أقاليم شعرية أخرى. يقول *جان كوهن*: "...**والذي فعله الكلاسيكيون هو اختزال تنافر الصوت والمعنى إلى الحد الأدنى الممكن، فحرصوا على تلافـــي التضمين، أي الوقفة القوية وسط البيت من جهة، واجتهدوا من جهة أخرى فـــي إنهاء الأبيات بوقفات دلالية على نقط وفواصل.**"[2].

ومع أن الوقفة الثلاثية الصارمة شكلت في هذه الأبيـــات ســـمة أســـلوبية مهيمنة، فإن هذا النمط من بناء الوقفة لا يوجد منفردا بـــشكل يجعلـــه متمحـــضا لنصوص معينة أو شعراء دون غيرهم. بل إن كل أنماط الوقف تتواجد لدى الشاعر الواحد، بل وتتجاور في النص الواحد (ولعل قصيدة سنبقى التي اقتطعت منها هذه

---

[1]- ناجي محمد الإمام، قصيدة " **سنبقى**"، **الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث**، إعداد اللجنة الوطنية المكلفة بجمع ونشر الثقافة بموريتانيا، المطبعة الوطنية، نواكشوط/موريتانيا، 1997، ص 143.

[2]- جان كوهن، مر. سا.، ص 61.

الأبيات خير مثال على تجاور الوقفات الثلاثية مع العروضية والدلالية في الـنص الموريتاني).

2. **الوقفة العروضية:**

هي الوقفة التي تراعى فيها البنية الوزنية دون الدلالية، بحيث تنتهي الأبيات بوحدات عروضية مكتملة (بغض النظر عن عدد تلك الوحدات في البيت الشعري).

ويلاحظ أن النص الشعري الموريتاني (وبالذات في النصوص التي نسوق منها نماذج هنا) أخذ يتجاوز الأطر الصارمة للوقفة الثلاثية التي تعتبر جملة النثر معيارها، والتي دأب البيت التقليدي -ما وسعه ذلك- على الوفاء لها، ولو على حساب مسار الأدلة الشعرية.

ويمكن أن نسوق النموذج التالي مثالا على استغلال هذه الآلية الإيقاعية:

وحين يعود إلى بيته في المساء

يؤم الصلاة

وتجلب ريا له قهوة

ويحكي لريا يقول:

...وكانوا يرجون أوب القوافل

وكانوا صياما."[1].

لقد تخلص النص في هذا المقطع من الوقفة الثلاثية التي تشكل قيدا يكبـل الدلالة الشعرية بحدود قانون الموازاة الدلالية العروضية التقليدي. وهو ما سمح له بالولوج إلى عالم الإمكانات الشعرية التي تتيح انفكاك العروض عن النحو والدلالة، بحيث تتساب الدوال الشعرية بحرية أكبر خارج وقفاتها النظمية الدلالية القسرية.

---

[1]- باتّه بنت البراء، ديوان أحلام أميرة الفقراء، الطبعة الأولى، نواكشوط، موريتانيا، 1997، قصيدة "ريا: طفولة ورد"، ص 58-61، ص 59.

لذلك وفر الإيقاع هنا لحمة أكبر لمكونات النص الشعري. فقد أصبح هـذا النص مع الوقفة العروضية يتخذ طابع الكل الذي تذوب عناصره داخله وتندغم فيه.

وبالرغم من انتهاء كل بيت في النموذج السابق بوقفة عروضـية بـارزة يجسدها اكتمال الوحدة الإيقاعية للبحر في نهاية البيت؛ فإن وحدة الأبيات تبنى من خلال عناصر الربط الدلالية والنحوية التي تنسج لحمتها عبر العناصر التالية:

أ. يرسم العطف الوارد في بداية النموذج طبيعة الارتباط بين الأبيات وبقيـة النص المقتطعة منه.

ب. تبقى الجملة الظرفية في البيت الأول قاصرة الدلالة ما لم نستوف جوابهـا الذي لا يتجسد ألا في جملة "يؤم" في البيت الموالي، ثم إن هذا الجواب لا يكتمـل تماما دون مساندة الجمل المتعاطفة: "تجلب" و"يحكي" في البيتين الثالـث والرابـع المتعالقين مع جملـة "يـؤم" عـن طريـق واوات العطـف. ورغـم أن هـاتين الجملتين/البيتين تبدوان من وجهة النظر النحوية مجرد فـضلة، فـإن الدلالـة لا تستغني عنهما، إذ عبرهما فقط تكتمل لوحة الفعل "حين يعود [الأب] إلى بيته فـي المساء".

ج. يبدو التعالق النحوي والدلالي أقوى وأظهر بين عناصر الجملة في البيتـين الرابع والخامس (رغم استقلالهما إيقاعيا). فالبيت الرابع ينتهي بجملة "يقول" التـي تستدعي مفعولا لا تتحقق دلالتها ولا يكتمل بناؤها النحوي بدونـه. ويـأتي هـذا المفعول في شكل حكاية تتدافع عناصرها الدالة على امتداد البيتين المواليين رغـم فك الارتباط الإيقاعي بين مختلف الأبيات في النموذج.

وهكذا يكون الفصل الذي عمد إليه الخطاب الشعري المعاصر بين عناصر البناء النحوي والدلالي من جهة، وبين العروض من جهة ثانية، فصلا مـن أجـل

الوصل إذ يحقق اتصال مكونات النص الشعري التي تصبح محتاجة إلى بعضها عضويا وبشكل لا يتأتى معه تغيير مكان أي منها، فضلا عن تغييبه.

ولئن كان بناء الوقفة العروضية غير جديد تماما على الممارسة الشعرية العربية، إذ لم ينجح الشاعر القديم دائما في تجنب ظاهرة "التضمين" التي عدتها الشعرية الكلاسيكية عيبا[1]، فإن الشاعر اليوم لا يضطر إلى هذا الأسلوب مكرها، لانعدام البدائل، بل يعمد إليه باعتباره أداة فنية له كامل الحق في امتلاكها والتصرف فيها تبعا لمقتضيات تجربته الشعرية التي لا يصغي إلا إليها حين يبني أدواته الشعرية عن طريق هدم المعطى والثابت والعادي في اللغة عبر اعتماد الوقفة العروضية أو غيرها من الوقفات.

3. **الوقفة الدلالية:**

هي التي يبنى الوقف فيها انطلاقا من الدلالة دون مراعاة لمفاصل النظام الوزني بحيث تفكك الوحدات الوزنية بين الأبيات الشعرية.

ومن هنا فإن القصيدة في النمط الثالث للوقف تبدو استسلاما مطلقا لإغراءات لعبة الكتابة، في معراجها اللانهائي، وهي ترسم معالم التجربة الشعرية كما عاشها الشاعر، لا كما حددتها القواعد والإكراهات القبلية، طالما أن الفن -أولا وقبل كل شيئ- تحد للإكراه ونفي للثابت والقبلي.

ففي هذا النمط من الوقفات نغدو أمام نص متلاحم تضيع فيه معالم البيت التقليدي بتحديداتها المعروفة، لتعوضها وقفات تنغيمية طبيعية، تقتضيها بنية الخطاب الدلالية.

ويمكننا التمثيل لهذا النمط من الوقفات بالنموذج التالي:

---

[1] - ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1981،5، صص 171-172.

تغربت ...

حتى اقتحمت معابد التبت

والهند والهملايا،

سكنت مخارمها.

والصين

التصقت بجدرانها وأبراجها

زمنا..

وفي سفري تأملت جبهة بوذا

طويلا...

وعينيه، ولحيته لم أجد

شبها قاطعا بينها

ولحية شيخي في (محضرة)

الأهل..[1] ".

إن من اللافت في هذا النموذج -فضلا عن تلاحم النسقين الإيقاعيين للمتقارب والبسيط- مزاوجته بين الوقفة الدلالية والإيقاعية، أو إدخاله في عديد المرات وقفة إيقاعية داخل نسق الوقفة الدلالية على الأصح. وهو ما يجسد بصورة حيوية تجاور البنيات القديمة والحديثة الذي يلاحظ في النص الموريتاني بكل مستوياته وبناه.

غير أن ما يميز هذا النموذج بالذات هو الجرأة القصوى على تفكيك الوحدة الإيقاعية. إنه لا يتوقف عند توزيع الوحدة بفصل أجزائها بين الأبيات

---

[1]- أحمدو بن عبد القادر، قصيدة "البحث عن حجر لقمان"، الوسيط في الأدب الموريتاني، مص. سا.، صص 79 -86

المختلفة، بل يتجاوز ذلك إلى حد الاقتصار على إيراد النواة الإيقاعية للتفعيلة وتركها معلقة دون اكتمال (كما في البيت الأخير)، وهي ممارسة تذكر بطرق تنظيم الإيقاع في النماذج الأكثر حداثة للشعر العربي (كما عند أدونيس أو محمود درويش مثلا).

فالذات الكاتبة هنا تنساق أكثر وراء لعبة التفكيك التي لا تعرف الحدود، فليست هناك وحدات إيقاعية قارة، بل هناك إيقاعات نفسية تتساب تبعا لمقتضيات منطق النص الداخلي الذي قد يستدعي أي من منعرجاته وقفا من نوع ما : تماما أو وزنيا أو دلاليا أو ربما مزاوجة بين كل أولئك.

وعلى العموم فإن تجاور وتفاعل نماذج الوقف المختلفة يبرز بجلاء أن النص الشعري الفصيح في موريتانيا أخذ يكف عن استخدام الوقف كمعطى محايد في عملية البناء الدلالي، فالآلية الوقفية تتبدى كدال شعري يتفاعل في بنائه للمعنى مع دوال الإيقاع الأخرى: الوزن والقافية.

ثالثا. التشكيلات الوزنية:

تعتمد البنية الوزنية للنص الشعري -كما هو معروف- على عنصرين هما: نوعية الأنساق الإيقاعية المستخدمة وطريقة استغلال تلك الأنساق.

ونحن -في غياب جمع أغلب النصوص المشكلة لديوان الشعر العربي الحديث في موريتانيا، ناهيك عن الدراسة التفصيلية لنسب تواتر البحور وآليات بنائها لدى كل شاعر على حدة- سنكتفي بالرجوع إلى دراسة[1] كنا قد أجريناها على

---

[1]- انظر فاطمة بنت محمد محمود بن عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2009، صص 127-128.

عينة جزئية لشعراء يمثلون أجيال القصيدة الحديثة. وقد خلصت تلك الدراسة إلى الملاحظات التالية:

- **تهيمن** البحور الصافية على المتن الشعري الموريتاني، ويغلب في استخدام تلك البحور وجود تنويع إيقاعي ناجم أغلب الأحيان عن استخدام الزحافات بشكل يسمح بالخروج على رتابة التفعيلة نفسها. ويأخذ هذا التنويع الإيقاعي شكله الأكثر بروزا حين تتم المزاوجة بين الوحدات الوزنية لأكثر من بحر. ولهذا فإن التجربة الشعرية الموريتانية تسير في الخط الذي تتبعه الفاعلية الشعرية الحديثة فيما يخص تواتر استعمال بعض التشكيلات دون غيرها.

- **يطغى** المتقارب على التشكيلات الإيقاعية الأخرى. وفضلا عن الحضور الكمي لهذا التشكيل الوزني فإنه يمتاز بكونه طرفا في جميع التفاعلات الوزنية التي تقام مع البحور الأخرى (المتدارك والبسيط...إلخ).

- **يأتي** المتدارك في المرتبة الثانية بعد المتقارب من حيث تواتر الاستعمال. فهو بالإضافة إلى النصوص المتمحضة له يمتاز بكثرة التشاركات التي يدخل فيها.

- **يبدو** ميل الشاعر الموريتاني إلى المزاوجة بين البحور متماشيا مع التغيير الذي طرأ على الحساسية الشعرية، ذلك أن التجربة الشعرية الجديدة تمتاز بكونها تجربة مركبة، لا تستوعبها دائما التشكيلات التقليدية. ولعل هذا هو السبب في استخدام شعراء عديدين للتداخل الوزني بهدف مواكبة زخم التجربة النفسية وملاحقتها في توتراتها المختلفة وخصوصا في القصائد ذات النفس السردي.

ويلاحظ المتتبع للنصوص الشعرية[1] انبناء الوحدات الإيقاعية داخل البحور تبعا للطرق الثلاث التالية:

1- الإتيان بالتفعيلة تامة وطبقا للطريقة المعهودة، بحيث يبدأ البيت بتفعيلة تامة، وينتهي بتفعيلة تامة كذلك. وتتبع هذه الطريقة في الأبيات المنتهية إما بوقفة تامة أو بوقفة عروضية.

2- إيراد التفعيلة مكتملة، ولكنها مفككة بين الأسطر الشعرية، بحيث يرد جزء منها في بيت وتكون التكملة في البيت الموالي. وتتبع هذه الطريقة عادة في الجملة الشعرية التي لا تنتهي الأبيات فيها بوقفات واضحة المعالم.

3- إبقاء التفعيلة ناقصة تنتظر تكملتها وهي ممارسة لا تزال نادرة في الشعر الموريتاني وإن كانت تستخدم بكثرة في النماذج الأكثر حداثة من الشعر العربي.

وطبيعي أن تنعكس طرق بناء التفعيلة داخل انتظاماتها الوزنية على بنية إيقاعية أخرى هي بنية التقفية.

رابعا. القافية:

شكلت القافية بما لها من دور فعال في بناء الإيقاع الشعري، عنصر إغراء للنقاد العرب القدماء حين أسندوا إليها وظيفة محدد من محددات الشعر الذي عرف على أنه "كلام موزون مقفى دال على معنى".

وتجسد الإحساس بأهمية هذا العنصر كذلك من خلال استقطابه عناية المبدعين الذين دأبوا على إعطائه العناية القصوى عبر اختلاف الممارسات

---

[1]- نخص هنا نصوص المدونة المشار إليها أعلاه، والتي وردت في ملاحق الدراسة. انظر المرجع السابق، صص 219-278.

الإبداعية. ولعل لظاهرة "لزوم ما لا يلزم" أبلغ الدلالة على هذا الإحساس القوي بالقافية باعتبارها عنصرا ذا أثر فعال على تكثيف الإيقاع.

وانطلاقا من هذا الدور المحوري فقد تناول النقاد القدماء أنواع القوافي ولوازمها، كما درسوا عيوبها من إقواء وإكفاء وسناد...إلخ[1].

غير أن النظرة القديمة إلى القافية بوصفها عنصرا ينبغي أن يجسد المماثلة الصوتية لا من خلال الصيغة فحسب وإنما أيضا بتوحيد حرف الروي من جهة، وبالتزام موقع ثابت في نهاية البيت من جهة أخرى، هذه النظرة جعلت القافية عبئا يثقل أحيانا كاهل النص الشعري بقواف قلقة لا تستدعيها بنية البيت. ولقد استمرت هذه النظرة حتى مع بعض النصوص النقدية الحديثة[2].

ولعل الإحساس بوطأة تلازمية البيت/القافية، هو ما دفع الشاعر القديم إلى البحث خارج الأطر النظرية للنقد عن صيغ تحقق التخلص من قيود القافية أو التخفف منها على الأقل، فكانت أشكال الانزياح المعروفة في إيقاع الشعر العربي من مزدوجات ومسمطات وموشحات...إلخ.

وإذا ما صدق على القافية في الشكل القديم للبيت قول كوهن بأنها تمثل "تكرار الأصوات الأخيرة"[3] بحيث أن "**هذا الموقع داخل في تعريفها**"[4]، فإنها في

---

[1]- ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة/مصر، 1955، ص 159.

[2]- يمكن هنا أن نلمح تأثير هذه النظرة على نازك في هجومها على أبيات لصلاح عبد الصبور بدعوى أنها مرسلة لا تتوافر على قواف مما أفقدها جمال الوقع وعلو النبرة. انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دارا العلم للملايين، بيروت/لبنان، ط. 5، 1978، ص 164.

[3]- كوهن، مر. سا.، ص 74.

[4]- نفس المرجع، ص 74.

النص الحديث تظهر سلوكا مغايرا لهذا البناء القائم على الموقع الثابت في نهاية البيت إذ تتموقع في أي مكان من النص طبقا لبنيات متعددة يمكن أن نميز منها في النص الموريتاني الأشكال التالية:.

1. **القافية المتوالية:**

تعتمد بنية التوالي على الوفاء -في حدود ما تتيحه بنية النص الحر- لقانون القافية الأصلي كما في هذا المثال:

مدورة أذرع الشمعدان

وتيه تقاسمه القارظان

وذل تسنم خيل الطعان

ونصل السنان

حنانيك يا عاشق الشمعدان

فللبيت رب[1]

إن العدول عن نظام البيت القديم في هذا المقطع يبدو محصورا في الحدود الدنيا، فللقافية اطرادها الغالب وموقعها المعهود في نهايات الأبيات ورويها... ومع ذلك فإن تباين المدى الإيقاعي الفاصل بين القوافي (نتيجة اختلاف عدد التفعيلات في الأبيات) واختفاء التقفية أحيانا (كما في البيت الأخير) شكلت ملمحا من ملامح الخروج على هذا النظام.

فالنص هنا – رغم وفائه النسبي لمحددات القافية الأصلية- يبدو عزوفا عن الالتزام المطلق بنظام القافية، كما هي معروفة في الممارسة الشعرية الكلاسيكية. وبدل صرامة القانون الذي يحد الشاعر ضمن فضاء مغلق، يتم فيه الانطلاق من

---

[1]– محمد كابر هاشم: قصيدة "النخيل الجريح"، **ديوان حديث النخيل**، نواكشوط (د.ت)، ص 123.

المعلوم إلى المعلوم، طبقا لمخطط هندسي مسبق، فإن الذات الكاتبة هنا تتصرف في بناء القافية حسب استراتيجيات الكتابة الشعرية الحديثة مما يستلزم الاحتفاظ بحيز خاص للبناء الشعري يكسر اطراد القافية بإيراد أبيات غفل من التقفية أو بإدخال قوافٍ في سياق أخرى.

2. **القافية المتناوبة:**

لا تختلف بنية التناوب عن سابقتها إلا في الدرجة، فالتحرر النسبي من صرامة القافية التقليدية يبدو أظهر، إذ تعتمد هذه البنية المراوحة بين أكثر من قافية تتناوب في تحديد مواقع الارتكاز الإيقاعي داخل النص. ويمكن أن نعاين هذه البنية من خلال النموذج التالي:

أحيانا أحسبني من مس الشعر

شفيت

ومن أحزاني

من وطن يتسكع في قلبي

ويمزق شرياني

لكني حين عيون النجلاوات النعسى

ترمقني

يتفجر إيقاع من تحت لساني

ينهمر الحزن الفضي

ويحضنني

وطن أقصاني"[1].

---

[1]- محمد ولد عبدي، قصيدة "مناخات"، **الوسيط في الأدب الموريتاني**، مص. سا.، ص 133.

ففي هذا النموذج تتناوب القوافي تبعا لنظام إيقاعي يقوم على تقاطع القوافي الذي ينتج عنه تجاوب شبه منتظم بين الكلمات: أحزاني، شرياني، لساني، أقصاني من جهة، وبين الكلمات: أحسبني، ترمقني، يحضنني من جهة ثانية، بحيث ينشأ نظام للقافية ذو تكرارية مزدوجة تقوم على التعاقب بين القوافي.

ويختلف هذا التعاقب عن ما هو موجود في أشكال الكتابة القديمة (الموشح وغيره) بالحرية في المدى الإيقاعي الفاصل بين القوافي فضلا عن الوضع المكاني المميز والقدرة على مشاكسة التقطيع الوزني.

على أن النظام القديم ما زال يمارس سلطته على الشاعر حتى حين يؤسس مشروعه للتخلي عن النموذج والتحرر من سلطة الأسلاف. ذلك أن القافية وإن احتجبت -في بنيتي التوالي والتناوب- بوصفها قانونا ثابتا وصارما، فإنها ما تزال محافظة في أغلب الحالات على أهم مرتكزات وجودها ماثلة في:

أ- نزوع قوي إلى الاحتفاظ بالروي الذي يكسب النص إيقاعا قويا يدنو به من طريقة بناء الإيقاع في البيت الكلاسيكي.

ب- **الاحتفاظ** الغالب بالموقع التقليدي في نهاية البيت. ويبدو أن سلطة السنن تمارس فعلها فيما يتصل بموقع القوافي أكثر مما تمارسه حينما يتعلق الأمر بوحدة الروي.

ج- ثم إن بنية التوالي والتناوب تبدو شديدة التواشج مع مظهر أثير للكتابة الشعرية القديمة، ونعني هنا بناء الوقفة الثلاثية، فهذا النمط من الوقفة يستدعي مفردة قوية تضع حدا لتدفق الأدلة الشعرية.

ومع ذلك فمهما ألححنا على إصغاء هذا النمط من التقفية لفلسفة البيت القديم، فإن قانون التوالي والتناوب يظل ممارسة تتجاوز طرق بناء القافية في

النص العمودي. ذلك أن الفعل الشعري هنا، ينجز التقفية في حـــدود "أقـــل" مـــن الاضطرار.

وليس التصرف في عدد التفعيلات وإيراد أسطر غير مقفاة وإدخال قـــواف في سياق أخرى...إلخ، إلا مظاهر لاستغلال هامش حرية سيتسع بشكل أكبر مـــع بنية التجاوب الأكثر توغلا في تخوم الكتابة الشعرية الجديدة.

3. **القافية المتجاوبة:**

تبني القافية المتجاوبة تجاوزها على خرق قانون الاطراد الذي أجبر القافية التقليدية على التكوم بشكل قسري في نهاية البيت فضلا عن التشبث الاضطراري بحرف الروي. فالقافية هنا تتأسس على تعدد الخيارات داخل المكان النصي حيث تتوزع في الفضاء الشعري طبقا لمقتضيات تفاعل العناصر النصية المتجاوبة بعيدا عن منطق الإكراه المقنن.

واعتمادا على هذا التجاذب الصوتي الداخلي وما ينجم عنه من تكثيف لفعل الرجوع تدفع القافية المتجاوبة (سواء احتفظت بالروي أم اقتصرت على الـــصيغة الصوتية) بحركية الإيقاع إلى أبعاد لم تكن مستغلة من قبل، كما تجسد حرية السطر من كل القيود فيغدو الإيقاع أقدر على مواكبة الدلالة.

ويبدو هذا النوع من القوافي منسجما أكثر مع الوقفة الدلالية التـــي تـــسمح بتدفق الأدلة الشعرية خارج ضوابط النحو والنظم حيث تحل الجملة الشعرية محـــل البيت التقليدي الذي تضيع معالمه داخل النص ذي البناء العضوي.

وإذا كان المتلقي –في القانون الأول– يستطيع التنبؤ بالقافية (كما بالروي) في منطقة بعينها من النص، فإن بنية التجاوب تظل عصية على التقنين، إذ تفاجئ القارئ متى ما استدعتها عوامل البناء الإيقاعي في أي مكان من الخريطة النصية. فهي تجسيد لحرية الشاعر من إكراهات ما قبل اللحظة الشعرية.

ورغم أن الفاعلية الشعرية الموريتانية ما تزال خجولة فيما يخص بناء قواف متجاوبة، فإنها مع ذلك قد استغلت هذه الآلية الشعرية كما يتضح من المثال التالي:

وأحلم/ مثلك/ بالأيك، والنور، والقمر البلدي

وهمس الصبايا وريح الصبا،

والصبا والغزل ...

- لأني وإياك/ كنا وإن شئت نبقى

رضيعي هديل، رفيقي أمل

- لأني وإياك من ضئضئ المتنبي...

... حلمنا/ كلانا/ بظل وماء وطين وظل..."[1].

فهذا النموذج يجسد قطيعة مع الممارسة الشعرية القاضية بتركيز الانتباه على الإيقاع الخطي وانبثاق رؤية جديدة تحتفي بكامل الإقليم الشعري مكثفة حركة الإيقاع التي غدت -بفضل تلاحق القوافي وتوزعها عبر جسد القصيدة- أكثر توثبا وقدرة على تحقيق التجانس الصوتي بين وحدات النص مما يعزز التحامه العضوي.

فعبر تلاحق القوافي/الصيغ (الصبايا/الصبا -كنا/نبقى-رضيعي /رفيقي ...) يتشكل فضاء النقاء والعذرية الذي يسعى الشاعر إلى إقامته عبر فعل الحلم، حيث تجسد القوافي (الصبايا/الصبا) عالم البراءة والانطلاق على خفق الصفير الممتد ما بين قواف تسلم إحداها للأخرى في حركة موحية متلاحقة، تستمر حتى

---

[1]- ناجي محمد الإمام، قصيدة "سنبقى"، **الوسيط**، مص. سا.، ص 141.

نهاية البيت الثالث، حيث تلتقط أنفاسها لتبدأ من جديد. (وليس صدفة أن هذا البيت ينتهي بنقاط استمرار تحفر سمتها في الدلالة العامة للمقطع).

وتأخذ الحركة مجراها من جديد مع تلاحم القوافي الصيغ (رضيعي /هديل- رفيقي /أمل) لتصل مداها عبر فعل الحلم مرة أخرى (حلمنا/ كلانا) مجسدة صورة السعادة التي حلم الشاعر بها مرتسمة في انسياب القوافي على امتداد السطر الأخير (...حلمنا/كلانا/ بظل وماء وطين وطل...). إلى أن يغدو الحلم فضاء ورديا تستعيد فيه الذات لحظة الصفاء الأولى.

وهكذا تكتسي القافية هنا بعدا تصويريا حين تتخلى عن وظيفتها التقليدية كنهاية شكلية للبيت لتصبح أداة فعالة في الخلق الشعري فتسهم في بناء الدلالة إلى جانب البنيات الشعرية الأخرى.

وختاما فإن هذه المساءلة غير المتأنية لمظهر الحداثة الشعرية الإيقاعي في موريتانيا من خلال ما هو متحقق على مستوى البناء الإيقاعي (والعروضي منه بشكل خاص)، قد أبرزت – عبر نماذج دالة- أن البنيات العروضية بانزياحاتها المعروفة في الكتابة الشعرية المعاصرة قد تعايشت داخل النص الموريتاني.

وقد أظهرت البنيات التي عايناها والنماذج التي استقرأناها أن القصيدة الموريتانية الفصيحة أخذت تكف عن استخدام الأداة الإيقاعية كمعطى مفروض وطريقة آلية في رصد عدد معلوم من المتحركات والسواكن، وشرعت "تورطها" في بناء الدلالة الشعرية.

ومع إدراكنا أن الإيقاع لا ينبني بالدال العروضي وحده، وأن المكون الشعري لا يتكشف عبر بنيات معزولة وإنما من خلال تكامل وتواشج عناصره المختلفة، فقد سمحت لنا معاينة الثابت والمتحول في المنظومة العروضية للقصيدة

الموريتانية الفصيحة بمواكبة التحول الحداثي مجسدا في أشكال بناء الوقفة وآليات استغلال البحور ثم في طرق التقفية.

وهكذا كشفت البحور المطردة (المعهودة والمتداخلة)، وتجاور أشكال الوقف (التام والعروضي والدلالي)، وتفاعل بنيات القافية (المتوالية والمتناوبة والمتجاوبة) عن تردد لم يحسم بعد (لدى الشاعر الواحد وربما في النص الواحد أحيانا) بين آليات الكتابة الشعرية القديمة وبدائلها الحديثة.

ورغم ذلك فإننا لا نعدم استغلالا تتفاوت مستوياته لمعظم الإمكانيات التي استغلتها القصيدة العربية الحديثة في ارتيادها لآفاق الحداثة الشعرية.

المصادر والمراجع:

ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة/مصر، 1955، ص.159.

ابن قتيبة (أبو محمد)، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1969، مقدمة الجزء الأول.

أحمدو بن عبد القادر، قصيدة "البحث عن حجر لقمان الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، إعداد اللجنة الوطنية المكلفة بجمع ونشر الثقافة بموريتانيا، المطبعة الوطنية، انواكشوط/موريتانيا، 1997، صص.79-86،

باتّه بنت البراء، ديوان أحلام أميرة الفقراء، الطبعة الأولى، نواكشوط، موريتانيا، 1997، قصيدة "ريا: طفولة ورد"، ص.58-61

السياب (بدر شاكر)، قصيدة "هل كان حبا"

فاطمة بنت محمد محمود بن عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2009، صص: 127ـ128.

كوهن (جان)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الـولي ومحمـد العمـري، دار توبقال، الدار البيضاء/المغرب، ط.1، 1986

محمد كابر هاشم: قصيدة "النخيل الجريح"، ديوان حديث النخيل، نواكشوط (د.ت)

محمد ولد عبدي، قصيدة "مناخات"، الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، ، إعداد اللجنة الوطنية المكلفة بجمـع ونـشر الثقافـة بموريتانيـا، المطبعـة الوطنيـة، نواكشوط/موريتانيا، 1997

ناجي محمد الإمام، قصيدة " سنبقى"، الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، إعداد اللجنة الوطنية المكلفة بجمـع ونـشر الثقافـة بموريتانيـا، المطبعـة الوطنيـة، نواكشوط/موريتانيا، 1997

نازك (الملائكة)، قضايا الشعر المعاصر، دارا العلم للملايين، بيروت/لبنان، ط. 5، 1978

نازك (الملائكة)، قصيدة "الكوليرا"

النويهي (محمد)، قضية الشعر الجيد، دار الفكـر ودار الخـانجي/مـصر، ط. 2، 1971