الإيقاع في رواية ذاكرة الجسد

أ.د. حسن دخيل الطائي

الخلاصة:

يتناول هذا البحث ظاهرة أدبية، يتداخل فيها السرد مع الشعرية في كتابة رواية ذاكرة الجسد؛ فقد كتبت بلغة أدبية تثير الاهتمام بذاتها، من خلال لغتها المنزاحة، والموجزة، والمكثفة، والزاخرة، بألوان عديدة من الايقاعات، منها ما يقع ضمن الإيقاع الخارجي ومنها ما يقوم على الإيقاع الداخلي مثل التنغيم الصوتي والتكرار والتقسيم وإيقاع التوازي والمقابلة المعكوسة.

وقد مهدت للبحث بمقدمة تؤصل هذه الظاهرة في النثر العربي والغربي والبحث عن جذورها ومظاهرها، وقد ذكرت ذلك بإيجاز.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، التكرار، التوازي، الانزياح، ذاكرة الجسد، تداخل.

Al'iiqae Fi Riwayat Dhakirat Aljusid

A.D. Hasan Dkhyl Alttayiy

Conclusion:

This research deals with a literary phenomenon, in which the narration interwoven with poeticism in the writing of the novel of the memory of the body. It was written in a language of literary interest, through its language of displacement, concise, intense and rich in many colors of rhythms, including what is within the external rhythm, On the internal rhythm such as vocal toning, repetition, division, rhythm of parallelism and opposite interview.

And has paved the way for research to provide an introduction to root this phenomenon in Arab and Western prose and to search for its roots and manifestations, which I mentioned briefly.

Keywords: rhythm, repetition, parallelism, displacement, body memory, overlap.

التمهيد

الإيقاع في النثر العربي

الإيقاع مثل ما هو معروف ((يمكن أن يوجد في كلِّ ظاهرة من ظواهر الحياة التي تتصف بإحدى هذه الصفات (التكرار او التعاقب))[١].

وعلاوة على ذلك فإنَّ الشعرية موجودة في النثر والنثرية موجودة في الشعر، فعندما ينظم أحد الشعراء شعرًا موزونًا، ولكنَّه يفتقر إلى الخيال المبدع، ويتسم بالتقريرية والوضوح، وتكون لغته مباشرة ومطابقة لمعانيها المعجمية، ولا تثير الاهتمام بذاتها، نقول عن مثل هذا النمط من الشعر، إنَّه يتسم بالنثرية.

وكذلك النثر الذي يُعْنى بصياغتهِ وينمِّقُ أسلوبه، وتكون لغته انزياحيه مفعمة بالإيحاءات وتثير المتلقي وتدهشه، وتنتزع إعجابه، وتحقق له المتعة من خلال براعة الصياغة، وما ينجم عن ذلك من إيقاع وتناغم في الأصوات، فإن مثل هذا النص يكون قد غادر مملكة النثر إلى مملكة الشعر.

وقد أشار أبو حيان التوحيدي إلى مثل هذا المعنى بين النثر والشعر في قوله: ((وأحسنُ الكلامِ مارقَّ لفظُه، ولطُفَ معناه، وتلألأَ رونقُه، وقامتْ صورتُه بينَ نظمٍ كأنَّه نثر، ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع، حتى إذا رامه مريغ حلق، وإذا حلق أسف، أعني يبعد عن المحال بعنف، ويقرب من المتناول بلطف))[٢]. وفي ضوء ما تقدم فالكلام يمكن أن يكون شعرًا ((بمجموعة من الاشتراطات، والاعتبارات، كالتصوير والتخييل والانزياح والإيقاع إلى آخر ما هنالك من مبادئ الشعرية، وذلك يعني أن الكلام إذا فقد شرط الشعرية، عاد إلى أصله نثرا))[٣].

وتناول ابن سينا موضوع التفرقة بين النثر العادي والنثر الموزون وحددها في خمسة أصول هي: ((التناسب بين الجمل المتتابعة طولًا وقصرًا، ومعادلة في عدد الألفاظ المفردة، والتوافق في عدد الألفاظ والحروف، والتناسب بين المقاطع المحدودة والمقصودة، وتشابه المقاطع، وذلك بجعلها متشابهة من حيث الموسيقى))[٤] .

---

[١] ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، محمد وهبة، بيروت، ١٩٧١:١٧.

[٢] الشعريات والسرديات، يوسف غلبي، منشورات مخبر، الجزائر، ١١٢-١١٣.

[٣] نص السيولة والصلابة، دراسة في تداخل الانواع الادبية، د. لؤي خليل، بحث منشور في كتاب تداخل الانواع الادبية، مجموعة مؤلفين، مؤتمر النقد الدولي، نظمه قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، مجلد الثاني.

[٤] الخطاب النقدي العربي، ابن خلدون، إحسان عباس، البنيويون، د. حسن عليان، دار مجدلاوي، عمان الاردن، ٢٠٠٨:٣٢.

وأشار ابن خلدون إلى مثل هذا التداخل بين النثر والشعر في قوله: ((إن استعمال أساليب الشعر وموازينه في الكلام المنثور، وبخاصة في المكاتبات السلطانية، والرسائل الديوانية بكثرة الأسجاع، والتزام التقفية وتقويم النسيب بين الأغراض يؤدي إلى اعتبار النثر من باب الشعر وفنه دون أن يفترق إلَّا بالوزن))[١].

وقد عرف الدكتور عزّ الدين إسماعيل العمل الأدبي على أنَّه ((بناء لغوي يستغل كل امكانيات اللغة الموسيقية والتصويرية والإيحائية والدالة في أن ينقل إلى المتلقي خبرة جديدة منفعلة بالحياة))[٢] وواضح من هذا التعبير أنَّ العناية بالصياغة اللغوية التي تستثمر طاقات اللغة الإيقاعية، لا تقتصر على نوع من الأدب دون سواه بل هي سمة للأعمال الأدبية جميعًا.

بيد أننا في هذا البحث نسلط الضوء على ظاهرة أدبية لافتة للنظر، تهدف إلى محو الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر في بعض الأنواع الأدبية، ومنها الرواية الحديثة التي تعد ذاكرة الجسد أنموذجًا لها. ولا بدَّ من القول: إنَّ هذه الظاهرة التي يتداخل فيها النثر مع الشعر، لها جذورها وأصولها في أدبنا العربي القديم ، يمكننا أن نرجعها إلى النثر الجاهلي ولا سيما سجع الكهان، الذي عني بالتناغم الصوتي، وبإيقاع التوازن والتقابل بين الجمل فضلًا عن إيقاع التقفية.

ويمكن أن يكون هذا النوع من الكتابة فيه محاكاة أكثر لأسلوب القرآن الكريم الذي حمل سمات ما تدعو إليه الشعرية من إيجاز وتكثيف ولغة انزياحية وصياغة زاخرة بالموسيقى الداخلية وأحيانا الخارجية[٣] . وهذه السمات هي نفسها نجدها في رواية ذاكرة الجسد.

وكذلك نجد لها أصولًا أخرى في مقامات بديع الزمان الهمداني بوصفها قصصًا صيغت بلغة شعرية تجمع بين النثر والشعر، فضلاً عن إسرافها في استعمال الزخارف اللفظية مما جعلها نصوصًا يغلب عليها التكلُّف، وهذا ممَّا قلَّل من أهميتها.

ونجد ما يشبه هذه الكتابة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في كتابة البند[١] وهو ((شعر ذو شطرٍ واحد، يقومُ إيقاعهُ على أساس التفعيلة الواحدة المتكررة، بحرية تامة))[٢]. لكنه يكتب

---

[١] الخطاب النقدي العربي، ابن خلدون، إحسان عباس، البنيويون، ٣٥.

[٢] الادب وفنونه دراسة نقدية، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٧٦:٣٦.

[٣] وردت آيات يجري إيقاعها على بحر الخبب والمتقارب في سورة الكوثر

((إنَّا | أَعْطَيْ | نَاكَ الْ | كَوْثَرَ ،فَصَلِّ | لِرَبِّ | كَ وَانْحَرْ |،إِنَّ شَا| نِئَكَ | هُوَ الْأَبْ | تَرُ))

فعلن | فعلن | فعلن | فعلن ،فعولن| فعول | فعولن | فاعلن| فعلن| فعولن | فا.

في أسطر طويلة على شكل قطعة نثرية، غير أن هذه الجمل تحمل سمات الشعرية من خلال الايجاز والتكثيف، واللغة الانزياحية، والعناية بالإيقاع والتزام الفواصل التي تشبه القافية فضلًا عن التناغم الصوتي، علاوة على التزام البند بإيقاع خارجي يتمثل ببحري الهزج أو الرمل، وهما الوزنان اللذان ينظم عليهما البند[٣].

ونجد ما يشبه هذه الأنواع الأدبية العابرة للتجنيس –والتي تشبه رواية ذاكرة الجسد– ما كتبه جبران خليل جبران من قصص ومقالات رائدة كتبت بلغة أدبية سامية أسماها بعض الباحثين بـ(النثر الشعري)[٤]، ووصف الدكتور علي جواد الطاهر مقالات جبران بالشعر الوجداني[٥]. ومعظم هذه المقالات تقع ضمن المقالة السردية التي يتخذ جبران من القصة وسيلة لتوضيح أفكاره. ويرى الدكتور خليل حاوي أنَّ العنصر الشعري في قصص جبران ((أبرز وأميز بمرور الزمن. أمَّا ثالث كتبه القصصية، وهو (الأجنحة المتكسرة) فهو شعري بكل ما في الكلمة من معنى))[٦] وسَمّى حاوي بعض قصص جبران ومقالاته بالقصيدة المنثورة[٧].

وربما تأثَّر جبران بأدباء الغرب الذين سبقوه في كتابة مثل هذا الضرب من القصص الذي يمتزج في أسلوبه النثر بالشعر، ولا سيما روسو وشاتو بريان وبرناردين دوسان بيار وهوغو ولا مارتين وكثيرون غيرهم . وهذا ما أشارت إليه سوزان بيرنار، وهي تتحدث عن الجذور الأولى لقصيدة النثر في القرن الثامن عشر في قولها ((هنالك أصناف من الشعر لم يسبقنا إليها الرومان ولم يعرفوها، كتلك القصائد التي نسميها ((روايات)) على سبيل المثال))[٨] ثم مضت في توضيح ذلك في قولها ((إن الرواية سعت سعيا حثيثا إلى الشعر اعتبارا من (تليماك) على وجه التحديد[٩]وهذا يعني أن هذا

---

[١] اشتهر بكتابته الشاعر الحلي محمد بن خلفة المتوفي(١٢٤٧) ينظر: شعراء الحلة والبابليات ،علي الخاقاني، المطبعة الحيدرية، النجف، ج٥، ١٩٥٣:١٧١.

[٢] الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، د. مصطفى جمال الدين، دار السلام، بيروت لبنان ط٣، ٢٠١١:٢٤١.

[٣] ينظر: المصدر نفسه:٢٤١.

[٤] ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م، ٤٤، ١٣٤، ١٤٥.

[٥] مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩:٢٩٢.

[٦] جبران خليل جبران، د. خليل حاوي، دار العلم للملايين،٩٨٢:٢٧٦.

[٧] ينظر: المصدر نفسه:١٣٥،١٣٧.

[٨] قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا :٣١.

[٩] قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، سوزان بيرنار، ترجمة: د. زهير مجيد مغماس، دار المأمون، بغداد،١٩٩٣:٣١.

اللون من الكتابة جاء إلينا نتيجة اطلاع بعض أدبائنا على أدب الغرب وتأثرهم به وإذا رجعنا إلى معظم الأدباء الذين كانوا رواداً في مثل هذا النوع من الكتابة وجدناهم ممن سنحت لهم الفرصةُ على الاطلاع على الآداب الأوربية سواء تمثل ذلك في الدراسة بمدارسهم أو الاطلاع على آدابهم من خلال ما ترجم منها إلى اللغة العربية.

وقد أحبتْ الروائيةُ أحلامُ مُسْتغانمي هذا الشكل من الكتابة الروائية الذي لا يمكن أن يوضع في أدراج نوع أدبي محدد، حيث جعلت من نصها الروائي نصاً متحررًا عابرًا لفكرة التجنيس، متمددًا على حدودِ الأنواعِ الأدبيةِ الأخرى، ففيه بعضُ سماتها، فقد استعارتْ الروائيةُ مِنَ الشعرِ لغتَهُ الانزياحية، التي تنحو نحو الغرائبية، فضلاً عَمّا تضمنُهُ أسلوبُها الجديدُ من العنايةِ بالإيقاعِ الداخلي وفي بعض الأحيان بالإيقاع الخارجي، فبعض النصوص في الرواية كانت تنتظم وفقا لإيقاع بعض البحور ولا سيما البحور الصافية التي تجري على تفعيلة واحدة تتكرر فيه. وأبرز هذه البحور هو بحرُ المتدارك والمتقارب والرمل علاوةً على إيقاع داخلي يتمثل بالتناغم الصوتي وإيقاع التكرار والتوازي والتقسيم . إضافة إلى كتابة بعض أسطر الرواية كتابة شعرية، تحاكي شكل قصيدة الشعر الحر، من خلال توزيع الاسطر عموديا، وتفاوتها في الطول والقصر، فقد تطول حتى تبلغ ست كلمات وقد تقصر فتكون كلمة واحدة، بحسب الدفقة الانفعالية.

وقد ساعدت الكاتبة أحلام مستغانمي على الدخول في هذا اللون من الإبداع من أبوابه الواسعة، عدة عوامل منها موهبتُها الشعرية، حيث بدأت حياتها شاعرة، وكان لها أكثر من مجموعة شعرية قبل أن تتحول إلى كتابة الرواية، إذ أصدرت ديوانها الأول (على مرفأ الأيام) عام ١٩٧٢م و ديوانها الثاني والكتابة في لحظة عري ١٩٧٦م[١] مما هيأ لها ذلك أن تستثمر موهبتها الشعرية في نصها الروائي، بما يجعله أكثر سحراً وإدهاشاً وتأثيرا في المتلقين. وكانت أول رواية لها كتبت بلغة شعرية هي رواية ذاكرة الجسد أصدرتها عام ١٩٩٣ في بيروت[٢].

ويرجع بعض الباحثين تحول كثير من الشعراء إلى روائيين، بعد شعور بعضهم بأن القصيدة غير قادرة على التعبير عن مواقفهم ورؤاهم تجاه التحولات الهائلة التي يشهدها عالم اليوم، فوجدوا في

---

[١] ينظر بناء الشخصية والمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، فلة قارة، ليندة لكحل، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماجستير، إشراف أ. د. يحيى الشيخ صالح، كلية الآداب واللغات جامعة منتوري قسنطينة/٢٠١١:١٠.

[٢] ينظر ذاكرة الجسد، أحلام مستغانمي، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٨، ط٢٣:٤٠٤.

الرواية ما يحقق لهم الهدف، وكذلك أدركوا أن الشعرية إحدى السمات الرئيسة للخطاب الإبداعي المعبر عن هذه الصدمة[١].

ويبدو أن تداخل الشعرية بالسرد، أصبحت ظاهرة لافتة للنظر في النصوص الروائية الحديثة، وقد أشار إليها فاولر في قوله: إن النصوص الروائية الجديدة بدأت تدخل عناصر جديدة على مستوى بنيتها السطحية، مثل لعبة البياض والسواد، وتوزيع الاسطر عموديا أو انكساريا، الشيء الذي يجعل القارئ، وكأنه أمام نص شعري من خلال بنيتها السطحية، مسجلا من خلال ذلك استلهام النص الروائي العديد من خصائص نصوص أخرى))[٢].

وأجابت الروائية أحلام مستغانمي –نفسها– عن أسباب تحول بعض الشعراء من الشعر إلى الرواية بقولها: ((كلما سئلت هذا السؤال تكون إجابتي ((عندما نفقد حبيبا نكتب قصيدة، وعندما نفقد وطنا نكتب رواية، فالرواية مفتاح الأوطان المغلقة في وجوهنا))[٣]. وعندما قيل لها: إن الغربة أفضتْ بها إلى الروايةِ أجابت ((بالضبط، ففاجعتي كانت أكبر منْ أن يحتويها نص شعري، فتدفقت في ملحمة من (٤١٦) صفحة، عنونها (ذاكرة الجسد) وكانت تعبيراً عن فاجعة وطنية))[٤]. وقولها: ((تدفقت في ملحمة)) يشير صراحة إلى علاقة الرواية بالشعر ولاسيما الشعر الملحمي، وهذا ما أكده كثير من الباحثين يقف في مقدمتهم هيغل الذي وجد ((قرابة كبيرة بين الرواية والملحمة، إلا أن الفن الملحمي باعتباره شعراً لم يزدهر إلا إبان الفترة اليونانية. وقد أقر هيغل بأن الرواية ملحمة برجوازية أو ملحمة بدون آلهة، أفرزتها، تناقضات المجتمع الرأسمالي))[٥].

ولما سئلت أحلام مستغانمي عن الرأي القائل أن زمن الشعر قد وَلّى، وأن الرواية حَلّتْ محله في أيامنا هذه؟ أجابتْ بالنفي، ثم قالت: ((دائماً الزمنُ زمنُ الشعر، والروائيون الكبار نجحوا لأنَّهم لم يغادروا الشعر والشاعرية الواقعية، وإن الانسان يحتاج إلى الشعر، والرواية لا تنقذ إلا بالشعر، فلابد

---

[١] ينظر: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، محمد صالح الشنقيطي، بحث منشور في كتاب تداخل الأنواع الأدبية المجلد الثاني:٤٣٧.

[٢] انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ج٢، ٢٠٠١:١٢.

[٣] لقاء صحفي أجراه الكاتب عبد الرزاق الربيعي مع الروائية أحلام مستغانمي، جريدة الزمان، العدد(٢٢٨٢) في٢٠٠٥/١٢/١٢.

[٤] المصدر نفسه:١.

[٥] مستجدات النقد الروائي، د. جميل حمداوي، ط١، ٢٠١١:١٣.

من إنقاذها به، فالرواية آخر حقيبة لتهريب الأفكار الخطيرة، وأنني أعدُّ المبدعَ مُهَرِّبًا))[1] وهذا يعني أن الشعرية شيء أساسي في كل الأنواع الأدبية، ولاسيما الشعرية في المفهوم الحديث، التي لا تخضع إلى قواعد محددة، ولا تحاكيها قوانين الإيقاع الخارجي، بقدر ما تقوم على استعمال اللغة مما يجعلها تثير الاهتمام بذاتها، فهي لغة انزياحية، تنحو إلى الايجاز والتكثيف والغرائبية والادهاش، فضلًا عن عنايتها بضروب من الإيقاع الداخلي، علاوة على التخييل وإن مثل هذه السمات تعد القاسم المشترك بين الانواع الأدبية التي لا يستغني عنها النص الأدبي، وإذ ما استغنى عنها خرج عن أدبيته . وهذا ما عنته الكاتبة، إن الشعرية تمثل إنقاذا للرواية، لأنَّ بالشعرية يصبح العمل الروائي أكثر جمالًا ومتعة وقدرة على التعبير عن عالم شديد التعقيد تقف اللغة العادية عاجزة عن التعبير عنه بأدق تفاصيله.

إن مثل هذه الروايات تمثل ملاحم عصرية حديثة تتماشى مع طبيعة العصر والتطور الذي شهدته الحياة الاجتماعية، وهذا ما أكدته الروائية أحلام مستغانمي في قولها عن روايتها ذاكرة الجسد بأنها ملحمة ((تدفقت في أربعمائةٍ وستَ عشرةَ صفحةً)) لأن فيها معظم السمات التي تشكل الملحمة، فهي تصور حقبة تاريخية مهمة من تاريخ الجزائر الحديث، بما تخللتها من حروب، وما شهدته هذه الحروب من انتصارات وأعمال بطولية كبيرة، وكذلك ما منيت به من هزائم ونكسات، كذلك تمجيد الابطال الذين صنعوا تلك الامجاد بما يجعلهم يحاكون الشخصيات الأسطورية بما نسبت إليهم من أعمال يمتزج فيها الواقعي بالخيالي وهذا ما عبر عنه نور ثروب فراي من خلال ثنائية البطل والبطل المضاد أي مواجهة البطل لخصمه في الرواية ((فالبطل الذي يحمل صفات الكائن الإلهي ويمثل العالم العلوي سيجد نفسه في مواجهة البطل المضاد الذي يمثل القوى الشيطانية للعالم السفلي. وقدرة البطل على كسب تلك المواجهة هو ما يميز الأسطورة حيث تكون قدرات البطل ذات طبيعة إلهية، والرواية حيث تكون قدراته انسانيّة محدودة))[2]. كما تلتقي الرواية بالملحمة من خلال العناية بتصوير العادات والتقاليد والطقوس الجزائرية وأنماط الحياة التي كانت سائدة في هذه الحقبة والتي قبلها[3] كل

---

[1] لقاء صحفي أجراه الكاتب عبد الرزاق الربيعي مع الروائية أحلام مستغانمي، جريدة الزمان، العدد(٢٢٨٢) في١٢/١٢/٢٠٠٥:١.

[2] بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب،ط٢، ٢٠٩-٢١٠:٢٠٠٩.

[3] تناولت رواية ذاكرة الجسد موضوعات تشترك فيها مع الملحمة مثل الطقوس الدينية في ص٣٦٤ طقوس الزواج. ص١٠٩، أعمال خارقة وأساطير شعبية، ٢٩٣- ٢٩٦.

ذلك احتواه شكل أدبي يجمع بين السرد والشعرية، لكنه الشعر الجديد الذي لا يحفل بالإيقاع الخارجي، بل يتفق مع ذائقة العصر إلى الشعر المهموس ذي الإيقاع الهادئ المتنوع بضروب متعددة من الإيقاعات الداخلية، وفي ذلك تكون رواية ذاكرة الجسد تحاكي الملحمة القديمة بالسرد والشعرية والموضوعات التي تضمنتها ولكي نعطي صورة أخرى عن شعرية رواية ذاكرة الجسد والمتمثلة متممة إلى ما تناولناه في البحوث السابقة من صور الشعرية[1].

بشعرية العنوان وشعرية اللغة، وشعرية المفاجأة والمفارقة وشعرية التناص ثم نتناول في هذا المبحث الإيقاع الذي هو أكثر التصاقاً بالشعرية. وسنبدأ بالإيقاع الخارجي الذي طعمت به بعض نصوص الرواية ولم يكن منسقًا ولا رتيبا، بل جاء بحسب ما يمليه الموقف الشعوري للروائية ولا سيما تجاه بعض المشاهد الروائية التي تفرض على الروائية الشعرية، لما تحمله من أشواق وأشجان تكون اللغة العادية غير قادرة على الإمساك بمثل هذه المشاعر والتعبير عنها بدقة.

- **الإيقاع الخارجي:**

هنالك بعض النصوص في رواية ذاكرة الجسد تنتظم سطورها على وفق إيقاع بعض البحور الخليلية، مثل الرمل والمتقارب والمتدارك. وتأخذ هذه الأسطر في الرواية في كثير من الأحيان شكل القصيدة الشعرية فتكتب بأسطر قصيرة فيكون توزيع الأسطر عمودياً، فضلاً عن التلاعب في أطوالها فقد يكون السطر قصيراً يتكون من كلمة واحدة أو قد يطول فيتكون من ست كلمات أو أكثر إضافة إلى إدخال عناصر جديدة منها لعبة البياض والسواد، وما تحمله علامات الترقيم من دلالات تثري النص الشعري. ويتجلى ذلك في هذه الاسطر من رواية ذاكرة الجسد التي يعبر فيها بطل الرواية عن مشاعره تجاه مدينته قسنطينة التي هي رمز لوطنه الكبير الجزائر.

فهل هذا هو الوطن؟

قُسَنْطِيْنَهْ ...

كيف أنتِ يا أميمه .. واشك؟

أشرعي بابكِ واحضنيني .. موجعةٌ تلك الغربةْ .. موجعة هذه

---

[1] ينظر: شعرية الخطاب الروائي في رواية ذاكرة الجسد، د. حسن دخيل الطائي، نحث منشور في مجلة كلية التربية للعوم الانسانية، العدد (١) السنة (٢٠١٣): ٦٨-١٠٠. وشعرية التناص، بحث مقبول للنشر في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس.

العودة.

باردٌ مطارُكِ الذي لم أعدْ أذكره. باردٌ ليلك الجبليّ الذي لم يعد يذكرني.

دثريني يا سيِّدةَ الدِفْءِ والبردِ معاً.

أَجِّلي بَرْدَكِ قليلاً .. أَجِّليْ خيبتي قليلاً.

قادم إليكِ أنا من سنوات الصقيع والخيبة، من مدن الثلج

والوحدة.

فلا تتركيني واقفاً في مَهَبِّ الجرحِ[1].

فإذا ما قطّعْنا هذه الأسطر عروضياً، ستكون التفعيلات الإيقاعية التي تشكله على النحو الآتي:

فَهَلْ هذا /هَوَ الْوَطَنْ

مفاعيلن / مفاعلن

قُسَنْطِيْنَهْ/

مفاعيلن/

كيْفَ أنْتِ / يا أمُيْمَهْ / واشك

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعِل

أشْرعي/ بابكِ/ وَ أحْضِنيْ/ ني /../ موجعةٌ/ تلك الْ /غربَهْ / مُوْجعةٌ / هذه الْ / عُوْدَهْ

فاعلن / فاعلن/ فاعلن / فا / / مُسْتعلن/ فعلن / فعلن/ مُسْتعلن/ فاعلن / فعلن

باردٌ/مطارِ/ك الْ لَذي/ لم أعُدْ /أَذْ كره/ باردٌ/ ليلك الْ/جَبَليْ /يَ الْذي / لم يَعُدْ / يَذْكرني

فاعلن/فعولن/فاعلن /فاعل /مستعلن/فاعلن/فاعلن /فعلن / فاعلن /فاعلن /مُسْتعلن

دَثّريْ / ني يا/ سَيْيِدة الْ/ ـدِفْءِ وَالْ / بَرْدِ معاً

فاعلن/فعلن / مستعلن / فاعلن /مستعلن

أجِّلي / بَرْدكِ / قليلاً .. أجلِّي / خيبتي / قليلاً

فاعلن / فاعلن/فعولن.. فاعلن / فاعلن /فعولن

قادمٌ / إليكِ / أنا من / سنوا / ت الصقيـ /ع والخيْـ /بةِ منْ/ مُدُنُ الثْ / ثّلْج/وَالْ /وحْدَهْ،

فاعلن/فعولن/ فعولن / فعلن / فاعلن / فعولن / فعولن/ فَعِلُنْ /فاع/ لن /فَعْلنْ

---

[1] ذاكرة الجسد، أحلام مستغانمي، دار الآداب، بيروت، ط٥٢، ٢٠٠٨: ٢٨٤.

واضح هذا النص من الرواية يحاكي الشعر في طريقة كتابته بأسْطَرٍ عمودية، قد تطول، وقد تقصر، كما أنّه ينحو منحى الشعرية في أدائه لمعانيه، إذ يتوقف السرد، ويعبر السارد عن مشاعره تجاه مدينته بأسلوب شعري يهزُ مشاعر المتلقي.

أما من جانب الإيقاع فقد كانت هذه الأسطر من الرواية تنتظم في تفعيلات؛ فكان البيتان الأولان من بحر الهزج مفاعلين مفاعلن، والأسطر الأخرى هيمنتْ عليها تفعيلات بحري المتدارك (فاعلن) والمتقارب (فعولن)، وهذان بحران من دائرة عروضية واحدة، فعندما يتقدم السبب ويتأخر الوتد يكون البحر من المتدارك (فاعلن) وعندما يتقدم الوتد على السبب يكون من بحر المتقارب (فعولن). والروائية أحلام مستغانمي في توظيفها لهذا الشكل من الإيقاع إنما تحاكي ما شاع لدى الشعراء الذين جاءوا بعد مرحلة الروّاد[١] ((لأن الشاعر لم يعد يعنى بفخامة الأوزان وإيقاعها، وصار يؤمن بأنّ الشعر ليس هو الموسيقى الطاغية وربّما ليس الوزن إطلاقاً، والمتدارك والمتقارب سمة يشتركان فيها دون غيرها من الأبحر تلك هي اقترابها الشديد من الإيقاع النثري))[٢]

واعتقد أنّ هذا التغيير في الإيقاع، وكسر أفق التوقع، هو أمر مقصود، لأنّ الشعرية الحديثة لا تميل إلى الإيقاع الكلاسيكي الرتيب، وهذه الظاهرة موجودة في الشعر الحديث ولاسيما لدى الشعراء الذي جاءوا بعد مرحلة روّاد الشعر الحر، فقد أصبح المزج بين البحور المتقاربة في الشطر الشعرية الواحد شيئاً مألوفاً لدى هؤلاء الشعراء[٣].

فقد حاكى النص الروائي النماذج الشعرية الحديثة في هذا اللون من الإيقاع، كما أنّ ذلك ينسجم مع طبيعة الخطاب الروائي الذي يميل إلى النثرية أكثر من الشعرية، فإنّ مثل هذا الإيقاع يؤمن إيقاعاً هادئاً يتواءم مع طبيعة الخطاب الروائي.

ومن الأسطر الأخرى في رواية ذاكرة الجسد التي هيمن عليها الإيقاع الخارجي هي[٤]

كيف حالك؟

يا شجرة توتٍ تلبسُ الحدادَ وراثياً كلَّ موسم.

---

[١] ينظر: اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في الصحافة اليومية العراقية، دراسة نقدية، د. مرشد الزبيدي، مطبعة أمل الجديدة، دمشق، ٢٠١٣:٢٨٤.

[٢] اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في الصحافة اليومية العراقية، دراسة نقدية:٢٨٥.

[٣] ينظر: غواية التجريب، دراسة في التجريب الشعري عند جيل السبعينات في العراق، مناف جلال موسى، دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠١٢:١٨٦.

[٤] ذاكرة الجسد: ١٣.

يا قُسُنْطينة الأثواب

يا قسطنطينية الحبِّ .. والأفراح والأحزان والأحباب. أجيبي

أين تكونين الآن.

ها هي ذي قُسَنْطينة

باردةُ الأطراف والأقدام. محمومةُ الشِّفاه، مجنونة الأطوار

ها هي ذي .. كم تشبهينها اليوم أيضاً .. لو تدرن!

دعيني أغلق النافذة!

وعندما نقطِّع هذه الأسطر عروضياً على النحو الآتي:

كيف حا/ لك

فاعلن /فعو

يا شَجْ/ رَةَ ثُو /تٍ تلْ / بسُ الْحدا / دَورا / ثيّاً / كلَّ مَوْ / سمْ

فَعْلن / فَعِلُنْ / فعلن / متفعلن / فعلن/قَعْلُنْ/ فاعلن / فا

يا قسْ /طَنْطيْ/ نيَّة الـ/أثواب*

فعلن / فعلن /فاعلن/فعلن

يا قُسُنْ/ طيْنة الْ/ حُبِّ .. /وَالْأفْ/ راحِ وَالْ/أَحْزا / نِ والْأَحْ / بابِ.

فاعلن / فاعلن / فعلن /فعلن/ فاعلن /فعْلن / فعولن /فاعل

أَجيبي / أيْنَ / تكونيْ / نَ الْآ / نَ

فعولن / فعلن/ فعولن / فعلن /

ها هي/ ذي قُسَنْ/ طينة

فعلن / فاعلن /فعلن

بارِدةُ الْ/ أطْرافِ والْ/أَقْدامْ/ مَحْمومَةَ الشْ/ شِفاهِ،/ مَجْنونةِ الْ/أَطْوارْ

مستعلن / مستفعلن /فعلن/ مستفعلن / فعولن/ مستفعلن/ فعْلنْ

ها هيَ ذيْ/ كمْ تَشْبهيْ/ نها الْيو / مَ أيْضاً / لَوْ تَدْ

مستفعلن / مستفعلن / فعولن / فعولن / فعلن

* وردت في الرواية قسطنطينية وليست قُسَنْطِينة.

دَعِيْني / أغْلقْ الْ/نافِذْه

فعولن / فاعلن / فاعلن

دعيني/ أَتَزَوْ / وَدُ مِنْـ / كِ لسنْ / وات الصْ / صَقيعِ /دعيني /أُخَبِّي/ءُ رأسي

فعولن/ فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فعولن / فعولن/فعولن/فعولن

في عُنْ/ قِكِ أخْ /تبيءُ / طِفْلاً /حَزيناً / في حِضْ /نك

فَعْلن / فَعِلُنْ /فعولن/ فعلن / فعولن/ فعلن /فعو

دعيني / أسرقْ / مِن الْعُمْـ / رِ الْهْا / ربِ لحْ / ظةً وا / حِدةً / وَأَحْلَ/ مُ أنّ

فعولن / فعلن / فعولن / فعلن / فعلن / فعولن / فعلن/فعول/ فعولن

كُلّ ها / ذهِ الْمسا / فاتِ الْ / مُحْرقةِ / لي

فاعلن / متفعلن / فعلن / مستعلن/ فا

فاحْرقِيْ / ني عُشْ / قاً قُسُنْ / طينه

فاعلن / فعلن / فاعلن /فاعلن

ويبدو واضحاً أنّ هذا النص كتب على شكل قطعة نثرية، تتكون من أسطر طويلة، في كلِّ واحدٍ منها جملتان أو ثلاث جمل شعرية، من خلال لغتها الانزياحية التي تثير الاهتمام بذاتها من خلال ما تشع به من معانٍ متعددة، وما تجنح إليه من غرابة فضلاً عن إيقاعها الموسيقي المتنوع بين الإيقاع الخارجي الذي لا يمضي بصورة رتيبة ومنظمة، بل يخرق الرتابة بتفعيلات غالباً ما تكون من الدائرة العروضية نفسها ويمتزج ذلك الإيقاع الخارجي مع إيقاعات داخلية التي كان النص مفعماً بها من خلال التناغم الصوتي، وإيقاع التكرار وإيقاع التوازي وهذا ما أشار إليه أدونيس وهو يتحدث عن إيقاع النثر بقوله إنه ((إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الايحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة، هذه كُلُّها موسيقى وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم قد توجد فيه، وقد توجد بدونه أيضاً))[1] وسوف نتناول الإيقاع الداخلي: التكرار، والتوازي والتقسيم، في المباحث القادمة.

[1] أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد:١٠٤.

ويقرب من النص السابق هذا النص من الرواية ((كنت أعبرها ذهاباً وإياباً بفرشاتي، وكأنّني أعبرها بشفاهي. أقبّل تُرابَها .. وأحجارَها ووديانَها. أوزِّع عشقي على مساحتِها قُبلاً ملوَّنة. أرشُّها بها شوقاً .. وجنوناً .. وحباً حتى العِرق.))

وعندما نُقَطِّع هذه الأسطر عروضياً نجدها تمضي على التفعيلات الآتية:

كُنْتُ أعْ / بُرُها / ذِهاباً / وَإِيا / باً بفرْ / شاتي / وَكأَنْ / نني أعْ / برها / بشفا / هي

فاعلن / فعلن / فعولن/ فعلن/فاعلن / فعلن / فعلن / فعولن / فعلن / فعلن/ فا

أقبِّـ / ـل ترا / بها .. / وأَحْجا / رها وَودْ / يانها / أوَزِّ / عُ عشْقي / على مسا / حتها

فعول/ فعلن / فعو .. / فعولن/ متفعلن / فاعلن/ فعول/ فعولن / متفعلن / فعلن

قُبُلاً / مُلْوَوَنَةَ / أرشّها / بها شوقاً / ..وجنو / ناً ..

فعلن / مفاعلتن/ متفعلن / مفاعيلن / فعلن /فا ..

وَحُبّاً / حتَّى الْ / عِرْقْ

فعولن/ فعلن / فا.

فضلاً عن الإيقاعات الداخلية الأخرى التي تمضي على وزنٍ واحد أو متقاربة بعض الشيء في تراكيب أصواتها مثل (ذهاباً، إياباً) و(بفرشاتي، بشفاهي) و(ترابها، وأحجارها، ووديانها) (وأقبِّل وأوزِّع) والإيقاع الناجم من التناغم الصوتي من خلال تكرار حروف الشين والهاء والألف والنون في عبارة (أرشها بها شوقاً .. وجنوناً وحباً) إضافة إلى تطابق وزن (شوقاً حُبّاً)

فالخطاب الروائي مفعم بألوان من الإيقاعات الخارجية والداخلية التي عملت على جعل هذه الوقفة الوصفية أكثر شاعرية في نقل مشاعر الحب والحنين لبطل الرواية اتجاه مدينته قسنطينة. وهو يعشق كُلّ شيء فيها ويقَبِّل كُلَّ ما وقع عليه نظره من طبيعتها.

- **الإيقاع الداخلي**

إيقاع التكرار:

وهو واحد من عناصر الإيقاع الداخلي، ((يحقق تطابقاً في الصوت والمعنى))[1]، والتكرار من الأساليب التي تثري النص بإمكانيات تعبيرية، وترفعه إلى مرتبة الأصالة، ولاسيما عندما

[1] الأسلوبية الشعرية في شعر محمود إسماعيل، عشتار داود، دار مجدلاوي، الأردن، ٢٠٠٧:٧٨.

يستخدمه في موضعه أدباء مبدعون يمتلكون حساً لغوياً رفيعا، وموهبة تؤهلهم لذلك[١]. واشترطت الناقدة نازك الملائكة في أن تكون ((القاعدة الأولية في التكرار، أن اللفظ المتكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان عملية لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها ... فليس من المعقول مثلاً أن يكرر الشاعرُ لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفرُ منه السَّمْع، إلا إذا كان الغرض من ذلك دراميّاً، يتعلق بهيكل القصيدة))[٢]. ويؤدي التكرار وظيفة مهمة فهو ((بقدر ما يعمل في النص الأدبي على تزويق اللفظ، فإنه يعمل أيضاً على تعميق الدلالة))[٣]، فضلاً عن أنه ((الملمح الأسلوبي الأكثر بروزاً لتلامم النص، فهو يدخل في نسيجه لحمة وسدى، ويشدّ أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعاً من الحركة، يدور فيها الكلام في نفسه، ويتكرر دون أنْ يعيد معناه))[٤] وهذا يعني ((أن التكرار لا يكون هدفاً لذاته، وإنما حضوره يسهم في إنتاج المعنى. بموازاة نسج المبنى))[٥] .

وحفلت رواية ذاكرة الجسد بأسلوب التكرار، بوصفه ضرباً جديداً من الكتابة الروائية التي تحاكي الشعرية في أسلوبها، ولما كان التكرار من الأساليب الناجعة في إيقاع القصيدة العربية الحديثة، حيث عمل على ((تثبيت إيقاعها الداخلي وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول))[٦]، فقد انتفعت الروائية أحلام مستغانمي من إيقاع التكرار بوصفه عنصرا مهما من عناصر الإيقاع الداخلي الذي يضفي على النص الأدبي جمالية عالية، وقد تحقق ذلك في مواقع كثيرة من متن رواية ذاكرة الجسد وجاء التكرار بأنواع مختلفة، منها تكرار بعض الأصوات والضمائر المنفصلة، والأسماء والافعال وكذلك تكرار الجمل والعبارات والتكرار المتناقص والمتناوب والمتعاكس والتكرار الطباقي. بما يجعل من هذه الأصوات أو الضمائر أو الاسماء أو الجمل أو العبارات، مرتكزاً صوتياً يشعر أذن المتلقي بالاتساق والتوافق الصوتي، فيكون وقعها الإيقاعي مؤثراً، ويكون المكرر شيئاً يلتذُ به المتلقي.

---

[١] ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٦٣.

[٢] المصدر نفسه:٢٦٤.

[٣] آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث:٩٣٩.

[٤] مقالات في الأسلوبية، منذر عباس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠:٨٨.

[٥] آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث: ٩٤٠.

[٦] الايقاع الداخلي في قصيدة الحب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد١٩٨٩/٥.

وأبدعت الروائية في إيقاع التناغم الصوتي، الذي يقوم على تكرار بعض الأصوات المتشابهة في صفاتها الصوتية والمتقاربة في مخارجها في كلمة واحدة أو في جملة أو سطر أو فقرة بحيث ينجم عن ذلك تناغم صوتي، وإيقاع تعبيري، يتواءم مع طبيعة الموضوع، فإن كان الموضوع حزيناً، فإن مثل هذا الإيقاع يبعث أنغاماً حزينة بما يجعله أكثر حزناً وإن كان الموضوع مُسِرَّاً فإن هذا النغم يشير إلى الفرح والتفاؤل والانطلاق؛ فإيقاع التكرار يعبر عن طبيعة الموضوع ويعمق من أجوائه، بما يجعله أكثر تأثيراً بالمتلقين.

وقد أشار أحد الباحثين إلى عملية إنتاج الإيقاع من تكرار الأصوات المتشابهة أو المتقاربة بقوله: ((إن عملية التصويت التي هي أشبه ما تكون بعملية انبعاث الأنغام من آلة موسيقية ذات أوتار مهتزة، فالصدر والرئتان يقومان مقام المنفاخ، والقصبة الهوائية تقوم مقام قناة الهواء والحنجرة منطقة يتحول فيها الهواء الخارج من الرئتين إلى صوت يدعى الصوت المزماري، فإذا وصل هذا الصوت إلى الأقسام العليا من أنبوب الهواء (البلعوم والحفرتان والانفيتان والفم) فإنه يتبدل لحناً))[١].

ويتجلى التناغم الصوتي في كثير من النصوص التي تضمنتها رواية ذاكرة الجسد، ومنها هذا النص الذي يخاطب به بطل الرواية خالد حبيبته (أحلام) التي هي في الحقيقة رمز لوطنه الجزائر قائلاً ((أحبَّك السُّرَّاقُ والقراصنة وقاطعو الطريق ولم تقطع أيديهم. ووحدهم الذين أحبوك دون مقابل أصبحوا ذوي عاهات))[٢] إذ تكرر في الجزء الأول من هذا النص حرف القاف خمس مرات، وتكرر حرف الراء أربع مرات، فضلا عن اجتماع أصوات متقاربة في مخارجها، وهي حرف الراء والصاد والسين والطاء وقد تكرر حرف الطاء ثلاث مرات وتعد ((مخارج الأصوات بمثابة المسافات النغمية التي تكون بين صوت وصوت ومركبة حينما تكون مقطعا أو هيكلا صرفيا أو قالبا عروضيا ولما تمتزج فتؤلف بنية نظمية))[٣]. فجاء النغم الذي نتج عن هذه الأصوات متوائما مع طبيعة النص وما يحمله من مفارقة تدل على انقلاب الموازين في الحياة واضطراب القيم. فحرفا القاف والطاء

---

[١] محاضرات في علم النفس اللغوي، د. حنفي بن عيسى، الجزائر،١٩٨٠:١٢٩، و ينظر: علم الأصوات النطقي، دراسات وصفية تطبيقية، د. هادي نهر:٢٨٩.

[٢] ذاكرة الجسد:١٨٤.

[٣] مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة –الموسيقى– الحركة، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط٢، ٢٠١٠:٢٢٣.

يتشابهان في صفاتهما الصوتية، إذ ينجم عنهما صوت انفجاري، لأنهما يتولدان من حبس النفس ثم انطلاقه بقوة.

أما صوت السين والصاد يحدثان صفيراً عالياً في الكلام أثناء النطق وجاء حرف الراء منسجما معهما، لأنه صوت مكرر في النطق حيث طرف اللسان يطرق الحنك مرتين أو ثلاث مرات حتى ينطق الراء في بعض الأحيان وكذلك حروف المد والألف والياء. فهذه الاستطالة في الصوت الناتجة من خلال النطق بحروف السين والصاد والراء والف والياء يعبر عن استمرار حالة الانكسار والتوسل. وفي حروف الطاء والقاف تتمثل بغياب حالة الحزم، فإيقاع الأصوات الذي جمع بين أصوات الهمس والرخاوة والجهر والشدة، جاء متوافقاً مع دلالة النص التي تشير إلى التمادي والتسويف وغياب الحزم والشدة، وقد عزز هذا الإيقاع إيقاع آخر يقرب من ردِّ العجز إلى الصدر المتمثل بعبارة (قاطعو) و(لم تقطع) فضلاً عما تحمله هذه العبارة من ألفاظٍ متجانسة في الصوت فتؤمِّن إيقاعاً معبراً عما تحمله المفارقة من سخرية متهكمة.

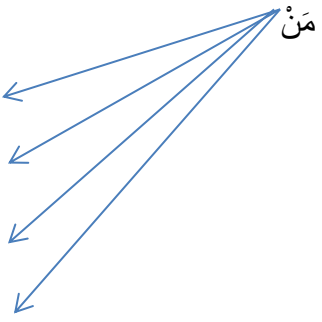
وفي الجزء الثاني من النص ((ووحدهم الذين أحبوك أصبحوا ذوي عاهات)) إذ تكرر حرف الواو خمس مرات وحرف (الباء) ثلاث مرات وحرف (الحاء) ثلاث مرات وحرف الهمزة مرتين وحرف (الهاء) مرتين فاجتمعت في هذه الحروف الشدة والرخاوة لتجعل المفارقة أكثر وضوحا في جوانبها المتنافرة، فجاء الإيقاع معبراً عن التناقض، وقد عزز ذلك من خلال إيقاع المعاكسة الذي كسر أفق توقع المتلقي. فجاء إيقاع الجزء الثاني مختلفا عن إيقاع الجزء الأول لاختلاف الدلالة بين الجزأين.

وهنالك نوع من التكرار في رواية ذاكرة الجسد يجتمع فيه تكرار الألفاظ مع تكرار الصوات، ويعزز بتشابه بعض ألفاظ النص التركيب، فضلاً عن إيقاع التقسيم مما يجعل الإيقاع قوياً يعكس تلك النبرة الشعورية المنفعلة والصادرة من أعماق بطل الرواية، والرافضة للإبعاد والإقصاء والمتنكرة لتضحياته الكبيرة في سبيل وطنه. ويتمثل ذلك في هذا النص من الرواية ((أنتِ لي الليلةَ ككلِّ ليلة. فمن سيأخذُ طيفَكِ منِّي؟ من سيصادر جسدك من سريري؟ مَن سيسرق عطرك من حواسي؟ ومن سيمنعني من استعادتك ثانية؟ أنتِ لذتي السرّية، وجنوني السرِّي، ومحاولتي السرية للانقلاب على المنطق))[1].

[1] ذاكرة الجسد:١٨٤.

ويبدو الإيقاع جلياً من خلال تكرار اسم الاستفهام الذي تَصَدَّرَ الجمل الأربعة وشدها إليه من خلال صيغة الاستفهام الإنكاري الذي يخرج إلى معنى النفي أي لا أحد سيأخذ طيفك مني، ولا أحد سيصادر جسدك من سريري ...الخ وهو في ذلك يعبر عن حُبِّه لوطنه وتشبثه به بعدما سكن الوطن في ذاته وجرى حبه في عروقه وأصبح مهوساً به لا شيء يشبه وطنه.

ويمكن أن نوضح ذلك من خلال الترسيمة الآتية:

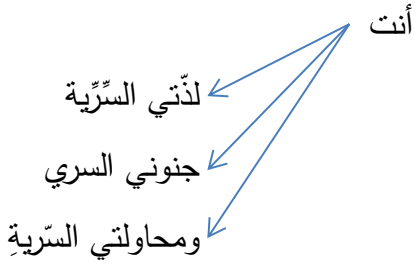


ويبدو من الجمل الأربعة أن هنالك عدداً من عناصر الإيقاع قد اجتمعت في هذا المقطع منها تكرار اسم الاستفهام (مَنْ) وحرف الجر (مِنْ) كذلك إيقاع التوازي من خلال تماثل بعض الألفاظ في التراكيب فضلاً عن إيقاع التقسيم:

تطابق باللفظ	تماثل في التركيب في الأول والثالث	تماثل في التركيب في الأول والثالث والتماثل بالحرف الأخير	تطابق في اللفظ		تماثل في الوزن في الثاني والثالث
١- مَن	يأخذ	طيفك	من	ني	ــــــــــــ
٢- مَن	سيصادر	جسدك	من		سريري
٣- مَن	سيسرق	عطرك	من		حواسي
٤- من	سيمنعني		من		ــــــــــــ

وفي الجزء الثاني من النص كان ضمير الرفع (أنتِ) للمخاطبة هو الرابط للجمل الأتية:

وقد ذكر في الجملة الأولى وحذف في الجملتين اللتين تليها وربما كان الحذف أجمل من تكرار الضمير في جمل تتماثل في تراكيبها ومتجانسة في ألفاظها ويمكن أن نوضح ذلك على النحو الآتي:



ففي هذا النص نجد إيقاعاً متشابها من خلال الألفاظ المسجوعة في الجزء الأول (لذتي وجنوني ومحاولتي) وألفاظ متجانسة في الأصوات (السرية والسري، والسرية) كما أنَّ تكرار هذه الجمل المترادفة في المعنى والدالة على حبِّه لوطنه وانشغاله به ولا يوجد لديه شاغل غير حب الوطن والتماهي معه. فجاء الإيقاع معمقاً لهذا المعنى فضلاً عن تكرار بعض الحروف مثل صوت (النون) الذي ورد أكثر من خمس عشرة مرّة، فنجم عن تكراره صوتٌ شجيٌّ يتواءم مع طبيعة انفعاله الحزين وشعوره بالانكسار، فكان تكراره كأنه ((نقرة تتبع نقرة أخرى على وتر واحد، فيتميز الرَّنين، ويقوي باعث الإيقاظ والتأثير، وقل ضعف ذلك إذا تكرر حرفان))[١]، وهذا ما حصل في هذا النص إذ تكرر حرف (السين) إحدى عشرة مرة فالتقت نغمة الغنة من حرف (النون) مع نغمة (السين) وما يبعثه من صوت متفشٍ فيه استطالة بوصفه أحد أصوات الصفير، فنجم عن ذلك إيقاع يجسد حالة الانكسار والتوسل التي غالباً ما يوظف فيها هذا الحرف[٢]، وكذلك تكرر حرف (الراء) ثماني مرات الذي يشبه حرفي النون والسين من خلال استطالة الصوت المنبعث منه مما يجعله منسجما مع تلك المعاني الممتدة من الحاضر إلى المستقبل والجامعة بين الشدة والرخاوة وكأنها تجسد الأخذ والمصادرة والسرقة والاستعادة.

ويقرب من النموذج السابق هذا النوع من التكرار الذي يتداخل فيه تكرار بعض الأصوات المتقاربة بالمخارج والمتشابهة في بعض الصفات وزاد من الإيقاع تماثل بعض اللفاظ في التراكيب، ويبدو ذلك واضحاً في هذا النص من الرواية ((لا أجملَ مِنْ حرائقِك .. باردةٌ قُبَلُ الغربةِ لو تدرين . باردة تلك الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء. بارد ذلك السرير الذي لا ذكرة له))[٣] فقد تكررت لفظة (باردة) مرتين، وفي الجملة الثالثة جاءت لفظة لتكون موائمة مع لفظة السرير، وكذلك لكي يكسر أفق التوقع من خلال كسر رتابة الإيقاع، فكان في جزئه الأول يمضي على إيقاع متشابه؛ لأنَّ الحديث

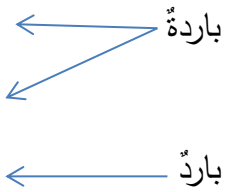
---

[١] البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شرسر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٨٨:٩١.

[٢] ينظر: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث:٣٤٣.

[٣] ذاكرة الجسد :١٧٢-١٧٣.

عن القبل والشفاه والمشاعر والأحاسيس ولكنَّه عندما تحدث عن السرير الذي هو رمز للمكان في الغربة يتغير معه الإيقاع ليشعر المتلقي بهذه النقلة الجديدة. وزاد من الإيقاع في الجملة الأولى والثانية والثالثة تشابه في التراكيب (الغربة والحمرة) ومختلفة في المعنى وكذلك في الجملة الثانية والثالثة تشابه في الأصوات (تلك وذلك) كل ذلك عمل على تشكيل إيقاع ينسجم مع المعنى ويعمقه ويبدو ذلك في هذه الترسيمة:



وزاد من وقع الإيقاع التناغم الصوتي الذي نجم عن تكرار بعض الأصوات مثل صوت (اللام) تكرر إحدى عشرة مَرّة والتاء ست مرات والباء خمس مرات.

وعملت مخارج الحروف على تشكيل الإيقاع من خلال تدرجها في النطق، فمخارج ((الأصوات بمثابة المسافات النغمية التي تكون بين صوت وصوت))[١] ففي الكلمة الأولى يرتد النغم من الشفتين إلى أعماق الحلق ينطق الباء والألف ثم ينساب من الأعلى إلى الأسفل مثل: با، رِ، دَ، ةٌ ، ثم نون التنوين التي تمدُّ من الإيقاع وترتد به عكسيا، فيعكس ذلك حالة النكوص والانكسار في نفسية البطل وهو يعيش غربته في فرنسا وكذلك قُبَلُ. ق، ب ثم الارتداد الصوتي إلى مخرج اللام الذي يعمق نغمة الانكسار وأيضاً الغربة غ – ر – ب – ة – ن ويختلف الإيقاع في الجملة الثالثة ليشير إلى معنى آخر حيث يشير إلى السرير الذي هو رمز إلى بلاد الغربة بالسرير الذي لا ذاكرة له، فذاكرة بطل الرواية وتاريخه ونضاله في الجزائر وليس في فرنسا.

ويأخذ تكرار لفظة واحدة أكثر من مرة شكلاً عمودياً، وتشكيلاً قائماً على شكل أسطر قصيرة يوحي بشكلها الشعري، فضلاً عما تحمله من سمات الشعر الأخرى، مثل اللغة الانزياحية والإيقاع و ((بالتالي فإن تكرار الكلمة يمنح القصيدة نغما وإيقاعا موسيقيا يترك في ذهن السامع وتمنح النص قوة وصلابة))[٢].

---

[١] مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة– الموسيقى –الحركة:٢٢٣.

[٢] البنية الإيقاعية في شعر الجوهري، مقداد محمد شكر قاسم:١٦٩.

في هذا النص الذي يتمحور حول شخصية زياد الشاعر الفلسطيني الذي اغتصب وطنه وعاش مشرداً يتنقل بين البلدان، وتتجلى هذه المرارة في قوله بما يشبه السخرية ((خاصة أن لا شيء ينتظرني في المطار الأخير)) ثم يقول أيضاً ((لنا في كل وطن مقبرة .. على يد الجميع ، متنا .. باسم كل الثورات وباسم كل الكتب)) ولم تقتله قناعاته هذه المرة .. قتلته هويته))[١].

والتكرار يكون في هذا النص الذي كتب على شكل مقطع شعري، من خلال هذه الأسطر التي كتبت بشكل عمودي:

نَخْبُ ضَحْكَتِهِ سَكِرَتْ ذلك المساء.

نَخْبُ نَبْرتهِ المميزةِ التي لا يشبهها صوت.

نخبُ حُزْنهِ المكابرِ أيضاً .. ذلك الذي لا يعادله حزن.

نخب رحيله الجميل .. نَخْبُ رحيلهِ الأخير.

بكيته ذلك المساء[٢]

فقد تكررت لفظة (نخب) أربعَ مرات، وكررت مرة أخرى أفقياً في الشطر الرابع ومما زاد في إيقاعها أنها أُردِفَتْ بألفاظ متعاقبة ومتشابهة بالتركيب، فألفاظ (ضحكتهِ، نبرتهِ، حزنهِ، رحيلهِ) فهذه الكلمات تمضي على إيقاع متقارب في أنغامه ويمكننا أن نُقَطِّع هذه الأسطر عروضياً على النحو الآتي:

١- نَخْبُ ضَحْ / كَتِهِ / سَكِرَتْ / ذلك الـ / مساء

فاعـلـــن /فَعِلنْ / فَعِلنْ / فاعلن /فعو

٢- نَخْب نبـ / رتهِ الْ / مُمَيِّزَ / زَة الَّلـ / تي لا / يُشْبِهْ / ها صَوْت/

فاعلن / فعلن / فعولن/فعولن /فعلن / فعلن / فعولن

٣- نَخْبُ حُزْ / نه الْمُـ / كابر / أيضاً .. / ذلك الْ / لذي لا / يعاد / له حُزْ /ن

فاعلن / فعول / فاعل /فعلن .. / فاعلن / فعولن /فعول /فعولن /

٤- نَخْبُ رحيـ / له الْجميـ / ل .. / نخب رحيـ / له الْأخيرْ /

مستعلن / متفعلن / / مستعلن / متفعلن /

---

[١] المصدر السابق: ٢٤٨.

[٢] ذاكرة الجسد: ٢٤٨.

٥- بكيته / ذلكَ الْ / مساء

متفعلن /فاعلن /فعو

فهذه الأشطر تجري على إيقاع خارجي لبحور شعرية من دائرة عروضية واحدة، فهو إيقاع يكسر الرتابة الإيقاعية، وهذا النوع من الإيقاع مقصود، وهو يحاكي أحدث النصوص الشعرية المتمردة على الإيقاع المنتظم، فضلاً عن أنه ينسجم مع طبيعة السرد ذات الطابع النثري الذي ينسجم معه الإيقاع المهموس، لأن الإيقاع المنتظم قد يحوله إلى شعر نمطي قد يخلّ بوظيفة السرد وتقنياته الأخرى.

إضافة إلى إيقاع التكرار والإيقاع الخارجي، يوجد في النص إيقاع التوازي في الطر الرابع الذي يبدو واضحاً في الترسيمة الآتية:

تطابق في اللفظ	تطابق في اللفظ	تماثل في التركيب
نخب	رحيله	الجميل
نخب	رحيله	الأخير

فضلاً عن إيقاع المقابلة الذي يقوم على المعاكسة، ويبدو ذلك في الشطر الثاني ((نخب حزنه المكابر أيضاً .. الذي لا يعادله حزن)) وفيه إيقاع آخر يشبه ردّ العجز إلى الصدر من خلال لفظة (حزن) التي وردت في آخر الشطر الثالث ولفظة (حزنه) التي وردت في بداية الشطر الأول.

وفيه ما يجمع المطلع والاستهلال بالخاتمة في هذا النوع من التكرار فقد استعمل هذا المقطع من التكرار بـ ((نخب ضحكته سكرتْ ذلك المساء)) وختم المقطع بـ(بكيته ذلك المساء) وهذا النوع من التكرار له ما يشبهه في الشعر الحديث حيث التكرار المتناقص الذي يعبر عن حالة شعورية تنتهي شيئا فشيئا نحو الفاجعة، وهذا النوع من التكرار ((استخدمه السياب بصورة مؤثرة في التعبير عن يأسه في قصيدة غريب على الخليج* حينما كان يعمل في الكويت ولم يملك من المال ما يدفعه أجراً لرحلة عودته إلى العراق، حينئذ وقف يصيح في يأس على شاطئ الخليج))[١].

---

* أصبح بالخليج ((يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار والردى

فيرجع الصدى

يا خليج

يا واهب المحار والردى

في السطر الأخير سقطت لفظة اللؤلؤ، فأصبح التكرار ناقصاً

ويشبه هذا التكرار المتناقص الذي يعكس حالة اليأس والقنوط لدى خالد بطل الرواية في قوله[٢]:

ستعذرني .. أنت الذي أخذت ذراعي الأخرى

ستعذرني .. أنت الذي أخذتهم جميعاً

ستعذرني .. لأنك ستأخذني أيضاً

في هذا التكرار تكرر عبارة ((ستعذرني أنت الذي أخذت)) فضلاً عن بعض الألفاظ المتشابهة الأصوات مثل (أخذت، أخذتهم، ستأخذيني) إضافة إلى الإيقاع الخارجي كما موضح أعلاه، ويخرق الإيقاع في الشطر الثالث.

وفي نص آخر نجد التكرار ينقص في السطر الثاني ثم يزيد في السطر الثالث كي يكسر نمط التكرار المتناقص وفيه تكرار لفظة (أمي) ثلاث مرات في هذا النص الروائي الذي يجري على إيقاع بحر الخبب والمتقارب ((يا امرأة متنكرة في ثياب أمي .. وفي عطر أمي وفي خوف أمي علي)) وإذا ما قطعنا هذا النص تقطيعاً عروضياً سيكون على النحو الآتي:[٣]

يا إمـ/رأةً /متنكْ /كِرةً /في ثيا /بِ أمي..في عِطـ / ـر أمّي / وفي خَوْ /ف أمي/عَلَيَ

فعلن / فعلن/فعلن/فعلن/ فاعل/فعولن فعلن / فعولن / فعولن /فعولن /فعولن

فيأتي تكرار لفظة أمي باعثاً إيقاعاً واضحاً ولاسيما بعد أن سبق بألفاظ متماثلة في التركيب مثل (عِطْر، خَوْف)، يتساوق مع المعنى العام للنص، وهو يخاطب مدينته التي تداخلت مع حبيبته، ثم بعد ذلك امتزجت عاطفة الحب بالأمومة وبالوطنية.

أما النوع الآخر ما يمكن أن نسميه بالتكرار المتناوب الذي يقوم على ذكر العبارة المكررة في موضع، وحذفها في موضع آخر ويتجلى ذلك في هذا النص ((دعيني أتزود منك لسنوات الصقيع، دعيني أخبئ رأسي في عنقك. أختبئ طفلاً حزيناً في حضنك

دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة، وأحلم أن كل هذه المساحات

المحرقة .. لي.

فاحرقيني عشقاً، قسنطينة!))[٤]

---

[١] ينظر: الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ – ١٩٧٠ ، س مورية ٣٣٠– ٣٣١.

[٢] ذاكرة الجسد:٣٩٢.

[٣] المصدر نفسه:٣٦١.

[٤] ذاكرة نفسه: ٣٧٧.

فقد تكررت عبارة دعيني التي تمثل فعلاً وفاعلاً ومفعولاً به تكررتْ ثلاث مرات وحذفت في موضعين هما في الجملة الثالثة تقدير الكلام دعيني أختبئ طفلاً حزيناً في حضنك.

وكذلك في الجملة الخامسة ((دعيني أحلم أن كل هذه المساحات المُحْرَقَة .. لي)) ولعل الحذف جاء للتخفيف من غلواء التكرار، لأن تكراره في كل هذه الجمل الخمسة يجعله ثقيلاً ويفقد جماليته فعوض عنه بحرف العطف الذي يعطف جملة على جملة .

ويوجد نوع آخر من التكرار، يقوم على تكرار عبارة معينة مع تغيير يطرأ عليها من خلال حذف بعض الألفاظ وإضافة الفاظ أخرى:

علمني الليلة كيف أتعذب دون أن أنزف

علمني كيف أذكر أسمها دون أن يحترق لساني

علمني كيف أشفى منها[١].

فقد جاء في السطر الأول (علمني كيف أتعذب دون أن أنزف)

وفي السطر الثاني سقطت لفظة (الليلة) وكررت لفظتا علمني وكيف واستبدل الفعل (أتعذب) بـ(أذكر) ثم كررت لفظتا (دون) و(أن) واستبدل الفعل أنزف بـ (يحرق) وأضيفت كلمة لساني، فكان هنالك إيقاع الألفاظ المتماثلة في الأصوات والمتقاربة في التركيب.

لكن الشيء الجميل في إيقاع هذا النوع من التكرار الدلالي، هو تكرار عبارة علمني كيف ثم تكملتها بصياغات لفظية متشابهة في السياق مع اختلافها ببعض الألفاظ، فضلاً عن أنها تؤكد معنى واحداً هو النسيان، واجتثاث عشق الوطن من قلب خالد الذي يبدو فيه ذلك ضربا من المستحيل بعد ما جعله هذا الحب يضحي بكل شيء من أجل الوطن، وفي هذا النص تناص مع ما قاله نزار قباني في قصيدة (رسالة من تحت الماء)[٢] :

علِّمْنِّي

كيف أقص جذور هواكَ من الأعماق

علمني

كيف تموت الدمعة في الأحداق

---

[١] ذاكرة الجسد:١٧٣.

[٢] الأعمال الكاملة للشاعر نزار قباني شاعر الحب والثورة ، مكتبة هاني، بغداد،٢٠١٣:٥٢٧-٥٢٨.

علمني

كيف يموت القلبُ وتنتحر الأشواق

وحتى في الإيقاع الخارجي هناك تناص يسمى بتناص الأسلية ((حيث يستوحي كاتب بما أسلوب كاتب آخر سابق عليه، أو ينح هذا الكاتب نصه على منوال نص سابق))[1]، فهذه الأسطر أيضاً تجري على بحر الخبب، لكنها تخرق الإيقاع في تفعيلات قليلة، لأن هذا النص لا يريد أن يكون نمطياً في الإيقاع، فإقاعه يجمع بين إيقاع الشعر والنثر ويمكن أن نُقَطِّعَهُ على النحو الآتي:

عَلِّمْ /ني اللّيـ / ـلةَ كَيْ / فَ أَتْ / عَذَّبُ / دون أنْ / أنْزفْ

فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فاعل / فاعلن / فاعلن

عَلِّمْ /ني كيـ / فَ أذْكر / دُوْنَ أنْ / يَحْترق / لساني/

فعلن / فعلن / فعول / فاعلن / فاعل / فعولن/

عَلِّمْ /ني كيـ / فَ أشْفى / منها/

فعلن / فعلن / فعولن / فعلن /

وعلى العكس من التكرار المتناقص تماماً يوجد التكرار الذي يضيف إلى كُلِّ سَطْرٍ معنى جديداً بدلاً من إنقاصه، ويتمثل هذا النوع من التكرار في هذا النص من الرواية:

ربع قرنٍ من الصفحات الفارغة البيضاء التي لم تمتلئ بك.

ربع قرن من الأيام المتشابهة التي أنفقتها في انتظارك

ربع قرن على أول لقاءٍ بين رجلٍ كان أنا، وطفلة تلعب على ركبتي كانت أنت))[2]

فقد تكررت لفظتا ربع قرن بشكل عموديٍّ ثلاث مرات وزاد من إيقاعها اقترانها بحرف الجر (من) في السطر الأول والثاني، ووجود الألفاظ المتقاربة في تركيبها وهي (الفارغة) و(المتشابهة) إضافة إلى القافية الموحدة بين السطرين (بكِ) و(انتظارك) وهي الكاف المكسورة.

لكن الإيقاع يخرج عن نمط انسيابيته في السطر الثالث بعد أن يضيف معنى جديداً مقروناً بإيقاع آخر يقوم على الموازنة اللفظية القائمة على المعاكسة المتقابلة التي أعقبت تكرار: ((ربع قرن على أول لقاء ثم تأتي الموازنة اللفظية (بين رجل كان أنا) و(طفلة تلعب على ركبتي كانت أنت) .

---

[1] الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، تر. يوسف حلاق، وزارة الثقافة دمشق، ١٩٨٨:١٤٤.

[2] ذاكرة الجسد: ٩٩.

والإيقاع هنا تعبيري وخاصيته تتميز بوظيفتين رئيسيتين هما ((التوازي الموسيقي، والضغط نحو فكرة معيبة لإبرازها أكثر من غيرها))[١]. وهي التأكيد على الحقبة الزمنية التي حذفتها الروائية كي تحقق عنصر المفاجأة التي تقوم عليها أحداث الرواية وجعلت للأقدار يداً في وقوع هذه الأحداث الصادمة فبطل الرواية يرى أحلام طفلة تحبو على الأرض وبعد خمس وعشرين سنة يراها فتاة جميلة في المرحلة الجامعة وهي في عنفوان شبابها فيقع في حُبِّها، والأغرب أن هذه الحقبه المحذوفة هي البؤرة التي تدور حولها أحداث الرواية فيما بعد.

أما النوع الآخر من التكرار فهو التكرار الشعوري الذي ((يأتي في سياق شعوري كثيف يبلغ درجة المأساة، وتكون العبارة المكررة تمثل ترديداً لحالة مريرة قد آلمته أو فيها إشارة إلى حادث مثير يوقظ حزناً أو سخرية موجعة))[٢] وهذا النوع من التكرار يكاد ينطبق على كثير من النصوص التي وردت في الرواية ومنها:

((على شفتيك رحت ألملم شتات عمري.

على شفتيك ولدتُ ومتُ في وقتٍ واحد، قتلتِ رجلاً وأحييت آخر))[٣].

زاد من الإيقاع التقسيم في السطر الأول رحت ألملم شتات عمري، وفي السطر الثاني يتجلى إيقاع التقسيم بـ(ولدتُ ،ومتُ في وقتٍ واحد، قتلتِ رجلاً وأحييت آخر) فضلاً عما تضمنه السطر الثاني من طباق ومقابلة معكوسة.

ويجسد الإيقاع تلك المشاعر التي أحس بها بطل الرواية (خالد) يوم تعرف على (حياة/أحلام) فوجد حياةً جديدة له واعتقد أنها هي التي ستطوي سنوات الحزن الطويلة التي مرت به، وتحقق له أحلامه العريضة في الحياة الجديدة التي طالما تمناها، ولكن الذي حدث هو عكس ما أراد إذ إن أحلام نكثت بعهد الحب وأنهار كل شيء، لذلك قد أحس أنه ولد يوم أحب الجزائر، ومات يوم تنكرَّت له، واستلمت لغيره ليحكمها وخالد هو رمز الثوار وأحلام رمز للجزائر.

ونجد مثل هذا التكرار الشعوري كثيراً في رواية ذاكرة الجسد ومن أمثلته تكرار لفظتا (أنت مشروع) في هذا النص مع تعدد دلالات هذا المشروع وتغيرها على وفق المفردات الجديدة التي تلصق به فمرة يكون (أنت مشروع حبي للزمن القادم. أنت مشروع قصتي القادمة وفرحي القادم، أنت مشروع

---

[١] نظريات نقدية وتطبيقاتها، د. أحمد رحماني، مكتبة وهبة، القاهرة، ٢٠٤٤: ٦٠.

[٢] قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٧.

[٣] ذاكرة الجسد:١٧٣.

عمري الآخر)[١] ويبدو الإيقاع جلياً من خلال تكرار ألفاظ متجانسة في اللفظ (أنت مشروع، القادم، القادمة، القادم) والمتماثلة في التركيب مثل (حبي، قصتي، فرحي، عمري) فضلاً عن أن ذلك كله قد جرى في سياق شعوري كثيف يعبر عن لهفته وشوقه لها وما علق عليها من أمانٍ.

إيقاع التوازي:

ومن عناصر الإيقاع الداخلي الأخرى التي وظفت في الخطاب الروائي لذاكرة الجسد على نطاق واسع هو إيقاع التوازي، وكان الراهب روبير لوث، وهو من ((أوائل الدارسين الذين تنبهوا على حضور هذا المقوم الأسلوبي في اللغة تمهيداً لإدراجه في مجال الشعرية، وذلك من خلال دراسته لشعر العبرانيين المقدس))[٢] وكان مفهوم التوازي عنده يتلخص ((في أن التوازي ينشأ من تناظر ثنائيتين لغويتين أو تقارب عناصرهما، إما في الدلالة أو النحو، كما يشمل عنده هذا التناظر والتضاد، لأن الفكرة قد تتضح بضدها))[٣]. ويعرفه الدكتور محمد مفتاح ((بأنه إعادة لبنية ما، أو بعض عناصرها، مع اشتراك في المعنى أو اختلاف فيه))[٤] .

ولابد من القول إن ثمة بوناً بين التكرار والتوازي، يتلخص في ((أن التكرار يعني التطابق في حين التوازي يعني التعادل))[٥]، كما أن ((التماثل الصوتي المتحقق عبر التوازي هو ليس التكرار بمفهومه الضيق، لأن التوازي الأخير قائم على شيء آخر غير التماثل، هو التطابق التام بين وحداته، والتوازي التماثل وليس التطابق))[٦] والتوازي لدى (وتمن) ((هو توازي البنية والإيقاع، وهو قادر على أن يمنحنا متعة جمالية كنسقٍ متميز للفكر وكأساس للبناء الإنشائي للقصيدة))[٧].

وتحصر بعض الدراسات الشعرية الحديثة التوازي في لغة الشعر، وهذا غير صحيح في نظرنا، فقد وسع البلاغيون العرب المفهوم ليشمل الشعر والنثر على حد سواء[٨]، فضلاً عن أنَّ

---

[١] المصدر السابق:٢٨٠.

[٢] آليات الشعرية الحديثة بين التأصيل والتحديث:٢٧٩.

[٣] المصدر نفسه:٢٩٨.

[٤] التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ط١، ٩٧.

[٥] الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، عادل نذير بيري الحساني، مؤسسة الصادق الثقافية٢٠١٢:٢٢٥.

[٦] الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل، د. عشتار داوود، دار مجدلاوي، الأردن، ٢٠٠٧:٥٨.

[٧] مدارات نقدية، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٧:٢٣٥.

[٨] ينظر التكرارت الصوتية في لغة الشعر، د. محمد عبد الله القاسمي، عالم الكتب الحديث الأردن، ٢٠١٠:١٩.

الأعمال النثرية العربية القديمة لم تخل من مظاهر التوازي، ويبدو ذلك التوازي جلياً في كتابات الجاحظ، وبديع الزمان الهمداني، والتوحيدي، وغيرهم كثير[١].

زيادة على ذلك فإنَّ ((كبار المنظِّرين في النقد الأدبي عموماً ومنظري مفهوم التوازي على وجه الخصوص أمثال جاكبسون يعترفون أن التوازي يوجد في النثر كما يوجد في الشعر يقول جاكبسون ((ومهما يكن من أمر فالأكيد أن التوازي يوجد في النثر كما يوجد في الشعر وله حضور عميق وخفي في تشكيل الآثار النثرية))[٢].

ويشكل التوازي ظاهرة لافتة للنظر في رواية ذاكرة الجسد، وبخاصة في المواقف الشعورية التي يبلغ فيها الانفعال درجة الاتقاد، فيكون لهذا الشكل من الصياغة ما يشبه معمارية الشعر من خلال عدد الاسطر القصيرة والمرتبة بشكل عمودي، والتي تتكرر فيها بعض الالفاظ المتطابقة بالأصوات، والالفاظ المتماثلة بالتركيب الكلي أو الجزئي، فيعمل مثل هذا الضرب من الصياغة في خلق إيقاع يزيد من الحالة الشعورية ويعمق المعنى من خلال ما يبعثه من تنغيم يتوائم مع طبيعة النص ودلالته. ويمكننا أن نتبين التوازي في هذا النص من الرواية:

بطيئة .. ثم سريعة كنوبة بكاء.

خجولة .. ثم جريئة كلحظة رجاء[٣]

تماثل في التركيبة	تطابق في علامة دالة على التوتر	تطابق باللفظ	تماثل في التركيب	تماثل في التركيب	تماثل في التركيب
بطيئة	..	ثم	سريعة	كنوبة	بكاء
خجولة	..	ثم	جريئة	كلحظة	رجاء

وإن مثل هذا التوازي يسمى التوازي النحوي – الصرفي ((ففيه تتخذ الأسطر المتوالية صياغة نحوية موحدة))[٤]، حيث ((تتمُّ فيه . المتواليات، وفق الصورة النحوية نفسها التي تتمُّ في صيغ متوازنة))[٥]

---

[١] ينظر: آليات الشعرية الحديثة بين التأصيل والتحديث:٢٩٩.

[٢] آليات الشعرية الحديثة بين التأصيل والتحديث:٢٩٩، قضايا شعرية، جاكبسون:١٠٨.

[٣] ذاكرة الجسد:٣٩٣.

[٤] الأسلوبية في شعر أدونيس:٢٢٩.

[٥] اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد:١٣١.

وفي ذلك يقول جان كوهين ((تبقى المماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية دليلين طبيعيين للمثالة المعنوية))[١].

ومن أنواع التوازي الأخرى هو ما يسمى بالتوازي الترادفي ((حيث يقوم البيت الثاني بتقوية الفكرة المطروحة في البيت الأول عن طريق التكرار أو المغايرة، من أجل خلق تأثير مباشر على الأذن، وتحقيق الاقناع الذهني))[٢]. كما هو الحال في هذه الأسطر التي تحاكي الشعر في كتابتها حيث كتبت على نظام الأسطر وكذلك لغتها الشعرية.

المعركة التي أترك عليها جثتي

المدينة التي سأنفق عليها ذاكرتى

اللوحة التي ستستقيل أمامها فرشاتي

ويبدو إيقاع التوازي واضحاً من خلال هذا الجدول:

المعركة	التي	أترك	عليها	جثتي
المدينة	التي	انفق	فيها	ذاكرتي
اللوحة	التي	ستتقيل	أمامها	فرشاتي

فكثير من مفردات هذه الأسطر متماثلة في التركيب أو متقاربة مثل (أترك، أنفق) (جثتي، ذاكرتي، فرشاتي) و(المعركة– اللوحة) وتطابق القافية في (جثتي، ذاكرتي، فرشاتي)

ونجد في الخطاب الروائي لذاكرة الجسد ما يسمى بالتوازي التصاعدي و((يكون أحياناً على هيئة تكرار لتركيب نحوي، لمفردة، إلا أن الشيء الأساسي يظل متمثلاً في توازن الأفكار على مستوى التساوي أو التعارض، حيث يسهم في خلق إيقاع كلامي))[٣].ويتمثل ذلك في هذه الأسطر من الرواية:

((كنت أرسم بشفتي حدود جسدك.

أرسم برجولتي حدود أنوثتك.

أرسم بأصابعي كل ما لا تصله الفرشاة ..))[٤].

---

[١] قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الونسى منشورات اتحاد الكتاب، دمشق ٢٠٠٠:٢١.

[٢] مدارات نقدية:٢٣١.

[٣] المصدر نفسه:٢٣٢.

[٤] ذاكرة الجسد:١٨٣.

نجد التوازي يأخذ شكلاً جديداً حيث يحذف الفعل الناقص (كان) وأسمه المتمثل (بالتاء) تاء المتكلم والواردة في بداية السطر الأول من السطرين الثاني والثالث، لكن في الحقيقة هي مقدرة وتعد رابطاً للأبيات الثلاثة تقدير الكلام. (كنت أرسم برجولتي حدود أنوثتك) و(كنت أرسم بأصبعي..) وتعمل في هذا النص ثنائية التوازي والتكرار بشكل متناغم ومتناسق محدثة نبرات إيقاعية فتشكل إيقاعاً منسجماً مع دلالة هذه الأسطر التي تعبر عن تعلقه بوطنه الجزائر الذي أصبح متداخلاً مع الحبيبة، فتتصاعد مشاعر حبه للوطن بهذا الشكل لتصل إلى الذروة في الانفعال.

وهناك نوع آخر من التوازي يكون بالوزن العروضي كما هو موضح في هذا النص من الرواية:

رفعت عيني نحوكِ لأوَّلِ مَرَّة

تقاطعت نظراتُنا في نصْفِ نظرَة

كنت تتأملين ذراعي الناقصة، وأتأمل سواراً بيدك.

كان كلانا يحمل ذاكرته فوقه ..[1]

ويبدو إيقاع التوازي العروضي في السطر الأول والثاني:

متطابق في التفعيلة	متطابق في التفعيله	مختلف	متطابق
رَفَعْتُ عَيْـ	ني نَحْوَكِ	لأوَّلِ مَرْ	رَهْ
متفعلن	مستفعلن	مفاعلتن	لن
تقاطَعَتْ	نَظْرَاتُنَا	في نِصْفِ نظْ	رَه
متفعلن	مستفعلن	مستفعلن	لن

ونجدُ مِثْلَ هذا الإيقاعِ في هذا النص:

((يا امرأةً على شاكلةِ وَطَنْ ..

أَيَهُمُّ بَعْدَ الْيَوْمِ أنْ نَبْقى مَعاً؟

حقيبةٌ صغيرةٌ فَقَطْ لملاقاةِ الوطن.))[2].

---

[1] المصدر السابق:٥٣.

[2] ذاكرة الجسد:٢٨١-٢٨٢.

يا إمْـ فَعْلن	رَأَةً فَعِلنْ	على شا فعولن	كِلَةِ فَعِلن	وَطَنْ فعو
أيَهُمْ فَعِلنْ	بَعْد الْـ فَعْولنْ	يَوْم أنْ فعلن	نبقى فعلن	معاً فعو
حقيبة متفعلن	صغيرة متفعلن	فقطْ لمُلْ متفعلن	لاقاة الْـ مُستفعل	وطن فعو

ويبدو التوازي العروضي في السطرين الأول والثاني إذ جاءا على بحر الخبب أما السطر الثالث فقد جاء على بحر الرجز وهذه البحور متقاربة في تفعيلاتها ودائرتها العروضية .

ونجد إيقاع التوازي الذي يقوم على الوزن العروضي من خلال هذه الأسطر من النص الروائي التي تأخذ شكل قصيدة شعرية من خلال كتابتها على شكل أسطر شعرية موزونة تمضي على بحري المتقارب والمتدارك ويمكن أن نُقَطِّعَها عروضياً على النحو الآتي:

((على جسدي مرري شفتيك فعول /فعولن /فعول /فعولن

فما مرروا غير تلك السيوفِ فعولن /فعولن /فعولن /فعولن

أشعليني أيا امرأةً من لهب فاعلن /فاعلن /فعلن /فاعلن

يُقَرِّبُنْا الحُبُّ يوماً فعول /فعولن /فعولن

ويُبْعِدُنا الحُبُّ يوماً فعول /فعولن /فعولن

وَيَحْكُمُنَا حفنةُ من تراب فعول /فعولن /فعولن /فعول

تُقربُنا شهوة الجسد فعول /فعولن /فعولن /فعو

ثم يوما)) لن /فعولن

المقابلة الطباقية:

ومن ضروب الإيقاع الأخرى ما يمكن أن نسميه المقابلة الطباقية وهي ((أن يؤتى بمعنين متوافقين أو معانٍ متوافقة ثم يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل. وقد تتركب المقابلة من طباق وملحق بهز مثل مقابلة اثنتين باثنتين))[1].

[1] بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب،٣:١١.

والمقابلة من الفنون البديعية القديمة التي نالت اهتمام النقاد القدماء بوصفها ضرباً من ضروب الإيقاع وحدّدَ السكاكي مفهومها بقوله ((المقابلة أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وضديهما))[١]

وعرفها أبو هلال العسكري في كتاب الصناعتين بقوله ((المقابلة: إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة))

ويقرب من هذا المفهوم ما أورده قدامة بن جعفر في قوله المقابلة ((هي أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض، أو المخالفة، فيأتي بالموافقة بما يوافق، ويأتي في المخالفة بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطاً، ويعدد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل شرطه وعدده، وفيما يخالفه بأضداد.))[٢]

وقد أسماها بعض الباحيثن المحدثين بـ(الطباق اللحني) وهي ((أن المقطوعة تتوالد وتتناسل وتنمو في تقابل خطى وقد اقترح لهذه العلمية الموسيقيون والبلاغيون قواعد ذكر منها الموسيقيون خمساً والبلاغيون أصنافاً عديدة، ونتجرأ ونجمعها في ثلاثة، أولهما المطابقة التي هي جمع بين متضادين، وثانيهما الجمع الذي يقابل فيه شيئان فصاعداً بشيء واحد، وثالثهما المقابلة التي تجمع بين اشياء متوافقة وبين أضدادها))[٣] .

وقد أبدعت الروائية أحلام مستغانمي بتوظيف هذا النوع من الإيقاع في تضاعيف خطابها الروائي وهي تقابل بين أشياء توهم المتلقي في بادئ الأمر بالمفاضلة بين شيئين أحدهما أجمل من الآخر لكنها تكسر أفق التوقع من خلال نفي النفي والإقرار بأن عيونها الأجمل فكانت مبالغة جميلة وقد صيغت بشكل يركز على الإيقاع الصوتي وما يقوم به من تعبير عن العاشق المتيم بحبيبته والذي يجمع حبه بين الألم والمتعة، ويبدو ذلك جلياً في قول بطل الرواية ((لم يكن أجمل من عينيك سوى عينيك. فما أشقاني وما أسعدني بها))[٤] فقد تكررت ألفاظ متجانسة في الصوت مثل (عينيك) ومتشابه في التراكيب (أشقاني)على وزن (مستفعل)و(أسعدني) (مستعلن) فضلا على تماثل بعض

---

[١] المصدر السابق:١٤.

[٢] كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تضيف أبي هلال العسكري، حققه د. مفيد قمحه، دار الكتب العلمية ، بيروت،ط٢، ١٩٨٩:٣٧١.

[٣]نقد الشعر قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩:١٣٣.

[٤] رواية ذاكرة الجسد:٢٥.

الأصوات مثل الهمزة، الألف والنون والياء في كلا الكلمتين وتقارب مخارج بعض الحروف وتشابهها ببعض الصفات جعلها ذات إيقاع عال يتواءم مع دلالة هذا النص الذي يظهر مدى حبه لها وما يكابده من حب رومانسي يجمع بين الألم والمتعة فكان الإيقاع من خلال المقابلة المعكوسة وتبدو المقابلة الطباقية في أوضح صورها في هذا النص من الرواية

تُرى يومَ ضَحِكتِ أم يوَمَ بكيتِ

أ عندما تَحدَّقتِ .. أم عندما صمت

وتجد أضافة إلى المقابلة الطباقية المتمثلة (يوم ضحكت) و(يوم بكيت) و(عندما تحدثت) و(عندما صمت) جاء إيقاع التوازي أفقياً:

مختلف	متطابق باللفظ	متماثل في التركيب
ترى	يوم	ضحكت
أم	يوم	بكيت

مختلف	متطابق باللفظ	متماثل في التركيب
أ	عندما	بكيت
أم	عندما	صمت

ومن أمثلة المقابلة الطباقية الأخرى ما ورد في هذا النص من الرواية: ((كنت أدري جدلية الرسم والكتابة كما أردتها أنت كنت تفرغين من الاشياء كلما كتبت عنها، وكأنك تقتلينها بالكلمات. وكنت كلما رسمت امتلأت بها أكثر، وكأنني أبعث الحياة في تفاصيلها المنسية))[1].

ويتمظهر إيقاع المقابلة الطباقية في هذا النص من خلال ((كنت تفرغين من الاشياء كلما كتبت عنها)) يقابلها ((وكأني أبعث الحياة في تفاصيلها المنسية)) ولم تجعل الروائية الإيقاع رتيباً يُذَكَر بالموزونات اللفظية المتماثلة في الوزن والموحدة في سجعة الفواصل، لأن ذلك يذكر بالإيقاع القديم الذي ملت الأذن العربية من سماعه لكثرة ترداده في الأساليب النثرية القديمة.

[1] ذاكرة الجسد:١٨٣.

وتبدو المقابلة الطباقية واضحة في مفردات هذا النص من رواية ذاكرة الجسد ((أنتِ التي تعلقتِ بِيَ لتكتشفي ما تجهلينَهْ، وأنا الذي تعلقتُ بك لأنسى ما كنتُ أعرفه .. أكان ممكناً لحبنا أن يدوم))[1].

وتبدو المقابلة الطباقية واضحة من خلال هذه الترسيمة الآتية:

أنت التي تعلقتِ بي لتكتشفي ما تجهلينه

أنا الذي تعلقتُ بك لأني ما كنت أعرفه

وهنا الإيقاع يتشكل من خلال التطابق بالألفاظ والتماثل في بعض تراكيب الألفاظ (أناxأنت)و (التيxالذي) و (تعلقتِxتعلقتُ) و (بيxبك) و (ما تجهلينهxما كنت اعرفه).

وزاد من الإيقاع ما ختم به النص من استفهام إنكاري يعزز الطباق ويجعل الخاتمة درامية، بان هذا اللون من الحب لا يكتب له النجاح وكانت هذه الخاتمة درامية، بأن هذا اللون من الحب لا يكتب له النجاح وكانت هذه الخاتمة زاخرة بالنغم من خلال تجانس الأصوات في ألفاظ (أكان وممكنا لحبنا) حيث تكرار أصوات الكاف مرتين والميم مرتين والنون أربع مرات ثم كسر اللحن أفق الانتظار لينحو منحى آخر (أن يدوم) ليشعر المتلقي بالنتيجة الصادمة.

المصدر والمراجع

- آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون، تقديم د. أحمد علوي العبدلاوي، تأليف د. حميد حما موشي، عالم الكتب الحديث، إربد الأدن ،٢٠١٣.
- اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث في الصحافة اليومية العراقية، دراسة نقدية، د. مرشد الزبيدي، مطبعة أمل الجديدة، دمشق، ٢٠١٣.
- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- الادب وفنونه دراسة نقدية، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، مطبعة السعادة، القاهرة،١٩٧٦.
- الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل، د. عشتار داوود، دار مجدلاوي، الأردن،٢٠٠٧.
- الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، عادل نذير بيري الحساني، مؤسسة الصادق الثقافية،٢٠١٢.
- الأعمال الكاملة للشاعر نزار قباني شاعر الحب والثورة ، مكتبة هاني، بغداد،٢٠١٣.
- أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد.

[1] ذاكرة الجسد:٤٣.

- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي، الدار البيضاء، جـ٢،٢٠٠١.
- الايقاع الداخلي في قصيدة الحب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد١٩٨٩.
- الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، د. مصطفى جمال الدين، دار السلام، بيروت لبنان ط٣،٢٠١١.
- بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب.
- بناء الشخصية والمكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، فلة قارة، ليندة لكحل، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماجستير، إشراف أ. د. يحيى الشيخ صالح، كلية الآداب واللغات جامعة منتوري قسنطينة/٢٠١١.
- البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شرسر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة،١٩٨٨.
- البنية الإيقاعية في شعر الجوهري، مقداد محمد شكر قاسم.
- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب،ط٢، ٢٠٠٩.
- البنيويون، د. حسن عليان، دار مجدلاوي، عمان الاردن،٢٠٠٨.
- تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، محمد صالح الشنقيطي، بحث منشور في كتاب تداخل الأنواع الأدبية المجلد الثاني.
- التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.
- التكرارت الصوتية في لغة الشعر، د. محمد عبد الله القاسمي، عالم الكتب الحديث الأردن، ٢٠١٠.
- جبران خليل جبران، د. خليل حاوي، دار العلم للملايين، د.ت.
- ذاكرة الجسد، أحلام مستغانمي، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٨، ط:٢٣.
- الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ – ١٩٧٠ ، س مورية.
- الشعر والتلقي دراسة نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، الاردن، ٢٠٠٢.
- شعراء الحلة أو البابليات ،علي الخاقاني، المطبعة الحيدرية، النجف، حـ٥، ١٩٥٣.
- الشعريات والسرديات، يوسف غلبي، منشورات مخبر، الجزائر.
- شعرية التناص، بحث مقبول للنشر في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قناة السويس.
- شعرية الخطاب الروائي في رواية ذاكرة الجسد، د. حسن دخيل الطائي، نحث منشور في مجلة كلية التربية للعوم الانسانية، العدد (١) السنة (٢٠١٣).
- علم الأصوات النطقي، دراسات وصفية تطبيقية، د. هادي نهر.
- غواية التجريب، دراسة في التجريب الشعري عند جيل السبعينات في العراق، مناف جلال موسى، دار

الشؤون الثقافية العامة،٢٠١٢.
• قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى منشورات اتحاد الكتاب، دمشق ٢٠٠٠.
• قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، سوزان بيرنار، ترجمة: د. زهير مجيد مغماس، دار المأمون، بغداد،١٩٩٣.
• قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت.
• كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تضيف أبي هلال العسكري، حققه د. مفيد قمحه، دار الكتب العلمية ، بيروت،ط٢، ١٩٨٩.
• الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، تر. يوسف حلاق، وزارة الثقافة دمشق،١٩٨٨.
• اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد.
• محاضرات في علم النفس اللغوي، د. حنفي بن عيسى، الجزائر،١٩٨٠.
• مدارات نقدية، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٧.
• مستجدات النقد الروائي، د. جميل حمداوي، ط١، ٢٠١١.
• معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، محمد وهبة، بيروت، ١٩٧١.
• مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة –الموسيقى– الحركة، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط٢، ٢٠١٠.
• مفهوم الادبية في التراث الشعري إلى نهاية القرن ٤، توفيق الزيدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٧.
• مقالات في الأسلوبية، منذر عباس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٠.
• مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
• موسوعة المصطلح النقدي، الوزن والقافية والشعر الحر، ج. بيل فريزر، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة والنشر،١٩٨٠.
• نص السيولة والصلابة، دراسة في تداخل الانواع الادبية، د. لؤي خليل، بحث منشور في كتاب تداخل الانواع الادبية، مجموعة مؤلفين، مؤتمر النقد الدولي، نظمه قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، مجلد الثاني.
• نظريات نقدية وتطبيقاتها، د. أحمد رحماني، مكتبة وهبة، القاهرة، ٢٠١٤.
• نقد الشعر قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٧٩.