

حداثة الإيقاع في الشعر المغربي المعاصر تشكل القافية - أنموذجاً -

Modernity of Rhythm in Contemporary Maghreb Poetry Rhyme is a Sample

أ.د آيت حمدوش فريدة¹
جامعة وهران 1 أحمد بن بلة (الجزائر)
faithamadouche@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2020/07/09

تاريخ القبول: 2019/03/21

تاريخ الاستلام: 2020/02/09

ملخص: اتخذت القافية في الشعر المعاصر بعدا مغايرا، حيث أصبحت عنصرا من عناصر بناء النص في الشعر المعاصر، إذ لم تعد مجردة مفردة من حيث التشكل المتعقب كما كانت في القصيدة العربية القديمة، وإنما اتخذت تلك المسالك المتنوعة عبر تراتبية من التشكل المقطعي. وفقا لهذه الاعتبارات التي تتميز بها القافية سنتعرف على وضعها الشعري في القصيدة المعاصرة، إذ أبدى رواد القصيدة المغربية الحديثة اهتماما بالقافية وبوظائفها الدلالية التي تعد من البنى الأساسية للقصيدة فتنوعت وكثرت. ومن ثم لم تعد القافية نمطا موسيقيا مستقرا، وإنما تخضع شأنها شأن كل الدوال العروضية لمقتضيات التعبير وضروراته التي تختلف من قصيدة إلى أخرى. تتضح المسألة أكثر في مجال البنية الإيقاعية للقصيدة الشعرية وعلى الجوانب التي توفر خاصية الإيقاع والتي أهمها البيت الذي أسهب في الحديث عن وضعيته الباحث عبد الله راجع في خضم تحليله لأهم الجوانب التي تحقق الإيقاع في النص الشعري، فالبيت الشعري - في تصوره- وحدة قائمة بذاتها نظميا ودلاليا وعروضيا. ولكي يتحقق البيت من كل جوانبه لأبد من إيراد القافية التي خضعت إلى قوانين صارمة يحصرها الناقد في بعض العيوب التي يجب على الشاعر تجنبها. وهكذا يتضح رفض الطاقة الشعرية للقوالب الصارمة والقوانين الجامدة إذ استجاب الشعراء المغاربة لمجمل التحولات التي شهدتها البنية الإيقاعية للشعر عبر توظيف لجملة من الأدوات الفنية الحديثة التي حققت للخطاب الشعري المغربي خصوصيته، حيث انتقل المتن الشعري المغربي المعاصر من فترة التمثل والاستيعاب للقصائد الشرقية والغربية إلى مرحلة برز فيها الإبداع الذاتي المغربي من راهنه وسياقه التاريخي. ومن ثم انتهى الشاعر المغربي إلى عملية تفكيكية للقصيدة على مستوى الإيقاع بوصفها مسلكا يربط بين الأبيات داخل وحدة متكاملة، مما سمح للشاعر بالانتقال من البيت إلى الجملة الشعرية.

كلمات مفتاحية: الشعر المعاصر، البنية الإيقاعية، النسق الموسيقي، البناء النصي، البيت الشعري، حوارية الأصوات، الجملة الشعرية.

¹ المؤلف المرسل: أ.د آيت حمدوش فريدة

Abstract The rhyme in contemporary poetry has taken on a different perspective, as it has become an important component of text construction in contemporary poetry. It is no longer perceived in isolation in its morphological formation as it was in the ancient Arabic poems, but rather it has gone through various paths in its poetical morphology. According to these considerations that characterize the rhyme, we will tackle its poetical position in the contemporary poem. In fact, the pioneers of modern Moroccan poem have expressed interest in the rhyme and its semantic functions, as basic structures, in their diversity and multiplication. Hence, the rhyme is no longer a stable musical pattern. It is rather subjected to the requirements of expression and its necessities, a fact that differs from one poem to another. The issue becomes clearer in the field of the rhythmic structure of the poem and on the aspects that provide the rhythm feature. The latter is illustrated by Abdullah Raji's analysis with regard to different angles of rhythm in a poetic text. For the writer, the poetic verse is a unit based on poetic laws and rules and requires the presence of rhyme that should avoid deviation from these regulations. Thus, it is clear that this poetic energy rejects rigid molds and laws as many Moroccan poets have responded to the overall transformations in the rhythmic structure of poetry by employing a set of modern art tools. The latter have led to Moroccan poetic discursive specificities. As such, contemporary Moroccan poetic text could move from the period of representation and assimilation of the eastern and western poems to the stage of prominence currently and historically. Then, the Moroccan poet has ended up in the process of deconstructing the poem at the level of rhythm as a path that links the verses within an integrated unit. In this way, s/he has been able to move from a verse to a poetic sentence.

Keywords: contemporary poetry, rhythmic structure, musical style, textual construction, poetic verse, dialogue of sounds, poetic sentence.

تمهيد:

نهضت الشعرية العربية في النقد العربي القديم في عمومها المجمل على الوزن والقافية في صنع الجانب الصوتي للقصيدة، فكان التشكيل الوزني هو الحد الفاصل بين الشعر والنثر، والخروج عن هذا الإطار ورد بمثابة تمرد عن الشعرية العربية النموذج. وعلى هذا الأساس يرد طرح محمد بنيس ضمن تلك التراتبية من النقاد المحدثين التي جاءت لتؤسس لشعرية عربية مفتوحة تعتمد على الإيقاع، حيث قدم تصوره لانعتاق تلك النحوية التي لازمت البيت الشعري. ومن ثم دعا إلى تحرر الشاعر من البيت القديم الذي تحول إلى حرج لسيولة اللغة واستغراقها بالمعنى الجديد. وهذا ما تضمنته النصوص النظرية الجديدة التي سعت إلى هدم هذا المسكن والبحث عن قصيدة ككل وبناء. وإذا كان حال القصيدة العربية القديمة مؤسسا على هذا النحو من حيث تشكله البنائي على نمط تراتبية الأبيات بحيث لا يربط بينها نظام داخلي، وإنما تربطها القافية وتفتقر في الغالب إلى ذلك التعدد الإيقاعي والتنوع الوزني، كما أن مسلك الإيجاز هو الكايح لمجرى انفتاح اللغة صوب إنتاج بلاغة جديدة وصيغ محدثة لنسق النص قائمة على الوزن، والإيجاز طابعها العام. فإن القصيدة الحديثة وحدة متكاملة شكلا ومضمونا في نحو ما يظهره نص محمد بنيس تأكيدا منه على تصور أدونيس، لشكل القصيدة الجديدة إذ يقول: « وهكذا يكون أدونيس هادما للبيت الشعري كمكان لإحداث فضاء قديم، عن طريق نقد القديم لا نسيانه أو السكوت عنه، سواء أكان هذا القديم منحصرًا في البناء النصي أم في

التصور النقدي قديما وحديثا. وبدل مصطلح البيت، أو البناء النصي القائم على البيت، يصبح مصطلح القصيدة سييدا.¹ يبدو واضحا من خلال هذا التصور أن القصيدة الجديدة بنية شاملة ومما يدفعنا إلى التساؤل عن مدى إلغاء العنصرين الأساسيين في التعبير الشعري في الإطار الموسيقي الجديد، إذ يؤكد الباحث عز الدين إسماعيل استحالة تأسيس شعر جديد دون وزن وقافية، فالشاعر المعاصر -في تصوره- لم يلغ الوزن نهائيا في الشعر ولكنه أدخل بعض التعديلات الجوهرية التي أحس بضرورتها، هذه التعديلات تجعل من التشكل الموسيقي خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية والشعورية»² ومن هنا لم تكن الصورة التشكيلية لموسيقى الشعر القديم لتفي بهذا الغرض، لأن القصيدة لم تكن في مجملها تمثل بنية أو صورة موسيقية على هذا النحو، بل كانت كما ذكرنا وحدة موسيقية متكررة، مرة تكون هذه الوحدة وبيتا ينتهي بقافية متكررة، ومرة تكون مجموعة من الأبيات لها نظام وقواف متكررة في الوحدات الأخرى³ إن الشاعر المعاصر لم يمارس تلك الغرابة في طرح الوزن والقافية، ولكنه أدخل تعديلا جوهريا بحيث لم يعد حين يكتب القصيدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازية، كما لم يعد يتقيد عبر قفل تشكل الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت.

1- انفتاح الإيقاع الشعري:

تتضح المسألة أكثر في مجال لبنية الإيقاعية للقصيدة الشعرية وعلى الجوانب التي توفر خاصية الإيقاع والتي أهمها البيت الذي أسهب في الحديث عن وضعيته عبد الله راجع في خضم تحليله لأهم الجوانب التي تحقق الإيقاع في النص الشعري، فالبيت الشعري -في تصوره- وحدة قائمة بذاتها نظميا وداليا وعروضيا ولكي يتحقق البيت من كل جوانبه لابد من إيراد القافية التي خضعت إلى قوانين صارمة يحصرها الناقد في بعض العيوب التي يجب على الشاعر تجنبها في نحو قوله: « ويبدو أن هذه القوانين لم تكن صارمة بما فيه الكفاية، فتراهم يضعون للقافية حدودا من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يتبعه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ويضعون لها لوازم متعددة وهي أحرف وحركات فالأحرف: التأسيس والردف والوصل والخروج والدخيل، وأما الحركات: فالرس، والإشباع والحذف والتوجيه والمجرى والنفاذ³ هذه القواعد التي سنها الخليل بن أحمد الفراهيدي لحركية الإيقاع نابعة من الاعتقاد بأن كل ما يستوفي خصائص نموذج كامل، وكل ما لا يستوفيها فهو ناقص. وهكذا يتضح رفض الطاقة الشعرية للقوالب الصارمة والقوانين الجامدة إذ استجاب الشعراء المغاربة لمجمل التحولات التي شهدتها البنية الإيقاعية للشعر عبر توظيف لجملة من الأدوات الفنية الحديثة التي حققت للخطاب الشعري المغرب خصوصيته، حيث انتقل المتن الشعري المغربي المعاصر من فترة التمثيل والاستيعاب للقصائد المشرقية والغربية إلى مرحلة برز فيها الإبداع الذاتي المغربي من راهنه وسياقه التاريخي. ومن ثم انتهى الشاعر المغربي إلى عملية تفكيكية للقصيدة على مستوى الإيقاع بوصفها مسلكا يربط بين الأبيات داخل وحدة متكاملة، مما سمح للشاعر بالانتقال من البيت إلى الجملة الشعرية.

2- تنوع القافية وحوارية الأصوات:

اتخذت القافية في الشعر المعاصر بعدا آخر إذ أصبحت عنصرا من عناصر بناء النص الشعري المعاصر، الذي لم تعد فيه مفردة من حيث التشكل المتعقب كما كانت في القصيدة العربية القديمة، ومن ثم « فإن إعادة بناء المسكن الشعري، في الحدأة العربية، والمعاصرة منها على الخصوص، تتطلب إعادة النظر في عنصر القافية ووظيفتها في آن⁴» ومن ثم فالتنوع في القافية هو رأس الاختلاف والتعدي لتلك المحددات لعمود الشعر.

وبناء عليه تغيرت نظرة المحدثين للقافية عن نظرة القدامى، فالقافية في تصور قدامة بن جعفر مثلا ما هي إلا لفظة مثل سائر لفظ البيت وليس لها تأثير على ائتلاف سائر أبيات النص الشعري إذ يقول: « ولم أجد في القافية مع واحد من سائر الأسباب الأخرى ائتلاف، إلا أنني نظرت فيها فوجدتها، من جهة ما أنها تدل على معنى ذلك المعنى الذي تدل عليه ائتلاف مع معنى سائر أبيات، فأما مع غيره فلا، لأن القافية إنما هي لفظة مثل سائر البيت من الشعر، ولها دلالة على معنى، كما لذلك اللفظ أيضا⁵» يسقط طرح قدامة بن جعفر التصوري للقافية عنها وظيفتها وبنيتها في النص الشعري، هذه الوظيفة تتحدد حسب موقعها ضمن نسق المعنى إذ يؤكد جون كوهين بأن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر « وهكذا فليست القافية هي التي تشير إلى نهاية البيت، ولكن نهاية البيت هي التي تشير إليها، والقافية وحدها ليست قادرة على أن تلخص البيت بل، لا تلحظ على أنها قافية إلا إذا وقع عليها النبر⁵ يتضح من خلال هذا التصور أن القافية عنصر مستقل، ولا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى فتمنح القصيدة بعدا من التناسق يضفي عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزماني، ومن ثم تسهم في تحقيق اللغة الشعرية. وفقا لهذه الاعتبارات التي تتميز بها القافية التي لم تعد تنحصر وظيفتها في تأدية نمط موسيقي معين. وإنما باتت تخضع شأنها شأن كل الدوال العروضية لمقتضيات التعبير وضروراته. فقد أبدى رواد القصيدة العربية الحديثة اهتماما بالقافية وبوظائفها الدلالية التي تعد من البنى الأساسية للقصيدة بتنوعت وكثرت، ومن ضمن هؤلاء محمد بنيس الذي انعطف صوب موقع القافية في المتون الشعرية المعاصرة فحصر أنواعها وتشكلاتها من خلال تتبعه لبعض النماذج الشعرية المعاصرة التي لا تكاد تستغني عن هذا الدال، فهناك ما أسماه بن:

- القافية المتوالية والمتناوبة مع وحدة الروي: يعد هذا النمط الحديث خروجا عن الموروث الشكلي للقصيدة العربية التقليدية العمودية، إذ إن هذا الخروج هو الذي سيؤرخ للممارسة النصية المعاصر، ويمثل بنيس لهذا النمط الحديث بنص "صحوة الأضواء" للشاعر المغربي محمد خمار الكنونى وفق ما يجليه هذا المقطع⁶:

مسافر في غفلة الأنواء

قتلتي يا صحوة الأضواء

قاسية وأنت تهتفين: حق ما أقول

قد قضى الأمر، وشد باليد المجهول

لم تقبل رأسي إلا مقطوعا

مني، فها أنا أذوق الحر والجوعا

وردت القافية في هذا النص بصيغة متوالية ومتناوبة، إذ إن كل مقطع يأتي مستقلا عن سابقه في الاستخدام التقفوي «وتتناسب هذه القافية مع كل القيم البنائية الأخرى المكونة للمقطع، إذ على الرغم من أن خيطا نسيجيا واحدا يربط بين مقاطع القصيدة بأجمعها، إلا أن كل مقطع يتمتع باستقلالية داخل الإطار العام للقصيدة، لذلك فإن التقفية بوصفها بنية جزئية وليست كلية في مثل هذا النوع من القصائد فإنها تنتمي انتماء حاسما إلى استقلالية المقطع⁷»

● القافية المتجاوبة: يفسرها بنيس كونها « قانونا ثانيا أساسه تغيير مكان القافية، أو بالحرى قراءة التكرير في النص برؤية لا تتوقف عند نهاية الأبيات، حيث المفهوم القديم للقافية ثبتها فيه»⁸ لاتقف القافية وفقا لهذا التصور في المتن الشعري المعاصر عند حد البيت وإنما تتخذ بعدا دلاليا حيث تتكرر في كل جسد النص، لتتحرر الذات الكاتبة من القواعد القبلية التي تقمع أفكار المبدع وتنتقل من الارتجال إلى التأمل وهكذا» فإن الشعر المعاصر سيبيئي مشروعه الشخصي، كما سيبحث عن إيقاعه الداخلي، بتفجير الطاقات المجهولة للغة، وتكون الحدائة في هذ الحالة الموهلة في الذهاب نحو ما ليس له قاعدة⁹ وينتقي بنيس لهذا القانون الذي يكوكب القصيدة بكاملها نموذجين سنكتفي بعرض نموذج واحد يتمثل في نص "النهر والموت" لبدر شاكر السياب¹⁰:

أود لو أخوض فيك، أتبع القمر
وأسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر
أغابة من الدموع أنت أم نهر

يقوم نموذج السياب على بناء قافيتين داخلتين ضمن نسق متعدد العلائق، فالنسق الفرعي الأول تمثله قافية اسمية هي: صليل، الدموع، القمر، والثاني مركب ذو ترابط أساسي هي: أخوض فيك، تمزقت فيك¹¹. إن ورود القافية المتجاوبة في هذا المقطع الشعري يمنح وفق بنيس الأسبقية في بناء القافية للنص، بعد أن كانت هذه الأسبقية تمنح في النمط الأولي للبيت وهكذا لم تعد « القافية مع الشعر المعاصر، عنصرا من عناصر بناء البيت المفرد بقدر ما استهدفت التفاعل مع الدوال الأخرى في بناء القصيدة بكاملها»¹² بناء على ما تقدم يمكننا القول بأن قوانين البيت في الشعر المعاصر ليست واحدة ومن ثم يستحيل -وفق بنيس- ادعاء القبض على جميع القوانين في ظل نزوع الشاعر المعاصر صوب البحث عن مسكن حر والذي يستجيب لشرائط الزمن الحديث. الأمر الذي يدعم تصور بنيس عن استحالة رصد قوانين البنية الإيقاعية للشعر المعاصر الذي يرجع إلى اختلاف زمن القصيدة، ما توصل إليه الشاعر والناقد المغربي عبد الله راجع مما يجعلنا نقرب من تصوره للقافية في البيت الشعري المعاصر التي تنطلي تحت وجوه متعددة من ضمنها «اختفاء حرف الروي وحلول الصيغة محله، وخروج القافية من نهاية السطر الشعري لتتوزع داخل الأسطر المتتالية، وعلى مسافات غير متماثلة مكانيا زمنيا مما يجعلها تتموضع دون أن تثير انتباه القارئ، وتمارس دورها في البنية الإيقاعية دونما تعسف»¹³ وبناء عليه يتعقب عبد الله راجع تمثل القافية في المتن الشعري المعاصر بالمغرب التي برزت في تصوره- تحت أشكال ثلاث:

الشكل الأول:

يتمثل هذا الشكل في القافية المؤسسة على حرف روي متكرر، مجسدة بذلك تلك الصورة الصوتية نفسها من وحدة الروي المتكرر، وغالبا ما يعزف الشاعر المغربي المعاصر من إيراد القافية المسترسلة ذات الروي الواحد « ويؤثر إدخال التنوع على قوافيه تجنبا للملل الذي يمكن أن تثيره القافية المتكررة بالروي نفسه»¹⁴ وعلى هذا الأساس فإن القافية في هذا النمط الذي ينتهي بسطر ما، قد تعود إلى الظهور في نهاية السطر الموالي أو بعد عدد غير معين من الأسطر، إذ يستعرض الناقد عبد الله راجع نماذج شعرية مغربية

تمثل هذا الشكل الأول من القافية من مثل ما يجليه هذا المقطع الشعري للشاعر (حسن الأمراني) من قصيدته (اللجنة/ البريد يصل غدا)¹⁵:

منفي فيك بلا عودة
منفي فيك بلا تاريخ
منفي فيك
تقيدي الوحدة
تعرج بي نحو الأفق الوهاج
الوحدة أحيانا معراج
منفي فيك

تنوعت القافية في هذا النموذج الشعري مع بروز واضح للروي، ليظل هذا النموذج تأكيدا على ترسب النفس التقليدي لدى الشاعر المعاصر.

الشكل الثاني:

يتمثل هذا الشكل في تلاشي الروي « مع المحافظة على استرسال الصيغة الصوتية أو تناوبها في نهايات الأسطر، والشاعر هنا يتخلص من الروي كحرف من حروف الهجاء، ويبقى في مقابل ذلك على الصيغة الصوتية»¹⁶ أي أن الشاعر يتخلص من حرف الروي ويبقى على الأحرف والحركات التي تساهم في تشكيل الصيغة الصوتية مما يجنبه الوقوع في حرج القافية، فيتحرر منها لينتهي سطره الشعري بكلمة تخضع لتجانس صوتي يربطها بغيرها من الكلمات التي انتهت بها أسطر أخرى، مما يدل على أن السطر الشعري لا ينتهي بمفردة تملك رويا يجانس روي المفردات الأخرى من الأسطر الشعرية السابقة واللاحقة « بل ينتهي بمفردة عادية، ومناسبة لا يتم البحث عنها لوضع نهاية البيت»¹⁷ ويتجسد هذا النوع من القافية في شعر أغلب الشعراء المغاربة المعاصرين الذين تحرروا من الروي واكتفوا بالصيغة الصوتية. ومن ضمن الشعراء الذين تمثلوا في أشعارهم هذا النمط من التشكل الصوتي الشاعر أحمد بلبداوي ضمن ما يجليه هذا الأنموذج¹⁸:

حين بدأت أخط الحرف الأول من اسمك

شبت غصبة

في حلق السبابة والوسطى والإبهام

وتذكرت امرأة تفرغ سطل قمامة

من فوق على طفل من عامين

كان يسير ونيدا تحت الشرفة

فضحكت لأن الأطفال

في وطي دالية برية

يؤكد هذا النموذج لجوء الشاعر المغربي إلى الصيغة الصوتية بوصفها بديلا عن القافية، إذ تعامل الشاعر المغربي مع نظام القافية بوعي تام ومن ثم رسخ هذا النموذج مبدأ الصيغ الصوتية الذي يعد بمثابة قواف بدون روي في نحو ما يذهب إليه الناقد عبد الله راجع: « بيد أن اختفاء حرف الروي، وما نتج عن ذلك من غياب للإيقاع العروضي الصائب، لم يمنع من استمرار الدور الذي يمكن أن يلعبه الروي»¹⁹ وذلك عبر:

غصّة/ شرفة/ الإيهام/ الأطفال. وفقا لهذا التصور يتضح جليا أن القافية لا تحدد نهاية البيت، بل إن نهاية البيت هي التي تحددتها، مما يدل على أن الكلام في هذا النمط الثاني يستأنف بعد الصيغة الصوتية ولا يخضع إلى وساطات زائدة مثل حروف العطف ذلك أن الصيغة الصوتية «ليست سوى كلمة مناسبة وعادية يحدد البيت بها نهايته الصوتية»²⁰ مما يتيح للدلالة الاستمرار والتدفق في السطر الموالية.

الشكل الثالث:

تحرر الشاعر المغربي من قيود القافية والروي في النمط الثاني واستبدله بالصيغة الصوتية التي ينهي بها بيته الشعري، وأدى به هذا التحرر إلى إمكانية اللجوء إلى إحداث تجانس صوتي داخل السطر الشعري نفسه، والذي نتج عن امتداد ممارسة الشاعر المغربي في مجال الصبغ الصوتية المتجانسة مما أدى إلى بروز الفقرة الشعرية والجملة الشعرية «فالشاعر، وقد تخلص من القافية والصيغة الصوتية المتجانسة في نهايات الأسطر، لم يجد أمامه سوى السطر الشعري حرا من كل القيود وقادرا على مسaire تدفق الأحاسيس والمشاعر في اضطرابها وهدهدها»²¹ يكاد يقرب هذا التصور من تلك المحددات التي وضعها جون كوهين للتمييز بين التجانس الصوتي والقافية في النص الشعري إذ يقول: «ويكون الجناس الصوتي مقوما مائلا للقافية، فهو يستفيد، مثل القافية، من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية، مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقق من كلمة لكلمة ما تحقق القافية من بيت لبيت»²² وفي هذا الإطار يتحقق عنصر العودة (Versus) إيقاعيا داخل السطر الشعري من خلال التجانسات الصوتية التي تنتج تجانس صوتي وإيقاعي لدلالات مختلفة، ويستدل الناقد عبد الله راجع لهذا النمط من التجانس الصوتي بهذا النموذج الشعري لمحمد بنيس:²³

مراكش تعلنُ فرجتها المسروجة بالأحوازِ بعصرِ
السَّيِّبة بالبرنوس بحد المدينة يالتهليل بجمع الحلقة
بالملحون بأحجام الطوب الأحمر بالأسوار يآيات ولت من
تاريخ مخبوء تحت الشفرة هرب في سفر رسمي يتبعني
في الهجرة من وهمي
تشتد هضاب الأرض صعودا يخطفني باب لا نوم له يتلأأ
عند المنعطف الخلفي
ها هو عرسي يغسل نعشي
ها هو عرشي
ها هو معراجي ينزل حتى يلحق بالقدمين
ها هو سر الثقلين
ها
هُو.
هَآ

مثل هذا النموذج الكاليفرافي يجلي صورة واضحة عن اختفاء القافية ذات الروي والصيغة الصوتية المتجانسة، إذ تجسدت فيه القافية الداخلية من خلال التجانس الصوتي الذي أحدثته هذه الألفاظ: الهجرة/ البرنوس/ التهليل/ الأسوار/ عرسي/ نعشي... نتيجة لاندفاع الصوت وتدفعه مما أحدث توازيات إيقاعية تستصيفها الأذن في ضوء هذا الانسياب الذي لا تحده الحدود. ومن ثم يتجه الشاعر المغربي لفك القيود التي ضيققت من حريته الإبداعية متجاوزا تلك القوانين التقليدية ساعيا إلى بناء مسكن شعري حر يستجيب لشرائط الزمن، وتبدل الحساسية الشعورية إذ تتضح رغبة الشاعر في البحث عن بديل للقافية واستبدالها بالإيقاعات الصوتية التي تتيح للشاعر التحكم في النظام العروضي. ومن هنا يمنح الشاعر الأسبقية لتكرار الوحدة الإيقاعية التي تخضع للدلالة. وبهذا المسعى يبني الشاعر النص إيقاعيا الأمر الذي دفع الناقد الناقد عبد الله راجع لتوضيح التجانسات الصوتية التي وردت في المقطع الشعري السابق إذ تمحورت في هذا الشكل البياني²⁴:

... في الهجرة
... تحت الشفرة
... بالأسوار
... بالملحون
... بجمع الحلقة
... بالتهليل
... بحد المدينة
... بالبرنوس
... بعصر السيبة
... بالأحواز



لاحظ الناقد من خلال قراءته لهذا النمط التقفوي « أن المسافة أخذت في التباعد بين كل متقابلين مباشرة بعد مفردة (الملحون) وقد نتج عن ذلك هدوء نسبي في الإيقاع بعد الحدة التي أولدها التقابل الهندسي بين الصيغتين. ثم تعود الحدة إلى الظهور من جديد، ولكن بصورة أقل توترا من صورتها الأولى، وذلك من خلال المسافة القريبة التي تفصل (تحت الشفرة) عن (في الهجرة) ويمنح الإيقاع بذلك بعدا دلاليا لا يمكن التغاضي عنه بتاتا»²⁵ وكانت هذه الأنماط الإيقاعية لتظهر لو لم يلجأ الشاعر المغربي إلى عملية توزيع داخلية للقوافي والتجانسات الصوتية، إذ يوزعون هذه الصور المتعددة حسب قانون داخلي بدل التوزيع الخارجي. وبناء على ما سبق ذكره يمكننا القول بان الشاعر المغربي قد تمكن من إعادة تركيب القافية وفق قوانين وأنماط مختلفة، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الشاعر المغربي -وفق تصور بنيس- قد تمكن من فك الحصار المضروب على حريته الإبداعية، متحديا بذلك نازك الملائكة التي ترى في تجاوز الشاعر لهذا العنصر الإيقاعي دليل على عجزه إذ تقول: «على أننا لانملك أن نلاحظ أن الذين ينادون اليوم بنقد القافية هم غالبا الشعراء الذين يحدثون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية الشنيعة، ولذلك نخشى أن تكون مناداة

بعضهم بها تهربا إلى السهولة وتخلصا من العبء اللغوي الذي تلقىه القافية على الشاعر»²⁶ الأمر الذي دفع بنيس إلى مواجهة هذا الوضع الاعتباري القائم على إنكار رغبة الشاعر المعاصر في البحث عن بديل للقافية في نحو ما يذهب إليه: «وكل خروج على القافية برويها لا يمكن أن يكون دائما نتيجة العجز الذاتي الذي تدعيه نازك الملائكة، بل إنه على العكس من ذلك، دليل على بحث الشاعر المستمر عن قيم وقوانين أخرى للقافية»²⁷ تعينه على ترتيب البناء الداخلي للنص واستنطاق المستحيل ليصبح البحث عن القافية الداخلية استمرارا «لبناء سميكة للنص الشعري، وتجذير لإيقاع داخلي يساهم في تأسيس عروض القصيدة، بدل عروض الشعر»²⁷ ولعل هذا في مجمله أفرز انهيار الأشكال الإيقاعية إذ تحول الشاعر المغربي داخل بناء القصيدة الجديدة إلى شاهد على مرحلة تاريخية متغيرة، فأصبحت القصيدة الواحدة تحمل عبء التعبير عن الانتقال من الوهم إلى الصحو، ومن ثم منح الشعراء المغاربة القصيدة طابعها الخاص وسماتها المميزة على الصعيدين السياقي والنسقي مما جعل المتن الشعري المغربي محل التجريب وتكرار التجريب دون الوصول إلى ضبط مقاييس يسير وفقها كبنية إيقاعية، مما خلق خلخلة أدت إلى عدم توضيح الضوابط بشأن التجديد في مجال الإيقاع في التجربة الشعرية المغربية المعاصرة، وهذا ما دفع بنيس إلى استكشاف بنية الشعر المغربي الإيقاعية، فلا يمكننا أن نفهم النص كما بينه (أمبرتو إيكو Umberto Eco) إلا إذ من أهم البنى مما يدل «على أن التأويل يرمي إلى فهم البنى المرجعية بالبحث عن نسق العلاقات بين الداخلي والخارجي»²⁸ وفقا لهذا التصور فقد تمكن بنيس من استنطاق مجمل البنى التي تجلت في النصوص المغربية ليظل تأويله لهذه البنى خاضعا لمقاصده و مرجعياته ومحدد بطبيعة البناء الداخلي لهذا المتن الشعري إذ تعد بنية التلاشي المتعددة الأساليب من ضمن أهم البنى التي وسمت المتن الشعري المغربي في مرحلة محددة من مراحل التاريخ، كما تعد انعكاسا واضحا للقراءة التي قام بها الشعراء المغاربة لواقعهم الذاتي والموضوعي، ومن ثم تلاشت لديهم تلك المترية للتركيب الشعري الذي يجلي تلك النحوية التي تركز نظام التعاقب، وها ما نسميه بتلاشي الوسائط في التركيب الشعري (غياب أدوات الربط). وهنا تحضر سلطة الفراغ أو ما يمكن أن نسميه بإجرائية الأسطورة لبنية الخطاب الشعري المحدث. وفي هذا النحو يجلي نظام الخطاب الشعري نظاما يدفع بتلك النحوية التي تواضع عليها عمود الشعر إلى التلاشي. وفي ضوء ما تقدم يمكننا القول بأن القصيدة المعاصرة المغربية تنتج إيقاعا خاصا بها ينبع من داخل القصيدة، إذ تخلى الشاعر عن البحر ووظف بدله تلك التفعيلية التي يوزعها حسب نظام الحركات. وقد استعمل الشعراء طرائق متنوعة تلغي وظيفة الإيقاع الشعري القديم، وفي المقابل تفرز إيقاعها الخاص نحو هذا المقطع الشعري للشاعر محمد السريغيني²⁹، إذ تكررت بعض الأصوات صوت الشاعر وصوت البطل:

لابد أن المهدي الأخير

يحضر العرس في قبعة القش

يكون الطمث

يقطر كالعهن بماء الروث

يركع تحت هرم الفراغة

يشيع التابوت

لرحلة التعميد والتحنيط

تتأسس هذه المحاور على مكنة القبض على السياق المتردي وتوصله إلى المتلقي بنبرة تصبغها صبغة حاملة، أملة في واقع أفضل، وهنا يبرز النفس الدرامي إذ يتراجع صوت الشاعر كلياً ويتشكل لديه صوت البطل بعد انصهار صوت الشاعر وصوت البطل مع الصوت الجماعي وفي هذا النحو يذهب (محمد لطفي اليوسفي) إلى أن ظاهرة الأصوات « تلعب دوراً هاماً، إنها تسهم في دفع حركية البنية، بما تمنحها من أبعاد إيقاعية تنبثق عن عملية التعاقب الحاصلة بين المستويات الثلاثة، وتبرز النبرة الدرامية خاصة في مستواها الرؤيوي. وبالإضافة إلى ذلك تنقذ القصيدة من السقوط في الرتابة المملة»³⁰ إذ يرسم الشاعر الاحتمالات المستقبلية، عن طريق اعتماده لصيغة المضارع إذ تكررت لديه تلك الأفعال الدالة على الحركة (يحضر، يقطر، يركع) ليتحول البطل إلى منقذ يملك القوة على تحويل الواقع من سكونيته إلى دينامية غير منتهية « تقتلع جذور التعفن وأسباب النكوص»³¹. وقد وردت جملة صوغ هذه الأفعال مبنية على صيغة التساؤل لأنها تشكل قضية مصيرية بالنسبة للقصيدة العربية الجديدة، إذ يرفض الشاعر المغربي جميع الطرائق والأشكال المتعارفة فيما يحاول أن يؤسس كتابة جديدة وهذا ما نستشفه في حديث الباحث محمد لطفي اليوسفي أثناء تحليله لبعض القصائد التي تعبر عن قلق المسألة في نحو قوله: «... إن القصيدة تتجاوز، بصفة نهائية، الشكل المتعارف وتخلق شكلها الخاص، معتمدة على إيقاع الحركات والصور والأصوات، ليتحول النص إلى حشد من الصور. ولذلك فلا بد للمتلقي أن يمتلك معرفة وذاكرة ثقافية تخوله فهم واستيعاب بنية النص الشعري الحديث. لأن نجاح عملية التلقي مشروط بثقافة المتلقي نفسه»³² الذي لن يتمكن من فك رموز القصيدة إلا إذا امتلك معرفة نصية حديثة تمكنه من النفاذ إلى دواخل الشعر الحديث ومواكبة الحركة الشعرية الحديثة. وبناء على ما سبق ذكره يمكننا القول بأن القصيدة الحديثة تظل تنزع نحو التجريبية، تجريب كل المسالك التي تدفع نحو آفاق شعرية جديدة. وما هذه النماذج الشعرية المغربية إلا تعبيراً عن طموح جيل جديد يبحث عن مدارات شعرية جديدة، فكل الآفاق مفتوحة أمام الشاعر مادامت القصيدة تبحث عن ذاتها وتبحث عن أشكال جديدة تكون قادرة على الإحاطة بالصراعات التي يعيشها الفرد ويعاينها المجتمع.

البوامش والإحالات:

- 1- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص72.
- 2- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ص63-64.
- 3- عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ط1، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1987، ص100.
- 4- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مقارنة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ص140.
- 5- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، دار الطبع والسعادة، القاهرة، 1963، ص23.
- 6- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص144، نقلاً من: محمد الخمار الكونوني.
- 7- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص117-118.
- 8- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ص144.
- 9- المرجع نفسه، ص145.
- 10- ينظر: المرجع نفسه، ص144، نقلاً من: بدر شاكر السياب.
- 11- ينظر المرجع نفسه، ص146.
- 12- المرجع نفسه، ص147.
- 13- عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ط1، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1987، ص136.

- 14 عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، ص136.
- 15 ينظر: المرجع نفسه، ص 137.
- 16 المرجع نفسه، ص140.
- 17 المرجع نفسه، ص141.
- 18 ينظر: المرجع نفسه، ص143.
- 19 المرجع نفسه، ص143.
- 20 المرجع نفسه، ص144.
- 21 المرجع نفسه، ص144.
- 22 جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، 1986 ص82.
- 23 محمد بنيس، مواسم الشرق، قصيدة موسم الشرق، دار توبقال للنشر، ط4، 2000، ص89-90.
- 24 ينظر: عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ص149.
- 25 المرجع نفسه، ص149-150.
- 26 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، در العلم للملايين، ط6، 1981، ص160.
- 27 محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية، ص75.
- 28 وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008، ص97.
- 29 ينظر، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص 227، نقلا من: محمد السرخيني، صورة الإنسان في العصر الجليدي، العلم الأسبوعي.
- 30 محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط2، سراس للنشر، تونس، 1992، ص93.
- 31 محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص226.
- 32 محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص153
- قائمة المصادر والمراجع:**
- 1 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- 2 محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مقارنة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء.
- 3 محمد بنيس، مواسم الشرق، قصيدة موسم الشرق، دار توبقال للنشر، ط4، 2000.
- 4 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين الدلالية والبنيوية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.
- 5 محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ط2، سراس للنشر، تونس، 1992.
- 6 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، دار الطبع السعادة، القاهرة، 1963.
- 7 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة ودار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981.
- 8 عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ط1، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1987.
- 9 جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، 1986.
- 10 وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008.