مجلة أبحاث البصرة(الإنسانيات) المجلد ٣٠العدد(٢-أ) ٢٠٠٦ص١٢٨-١٤٠

التناص الإيقاعي
أسسه النظرية وإجراءات التطبيق

د.عبد الواحد زيارة اسكندر
جامعة البصرة / كلية التربية / قسم اللغة العربية

لايمكن فهم مصطلح التناص بوصفه آلة نقدية مهمة لكشف خبايا النصوص الإبداعية ألا في علاقته بمصطلح النص بوصفه إنتاجا أدبيا .وليس همنا في هذا البحث تقصي المفهوم العلمي والدقيق لمصطلح التناص اذ لم يعد هذا المصطلح بحاجة الى مزيد من الدراسات النظرية ،بعد أن اكتمل دوائه وتعددت آلياته وكثرت الدراسات التي تناولته تنظيرا وتطبيقا ولكن هذا لا يمنع من أن نحاول لم شتات التعريفات التي أوردها الباحثون لهذا المصطلح لكي تتضح صورته خدمة لأغراض البحث. وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت مصطلح التناص فأننا لم نجد له ((تعريفا جامعا مانعا))(١) على حد قول (د.محمد مفتاح)،أي أن أي تعريف للتناص لن تؤدي بالضرورة إلى تقييد هذا المصطلح بسبب تعدد الرؤى والمفاهيم والرجعيات . سنحاول في هذا البحث أن نعطي تصورا واضحا لمصطلح التناص ، بقصد الوصول إلى مقترب نقدي ،يمكننا من خلاله وضع حدود لمفهوم التناص الإيقاعي موضوع الدراسة من الناحية النظرية ، بعد أن اتضح لنا ان هذا المفهوم غير مألوف في الدراسات النقدية المعاصرة ألا قليلا ،كما سنوضح لاحقا. كان ظهور مصطلح التناص ،أول مرة في دراسات الباحثة جوليا كرستيفا بين عام ١٩٦٦ -١٩٦٧ م ،وليس من واجبنا في هذا البحث تقصي الفترة التاريخية التي ظهر فيها هذا المصطلح ،وانما نحاول -قدر المستطاع-جمع التعريفات التي أوردها الباحثون في هذا الموضوع ،لتوضيح صورة هذا المصطلح كان أول تعريف للتناص عند كرستيفا يقوم على مستوى إنتاج النص،أي حدوث التناص أثناء الابداع ،وليس ما بعد الانتاج بوصفه آلية نقدية فاحصة للنص كما سيأتي ،وهذا التعريف الذي سنورده لهذه الباحثة يعد تعريفا أوليا، فالتناص عندها هو (التقاطع داخل نص لتعبير ماخوذ من نصوص أخرى (٢) ، ألا أن كريستيفا تعود مرة أخرى وتعرف التناص انطلاقا من مستوى النص ما بعد الانتاج ،وليس أثناء الانتاج ،فتقول ((كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ،وكل نص تشرب وتحويل لنصوص اخرى))(٣)وهذا التعريف تنطبق عليه مقولة رولان بارت عندما يصف النص بأنه ((جيولوجيا كتابات))(٤)،أي أن النص الجديد يأخذ وينقب ويستعير من نصوص متعددة . ثم أصبح مصطلح التناص بعد ذلك أحد أهم

خواص النص ، وذلك على يد الناقد ((لوران جيني)) الذي جعله أحد مميزات النص المنتج ،وعندما عرفه بقوله : (عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى)(٥) ألا إن لريفاتير الناقد الأسلوبي المعروف فهما آخر مختلفا لمصطلح التناص ، فهو يعده أداة اجرائية و((مرتبة من مراتب التأويل))(٦)ولهذا نراه يؤكد أن ((القارئ لنص من النصوص هو القادر على أكتشاف التناص في النص المقروء)) (٧) ثم يأخذ مصطلح التناص دوره بوصفه أجراء معمليا خاصا بفحص النصوص من الناحية التناصية ،ويتبلور هذا المفهوم في أفكار ((جيرار جنيت))الذي يعرف التناص بأنه ((محاولة دراسة العلاقة بين النصوص المكونة لنص معين (...)وأن هذه العلاقة تخضع لميكانيزم أو عملية التحويل ،أي أن نصا واحدا يتضمن نصوصا متعددة))(٨) من هذا العرض المقتضب يمكن القول ان المصطلح قد مر بمرحلتين هما:

الأولى : مفهومه عند الانتاج(إنتاج النص)وهو(قراءة للنصوص سابقة،وتأويل لهذه النصوص،واعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق عدة،على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى على كل النصوص السابقة التي يتكون منها)(٩).

الثانية :مفهومها على المستوى الإجرائي المعملي ،فهو يعد بمثابة الكاشف عن آليات التناص نفسها التي اشتغل فيها أو بها النص ،يعتمد هذا المفهوم على الملتقي وثقافتها ومرجعيتها ووعيه للكشف عن الأصول الأولى للنص. بعد أن اتضح أن التناص يعني تداخل النصوص ،هناك أسئلة لابد من ورودها وهي كيف يتم هذا التداخل؟هل يكون على مستوى المضمون ؟أم على مستوى الشكل ؟أم يكون على مستوى الاثنين معا ؟. بعد الإجابة على هذه الأسئلة المهمة ،نستطيع أن ندخل في رحاب مفهوم التناص الإيقاعي الذي يحدث على مستوى الشكل .

يقسم التناص على مستوى الشكل والمضمون إلى :

١-التناص المضموني .

٢- التناص الشكلي .

وقد قامت كرستيفا بعمل دراسة مهمة في ذلك سمتها ب((النص المغلق)) فيكتابها المهم ((علم النص)) وقد عالجت فيه التناص على مستوى الشكل والمضمون .(١٠) وقد اختلف الباحثون في هذه القضية ،وافترقوا إلى ثلاثة أصناف ،فبعضهم يرى إن التناص يحدث على مستوى الشكل كما لاحظنا ،فليس من المستبعد أن يعالج على مستوى الإيقاع ،وهو ما ندعوه بالتناص الإيقاعي . وعلى الرغم من أن الدراسات التي تناولت التناص في النصوص الشعرية، قد تناولته من زاوية المضمون ،فأن مفهوم التناص الايقاعي لم يكن غائبا عن الباحثين في الدراسات النقدية التي تناولت بعض النصوص الشعرية ،وقد عثرنا – ونحن بصدد البحث – على دراستين تناولنا هذا المفهوم ،لابد من الإشارة أليهما ، على الرغم من الخلاف في التصور والهدف بين هذا البحث وبين الدراستين المذكورتين .الدراسة الأولى

،بعنوان (موسيقى الإطار :البنية والخروج) للأستاذ علوي الهاشمي نشرها في مجلة (كلمات)التي تصدر في البحرين ١٩٨٨م،درس فيها بعض ظواهر الإيقاع الشعري تطرقا لمفهوم التناص الإيقاعي،جاعلا منه مستوى من مستويات المزاوجة الإيقاعية ، يقول في ذلك ((قد يتصل هذا المستوى من المزاوجة الإيقاعية بما يسمى عادة بظاهرة التناص ،أو (النص الغائب)،غير أننا لا نريد من هذه سوى الجانب الإيقاعي ،أي ما يفتح بنية النص الإيقاعية ويتخللها في موضع أو أكثر،محتلا مساحة واضحة في النص ،مختلفة من حيث بنيتها الإيقاعية الخاصة عن بنية النص وسياقه الإيقاعي العام،ولعل اتصال هذا المستوى من المزاوجة بظاهرة التناص يجيز لنا أن نطاق عليه تجاوز التناص الإيقاعي)). ينطلق الباحث في دراسته من فهم يبدو لنا مبتسرا وليس متكاملا لمفهوم التناص أوما يسميه بالنص الغائب ،فالمداخلات النصية الشكلية التي يوردها والتي دخلت إلى بنية قصيدة التفعيلية كما يرى ،تتمثل في شكل كلمات وسطور من الشعرالشعبي ،ثم اتسعت تدريجيا حتى اخترقت النص مقاطع من الأغاني والمواويل الشعبية ،ونصوص كاملة أو مجزوءة من النثر (١٣).والحقيقة أن هذه المظاهر من المداخلات النصية اوردها الباحث ،وعندها من التداخل الإيقاعي بين النصوص، لا تتدرج- كما يبدو -تحت مفهوم النص الغائب أو مصطلح التناص الإيقاعي ،بسبب أن التداخل النصي هو ((عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى))(١٤)،أي أن المشاكلة وليس الاختلاف تعد شرطا أساسيا من شروط التناص ،ودخول الشعرالشعبي والمواويل والأغاني أنما تدخل تحت ما يطلق عليه بالتضمين أو التوظيف الفني سواء كان ذلك على مستوى الشكل أو المضمون . أما الدراسة الثانية التي تناولت مفهوم التناص الإيقاعي ،فهي دراسة الباحث حسن الغرفي الموسومة ب(البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد)الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد عام ١٩٨٩م،وقد عقد الباحث فصلا سماه (التناص الإيقاعي)،اعتمدفيه الأفكار التي اوردها آلاستاذعلوي الهاشمي في دراسته الآنفة الذكر ،لكنه اعتمد التفصيل محاولا أن يطبق ما أورده الهاشمي على شعر حميد سعيد . وقد علل الباحث حدوث التناص الإيقاعي بقوله(...كيف إن الإيقاع في الشعر يقيم علاقة مع الواقع ،بما أنه يوجد إيقاع في الطبيعة،و أخرفي الرقص والموسيقى والرسم وما إلى ذلك ،من هذه الجهة كان توجهنا مبررا لبحث بعض الظواهر الصوتية التي تبرز تقاطع النص الشعري عند هذا الشاعر مع نصوص أخرى مختلفة عن جنسه الأدبي ،ولهذا حرصنا على جعل هذه الدراسة تستقل بمحور خاص تحت عنوان (التناص الإيقاعي)(١٥).

وقد أورد الباحث مجموعة مظاهر ،وصفها بأنها موسيقية، تظهر تقاطع النص الشعري مع نصوص دلالية أخرى ،ويبدو لنا أن هذه المظاهر ذكرها الباحث لم تخرج عما ذكره الأستاذ علوي الهاشمي ،ولم توضح حقيقة التناص بمفهومه الإجرائي الذي يدعو الملتقي لاكتشافه في بنية النص الشعري خاصة ،إذ ان دخول الشعر الشعبي والمواويل الشعبية وجزء من النثر في بنية القصيدة الموزونة بشكل

خاص لاحتاج إلى كد ذهني لاكتشافه ،وبهذا يصبح التناص سهلا لا يدعو القارئ إلى تفكيك النص لاكتشافه،كما يقرر ذلك الباحثون في هذا المصطلح . يتحدد مفهومنا للتناص الايقاعي من قضية تبدو غاية الأهمية،وهي عدم إمكانية الفصل بين الشكل و المضمون،وبخاصة بالنص الشعري الذي يبدو الإيقاع ظاهرا فيه،ونعني به النص الشعري الموزون،وهذا المفهوم يبدو جديدا لاعهد للدراسات النقدية به، بعد أن لاحظنا كيف عالج الدارسون قضية التناص الإيقاعي كما مر في الدراستين السابقتين ان تناص النص الشعري مع نصوص شعرية ا أخرى من الناحية الإيقاعية،إذا لم يكن مرتبطا بالمضمون لايمكن عده تناصا إيقاعيا اذ أن تداخله مع نصوص أخرى من الناحية الإيقاعية فقط لا يدخله في مفهوم التناص الإيقاعي ،أذلابد من تداخل هذا النص وتمثيله لنصوص أخرى شكلا ومضمونا . وبهذا المفهوم يصبح مصطلح التناص الإيقاعي مقتربا نقديا مشروعا ستتضح معالمه وآ لياته واجراءته إثناء التطبيق . اختارت الدراسة نموذجين شعريين ،الأول عبرة عن نصين قصيرين يشكلان نصا مضمونا واحدا لانهما يعالجان الفكرة ذاتها للشاعر محمود البريكان وهو كآلاتي :

-الطارق(١٦).

على الباب نقر خفيف

على الباب نقر بصوت خفيض ولكن شديد الوضوح

يعاود ليلا .أراقبه . أتوقعه ليلة بعد ليلة .

أصيخ إليه بإيقاعه المتماثل

يعلو قليلا قليلا

ويخفت

افتح بابي

وليس هناك أحد.

من الطارق المتخفي؟ ترى ؟

شبح عائد من ظلام المقابر ؟

ضحية ماض مضى وحياة خلت

أتت تطلب الثار؟

روح على الأفق هائمة أرهقتها جريمتها

أقبلت تنشد الصفح والمغفرة ؟

رسول من الغيب يحمل لي دعوة غامضة

ومهرا لاجل الرحيل؟

١٩٨٤

- الوجه (١٧)

نفسه،مرة بعد أخرى يحوم على النافذة .
نفسه،ذلك الوجه ،مرتسما من وراء الزجاج.
في الليالي المملة ،وقت هبوط القمر .
نفسه ذلك الشبح المتخايل في هالة الضوء ،
مرتعش الشفتين يغمغم
أي ابتهال خفي
وأية حشرجة صامتة ؟
نفسه ذلك الوجه ،حين تهب العواصف
يظهر متشحا بالظلام الرصاصي
مضطربا في إطار من الشعر التطاير
يقذف عبر الزجاج
نظرة من عذاب ورعب
وتغيبه الريح ثانية ..
نفسه ،ذلك الوجه ، حين يسح المطر
عند منتصف الليل ،
يظهر ملتصقا بالزجاج كوجه غريق
يتموج مشتعلا بالبروج
وعلى وجنته تسيل
قطرات المطر
والدموع .

.١٩٨٩

قبل البدء بمشروع القراءة العروضية لهذين النصين لاكتشاف البنية الإيقاعية لكل منهما، لابد من أن نشير إلى أن هذين النصين متداخلان، أي انهما قد دخلا في عملية تحويل وتمثيل لانهما يعالجان فكرة واحدة، وهذا التداخل النصي أطلق عليه بالتناص الداخلي وهو قيام الكاتب بإعادة إنتاج سابق له(١٨)،فقصيدة(الوجه) هي أعادة لقصيدة (الطارق) ، ولايعني هذا إن الشاعر يمتص آثاره السابقة ،أو يناقض أفكاره،وانما يكون ذلك لأغراض تخص تكوين الشاعر النفسي وطبيعة الوضع الذي يعيشه في القراءة العروضية لقصيدة (الطارق) التي كتبها البركان سنة ١٩٨٤، نستطيع أن نسجل الأفكار الآتية:

١-أن كل التفعيلات في هذه القصيدة خاضعة للمعيار،وتندرج تحت بحر المتقارب ،ألا إن لكل تفعيلة منطقها الخاص .

٢-إن في القصيدة أربع تشكيلات زمنية هي :

أ- فعولن ب - - التامة .

ب- فعول ب _ ب المقبوضة .(حذف الخامس الساكن)

ج – فعولْ ب – ْ المقصورة (إسقاط ساكن السبب الخفيف وأسكان متحركه)

د- فعو ب _ المحذوفة (اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة)

وهذا الاختلاف الزمني بين التفعيلات التامة وبين التفعيلات التي أصابها الزحاف أو العلة ،جعل هذا النص الشعري يخضع للتفاوت الزمني في الإيقاع من سطر لآخر.

٣- التفعيلة المهيمنة في النص هي تفعيلة (فعولن) التي تبدأ بوتد مجموع (ب–)،وهذا ما أعطى النص رتابة إيقاعية واضحة وبطأ وتثاقلا لأن الاوتاد أقل سرعة من الأسباب .أما في قصيدة (الوجه) التي كتبها البريكان سنة ١٩٨٩م ، فنستطيع ان نسجل ما أستطعنا الحصول عليه من أفكار عروضية وكآلاتي :

١-القصيدة موزونة على بحر المتدارك ،وكل تفعيلات القصيدة خاضعة للمعيار ، إلا أن لكل تفعيلة منطقها الخاص .

٢- إن في القصيدة اربع تشكيلات زمنية هي :

أ- فاعلن –ب– التامة .

ب- فعلن ب ب– المخبونة (حذف الثاني الساكن).

ج – فاعلان –ب–ْ المذالة (علة زيادة).

د- فعلان ب ب –ْ مخبونة مذالة .

وهذا الاختلاف الزمني بين التفعيلات ، جعل النص يخضع للاختلاف الزمني من سطر لآخر .

٣-إن التغيير الذي اصاب تفعيلة (فاعلن)وهو زحاف الخبن،وحولها الى تفعيلة (فعِلُن) له دلالة شعورية واضحة أذ جعل الإيقاع سريعا ومضطربا بسبب اختزال صوت المد (الألف)الذي يوحي بالعلو اولا ،ولاقتران سببين في تفعيلة (فعلن) ثانياً .

٤- ان التذييل المتكرر ،وخاصة في الأسطر الاخيرة من القصيدة يحمل دلالات نفسية مهمة،وبخاصة دلالة الخوف والرعب ،بسبب ما أحدثه صوت المد (الالف)الذي يحكي الارتفاع ثم الاستقرار المفاجئ الذي يحمله صوت (النون) الساكن الذي يوحي بالفزع .

بعد هذه القراءة العروضية لهذين النصين نورد النموذج الثاني الذي اخترناه في هذه الدراسة مجالا للتطبيق وهو قصيدة (انتظار)للشاعرمجيد الموسوي :

_ أنتظار(١٩)

هذه غرفتي

أي صمتٍ يدججها

وفراغٍ مخيف!

منذ دهر توقعته

ذلك الكائن الشبحيُ يجيئ إليّ بلا دعوة

صامتا غامضا في الرداء الغرابي يدنو قليلا

ويجلس متئدا

ثم يرمقني ...

أي عينين ماكرتين

* * *

أراقب نافذتي ذاهلا

ثمة من يطرق الباب طرقا غريبا .

وثمة ما يتململ صوت الحنيف .

أهيْ الريحُ؟ فكرت أدنو من الباب

ثم اصغي قليلا

وأفتح مرتجفا آه

أشهق أنت أخيراً

واسقط مستسلما في الظلام الكثيف !

إن اول ما يلفت النظر في هذا النص الشعري هو حدوث نوع من التداخل العروضي فيه ،وهذا التداخل حدث على مستوى المقاطع ،فالنص يمكن تقسيمه من الناحية العروضية إلى قسمين :

الأول يبدأ من السطر الاول وينتهي بالسطر التاسع ،وينتمي هذا المقطع الى بحر المتدارك .أما الثاني فيبدأ من السطر العاشر وينتهي بالسطر السابع عشر ،وقد جاء على وزن بحر المتقارب .ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل إن هذا النوع من التداخل لايعد ترفا في الشعروإنما يبرره الموقف الشعوري (٢٠)،وهذا ما أكده الدكتور محسن اطيمش في دراسته القصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦) للسياب (٢١). ويبدو لنا إن هذا التداخل العروضي في هذا النص ، إنما هو نوع من تناص حدث بين هذا النص بمقطعيه مع نصوص أخرى تتشابه معه شكلا ومضمونا وهذا ما سنحاول أن

نثبته في هذه الدراسة لاحقا . عند قراءتنا العروضية للمقطع الاول من هذا النص ، أستطعنا ان نسجل ما يأتي :

١-إن كل التفعيلات في هذا المقطع خاضعة للمعيار ،إلا إن لكل تفعيلة منطقها الخاص .

٢- إن المقطع الشعري في هذا النص يتألف من اربع تشكيلات زمنية من التفعيلات هي :

أ- فاعلن - ب - التامة

ب- فعلن ب ب- المخبونة (حذف الثاني الساكن)

ج -فاعلان -ب-ْ المذالة (علة الزيادة)

د-فعلان ب ب -ْ المخبونة المذالة (الزحاف المركب)

٣- إن التفعيلة المهيمنة في هذا المقطع هي تفعيلة (فاعلن)التي لم يطرأ عليها التغيير ،مما جعل النص رتيباً من الناحية الإيقاعية ،وهذه الرتابة أملتها الحالة الشعورية التي تملكت الشاعر .

٤- إن تحول التفعيلة من (فاعلن) بسبب زحاف الخبن إلى تفعيلة (فعلن)يوحي بسرعة الإيقاع مما يدل على الاضطراب النفسي بسبب إختزال صوت المد الطويل (الالف) الذي يوحي بالارتفاع والعلو.

٥- إن التذييل الذي أصاب تفعيلة(فاعلن) وحولها إلى (فاعلان) يحمل في ذاته دلالة الخوف والرعب لما فيه من مد للصوت إلى الاعلى ثم استقرار بصورة مفاجئة ، وهذا ينسحب على تفعيلة (فعلان) كذلك. أما في المقطع الثاني من نص الشاعر مجيد الموسوي ، فنلاحظ حدوث ظاهرة التداخل العروضي، وهذا التداخل ليس من نوع التداخل الذي حدث على مستوىالنص بأكمله كما لاحظنا، والذي عالجناه بتقسيم النص إلى مقطعين ، وأنما حدث على مستوى التفعيلات في أسطر القصيدة . ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن هذا التداخل يكون على مستوى الأسطر ، ويمكن تفاديه بالقراءة المسترسلة للأسطر ، وهذا ما لاحظه في دراسته لقصيدة (جيكور أمي) لبدر شاكر السياب(٢٢)لكن الذي نلاحظه في هذا المقطع من القصيدة أن هذا التداخل بين التفعيلاتلايمكن تفاديه بالقراءة المسترسلة كما رأى الدكتور عز الدين إسماعيل ،ويبدو لنا ان هذا التداخل يعد خللا وإرتباكا في موسيقى هذا المقطع الشعري. فالمقطع – كما هو معروف – منتظم على تفعيلة (فعولن) وما يطرأ عليها من تغييرات في نطاق البحر الشعري وهو بحر المتقارب . وفي التفعيلة الأولى من السطر الثاني تحولت تفعيلة (فعولن) إلى(فاعل)وليس هناك نسوغ يسمح بهذا التحويل إلا أن يكون خللا في موسيقى المقطع. وحدث ايضاً في التفعيلة الثانية من السطر نفسه أذ تحولت تفعيلة (فعولن) إلى (فعلن) ،وفي السطر السابع تحولت التفعيلة إلى (فاعل)،وهذا الخلل الموسيقي لم يكن بارزا بشكل لافت للنظر بسبب رتابة موسيقى هذا المقطع . إن القراءة العروضية لهذا المقطع توضح لنا النقاط الآتية :

١- إن أغلب التفعيلات خاضعة للمعيار ، عدا ما أشرنا إليه من التفعيلات التي خرجت عن المعيار وعدت خللاً وارتباكا في موسيقى هذا المقطع ، إلا أن لكل تفعيلة منطقها الخاص .

٢- يتألف المقطع الشعري من أربع تشكيلات زمنية من التفعيلات هي :

أ- فعولن ب -- التامة

ب- فعولْ ب - ب المقبوضة (حذف الخامس الساكن)

ج-فعولْ ب - المقصورة (إسقاط ساكن السبب الخفيف واسكان متحركة) .

د-فعو ب - المحذوفة (إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة)

إن هذا الاختلاف الزمني بين التفعيلات نتيجة التغيرات التي طرأت عليها ، جعل المقطع الشعري يخضع لاختلاف زمني من سطر لآخر .

٣- إن التفعيلة المهيمنة في هذا المقطع هي تفعيلة (فعولن) بصورتها التامة ، وهذا قد منح هذا المقطع الشعري رتابة إيقاعية بارزة طغت على ما فيه من خلل موسيقي نشأ من اختلاط التفعيلات .

تبين لنا بوضوح عند قراءتنا العروضية لمقطعي القصيدة إن هناك انتقالاً من بحر المتدارك إلى بحر المتقارب ،وقد أطلقنا على هذا الانتقال بالتداخل العروضي ، وعلى أساس هذا التداخل قسمت القصيدة إلى مقطعين ، والتداخل العروضي بين البحرين (المتدارك والمتقارب) يحمل دلالة نفسية وشعورية واضحة . فالوحدة الوزنية (فعولن) هي مقلوب الوحدة الوزنية (فاعلن).

فعولن = ب - وتد مجموع + - سبب خفيف

فاعلن = - سبب خفيف + ب - وتد مجموع

هذه العلاقة البنائية بين هاتين الوحدتين الوزنتين (فاعلن،فعولن)جعلت لكل بحر منطقه الخاص به وموسيقاه التي يعرف بها . فتفعيلة (فاعلن) تبدأ بسبب خفيف (-)وتنتهي بوتد مجموع (ب -)،وهذا ما جعلها أكثر سرعة ،لان الاسباب اسرع من الاوتاد ،هذا الكلام ينسحب على التشكيلات الاخرى الواردة في المقطع الاول من القصيدة (فَعِلُنْ)التي تبدأ بسبب خفيف .أما التفعيلة (فعولن) التي تبدأ بوتد مجموع (ب -)وتنتهي بسبب خفيف (-) فهي اشد ثقلا وأكثر بطأ بسبب موقع الوتد المجموع في بدايته . وهذا يشمل التشكيلات الاخرى التي وردت في هذا المقطع مثل (فعولْ ، فعولْ ، فعو). من هنا يمكن القول أن قصيدة (انتظار)بدأت بإيقاع سريع مثلته تشكيلات بحر المتدارك (فاعلن ، فعلن ،فعلن ، فاعلان)الموزعة توزيعا دلاليا على أسطر القصيدة في مقطعها الأول ، ثم بعد ذلك أخذ الإيقاع يميل إلى البطء ممثلا بتشكيلات بحر المتقارب (فعولن، فعول ، فعول ، فعو)الموزعة على أسطر القصيدة في المقطع الثاني، مع ملاحظة وجود خلل عروضي في ثنايا اسطر هذا المقطع ، يبدو أنه قد أقحم أقحاماً لامفر منه بسبب العلاقة التناصية بين هذا النص (أي المقطع الثاني من القصيدة)وقصيدة (الطارق) التي تناولناها بالتحليل .

لو عدنا بعد هذه القراءات العروضية إلى النصين مشروع الدراسة (الطارق ،الوجه) (انتظار) لرأينا إن التناص حدث بين المقطع الاول من قصيدة (انتظار) مع قصيدة (الوجه) والتناص هنا شمل الشكل والمضمون معاً ،كما حدث تناص آخر بين المقطع الثاني من (إنتظار) وقصيدة (الطارق) . ولما كان همنا في هذه الدراسة التركيز على التناص الشكلي المتمثل بالتناص الإيقاعي ، سيكون إغفالنا للتناص المضموني مشروعا ، على الرغم من أن الدراسة لم تفصل بين الشكل والمضمون .واللافت للنظر في هذا التداخل الإيقاعي ،التشابه الكبير في تشكيلات الإيقاع في النصين المتداخلين ، وهذا التشابه يعد من المؤشرات التي تؤشر للقارىء مفاصل التناص ، وتوجهه نحو مظانه(٢٣). ولعل في تداخل هذين النصين الكثير من المؤشرات التي تؤشر مفاصل هذا التناص ،وتوجه الملتقي لمعرفته واكتشافه ،بدءً بالعنوان وانتهاءً بالفكرة العامة مروراً بالإيقاع وانتقاء المفردات والصور الشعرية .كما إن هذه المؤشرات تتباين في تاثيرها ومدى فاعلية كل مؤشر لإكتشاف التناص والدلالة عليه ،فقد يتشابه نصان في العنوان ،ولكن الملتقي لايستطيع أنيكتشف هذا التشابه إلاإذا كان واسع الاطلاع ويمتلك ذاكرة تمكنه من الامساك بخيوط هذا التداخل ،وهذا مايطلق عليه بالتناص الاعتياطي الذي لايمكن الوقوف عليه في النص إلا إعتمادا على ذاكرة الملتقي (٢٤) . أويكون التشابه مختصا بالمضمون أو الصور الشعرية . ولكن الامر يختلف حينما يكون التناص إيقاعيا ،بمعنى ان يتداخل نص مع نص أو نصوص اخرى من الناحية الإيقاعية فهذا يعد مؤشراً قوياًوفاعلا يوجه الملتقي لاكتشافه شرط أن يكون هذا التداخل يشمل الشكل والمضمون معاً، كما أتضح في الدراسة . ومن اللافت للنظر في هذا التناص الإيقاعي الذي أخترناه، ظاهرة لابد من ذكرها،ففي الوقت الذي نجد ان قصيدتي (الطارق ،الوجه)سالمتان من الناحية العروضية،وهو بلا أدنى شك يدلل على قدرة البركان الموسيقية وتمكنه من بناء نصوصه بناءاً إيقاعيا محكماً ، نجد إن قصيدة (انتظار) قد دخلها ما يدعى بالتداخل العروضي ،إذ حدث نوعان من التداخل، الاول على مستوى النص كله، والثاني على مستوى الاسطر الشعرية ،فالنوع الاول يمكن تقاديه بتقسيم القصيدة إلى مقطعين ، وهذا ما حصل بالفعل ، ولكن النوع الثاني من التداخل قد أضر بموسيقى القصيدة كثيراًمحدثاً خللا عروضيا لايمكن تقاديه حتى بقراءة الاسطر بصورة مسترسلة ،ويبدو إن هذا الخلل قد اقحم اقحاماً لامسوغ له وإلا فبماذا نفسر ذلك؟ .

الهوامش

١-تحليل الخطاب الشعري (أستراتيجية التناص):١٢١.

٢- في أصول الخطاب النقدي الجديد :١٠٣.

٣- الخطيئة والتفكير :١٣ .

٤- في أصول الخطاب النقدي الجديد :١٠٥ .

٥- المرجع السابق :١٠٨ .

٦ - السابق :١١٠ .

٧- مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر ،مجلة الأقلام ١٩٩٥ م :٤٣ .

٨- المرجع السابق :٤٣ .

٩ - **الليث والخراف المهضومة -دراسة في بلاغة التناص الأدبي ،الموقف الثقافي** ٩٨٨: ٨٢.

١٠ - علم النص :٢١ .

١١- ينظر المنزلات :٥١/١ .

١٢- موسيقى الإطار :البنية والخروج،مجلة كلمات ،البحرين١٩٨٨ :١٥٠-١٥١

١٣- ينظر المرجع السابق :١٥١ .

١٤- في أصول الخطاب النقدي الجديد :١٠٨.

١٥- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد:١٠٥-١٠٦.

١٦- الأقلام ١٩٩٣ :٨٢ .

١٧ -المرجع السابق :٨٢ .

١٨- ينظر دراسة في بلاغة التناص الأدبي :٨٤.

١٩-أفاق عربية :٦٦.

٢٠- الشعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:٩٩-١٠٠.

٢١- دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر النقدية في الشعر العربي المعاصر: ٢٨٦ .

٢٢-الشعر العربي المعاصر :٩٣.

٢٣- ينظر تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص):١٣١ .

٢٤ -المرجع السابق :١٣١.

المراجع البحث

١- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد- حسن الغرفي- دار الشؤون الثقافية العامة بغداد-١٩٨٩ .

٢- تحليل الخطاب الشعري (أستراتيجية التناص)- د.محمد مفتاح- المركز الثقافي العربي -ط١ -١٩٨٥.

٣- الخطيئة والتفكير - د.عبدالله الغذامي -النادي الأدبي - جدة-ط١ /١٩٨٥ .

٤- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) د. محسن اطيمش/ دار الرشيد- بغداد- ١٩٨١ .

٥- الشعر العربي المعاصر :قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- د. عز الدين إسماعيل - دار العودة ،بيروت -ط٣ -١٩٨١ .

٦- علم النص -جوليا كرستيفيا _ترجمة فريد الزاهي - دار توبقال ط١ ١٩٩١ م.

٧- في اصول الخطاب النقدي الجديد -ترجمة أحمد المديني- دار الشؤون الثقافية العامة بغداد -ط ١٩٨٩/٢ .

٨-مجلة الاقلام -ع/٤-٥-١٩٩٥/٦-دار الشؤون الثقافية العامة بغداد.

٩- مجلة الاقلام - ع/٣-١٩٩٣/٤- دار الشؤون الثقافية العامة بغداد.

١٠-مجلة آفاق عربية - حزيران -السنة التاسعة عشرة /١٩٩٤-دار الشؤون

١١-مجلة كلمات - ع/١٩٨٨/٩ -البحرين .

١٢-مجلة الموقف الثقافي -ع /١٧ /١٩٨٨_ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد

١٣-المنزلات -ج١ -طراد الكبيسي -دار الشؤون الثقافية العامة بغداد -١٩٩٢ .

Abstract:

This study is concerned with the phenomenon of context at the level of rhythm, for generally speaking context as a concept is of both an inter-structure and an intra-structure . As far as this research can tell, there is a kind of rhythm taking place on the level of a kind of overlapping, which forms the form that accompanies content and both create the sphere of context rhythm . This is beyond any doubt a new concept that has never been dealt with in all modern critical studies as part of their practical projects . Of course , this indicates that the literary effect of texts does not include the content alone but it also includes the frame of the text. Hence, there are too many Arabic texts that can be taken as practical examples within this novel critical concept.