بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر
" رجل من غبار " لعاشور فني نموذجا

أ. صبيـــــرة ملـــــوك
المركز الجامعي بالبويرة

نحاول من خلال هذه المداخلة أن نرسم صورة ولو تقريبية للإيقـــاع فـــي الشـــعر الجزائري المعاصر، ولتحقيق ذلك نستعرض نماذج تطبيقية من ديوان "رجل مـــن غبـــار" لعاشور فني. وقبل أن نخوض في التحليل علينا أن نستعرض بعض الإشكاليات والمفـــاهيم التي طرحت في الساحة النقدية مع كثير من الغموض في الطرح والتحديد، ومن ثم كانـــت محاولتنا ملاحقة المفهوم الحقيقي للإيقاع والبحث عن علاقة هذا العنصر البنـــائي بالشـــعر وعن دوافع التجديد في إيقاع الشعر الجزائري ومدى تجلي هذا التجديد من خلال<<رجـــل من غبار>> لعاشور فني.

<u>في مفهوم الإيقاع:</u>

ارتبط الشعر منذ نشأته الأولى بالإيقاع، فالإيقاع يدخل "في مفهوم الشعر عند الإنسانية جمعاء "[1]

وفي العصور المتأخرة زاد الاهتمام بهذا العنصر والتنويه بأهميته، فكـــولريج مـــثلا يعتبـــر الوزن<<عامل نمو عضوي يتحدث بلغة الانفعال الطبيعية،و هي لغة التعبير بالصور>>[2].كما يرى يوري لوتمان أن<<الإيقاع أساس البنية الشعرية>>[3]. وهو العنصر المميز للشعر عـــن غيره من الفنون.

اختلف النقاد في تحديد المصطلح نظرا لاختلاف مفهوم الإيقاع بين البيت التقليـــدي والسطر الشعري، فالكثير من هؤلاء يساوي بين الإيقاع والعروض ولكن مـــنهم مـــن جعـــل الإيقاع يمثل وظيفة و تجليا للعروض، وهناك من يحصر مجاله في التخييل الذي يتمثل فـــي إيقاع المعاني[4]، كما ظهرت في الآونة الأخيرة فئة تعرفه بأنه تجاوز المسموع إلى المرئـــي.

---

[1] بدوي طبانة:التيارات المعاصرة في النقد الأدبي،دار الثقافة،بيروت ،لبنان1985،ص304.

[2] جهاد فاضل:قضايا الشعر الحديث،دار الشروق،ط1،بيروت،لبنان1984،ص279.

[3] يوري لوتمان:تحليل النص الشعري،بنية القصيدة،تر:محمد فتوح أحمد،دار المعارف،القاهرة،مصر1995،ص70.

[4] انظر خميس الورتاني،الإيقاع في الشعر العربي الحديث،

وفي هذا السياق يعترف "عز الدين إسماعيل" بضرورة التفريق بين إيقاع البيت التقليـدي و إيقاع القصيدة الجديدة، ويؤكد على اختلافهما في الارتباط بمفهوم النظام فيجد أن <<البيـت التقليدي شكل ثابت لأنه يتبع نظاما ثابتا،أما القصيدة الجديـدة فعـددت فـي أشـكال هـذا النظام>>[1]. هذا يعني أن الاختلاف بين الشكل الشعري القديم والشكل الجديـد مـرده إلـى اختلاف النظام الذي يتبعه كل منهما، وهذا ما يبرر، في رأي الناقد، تعـدد عناصـر إيقـاع القصيدة الجديدة التي نرى أن النقد الجزائري قد قصر في الإحاطة بها إحاطة شاملة.

إن الإشكاليات التي يثيرها البحث في إيقاع الشعر الجزائري هي نفسها التي تواجه البحث في إيقاع القصيدة العربية بصفة عامة،وأهمها غموض هذا العنصر البنائي وعجز النقاد عن إعطائه مفهوما منعزلا عن القصيدة،فهم يقرون بصعوبة تحديده و تفسيره، فلكي نقوم بدراسة الإيقاع يجب أن نعيه أولا، و لا يمكن وعيه إلا بتجزئته وفصله عـن غيـره من العناصر الجمالية للنص الأدبي،و هذا صعب التحقيق لأنه لا وجود للإيقاع منفصـلا[2]، ومن خلال هذا نتحقق من صواب الرأي الذي يعتبر الإيقاع مفهوما زئبقيا.

من بين الإشكالات التي تتدرج تحت هذا الغموض تساؤل يراودنـا كلمـا تلقينـا قصيدة شعرية و تمعنا فيها قراءة و تأويلا،هل العناصر الإيقاعية هي التي توجهنا كقـراء؟ أم عن طريق القراءة و الفهم نستنتج العناصر الإيقاعية؟و ما مدى تحقيق العلاقة الرابطـة بين الإيقاع والانطباع النفسي للمتلقي؟، إن هذه التساؤلات ليست خاصة بنا وإنما كثيرا مـا نصادفها مطروحة بين النقاد بشكل يدعو إلى البحث و الاستقراء،و هناك الكثير من هؤلاء من أعطى أراء فيها نوع من الاستفزاز للعلم و للأفكار. في الحقيقة إن هذا الصراع بـين القديم و الجديد لا يعود إلى المصطلح(الإيقاع)في حد ذاته وإنما يعود إلى دلالية الإيقاع في النص الشعري، يقول أدونيس في القافية<<الشعر يفقد كثيرا بالقافية، يفقد اختيار الكلمـة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم، فكثيرا ما تنحصـر القافيـة فـي أداء مهمـة إيقاعية،دون أن يكون لها وظيفة في تكامل مضمون القصيدة>>[3].من خلال هـذا الـرأي الصريح نكتشف أن اعتراض أدونيس على القافية الخليلية ليس من ناحية أهمية وظيفتهـا الإيقاعية، بل من ناحية غياب الوظيفة الدلالية لإيقاع هذه القافية في النص الشعري.

---

[1] عز الدين اسماعيل،الشعر العربي الحديث،قضاياه و ظواهره الفنيه و المعنويه،دار العودة،ط2،بيروت،لبنان1972،ص82.

[2] انظر المرجع نفسه،ص30.

[3] محمد كامل الخطيب،نظرية الشعر،مرحلة مجلة شعر،منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية،دمشق1996،ص282.

إن أهم ما يميز النقد المعاصر في دراسته للإيقاع هو أنه ينظر إليه على أنه منـتج للدلالة، شأنه شأن العناصر البنائية الأخرى.

إن الإيقاع يقوم على النظام و التنوع في الوقـت نفسـه،يقول الطرابلسـي:<<إن الإيقاع توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام،يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسـجام و علـى مسـافات غيـر متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة>>[1].فالناقد يشير إلى النظام الذي يقوم عليه الإيقـاع ليحقـق الانسجام،ويؤكد على ضرورة الخروج عن هذا النظام أحيانا لخلق التنوع.

ويعبر كمال أبو ديب عن مفهوم الإيقاع بالحركة الداخلية التي لا يمكن أن نتلقاهـا إلا اذا تميزنا كمتلقين للنص الشعري بالحساسية المرهفة التي تسـاعدنا علـى اسـتيعاب تناسق الكلام وعناصره الأساسية المتعلقـة بأنسـاق الحركـة والمعـنى والفـكرة والمضمون وهنا يشير الناقد إلى إيقاع الفكرة ونظام النقط ومحلات البياض[2]

<u>بنية الإيقاع في" رجل من غبار":</u>

بنية السطر الشعري :

<u>1-بنية الوزن:</u> إن ما يميز الشعر العربي في شكله العمودي<<هذا الصراع ضد فضـاء محدود ينبغي أن يملأه معنى تام>>[3]، ومن هنا كان الانقلاب علـى النظـام العروضـي التقليدي، فقد عمد النص الشعري المعاصر إلى السيطرة على الوزن الخليلي، و في خضم هذا التغيير نجد أن القصيدة الشعرية الجديدة لم تعد محددة بمساحة مكانيـة،و قـد صـار مستحيلا أن نتنبأ بالشكل المكاني للقصيدة إلا بعد مطالعتها، فقد أصبح السـطر الشـعري يقوم على تكرار عدد غير معين من التفعيلات دون الخضوع لقانون مسبق.

إن الشعر العمودي يتميز<<باشتغال فضائي نموذج... هذا الاشتغال النموذج يتلخص فـي عنصرين:التوازي العمودي للأبيات،و التقابل الأفقي للأشطر>>[4].و هذا النمـوذج الثابـت الذي ألفته عين القارئ هو ما ثار عليه الشعر الحر،و قدم بدلـه أشـكالا أخـرى حـرة، صار السطر الشعري،معها،غير مقيد بطول معين محدد من خارج القصيدة.

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات،حوليات الجامعة التونسية 1991،ص21.

[2] محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي و الممارسة الإبداعية، دراسة لأعمال ستة نقاد/شعراء معاصرين، منشأة المعارف، الإسكندرية2001، ص99.

[3] جمال الدين بن شيخ،الشعرية العربية،تر:مبارك حنون،محمد الولي و محمدأوراغ،دار توبقال للنشر،ط1،المغرب1996،ص188.

[4] محمد الماكري،الشكل و الخطاب،مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،المغرب1991،ص136.

2-نظام التفعيلات:

الملاحظ على هذا الشاعر أنه يميل إلى استعمال نمط إيقاعي يصفه كمال أبو ديب <<بأنـــه النمط وحيد الصورة>>[1].بمعنى أن الإيقاع ينشأ من تكرار تفعيلة واحدة عدة مرات، وهـــذا التكرار يؤدي إلى تطورات جوهرية ككسر الرتابة وخلق إيقاع متجدد يقول الشاعر:

قهوة فاسده
دسها نادل لا يحب الزبائن
وعلى المائده
ملك في عباءة خائن [2]

هنا تتكرر تفعيلة "فاعلن" من بحر المتدارك بعدد مختلف عبر الأسطر الشعرية، و تقريبا كل المقاطع منظومة على بحر المتدارك و لكن لا يكتفي بالابتعاد عن الرتابة علـــى مستوى بحر واحد بتنويع عدد تفعيلاته،إنما يلجأ إلى الخروج تماما عن هـــذا البحـــر فـــي بعض الأسطر،يقول:[3]

حينما تلتقي غيمتان على قدح
0/// 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/
يتقاطع حزنان في فرح
0/// 0//0/ 0/// 0///
و تطل على العمر نجمته الساطعه
0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0///
تطير البلاد إلى أفق لا يرى
0// 0/0// /0// /0// 0/0//

يظهر لنا جليا تغيير تفعيلة المتدارك "فاعلن" إلى تفعيلة المتقارب "فعولن"،و نجـــد نفس التغيير بين هذين السطرين:[4]

سوف نفرح هذا المساء

---

[1] كمال أبو ديب،جدلية الخفاء و التجلي،دراسة بنيوية في الشعر،ط1،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان1979،ص93.

[2] عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف2003، ص (سنشير إليه لاحقا ب"الديوان)

[3] الديوان، ص31.

[4] الديوان،ص67.

00//0/ 0/// 0//0/

بما يتيسر من أغنيات

00// 0/0// //0// //0//

تجدر بنا الإشارة إلى أن هذا التغيير يحقق ظاهرة "الإبدال" كما رصدها الناقد كمال أبو ديب :<<هي حركة الانتقال من (فاعلن) إلى (فعولن)>>[1]. وهذا الانتقال من تفعيلة إلى أخرى ليس إلا قلبا للتفعيلة الأولى حسب كمال أبو ديب،أي (علن/فا) التي تمثل الاتجاه المعاكس لتفعيلة المتدارك(فا/علن) .

ولا يمكن النظر إلى هذه الظاهرة الإيقاعية في معزل عن الدلالة إذ لا يمكن اعتبار الإيقاع مكونا مستقلا عن بقية مكونات الشعر،تلك المكونات التي تتلاقى وتتفاعل لتصب في الدلالة، والدلالة التي نقصدها ليست الدلالة الحرفية، وإنما الدلالة التي أشار إليها ريفاتير حين قال<<الشعر يقول شيئا و يعني شيئا آخر>>[2].ففي النقد العربي الحديث كان الإلحاح على مسألة دلالية الإيقاع شديدا حيث يعتبر نعيم اليافي <<الإيقاع شطير الصورة في تكوينه لبنية النص الشعري الجمالية والدلالية إبداعاو تلقيا، قديما وحديثا>>[3]، وعلى هذا الأساس لا بد أن يكون التحول أعلاه منتجا لدلالة ما هي في رأينا دلالة تفيد انتقالا من حالة إلى حالة أخرى ففي المقطع الأول ينتقل بنا الشاعر من وضعية معينة إلى وضعية اخرى تطير فيها البلاد إلى أفق لا يرى، أي أن هناك حركة ما تتم في العالم الدلالي في المقطع فتأتي ظاهرة الإبدال لتترجم تلك الحركة على المستوى الإيقاعي. والأمر نفسه بالنسبة للمقطع الثاني،فالحالة المنتظرة (الفرح) تستدعي حالة راهنة نقيضة، وهذا يعني أن تحولا ما ينتظر حدوثه للذات الجماعية، ومن ثم جاءت ظاهرة الإبدال لتعضد حركة التحول تلك.

والظاهر في اعتماد الشاعر على المتدارك استثماره لأشكاله المتنوعة التي جعلت من وزنه أقرب إلى النثر،كما أن هذا الوزن في شكله المعروف بالخبب لم يستعمل في الشعر

[1] كمال أبو ديب،جدلية الخفاء و التجلي،ص97.

[2] سيزا قاسم،نصرأبو حامد أبو زيد،مدخل إلى السميوطيقا،ج2،منشورات عيون،ط2،الدار البيضاء 1987،ص51.

[3] نعيم اليافي،أوهاج الحداثة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق1993،ص222.

القديم إلا نادرا، وهو وزن يتميز بخفته وسرعة تلاحق أنغامه كما تشير إلى ذلـــك نـــازك الملائكة[1].

3-التفعيلة و الانزياح: (الثوابت و المتغيرات)

يتمثل الانزياح في اللجوء إلى التفعيلات التي اعتراها الانزياح ،و هي التي نعتناها بالمتغيرات مقابل الثوابت التي هي التفعيلات الصحيحة،و لكي يتبين ذلك نأخذ نماذج من البحر الذي اعتمده عاشور فني و هو بحر المتدارك،يقول:[2]

س1: إنه القمح رافقني منذ الأزل

0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/

س2: ذهبا و زغاريد راقصة في المدى

0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0///

س3: و ضفائر مفروشة للحجل

0//0/ 0//0/ 0/// 0///

س4: هو أطعمني من يدين بطعم العسل

0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0///

تظهر المتغيرات بشكل جلي في هذا المقطع و هي الغالبة على الثوابت من حيـــث العدد،وإذا أردنا أن نعمم هذه الخاصية على كل المقاطع فإننا نجد عدد المتغيرات يقـــارب عدد الثوابت، و بذلك تكون نسبة الانزياح شبه كلية.

الوقفة و أنواعها:

إن التحول الذي مس بناء البيت في القصيدة الجزائرية المعاصرة من ناحية الإيقاع لم يقتصر على تفتيت البنية العروضية و إنما تجاوزه إلى خلخلة استقرار البيت الشعري ككيان مركب من وزن و تركيب و دلالة ،و ينتج عن ذلك تنوع الوقفة تبعا لتنوع المستويات المذكورة.

[1] أنظر نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين،ط6،بيروت،لبنان1981،ص134.

[2] الديوان، ص30.

1)الوقفة التامة:[1]

و فيها يكون السطر الشعري مكتملا من حيث الدلالة و التركيـب و الوزن،ممـا يجعله متسما بالسكونية،و البعد عن التوتر و يغيب هذا النوع في ديوان عاشور فني غيابـا يعكس الرغبة في جعل النص الشعري نصا متوترا،تتصـارع فيـه العناصـر الثلاثـة أعلاه(الدلالة،التركيب،الوزن)،لأن في ذلك ضمانا لحركية ذلك النص.

2)الوقفة الوزنية:

بالنسبة لهذا النوع يكون السطر الشعري <<تاما وزنيا و لكنـه نـاقص مركبيـا ودلاليا>>[2].و في هذا النوع يتجسد العنصر الإيقاعي "التضمين"و من نمـاذج ذلـك قـول الشاعر:[3]

ثم قال:
أنا لم أقتنع
أبدا بالذين يجيئون أو يذهبون
و كأنهم لا يجيئون ولا يذهبون
أنا لم أتبع
أي وهم كبير

فالملاحظ هنا اكتمال الأسطر أعلاه من حيث الوزن (غياب التدوير)،فـي حين أنها تركيبيا يتعلق بعضها ببعض(التضمين)،أي أن هناك<<عدم الموزاة بين البحـر و التركيب>>[4] حسب تعبير"كوهن"،و ينتج عن انعدام الموازاة صـراع بـين وزن مكتمـل يتطلب وقفة، و بين تركيب غير مكتمل يستدعي إلغاء تلك الوقفة.

3)الوقفة المركبية و الدلالية:

إن النظام في هذا النوع يكون عكس النظام السابق يقول بنـيس:<<هـذا القـانون الثالث نقيض السابق،فالوقفة المركبية و الدلالية ماثلة في البيت>>[5].و هذا النوع من الوقفة يكاد يغيب عند عاشور فني و نموذج ذلك[6]:

---

[1] أنظر محمد بنيس،الشعر العربي الحديث،ج3(الشعر المعاصر)،دار توبقال للنشر،ط1،الدار البيضاء،المغرب1989،ص122.

[2] محمد بنيس،الشعر العربي الحديث،ص123.

[3] الديوان ،ص65

[4] جون كوين،النظرية الشعرية،دار غريب،القاهرة 2000،ص85.

[5] محمد بنيس،المرجع السابق،ص125.

[6] الديوان،ص8.

س1:و المدى لا يحب العصافير

س2:لم تعد الأرض دائرة

س3:و الخطوط استقامت إلى آخر العمر

إن الوقفة المركبية و الدلالية واضحة في هذه الأسطر،لكن غياب الوقفـــة الوزنيـــة يتجلى من خلال التقطيع العروضي الآتي:

س1:/0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فاع

س2:/0 0/// 0/// 0//0/ 0///

لن

س3:/0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

و أخيرا نشير إلى أن هناك وقفة لم يذكرها محمد بنـــيس ،و ذلـــك حـــين تغيـــب الوقفات جميعا،و هي الوقفة المقابلة للوقفة التامة و يمكن تسميتها بالوقفة الصـــفر،و قـــد وظف الشاعر هذا النوع بصورة كبيرة في ديوانه و من ذلك قوله:[1]

كان في صمته

جدولا يترنح ما بين حدين

حد السلاح

و حد الكفاف

كان فاتحة للرصاص

و خاتمة للمطاف

الواضح من خلال هذه الأسطر غياب اكتمال التركيب ،إذ إن خبر كان الواقعة في السطر الأول يقع في بداية السطر الثاني،في حين يترابط السطران الثاني و الثالث بفضـــل علاقة البدلية(البدل في بداية السطر الثالث و المبدل منه في نهاية السطر الثاني).أما علاقة العطف فتضطلع بمهمة الربط بين السطرين الثالث و الرابع،ثم بين السطرين الخـــامس و السادس.و ينتج عن هذا الغياب غياب الدلالة المكتملة على مستوى السطر الشعري.يرافـــق كل هذا عدم اكتمال الوزن في معظم نهايات الأسطر.

[1] الديوان،ص6.

نظام القافية و تحولاتها:

إن نظام القافية عند الشاعر يتراوح بين التتالي و التنـــاوب ،و نجـــد أن بعـــض المقاطع حافظت على تتابع القوافي:

1- لم تخفني البشاعه

و لم أتبع ما تراه الجماعه[1]

2- ضاقت الأرض من حوله فاتسع!

و تساقطت السماوات على رأسه... فارتفع![2]

في حين جاءت بعض القوافي على نظام التناوب :

غيمة عابره

كتبت حزنها في خطوط يدي

و رمتني إلى مدن شاغره

كلما صحت يا بلدي

رددت صيحتي شعبه الآخره[3]

و على العموم إن القوافي المتتالية و المتناوبة قليلة،مما يجعـــل القافيـــة أكثـــر تعقيدا و تشابكا.و من بين حروف القافية التي التزم بها الشاعر التزاما شبه كلي نجد "هـــاء الوصل" في عدة مقاطع :

المقطع1:(فاسده،المائده،واحده)

المقطع5:(حيدره،منكسره،المقبره)

المقطع10:(إثرها،أسرها،حجرها)

المقطع12:(الذاكره،الآسره،الدائره،الآخره)

[1] نفسه،ص43.

[2] الديوان،ص47.

[3] نفسه،ص28.

أما الحرف الذي يميز القافية و هو حرف الروي ،فيتـوزع بشـكل منـتظم فـي المقاطع من خلال ثنائيات تتكرر بنفس العدد كما هو ممثل في الجدول الآتي:

الثنائية	العدد
(الراء،النون)	10
(اللام،العين)	7
(الميم،الحاء)	4
(الهمزة،الياء)	2

إضـافة إلـى التكـرارات أعـلاه يُلاحَـظ تكـرار أصـوات أخـرى مـرة واحدة(الباء،الثاء،السين)، و هذه الأصوات مجهورة ما عدا الهمزة فهي مهموسة.إن هـذا التنوع في حروف الروي يؤدي إلى التنوع في الإيقاع ،الذي يمثل أهم خاصـية للقصـيدة في الشعر المعاصر.

جاءت القافية مقيدة في معظمها ،و ماجاء منها مطلقا يتصل بهاء الوصـل،و هـذا يحقق حالة السكون التي تساعد على سرعة الانتقال من سطر شعري إلى آخر،على عكس القافية المطلقة التي تستغرق زمنا أطول من القافية المقيدة.

الهندسة الصوتية و التكرير:

إن التماثل الصوتي يحقق للنص الشعري ثراء إيقاعيا كبيرا،و قد أشارجون كوهن إلى أن <<الشعر... يحافظ على سلسلة من الكلمات ذات التماثل الصوتي،و هو من خلال هذا يعد شعرا>>[1].غير أن هذا الثراء و التجانس بين الأصوات لا يعنـي أن الأصـوات تتكرر بصورة آلية رتيبة،فالشعر المعاصر يجمع في صلبه النظام و كسر النظام مما يخلق الحركة و الصراع.و في الشعر الجزائري نجد هذا النوع من التنظيم الـذي يخضـع لـه تكرير الأصوات.فقصيدة "رجل من غبار"تتضمن بعـض الأصـوات المهيمنـة حسـب المقاطع،فعلى سبيل المثال نجد أن صوت "النون" هو المهيمن على معظم المقـاطع و هـو الصوت الأكثر استعمالا كحرف روي ،ثم يليه المد (الألف خاصة)،الذي يجعـل الإيقـاع

[1] جون كوين،النظرية الشعرية،ترجمة و تعليق:أحمد درويش،دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع،القاهرة 2000،ص120.

عنصرا مساعدا على بناء الدلالة و يسهم في جعل الإيقاع بطيئا مما يتناســب مــع رســم المشاهد التي أراد الشاعر أن يحققها من خلال قصيدته:

كلما داهم الثلج واحة قلبي
و غط النخيل
كلما طارت القبرات إلى أفق غامض
و فؤادي إلى وطن المستحيل
حل بين ضلوعي قبر حزين
و بقيا عويل[1]

نظام المقاطع الصوتية:

إن الانتظام الذي يميز الإيقاع يظهر أيضا على مستوى المقاطع، إذ تتكرر أنساق صوتية معينــة تتآلف وتختلف مكونة إيقاعها المتحول على الدوام. وسنقوم بتحليل المقطع الأخير من القصيدة[2]:

س1: رجل من غبار
س2: كان يأتي إلى حينا

س3: يزرع الحلم في الشرفات

س4: و يمضي
س5: و في إثره يطلع الجلنار.

يتحدد تقطيع هذه الأسطر كالآتي:

س1: UU ــ ــ U ــــ
س2: ــ U ــ ــ U ــ ــ U ــــ
س3: ــ U ــ ــ U ــ U U ــــ
س4: U ــ ــ
س5: U ــ ــ U ــ ــــ U ــ ــ U ــــ

[1] الديوان،ص42.
[2] الديوان،ص71.

إن هذا التقطيع يكشف لنا أنساقا ثلاثة تتواتر داخل المقطع الشعري و هي:

النسق	شكله
1	(U ــ ــ)
2	(ــ U ــ)
3	(ـــ U ــ)

و من خلال هذا الانتظام الذي يميز الأصوات نلتمس التحول الذي يميز الأنساق الصوتية و نستنتج حضور الثنائية (النظام/ كسر النظام).

الهندسة الصوتية:

إن الشعر ينظر إليه على أنه <<تنظيم لنسق من أصوات اللغة>>[1]،و هذا التنظيم تتولد عنه هندسة صوتية موسيقية تنطبق على قصيدة عاشور فني الذي يستغل بشكل مكثف الطاقة الصوتية للغة،و يجعل من التنسيقات الصوتية رافدا مهما لإيقاع نصه الشعري،و يمكن الوقوف عند بعض الأشكال من خلال نماذج محددة:

نموذج1:[2]

فيغني

ف+ي

و في قلبه نجمة لا تنام

ف+ي

إن هذين السطرين يعتمدان على الهندسة الفاتحة و هي <<تكرار الفونمين في أول كل جزء او شطر>>[3].

نموذج2:[4]

و تطل على العمر نجمته الساطعه

ت-ط ت - ط

---

[1] رينيه ويليك،أوستن وارين،نظرية الأدب،تر:محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،لبنان 1987،ص165.

[2] الديوان،ص29.

[3] جوزيف ميشال شريم،المرجع السابق،ص93.

[4] الديوان،ص31.

فنحن هنا إزاء الهندسة المحيطة الناشئة عن<< تكرار الفونمين في أول الجـــزء أو الشطر وفي آخرهما>>[1].و هو الأمر الذي يجعل البناء الصوتي في السطرين الشـــعريين بناء دائريا،

نموذج3:

حينما نلتقي غيمتان على قدح

ي – ت-ق- ي-ت- ق

نلاحظ هنا الهندسة التأليفية وهي تتحقق بفضل<<انتشار التنسيق الصوتي علـــى جزء عروضي بكامله>>[2].

أما عـــن الهندســـة الخاتمـــة الناتجـــة عـــن<<تكرارفـــونيمين فـــي نهايـــة كـــل شطر>>[3].فنجدها واضحة عند عاشور فني في قوله :

نموذج4[4]:

و معذبتي ولدت في الزمان الجميل

م+ي+ل

و على ثغرها وردة المستحيل

م- ي-ل

نموذج5[5]:

كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها

ك-ن- ق-ل-ب-ه ك-ن -ق-ل-ب-ه

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه

ك-ن-ق-ل-ب-ه ك-ن ق-ل-ب-ه

[1] جوزيف ميشال شريم،دليل الدراسات الأدبية،ص93.

[2] المرجع نفسه،ص93.

[3] نفسه،ص93.

[4] الديوان،ص49.

[5] الديوان،ص7.

يعتمد هذان السطران على جملة من الهندسات الصوتية، أولاها الهندسة الرابطـــة[1] التي تتحقق من خلال تكرار فونيمات بين آخر الجزء الأول و بين أول الجزء التالي،أمـــا الهندسة الثانية فهي الهندسة الفاتحة.إضافة إلى الهندسة التأليفية والهندسة الخاتمة.

التكرير:

إن التكرير عنصر من عناصر النص الشعري ،يولد بمولد هـــذا الـــنص و هـــذا التكرير<<غير منضبط لقواعد قبلية ،ينفجر في سياق بناء دوال للنص و هو بذلك يحقـــق استثناء فيما هو يحقق قاعدة من قواعد الحداثة في الشعر المعاصر،و نقصد بهـــا ارتيـــاد المجهول و السفر في ليل القصيدة>>[2].و سنركز في دراستنا للتكرير في ديوان "رجل من غبار"على تتبع مختلف الأشكال التي تحقق له سمة النظام المتحول.

1) تكرير الترابط التام:

وهو الذي يعيد نفس الوحدات اللسانية ،فإذا كان لدينا تركيب من الشكل (أ-ب-ج) فإن شكل الكرير يكون على النحو الآتي:

أ-ب-ج

أ-ب-ج

و نموذج ذلك في القصيدة[3]:

من أي وقت مضى(السطر الأول من المقطع التاسع)

من أي وقت مضى(السطر الثاني من المقطع نفسه)

و أيضا:

كل صوب(السطر الأول من المقطع الرابع عشر)

كل صوب(السطر الثاني من المقطع نفسه)

2)تكرير الترابط غير التام: هو نوع من التكرير لا يلتزم بإعادة الوحدات اللســـانية ذاتها جميعا،يأتي على شكل:

أ-ب-ج

أ-ب-د

---

[1] جوزيف ميشال شريم،دليل الدراسات الأدبية،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،ط1،بيروت،لبنان 1984،ص93.

[2] محمد بنيس،الشعر العربي الحديث،بنياته و إبدالاتها،ج3،دار توبقال للنشر،ط3،الدار البيضاء،المغرب 1989،ص154.

[3] الديوان،ص ص 15-25

و من نماذجه عند عاشور فني:[1]

حد السلاح

حد الكفاف

و يغيب في الديوان تكرير الترابط بالحذف،و لكن ذلك لا يؤثر في الوظيفة البنائية التي يضطلع بها التكرير في النص الشعري ،فهو يشيع الانسجام في صلب الاختلاف بفضل الوحدات المتكررة كليا(تكرير الترابط غيرالتام)،و الوحدات التي تحافظ على الهيئة التركيبية(تكرير الترابط التام).و أيضا يربط بين أجزاء القصيدة و يزداد هذا اترابط على مستوى تكرير القافية.

التماثل التركيبي:

لا ينهض الإيقاع الشعري على التردد الخاص للأصوات فحسب، ذلك لأن الشعر المعاصر كثيرا ما يلجأ إلى<< تقنية تركيبية إيقاعية لحمتها البنى المتشابهة،و العناصر المتقاربة داخل بنية الوحدة (البيت) و خارجها>>[2].وشعر عاشور فني لا يخرج عن هذا المضمار،إذ يضع القارئ إزاء بنيات متماثلة أو متقاربة،يمكن أن نحصل منها على مجموعات تلتقي عموديا و تتماثل عناصرها،يقول الشاعر[3]:

سوف أشهد للعاشقين

و أشهد للشهداء

و أشهد للناس منذ استووا فوق أرجلهم

و مشوا في الضياء

و سأشهد للأرض...

تحمل ماء وطينا

و ترفع قامتها للسماء

[1] نفسه،ص6.

[2] عبد الملك مرتاض،بنية الخطاب الشعري،دراسة تشريحية تفكيكية لقصيدة أشجان يمانية،دار الحداثة،ط1،بيروت،لبنان1986،ص206.

[3] الديوان،ص45.

إن القراءة العمودية لهذا المقطع تسفر عن عدة مجموعات متماثلة:

المجموعة1	المجموعة2	المجموعة3	المجموعة4
سوف أشهد سأشهد	أشهد للعاشقين أشهد للشهداء أشهد للناس	تحمل ماء ترفع قامتها	للعاشقين للشهداء للناس للأرض للسماء

إن هذا الجدول يتضمن مجموعات تضم أولاها(سوف أشهد، سأشهد) ،أما المجموعة الثانية فتضم عناصر متماثلة تماثلا تاما(الفعل المضارع "أشهد" و الجار و المجرور)،أما المجموعة الثالثة فهي عبارة عن جملتين فعليتين تتكون كلتاهما من(فعل مضارع و فاعل مستتر و مفعول به)،إلا أن الأفعال المضارعة في المجموعة الثالثة تختلف عنها في المجموعتين الأولى و الثانية من حيث الإسناد ،ففي المجموعتين هاتين نجد الأفعال مسندة إلى ضمير المتكلم أما في المجموعة الثانية فهي مسندة إلى ضمير الغائب المؤنث،أما المجموعة الأخيرة في الجدول فتضم (الجار و المجرور) و الملاحظ في هذه المجموعة أن حرف الجر المتكرر هو نفسه (اللام).

إن هذه العناصر والأدوات المولدة للإيقاع تكتسي أهمية بالغة كما تبين لنا في سياق هذه المداخلة، ومن ثم كان من الواجب إيلاؤها الاهتمام الذي تستحقه في أي دراسة تجعل من الكشف عن بنية الإيقاع الشعري هدفا لها، وذاك ما نحسب أن النقد الجزائري المعاصر قد قصر فيه خلال تناوله للقصيدة الجزائرية بصفة عامة .