بنية الإيقاع في المجموعة الشعرية "الكتابة بالنار" لعثمان لوصيف

بقلم
أ/ أحمد بقار
قسم الأدب العربي ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة ورقلة ـ الجزائر

ملخص

إنه مقال يتناول المجموعة الشعرية «الكتابة بالنار» للشاعر الجزائري «عثمان لوصيف» وهي باكورته، وهو من الشعراء الشباب الذين قفزوا بالشعر الجزائري سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون، فمن ناحية الشكل حاول الخروج من قالب الشعر العمودي ليصب معانيه في قالب الشعر الحديث، وبعملية إحصائية نجد أن القصائد الحديثة في هذه المجموعة فاقت بكثرتها القصائد ذات الطراز القديم، على ما يعتري القصائد الحديثة من تداخل مع القديمة .

ولقد انصبت هذه الدراسة على الجانب الإيقاعي : الإيقاع القديم (الوزن والقافية)، والإيقاع الحديث المرتبط بالقصيدة الحديثة (الدوال الإيقاعية غير العروضية (البنية المكانية (السواد والبياض)، علامات الترقيم)، وهي روح إيقاعية جديدة تدخل جسم هذه القصيدة، بعد أن كانت تقتصر على الجانب السماعي ردحا طويلا من الزمن، على أن الدوال الإيقاعية لم تبرز بشكل كاف في هذه المجموعة، إلا أن هناك بعضها استنطقناها محاولين الربط بينها وبين الجانب المعنوي .

Résumé :

C'est un essai contenant la collection poétique algérien (otmane loucif) intitulée (l'écriture en feu) .

(otmane loucif) se considère un des jeunes poètes algériens qui ont effectué un saut dans le poème algériens du coté forme et du coté contenu .

Du 1er coté , il a essayé de sortir le poème ancien , versent son sens , dans un moule du poème moderne , et avec une simple opération recensement on constate que le poème moderne est plus nombreux et plus présent que l'ancien , bien que les morceaux poétique modernes se caractérisent par la convergence avec les morceaux anciens . cette étude s'est orienté vers les coté rythmique : l'ancien rythme (la rime , la versification) . la rythme moderne qui accordé avec

le poème moderne (fonction rythmique) (la constitution spatial) (le noir، le blanc) les signes de numérotation ; et c'est le nouvel esprit rythmique qui rentre dans le corps du poème après avoir réignè sur le coté auditif pendant longtemps ; Bien que ces fonctions rythmique n'ont pas surgi suffisamment dans cette collection ; malgré l'existence de quelques unes qu'ona essayé à les faire parler ، tout en essayant de les accorder au coté sémantique .

يرتبط الإيقاع بحياتنا الإنسانية وحاجاتها، إذ يمتلك صفة كونية، ويظهر في الطبيعة بأشكال متعددة، فسقوط حبات المطر يترك إيقاعا معينا، ودوران الأفلاك عبر أنظمة محددة يشير إلى إيقاع خاص ف « الصوت إذن والحركة إذا ما تناسبا مع الزمن فإنهما يحققان الإيقاع، وبذا لا يكون الإيقاع مقتصرا على ميدان الشعر وحده بل يتعداه إلى غيره من مفردات الحياة اليومية »[1] . فهو فن فطري يحيط بالإنسان في كل مكان، فهذا غناء طير، وذا حفيف أوراق ووقع مطر، فهدير أمواج، ومناغاة صغير، وهزيم رعد، فكل شيء ينضح بالموسيقى . والدكتور إبراهيم أنيس يلمح إلى أهميتها بقوله : « للشعر نواح عدة للجمال، ولكن أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع ... وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر »[2]، وإنما نفرق بين الشعر والنثر بالأذن، وهذا لتميز الشعر بالموسيقى التي تجعل السامع ينتشي ويطرب، لكون الموسيقى تدرك قبل الفكرة . والآن أصبحنا نسمع ما يسمى بشعرية الخطاب الذي يتميز بنوع من الموسيقى والنغم، ولكنها تتبع خطا مستقيما بينما « موسيقى الشعر تتكرر في حركة دائرية حول نفسها لأنها تقوم على وزن معين يتكرر طيلة القصيدة »[3] .

والإيقاع موضوع بحثنا هو « الأثر الناجم عن حركة الوزن والقافية من جهة وعن تجاوب الألفاظ وتناسقها في سلك الكلمات مع المعاني العامة والخاصة التي يدور حولها النص »[4]. إن الإيقاع الذي يجتذب السامع لا يأتي من وزنه فحسب الذي يطرب النفس، بل إن الوزن يعضد المعنى، ويمكن أن يعكس العاطفة ويتلون بتلونها لذا فحينما يتعانق المعنى والموسيقى يصبحان شيئا واحدا ولا يمكن فصلهما في داخل النص الشعري، وهذا ما لا نجده في الشعر القديم الذي يعتمد إيقاعا راتبا وموسيقى مطردة سيمترية، وهي عندهم ـ العرب القدماء ـ « كالعمارة من الفنون الرمزية لا الفنون التشكيلية، لكن العرب لا يحبون الرموز، ولا طاقة لهم بالفن الرمزي، ولا يريدون إلا التعبير المباشر بغير رموز... فجعلوا من الموسيقى لذة للأذن لا أكثر ولا أقل، كما جعلوا العمارة لذة للعين لا أكثر ولا أقل »[5] . ويعد الإيقاع من أهم العناصر الشعرية حيث تنتظم فيه الأصوات، وفقا لأنساق إيقاعية ثابتة وفق قيم زمنية، ويقترن الإيقاع باستمرار بمصطلح الوزن على الرغم من أنه ظاهرة أشمل وأعم

من الوزن في الشعر. حيث يمثل « وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة . أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت »[6] .

وبعد هذه التوطئة، ورغم تضارب الآراء حول مصطلح الإيقاع، ماهي العناصر العروضية المشكلة للإيقاع ؟

سنتطرق إلى العناصر التالية : (الوقفة، الوزن، القافية)، وسنأخذها تباعا مع التطبيق على ما جاء في المجموعة الشعرية « الكتابة بالنار» .

1/ **الوقفة :**

وهي عنصر حاسم في تحديد الكلام الشعري، الذي يمتاز بأنه كسر لقانون التوازي الصوتي الدلالي، وهو القانون الذي يقر بأن تتم الوقفة الصوتية معززة لوقفة نحوية وأخرى دلالية . وبهذه الحيوية إذن تبرز الوقفة عنصرا مركزيا له وظيفة المسيطر على العناصر الأخرى في البيت الشعري . ولقد تعددت بنى الوقفة في شعرنا العربي الحديث بشكل لم يكن معروفا في الممارسة الشعرية من قبل، وهاهي أنماطها :

أ/ الوقفة التامة : وتتحد في بنائها الأبعاد النحوية والعروضية والدلالية أو ما يسمى ب «الوقفة الثلاثية» وهي أنموذج الشعر القديم .

ب/ الوقفة المركبة والدلالية : وهي على العكس من سابقتها؛ فالسطر فيها يكتمل تركيبيا ودلاليا في حين يبقى الاندفاع النظمي مسترسلا، يحتم على القارئ الاستمرار في السطر والأسطر الموالية، وهذا الاندفاع النظمي بين الأسطر هو ما تولد عنه ما يسمى (الجملة الشعرية).

ولا بأس أن نستكشف هذه العناصر الإيقاعية في المجموعة الشعرية «الكتابة بالنار» .

* الوقفة التامة : وتتمثل في عمود الشعر القديم، ونجده في قصائد الشاعر العمودية وهي : (لامية الفقراء، آه يا جرح، العناق الطويل، أنشودة الرحيل، الطوفان)، وسنعطي مثالين في ذلك :

لامية الفقراء : تمزقنا العواصف والليالي ونبحر والحتوف ولا نبالي
نسافر في الجراح وفي الرزايا ونرحل في السقوط إلى المعالي [7]

آه يا جرح : أومض الجرح فاحضني نبراسه في الدياجير وأرقبي أعراسه
وارفعيه منارة في الفيافي نقتبس منها للحيارى اقتباسه [8]

فكلا المقطعين تمثلت فيهما الوقفة الثلاثية (النحوية، الدلالية، العروضية). ولكن الشاعر لم يسلم من هذه الوقفة حتى في شعره الحديث، وهذا نموذج يمثل ذلك من قصيدته (تجيئين يستيقظ البحر والريح والميتون) :

تجيئين يستيقظ البحر والريح والميتون
يعود ربيع الزمان يدغدغ صمت السنين
يزخ المطر
تدر الدروع
تفيض الزروع [9]

فهذه القطعة تختلف من حيث الأسطر طولا وقصرا، ولكن كل سطر ينتهي بحق النهاية الموسيقية المريحة، فلا نجد فيه تدويرا، ودونما التزام بحرف روي واحد . وهي قطعة تغلب عليها الطبيعة الخطابية . وهي سمة بارزة في هذه المجموعة الشعرية ـ فيها رتابة إلى حد بعيد، فكل سطر يكاد يكون وحدة نغمية قائمة بذاتها، مشتملة على كل عناصر التأكيد اللازمة لها ؛ فالسطر لا يحتاج إلى المساندة مع غيره من السطور . وعلى تتوقف الحركة الموسيقية عند نهاية كل سطر . لتبدأ حركة جديدة لها استقلاليتها . وبهذا صارت الرتابة الناتجة عن تكرار نغمة من النوع نفسه، وكذا القوة نفسها في كل سطر من السطور الموالية . وضاعت بذلك فرصة التلوين وفرصة المفاجأة في الصورة العامة للنص .

* الوقفة المركبية والدلالية :

أو ما يسمى ب(الجملة الشعرية) كما أسلفنا الذكر، يقول :

تجيئين .. دوسي فمن قدميك تطرز
بالنجم هذا الغسق
وفاض على الكون بحر الألق
وكنا هياكل قش وأعمدة نخرة
فجئت ترشين أنقاضنا شهوة مزهره
وها أنه الآن تولد أيامنا
ويمتد تاريخنا
على ساعد أسمر ما يزال يدق الغدا
يمد إليه اليدا [10]

ففي هذا المقطع لا نكاد نحس بأي وقع من توقيعات البيت الخليلي، وفي الوقت ذاته نحس بارتباط نغمي بين السطر وما يسبقه وما يليه لوجود حروف الربط (الجر والعطف) في بداية كل سطر، وهذا ما يعطينا سلسلة دلالية ونغمية واحدة ، ناهيك عن التدوير الذي يجعل التفعيلة مشطورة بين سطرين، وهذا لتلاحم النغم والمعنى، والتدوير ورد بين : (تطرز ←بالنجم) .

2/ الوزن :

ويتميز بكونه عبارة عن بنية جمل صوتية متماثلة، وهذه الأخيرة تنشئ نظامها الوزني انطلاقا من بنيتين هما :

* الوحدة الوزنية : إن التفعيلات بخضوعها للوقفة وتفاعلها معها قد في شكلين :

ـ التفعيلة التامة : وهي التي تستمر مع السطر حتى نهايته .

ـ التفعيلة الناقصة : وهي التي يتوزعها سطران، تكون بدايتها مع نهاية السطر الأول، ونهايتها مع بداية السطر التالي، وهو شكل مطرد في الشعر المعاصر .

* التشكيل الوزني : ويقوم على نظامين أساسيين اثنين هما :

ـ الوفاء لنظام أحد البحور الخليلية .

ـ الجمع بينهما(استعمال تفعيلة في مكان أخرى) .

ونبدأ الحديث عن الوحدة الوزنية (التفعيلة)، والتي نجد أنها متجسدة بالشكلين (التامة والناقصة) في الكتابة بالنار .، وشكل التفعيلة التامة أخذ حصة الأسد، وهذه نماذج من ذلك :

تجيئين يستيقظ البحر والريح والميتون ← فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعول

يعود ربيع الزمان يدغدغ صمت السنين ← فعول/ فعولن/ فعول/ فعول/ فعولن/ فعول

يزخ علينا المطر ← فعول/ فعولن/ فعل

تدر الضروع ← فعولن/ فعول

تفيض الزروع [11] ← فعولن/ فعول

وهذا مقطع آخر :

عزفناك نغمة ← فعولن/ فعولن

رسمناك وشما أبيد ← فعولن/ فعولن/ فعول

وفجرا يغطي جراحاتنا بالورود ← فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعول

تجيئين يا ألف مرحى [12] ← فعولن/ فعولن/ فعولن

ولقد استمد التفعيلة من أحد البحور الصافية (المتقارب) حيث التزم التفعيلة ولم يلتزم بعددها. كما لم تخل المجموعة الشعرية من (التفعيلة الناقصة) التي يشترك فيها سطران، أو ما يسمى بالتدوير، يقول :

هل تبصرين كيف يحضن الجياع السنبلة ← مستفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ مستفعلن
يقدسونها ← متفعلن/ متف
كما يقدسون القنبلة [13] ← علن/ متفعلن/ مستفعلن

وأما عن التشكيل الوزني، فبالنظر إلى تاريخ صدور الكتابة بالنار (1982)، يمكن الزعم أن تجربة الشعر الحر قد قطعت شوطا كبيرا في الجزائر على المستويين : الزمني والإبداعي، وبالنظر إلى أن "لوصيف" كان من أهم رواد حركة (الشعر الحر)، وأكاد أجزم أنه من الشعراء الشباب المهمين، فلقد انصبت محاولاته على إنضاج القصيدة الحرة، مع عناية بسيطة ومحدودة بالشعر العمودي، ويوضح ذلك أن مجموع القصائد في الشعر الحر تفوق قصائد العمودي، وهذا الديوان هو باكورة الشاعر، ونسبة القصائد في الشعر الحر تفوق العمودي، وهو دليل على محاولة الشاعر الخروج من جلباب الشعر القديم والارتماء في أحضان الشعر المعاصر.

قصائد العمودي : (لامية الفقراء، آه يا جرح!، العناق الطويل، أنشودة الرحيل، الطوفان) .

قصائد الشعر الحر : (إعلان عن هوية، أناديك يا زهرة العاشقين، كلمة إلى الجرح، تجيئين، أغنية إلى الفراشة، عودة العاشق، الكتابة بالنار، أطفالنا على الطريق) .

لوصيف إذن جمع في المجموعة الشعرية بين النموذجين (العمودي والحر)، وبقي وفيا للبحور الخليلية حتى في شعره الحر الذي يفترض أن يكون متحررا من القيود الخليلية، ولا نجد المواشجة الوزنية إلا في بعض الأسطر القليلة، والتي سنأتي على ذكرها .

أما عن الوفاء لبحور الخليل فحتى بعض المقاطع من شعره الحر بقيت وفية لعمود الشعر الخليلي، إلا أنها خرجت من نظام الشطرين إلى نظام السطر، وسأسوق شواهد على ذلك :

يقول في قصيدته (آه يا جرح) :
يرفض أطباق الذهب والماس
يرفض أن يضمخ بعطر الخساسه

يرفض أن يغسل بالخمر المعتقة ويطبخ
في قدر السياسه
يرفض أن يكلل بالورد ويرقص مع المهرجين
في سوق النخاسه [14]

ومن السهل تحويلها إلى الشعر العمودي :

يرفض أطباق الذهب والماس يرفض أن يضمخ بعطر الخساسه
يرفض أن يغسل بالخمر المعتقة ويطبخ في قدر السياسه
يرفض أن يكلل بالورد ويرقص مع المهرجين في سوق النخاسه

وهذا مقطع من (تجيئين) :

يسقسق حلم على شرفات السحر
ترن نواقيسنا العاشقه
وتلتم، تلتم أشلاء أنقاضنا تتوهج
بالخضرة الدافقه [15]

ويحول إلى :

يسقسق حلم على شرفات السحر ترن نواقيسنا العاشقه
وتلتم، تلتم أشلاء أنقاضنا تتوهج بالخضرة الدافقه

وقصيدته "الكتابة بالنار" أقامها على نظام الجمل الموسيقية (أثنا عشر جملة موسيقية) ، نلمس فيها وفاء لعمود الشعر القديم مع تكسير بسيط، وهذا نموذج منها :

قوافل البكاء بين الليل والنهار
تطوي بنا مهامه الموت
ترحل في النسيان في الصمت
والدمع في عيوننا شرار [16]

وبتقديم السطر الثاني على الأول، نجد أنفسنا أمام بيتين من الشعر القديم :

تطوي بنا مهامه الموت قوافل البكاء بين الليل والنهار
ترحل في النسيان في الصمت والدمع في عيوننا شرار

كما نجد في بعض قصائد الديوان مواشجة وزنية بإدخال تفعيلة في مكان أخرى، ليست متواردة معها في البحر نفسه، قصيدته السابقة كتبها على تفعيلات "بحر الرجز" (مستفعلن) التي لحقتها بعض الزحافات فغدت تفعيلة أخرى، وهدا نموذج :

أوغل في بحر الأسى، أشعل نار الجرح ← مفتعلن / مستفعلن / مفتعلن / غعلاتن
في غمرة القنوط ← مستفعلن / فعول
ونشوة السقوط ← متفعلن / فعول
أرفعها عبر الدجى منارة للفتح[17] ← مفتعلن / مستفعلن / متفعلن / فعلاتن
وفي قصيدته (أغنية للفراشة) :
هل تبصرين الشمس تستفيق ← مستفعلن / مستفعلن / فعول
وعالما يغمره الشروق[18] ← متفعلن / مفتعلن / فعول

ومما يلاحظ على المواشجة الوزنية عند الشاعر، أنها لا ترد إلا في نهاية كل سطر.

3/ القافية :

لقد كشف النص النقدي الحديث عن ميل القافية إلى تغيير مكانها الراتب في النص القديم، لذا بنيت بطرق عديدة :

أ/ القوافي المتوالية والمتناوبة : أي أن هناك تواليا للقوافي غير ملتزم، بحيث يراوح النص بين قوافي "أ" أو "ب" أو "ح" مثلا، غير أنه لا يلتزم بأي منها.

ب/ القوافي المتجاوبة : وهي التي تغير مكانها داخل النص الشعري، فلا ترجع سجينة موقع ثابت في نهاية الأسطر، وإنما هي دال تكراري يمارس فعله عبر كامل جسد النص . [19]

ولن نتحدث عن القافية في الشعر العمودي لدا الشاعر، وإنما سنخص الحديث عن شعره المعاصر، فالشاعر لم يلتزم القافية بنوعها الثاني، بل استعمل النوع الأول ؛ حيث لا يلتزم قافية محددة، وهذه نماذج من هذا النوع :

يقول في "إعلان عن هوية" :

ولي نشوتي وعذابي
لي النار والحلم والشهوة الجامحة
وتوق يرف مع الغيمة الرائحة
لي الأمل البكر أنهل من فيضه
وأعب رحيق الحياة [20]

الشاعر ينوع القافية مع كل سطر جديد . كما تجدر الإشارة إلى أن الشاعر يلتزم نظام الثنائية ؛ كل سطرين ينتهيان بالتقفية نفسها، وهذا يشبه إلى حد بعيد نظام التقفية القديم، بحيث نجدها في الفضاء الذي نتوقعها فيه، وبهذا تضيع فرصة المفاجأة، وهذا مثال في ذلك من قصيدة "أنديك يا زهرة العاشقين":

حمام يغني .. حمام ينوح

سحائب تغدو وأخرى تروح
وأنت على شرفة الحلم زورق نار
يخوض المجاهيل يجرح رمل النهار
وفي مقلتيك يضيع الهدى السندباد
ويغرق نوح
وفي الأفق باقات دمع خلال البروق تلوح
وفي الريح لؤلؤة تتشظى
وسرب نخيل يهاجر عبر البحار
وأنت.. وأنت تجسين نبض الحجار [21]

التقفية الثنائية هي : (ينوح، تروح / نار، النهار / نوح، تلوح / البحار، الحجار)، ولا يختلف اثنان " على أهمية القافية وفائدتها، وإنما يكمن الخلاف على وظيفتها فهي عامل عزل بين أبيات القصيدة العمودية بينما صارت في القصيدة الحرة جزءا من عوامل التواصل النفسي " [22] إذ عندما تتعانق الموسيقى والمعنى يصبحان شيئا واحدا لا يقبل الفصل ف" الكلمات نفسها مبنية بناء مزدوجا، إنها أصوات تعتبر رموزا للمعاني، وهي أيضا رموز للمعاني التي تعتبر أصواتا، وأنت لا تستطيع أن تستعملها بإحدى الصفتين، دون أن تستعملها بالصفة الثانية ؛ أي أنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون المعنى، ولا تستطيع كذلك أن تغير الصوت تغييرا ماديا دون أن تغير المعنى أو بالأحرى تفقده " [23]

يقول الشاعر في قصيدته (أغنية إلى الفراشة) :
مدي يديك ظلليني برموشك
امسحي عني زوابع الرماد
هاتي يديك أقبلي نبحر في بحر الحداد
نجري مع الرياح
كي ندرك الصباح [24]

ينبني هذا المقطع على ازدواج قافوي يتمثل في انتهاء السطرين الثاني والثالث بصوت (الدال) مع تضمن الكلمتين لصوت (الألف)، بالنظر إلى التمثيلين الدلاليين اللذين يثيرهما (الرماد / الحداد) نلمح ذلك التقارب الدلالي الذي ينبثق منهما، ويبدو من الطريف القول أن هذا التقارب الدلالي إنما تحقق على صعيدين:

الأول : في أن (الرماد) يستدعي كلمة (الحداد)، فالحداد يتحقق ويأتي بالحرق والتحول إلى رماد بعد انطفاء النار بحسب حكاية " العنقاء" العربية أو أسطورة " الفينيق" اليونانية .

الثاني: في أن كلمة (الحداد) تتضمن كلمة (الرماد) بصورة خفية، ف (الرماد) مصدر، والمصدر يحمل معنى استمرار الحدث، هذا من جهة ومن جهة ثانية، فإن تحول القافية إلى صوت (الحاء) في السطرين الشعريين المواليين، إنما يعد كسرا للبنية الإيقاعية المتحققة في (الرماد والحداد)، وفي لحظة كسر الإيقاع ؛ أي انتقاله من (الدال) إلى (الحاء) يتأسس انسجام جديد في (الرياح / الصباح) .

ومن الطريف هنا أيضا أن الإيقاع الجديد يتأسس على تكرار صوت (الحاء) وقبلها (ألف) أيضا، وهذا يعد مقطعا صوتيا يشبه السابق ويختلف معه في النهاية، ومن جهة أخرى يمكن أن نرصد التقارب الدلالي بين (الرياح والصباح) ؛ ف(الرياح) سمة ألصق ب(الصباح) بمعناها الرمزي، إن (الصباح) ندركه بسرعة الرياح، إذن بين الرياح والصباح تلازم ضروري يقويه استدعاء أحدهما للآخر، أو أن أحدهما نتيجة للآخر، وتنعقد الوشيجة بينهما فيظهران تلاحما يكاد ينصهر في دلالة واحدة، هي دلالة التفاؤل بالنصر القادم الذي تفوح ريحه من المقطع بشكل عام .

وحينما نستقري مدى شيوع هذه الدلالة المنصهرة، هذا المكون الأسلوبي الذي يتألف ـ في الأصل ـ من عنصرين لسانيين، نجد أن استقراءنا يوصلنا إلى إلحاح معين تمارسه نصوص " لوصيف" في مقاطع أخرى من القصيدة نفسها :

نهفو إلى السماء
نغزل من دموعنا الخضراء
ملحمة تقرؤها الأجيال
ترشها ندى وأجراسا في صبابة الرمال [25]

ولا شك في أن هذا المقطع الشعري يشكل توازيا بينا مع المقطع السالف الذكر من حيث دلالته العامة، دلالة الانتشاء وانتظار النصر القادم الذي توحي به ألفاظ من قبيل (السماء، الخضراء، ملحمة، ندى، أجراسا، صبابة) .

العنصران اللسانيان (السماء، الخضراء) تتأسس عليهما وظيفة جمالية تتمثل في هذا التأكيد أو التكريس للحس المتفائل عبر بنية لسانية لا تمثل تكرارا على مستوى القافية، حيث كسر من جديد بنية (الرياح، الصباح) بتقفية جديدة (السماء، الخضراء)، ذات المقطع الصوتي (اء)، فهنا يمكننا رصد التقارب الدلالي بينهما، فإذا ما تأملنا الأرض البور الميتة لوجدنا أنها تستشفع السماء لتنزل القطر، فتصبح الأرض مخضرة، قال الله تعالى :﴿ ألم تر أن الله أنزل من السمآء ماء فتصبح الأرض مخضرة إن الله لطيف خبير﴾[26]، وهل يأتي من أعلى إلا كل مقدس نبيل ؟! إذن الاخضرار من عطاء السماء، فالعنصران اللسانيان انعقدت بينهما وشيجة لحمية صهرتهما في بوتقة واحدة، وهي دلالة الاستبشار .

إن طبيعة الأصوات في المقاطع المنتقاة لتوحي بالتفاؤل تمشيا مع ما يتضمنه المقطعان من دلالة، فالمد الملازم لهتافات الفرحة والنصر نجده في القوافي التي وقفنا عندها (الرماد، الحداد / الرياح، الصباح / السماء، الخضراء / الأجيال، الرمال) ، وتستمر هذه التقفية الثنائية في نحو قوله :

مري على حدائق الأيتام
مري على مقابر الحمام
مري على أشجارنا المحترقة
وعانقي راياتنا الممزقة[27]

"وهكذا فإن الشاعر عندما يختار كلماته، ويدخلها في سياق خاص، خالقا بذلك علائق لغوية جديدة لم نكن نألفها أو نتوقعها، فإنه ينأى بها عن حرفيتها الحسية المحدودة، وهذه العلاقات الناجمة عن وضع اللفظة في سياق خاص بأسلوب بعينه يجب أن يتمخض عنها صور تتآزر بدورها في علاقات متفاعلة ناشطة "[28] ، وهذا بتفاعل الصورة مع اللفظة مع السياق مع الإيقاع كل في لحمة واحدة لا يمكن شطرها .

4/ الدوال الإيقاعية غير العروضية :

أ/ البنية المكانية :

بعد أن كان الشعر يقتصر على حاسة واحدة هي السمع، أشرك الشاعر المعاصر إلى جانبها حاسة البصر، " ذلك أن أول ما يستوقف قارئ القصيدة الحديثة هو طريقة رصف الأدلة اللغوية على الصفحة، فلقد كف المكان عن اطمئنانه وواحديته، لينخرط في هموم الذات الكاتبة التي غدت ترسم بآلية جديدة تماما تمزقها على أديم الورقة، فالسواد يتقدم أو يتراجع حسب مقتضيات كيمياء النص وطبقا لما تستدعيه اللحظة الشعرية (التجربة) " [29]، يقول (لوصيف) في " آه يا جرح " :

لفني تحت جناحيك الدافئين
ثم طر بي خلف الأرضين والسماوات
إلى حيث لا رجوع
لا رجوع
لا رجوع [30]

لقد رصف الشاعر في هذا المقطع المعنى المنفي مزاوجة إشارية متعادلة على خط مائل، يشخص انحدار مسيل على سفح جبل، وعليه فالتوزيع الهندسي لهذه الإشارات على خط مائل يضفي على المقولة مدلولا جديدا، ويحرر الأداة الواصلة (لا) مما ألفت التعبير عنه في اللغة، وتحقق بذلك ضربا من الشعرية يعزز هذا

الانحدار الذي يكسر أفق الانتظار عند المتلقي، ويكسر الحاجز البصري المعهود في الشعر القديم، وهي مفصولة بعضها عن بعض ببياض واسع، إن هو إلا لحظة توقف للإيقاع التلاوي توحي بضرورة التأمل، وتشف عن عنف شعوري، إذا فالبياض وسيلة تعبيرية ناجعة تهدم العلاقات المنطقية التي تتولد عن استخدام أدوات العطف . ويقول في القصيدة نفسها :

أقدسك وتبقى دربي الطويل
ومرفئي المستحيل
وموتي الجميل
مشيت على الجمر
وكان رماد النخيل المبعثرة في الذاكره
يلتم يتوهج بالخضرة العاشقه
وكنت مؤنسي وأنت كنت متناثرا على الرمال موزعا
بين الغياهب والأشعة [31]

وإذا تأملنا انهمار الأدلة (البيضاء والسوداء) كل في اتجاه الآخر، لاحظنا عملية الإقدام والإحجام التي تمارسها الذات الشاعرة انطلاقا من حاجات اللحظة الشعرية، فعلى امتداد المقطع تتجسد حركتا الإقدام والإحجام، حيث تقصر في :

ومرفئي المستحيل
وموتي الجميل

وهذه الحركة تبلغ أقصى المدى في :

وكنت مؤنسي، وأنا كنت متناثرا على الرمال موزعا

ثم ينحسر السواد ليخلف للبياض الحصة الأسد في السطر :

بين الغياهب والأشعه

أي تراجع السواد أمام البياض، فهما وبعملية المد والجزر ينقلان توترات الذات الشاعرة في رحلتها السرمدية من أجل الوصول إلى مثل الجمال والخير والحق . وبهذا يضيف الشكل المكاني " بعدا بلاغيا يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمنا طويلا " [32]

يقول في " عودة العاشق " :

رأيته .. يا عاشقا تفجرت أشواقه
وحبه الدفين
للأرض
للأطفال
للفراش

للنسرين
أنا هنا على ضفاف الشفق المجنون[33]

إنه لشكل هندسي بسيط، يصور تشكيليا فكرة انغراس الحب في الأحشاء، كما تمتد الجذور في عمق الأرض طولا، وهذا ما يفسر ورود الكلمات أسفل بعضها البعض، ثم تتفرع عمقا كما الجذور، وبهذا يبدو توزيعها عموديا أكثر تعبيرية عن مراد الشاعر النفسي .

ويرصف الأفعال تباعا في قصيدته (تجيئين يستيقظ البحر والريح والميتون) :

تجيئين يستيقظ البحر والريح والميتون
يعود ربيع الزمان يدغدغ صمت السنين
يزخ علينا المطر
تدر الضروع
تفيض الزروع
وينبض بالخصب قلب الحجر[34]

والملاحظ أن هذه الأفعال تدل على الحياة والنماء، وتكاد تتشابه عروضيا، وهي بنية تعكس بكل تأكيد التفاؤل بغد أفضل وهو إعلان عن تمسك الشاعر بهذه الحياة التي سوف تخضر وتنتعش .

ب/ علامات الترقيم :

وعلامات الترقيم أقحمها الشاعر المعاصر لتعضد حالته النفسية، وتعطي بعدا إيقاعيا لم يألفه المتلقي و" تعتمد القيمة الجمالية لعلامات الترقيم على تدخلها في نظام الوقفات الشعرية، بعد أن فقد العروض سلطته المطلقة في تحديد هذه الوقفات، وذلك أن إيقاع البيت الحديث إنما يقوم على التفاعل ما بين عناصر الإيقاع الثلاثة (المكان، العروض، علامات الترقيم) "[35]

يقول في قصيدته السالفة الذكر :

هنالك خلف التخوم
تجيئين .. دوسي فمن قدميك تطرز
بالنجم هذا الغسق
تجيئين .. ينعس لون البحيرات في مقلتيك
ويحبو الربيع على شفتيك
وأهدابك الخضر سرب عصافير[36]

في هذا النوع من الشعر تحمل علامات الترقيم عامل المفاجأة، بحيث لا تتوقعها في مكان محدد، وهي أنواع : (النقاط المتواصلة، النقطة، الفاصلة، الأقواس ...)،

فالمتأمل في السطرين الثاني والثالث فيما يتعلق بالنقاط المتواصلة، يجد أنها قطعت تدفق الصورة العروضية المتواترة (فعولن)، بحيث فصلتها النقاط جزأين، مما اضطرها إلى التراجع عن تدفقها المعهود.

تجيئيـــن .. دوســـي فمن قـدميك تطرز
/0 // /0 // / 0 // 0 /0 / / 0 /0 //
فعولن ف عولن فعول فعول فعول
تجيئيـــــــن .. ينعـس لون الـبحيرا ت في مقـــلتيك
/0 // 0 /0 / / 0 /0 / / 0 // 0 /0 /0 / / 0 /0 / / 0 /0 //
فعولن ف عولن فعولن فعولن فعولن فعول

إن هذه العلامة (..) كثفت الدلالة وجعلتها بنية تنفتح على كل ما تحيل عليه عملية التشوف والانتظار، واستقبال الآتي الجميل .

وفي (أطفالنا على الطريق) يقول :

وهفهفت مراوح النسيم في ارتعاش
وخوض الوجود في العبير والرشاش
تدفقوا .. تدفقوا قوافلا عطاش
من يانع الريحان والفراش[37]

إن هذه العلامة (..) تجسد الحالة النفسية التي تعتري الشاعر، إنها وقفة انبهار بسرعة هؤلاء الأطفال وكثرة عددهم، وشوقهم الكبير، وهم داخلون إلى حاضرة العلم .

وفي نموذج آخر من (عودة العاشق) :

عبر حقول القمح والزيتون
رأيته .. يا عاشقا تفجرت أشواقه
وحبه الدفين
للأرض[38]

الفراغ الصامت بعد (رأيته) إيحاء للقارئ أن ثمة مرحلة من الصمت أعقبت ملفوظ (رأيته)، وهذا الصمت يؤوله القارئ نفسيا، إذ أن المقام مقام دهشة يستدعي بضع لحظات من الصمت بين كلام وآخر، وهنا كان التنهد هو المؤول، لأخذ النفس، نفس الاندهاش، لذل يجب أن " لا نغفل العلاقة الوطيدة بين شكل القصيدة وهندستها الصوتية، إذ تتشكل الهندسة الصوتية الإيقاعية للنص الشعري تبعا لشكل القصيدة، فشكل القصيدة العمودية يفرض هندسة صوتية معينة، وشكل قصيدة الشعر

الحر يفرض هندسة مغايرة، برغم أن القصيدتين قد تعتمدان على وزن شعري واحد، لكن طبيعة شكل القصيدة يعكس هندسته الصوتية الملائمة له "[39]، وهاهو " أدونيس " يختم تجربته الشعرية بقوله :ليست الحداثة في الخروج عن شكل القصيدة من العمودي إلى الحر وإنما الحداثة هي تغيير معنى الشعر [40]. هذا وتبقى مظاهر أخرى للإيقاع لم نتطرق إليها، قد يتسع المجال لذكرها في مقالات أخرى .

ـ الهوامش :

1/ أماني سليمان داود.الأسلوبية الصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج).دار مجدلاوي. عمان. الأردن.ط1.(1423.2002).ص35

2/ إبراهيم أنيس.موسيقى الشعر.مكتبة الأنجلومصرية.القاهرة.ط3/ 1965.ص8.9.

3/ عبد المجيد جيدة.الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر.مؤسسة نوفل. بيروت. لبنان. ط1/ 1980.ص352.

4/ محمد الصغير بناني.فك الإسار على صوت الهزار(تحليل بلاغي أسلوبي لمقطوعة يا هزاري لمحمد العيد). مركز البحث في الإعلام العلمي والتقني.بن عكنون.1996. ص49.

5/ توفيق الحكيم.تحت شمس الفكر.دار الكتاب اللبناني.المكتبة الشعبية.بيروت.دت.ص62.

6/ محمد غنيمي هلال.النقد الأدبي الحديث.نهضة مصر.القاهرة.1977.ص435.436.

7/ عثمان لوصيف.الكتابة بالنار.دار البعث.قسنطينة.1982.ص.17.

8/ المصدر نفسه.ص33.

9/ المصدر نفسه.ص41.

10/ المصدر نفسه.ص42.

11/ المصدر نفسه.ص41.

12/ المصدر نفسه.ص43

13/ المصدر نفسه.ص42.

14/ المصدر نفسه.ص47.

15/ المصدر نفسه.ص41

16/ المصدر نفسه.ص30.

17/ المصدر نفسه.ص58.

18/ المصدر نفسه.ص47.

19/ المصدر نفسه.ص.57.58.

20/ انظر فاطمة بنت محمد محمود.في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية). مذكرة ماجستير(مخطوطة).جامعة الجزائر.(2000.2001) .ص 52 وما بعدها.

21/ عثمان لوصيف.المصدر السابق.ص 15.

22/ المصدر نفسه.ص25.

23/ عمر يوسف القادري.التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون.دار هومة. الجزائر. دت.ص158.

24/ أرسيبالد مكليش.الشعر والتجربة.ت.د:سلمى الخضراء الجيوش.بيروت. 1963. ص.38.

25/ عثمان لوصيف.المصدر السابق.ص46.

26/ المصدر نفسه والصفحة.
27/ سورة الحج.الآية63.
28/ عثمان لوصيف.المصدر السابق.ص 47.
29/ د: النعمان القاضي.أبو فراس الحمداني (الموقف والتشكيل الجمالي) دار الثقافة للنشر والتوزيع. القاهرة. 1982.ص396.
30/ فاطمة بنت محمد محمود . في البنية الإيقاعية .المرجع السابق.ص 170.
31/ عثمان لوصيف . المصدر السابق. ص 32.
32/ المصدر نفسه والصفحة .
33/ محمد بنيس . حداثة السؤال . المركز الثقافي العربي . بيروت ، و الدار البيضاء ط2/ 1988. ص 25.
34/ عثمان لوصيف . المصدر السابق. ص 56.
35/ محمد بنيس .الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها) ج3.(الشعر المعاصر).ط1. دار طوبقال. الدار البيضاء.1990.ص120.
36/ عثمان لوصيف . المصدر السابق . ص 43.42.
37/ المصدر نفسه.ص63.62.
38/ المصدر نفسه . ص56.
39/ د: مراد عبد الرحمن مبروك.الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري .مركز الحضارة العربية.القاهرة .ط1/ 2000.ص10.
40/ أدونيس (على أحمد سعيد) . برنامج « نلتقي» . قناة دبي الفضائية . الأحد 12/ 02/ 2006.