تشكيل الإيقاع الدّاخلي في المنجز النصّي الشّعري الجزائري المعاصر

أ. نوّارة ولد أحمد

جامعة تيزي وزو

Summary :

The contemporary Algerian poetry knew many transformations in elements forming, as in the one occurring in the structure of rhythm, which involved in revolt against ancient stereotyped poetry. The new poetic text then adopted a new pattern, which suits it new form.

Image and elements of poetic language fused in a harmony within an internal rhythm which became an ingredient of poetic language components, and participates in constructing the esthetic of the poetic text and giving it a sense.

Rhythm, hereafter, represents the lyrics music's, which stimulates the language structure and especially develops harmony between the components of poetry. So, each poem has its own rhythmical system that distinguishes it from any other poem.

ستحاول هذه الدراسة، الكشف عن بعض الخصائص الإيقاعية من خلال مجموعة من القصائد الشعرية الجزائرية المعاصرة بأشكالها المختلفة والإشارة إلى ما تتميّز به من إيقاعيّة وفق حدود التغيّر والتجديد، أو ما يسمى بالتجريب الإيقاعي.

لقد تجاوزت القصيدة المعاصرة ما وُضع لها من إيقاعات قبلا، وتمرّدت على الوزن والتّشكيل وأصبح لها نظاما جديدا في شكلها الجديد المتمثّل في أنماط الكتابة الشّعرية الجديدة، بحيث تغيّر نظامها الصّوتي وصار مبنيا على أسس لم تثر الاهتمام في القصيدة العموديّة، فأضحى يُنظر إلى المكان في

مساحة الورق الذي يجذب العين في شكلها داخل هذا الإطار: «لقد أصبح النص هنا يُشاهد ويُرى ويُتأمّل، حلّت فيه العين محلّ الأذن وحلّ إيقاع الصمت محلّ إيقاع الحركة وأخذ الخلق الشعري على عاتقه مهمّة تسجيل الحالة وليس التعبير عنها».[1] يشير الباحث في هذا الشّاهد إلى التغيّرات، التي أصابت القصيدة الشّعرية المعاصرة ودخول عناصر جديدة لم تألفها سابقا، كبعض الإشارات والحركات والرسوم، يتعرّف عليها القارئ وليس السّامع وأصبحت النصوص يتلقاها المتلقي عبر العين وليس عبر الأذن. لذا حدث تحوّل في بنية الغنائية واتّجهت إلى القراءة، لأنها أصبحت تُقرأ أكثر ممّا تُسمع. فأصبح من الضّروري أن يتغيّر حتى منبع الإيقاع حيث «برز في النص الشّعري إيقاع الصّورة بدلا من إيقاع الغناء، إيقاع الفن البصري بدلا من إيقاع الفن السمعي، وبسبب هذا الإيقاع نَحَتْ الكتابة الشّعرية نحو التّوزيع والمساحات البيضاء واستعمال المداد الأكثر سوادا والإشارات الجبرية والأسهم».[2] كرد فعل للمتغيّرات الطّارئة على القصيدة الرّاهنة.

تحيل هذه الطّريقة في التّشكيل الشّعري، إلى أسبقية الأهميّة في طريقة القول من أهميّة القول بذاته ولذاته فهذه الفكرة تقترب من النّظرة التي ذهب إليها "ت. س إليوت" Elliott حول الإيقاع، حيث يرى أنّ القصيدة: «تميل إلى تحقيق ذاتها أوّلا باعتبارها إيقاعا مستقلا قبل أن تصل إلى التّعبير بالكلمات وإنّ هذا الإيقاع يمكن أن يولد الفكرة والصورة»،[3] لأنه يمس الجوهر العام للقصيدة، ويتّصل بمختلف مقوماتها الشّعرية، كاللّغة والرّمز والصّورة، ويتخطى إلى تنظيم حركية الخطاب ويربط المعاني فيما بينها. هذا ما جعل "يوري لوتمان" Lotman يقول إنّ الإيقاع هو: «ذلك الانتظام والتناغم الزمني الذي يشكّل أيّ عمل منتظم»[4] وبالتّالي لا يمكن اعتباره مجموعة من قوالب جاهزة يتشكّل بها الشّعر، إنّما مكوّن عضوي من مكوّنات الشّعر، وأكّد النّقد

العربي المعاصر أهميّته باعتباره عنصرا يشارك في بناء جمالية القصيدة ودلالتها، إنّه شريك الصّورة الشّعرية في بناء النص الشّعري إبداعا وتلقيا،[5] وبالتّالي يدخل الإيقاع في إطار موسيقى الشّعر، ويمثل التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات والحروف وهو ما يسمى بالموسيقى الدّاخلية.[6] فالفرق بين الإيقاع والوزن هو نفسه الفرق بين النّغمة والتناغم، لأنّ الوزن يمثّل النّغمة، والإيقاع يحققه التناغم.

إنّ الإيقاع من أهم عناصر تلقي الشّعر، له «صلة وثيقة بحالة الانفعال التي تسيطر على الشّاعر».[7] هذا ما يثبت علاقة الإيقاع بالتّجربة الشّعرية، من حيث أنّه: «من أهم العناصر التي تغذي العناصر الفنية التي تسهم في تشكيل التّجربة الشّعرية»،[8] فثمة علاقة متينة بين الإيقاع والوزن في الشّعر عامة. وقد يعلّق قارئ على أنّ ثمّة تشابه بين جلّ القصائد من حيث الوزن العروضي، إلاّ أنّ المتمعّن فيها يجد أنّ كلّ قصيدة تتفرّد بإيقاعها الخاص. فهو أمر يحيل إلى أنّ الإيقاع يتشكّل في نمو البنية النصية، بين عناصرها كلمة وتركيبا وحتى في صورتها الفنية، فلها موسيقاها الداخلية الخاصة. فالإيقاع يحصل في النّسيج اللّغوي العام للنص الشّعري، ويرتبط بالتّشكيل الدّلالي والإبداعي وعلاقته بنفسية المبدع. وفي هذه النّقطة بالذّات يحدث التّفاوت في جمالية الإيقاع، حيث تتشكّل "الجملة الشعرية" الإيقاعيّة بحسب التدفق الشّعوري، فتارة تطول وأخرى تقصر، وينتج عن هذا السياق تفاوت في السّرعة الإيقاعية أثناء ولادة القصيدة ونموّها، ويبدو ذلك عند الاستماع إليها. فلم يعد الإيقاع يتّصل بالموسيقى الخارجية فحسب، إنّما صار يجمع العناصر المكوّنة للخطاب الشّعري ويمثّل مسار حركي تتولّد فيه الدّلالة، فتُوسّع ليشكّل مجموعة من العناصر المتظافرة.

إنّ طبيعة النص الشّعري هي التي تفرض هذه الإيقاعيّة وتتحكم فيه، وهذه الخاصية دفعت إلى البحث عن نسق جديد للأوزان الشّعرية، تجعل الشّاعر

ينتقل فيها من أحادية البيت إلى بناء جديد يتمثّل في وحدة النص (الموضوع). وهذه الإشكاليّة المتمثّلة في علاقة الإيقاع بالوزن أثيرت لدى النّقاد، فوجد بعضهم اشتمال الإيقاع على عنصر الوزن، الذي هو عبارة عن «قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه».[9] وهذا ما جعلهم يرون أنّ الإيقاع لا يمثل الجزء المنفصل، ولا يتصل فقط بالوزن، لأنه أصبح يمثّل القصيدة في شموليتها بدون جدال. وأضحى الوزن في الرّؤية المعاصرة لا يمثل أهم العناصر الشعرية وعليه «لا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن والقافية، أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية بل يتعدّاه إلى طبيعة التّركيب اللّغوي للقصيدة "التّقابل، التّكرار، التّوازي، التّنويع، اللازمة" أو ما يسمى بالموسيقى الدّاخلية، سواء تعلّق الإيقاع بالظلال النغمية الدّلالية بمفرده، أم بوضعه في سياق الجملة والمقطع، أم قيامه في النص بأكمله».[10] فطبيعة النص هي التي تؤسّس لنوع الإيقاع والعناصر، التي ينسجم معها لتشكيل جمالية القصيدة.

تعتمد القصيدة الحداثية على إيقاعها الدّاخلي، الذي ساهم في إنتاج الدّلالات، داخل النص والتي تصدر عن التّجربة الشّعورية، فيبرز النغم الإيقاعي مفرزا أحاسيس الشاعر التي تنم عن حالته النّفسية وتجاربه اليومية. وحتى يحدث هذا الكشف، يلجأ النص إلى التعدّد والاختلاف وإعادة تركيب حاستي السمع والبصر تبعا لتجدّد العالم نفسه، ما يدفع إلى التّنويع في المجال الإيقاعي.[11] بحيث تعدّت موسيقى الشّعر كونها أصواتا ترنّ في الأذن، إنما هي توقيعات نفسية تؤثّر في أحاسيس المتلقي، وتشتغل داخل اللّغة.

لقد أتيحت الفرصة للشّاعر المعاصر في أن يعبّر عن حالاته الشعوريّة «بحريّة إبداعيّة، مستخدما الإيقاع النّاتج عن براعته في اختيار الكلمات والحروف، ومدى ملاءمتها للحالة النّفسية».[12] فالكلمة لها وقعها في تشكيل النّغمة الشّعرية والتّفاعل مع باقي الكلمات، وبالتّالي تتكثف دلالاتها ومعانيها

«كلّما تعدّدت سياقاتها ومن هنا المتلقي لا يتلقى الكلمات الشّعرية كأصوات كما يتلقى الأصوات الموسيقية، بل يتلقاها أيضا كدلالات»،[13] ناجمة عن تفاعل عناصر النص الشّعري، لتأتلف في نسيج نصي متكامل.

كثيرة هي مظاهر إيقاع القصيدة الجزائرية المعاصرة، إلى جانب الوزن والعروض، تتمثل في جانب الترديد كتكرار اللّفظ وما يفضيه من نغمية، والتوزيع المقطعي في فضاء الورقة والأبعاد الصوتية للقوافي والبنية الدلالية وغيرها. كلّها عناصر تسهم في إنتاج موسيقي داخلي يشعر بها المتلقي عبر عملية التّلقي البصري.

1 -الأبعاد الإيقاعيّة في اللغة الشعريّة: يعتمد الإيقاع الدّاخلي على إمكانات عديدة لتعويض ما هجرته القصيدة الجديدة/ المعاصرة من الإيقاع الخارجي وما يرتبط به من مقومات، تتمثل في صيغ التعبير وطبيعة تأسيس الفكرة، التي عدّها الدّرس النّقدي «إيقاعا شخصيا ذاتيا، يبنى على أسس خاصة ووحدات تتناغم فيما بينها ... تشمل مختلف أنواع الاستجابات المنتظمة الصوتية والدلالية»،[14] يصوغها الشاعر بشكل تتفاوت درجات جماليتها لاختلاف مصادرها وطريقة توظيفها واختيار أدواتها، كترديد صيغ نحوية وصرفية معيّنة إلى جانب إيقاع السّرد الشّعري وغيره من الآليات المشكلة للإيقاع الدّاخلي.

تبدو في المدوّنة الشّعرية الجزائريّة مجموعة من هذه الآليات المتمثلة في الصيغ الإيقاعية، منها قول الشّاعر عبد الله العشّي:

دعوت له الله حتى يطيل البقا
وأقسمت: بالله لا ترحل
ولكنه استل أشياءه من دمي
ومضى صامتا...

في عجل.
وها أنا أرثي لأيامه
سائلا عند أبوابه
نازفا عند كلّ طلل[15]

تردّدت –في هذا المقطع الشّعري -، صيغ وأحوال وظروف، شاهدة على قيمة إيقاعية شبيهة بالتقفية «صامتا، سائلا، نازفا/ عند أبوابه، عند كلّ طلل، في عجل..."، تتقارب صوتيا عند التّرديد، لأنّها التزمت بميزان صرفي (فاعلا)، وبالتّالي صنعت مجالا إيقاعيا داخل عناصر بنية القصيدة، إلى جانب الأفعال الذاتية للراوي الشعري الذاتي "دعوت، أقسمت.." في صيغتها للزمن الماضي وللمتكلّم (أنا) بطابعها المأساوي، لتعكس حساسية إيقاعية تدعم الإيقاع الدّاخلي للمقطع.

تتمتع القصيدة الجزائرية الرّاهنة بإيقاعات داخلية متنوّعة تسهم في تقريبها من الحداثة الشّعرية والتميّز بالفرادة، خاصة من خلال توظيف الضمائر النّحوية التي تأتي بشكل مثير إيقاعيّا في الفضاء النصي، كما تبرزه هذه العيّنة للشّاعر عقاب بلخير:

أنا الطارق المستبد المعاني التي في الذوات
أنا الحرف في شفرة السيف صوتي ينادي
وشيء من الذكريات
أنا الريح في ومضها والسماء التي في اللهات
أنا الصخر في شكله الأعجمي، وهول البلاغة في الندوات
وأحرف هذي البلاد دروب صحاب
وأبخرة من دخان
توطد حرف الحياة[16]

يقع الإيقاع في المركّب "المسند والمسند إليه"، بحيث تنوعت الإسنادات واختلفت، لتثبت قوّة حضور السّارد في ساحة الحياة. فتكرار الضمير "أنا" يبرز حساسية إيقاعية داخلية، بحيث تكرّر أربع مرّات في هيئات مختلفة، مشكّلا تجانسا صوتيا يثير السّمع، كما أنّ الإسنادات هيمنت على الدّلالة الشّعرية في فضاء التّشكيل الشّعري.

لا يمكن الحديث عن مصادر الإيقاع الدّاخلي، دون ذكر دور اللّغة الشّعرية في تفعيل الإيقاعية في القصيدة الشّعرية، فقول الشاعر عبد الله الهامل:

قلت أخوض في طرق لا تؤدي إليها
فكانت الطرق تنسي وتلقيني على
أبوابها بجرح مَن يتّمته القبائل
والمرايا... وأمّ يغيب حليبها
في الأصياف[17]

يبدو التّكرار المأساوي الناتج عن تتابع أحداث سردية قادرا على تشكيل الإيقاع الدّاخلي لأفعال الذّات الراوية للأحداث، الذي يخوّل للأفعال "قلت أخوض، تلقيني" عملية تحريك الأحاسيس، والاشتغال على نوع من التقفية الدّاخلية، وهي تسير صوب الأمكنة والأشياء والفضاءات، مساهمة إلى جانب الأفعال في إنتاج هذه الإيقاعية، كما تدعمها وترفع النص إلى ما تتطلبه القصيدة الرّاهنة من إمكانات توفّر لها المغايرة "طرق لا تؤدي إليها أبوابها،القبائل، المرايا..." ثمّ تنغلق الحكاية بصورة مفارقة تشكّل نوعا من الإيقاعيّة بين القبائل والمرايا/ الحليب والأصياف، "يتمته القبائل والمرايا/ أمّ يغيب حليبها في الأصياف". بحيث يحيل اليتم إلى غياب الحليب وتتفاعل هذه المركّبات اللغوية وتهيمن على صورة وإيقاع القصيدة بشكل يقلق المتلقي في

البحث عن العوامل المشتركة، التي تتكوّن منها الصّورة، كما تثير أحاسيسه وانفعاله هذه الرؤية الإيقاعية الدّاخلية.

تعمل الحروف – رغم قصر حجمها -على تفعيل الإيقاع الدّاخلي والنهوض به، كما هو وارد في المقطع الآتي، للشّاعر سليمان جوادي في قصيدة "إلى فارس محتمل":

فارس قادم من حدود المحال
من هموم الجماهير
من زخم الشوق
من غضبات الرجال
من صحاري بلادي
وأريافها والجبال
هو ذا قادم بالإبا مكتحل
هو ذا قادم بالوفا مغتسل
هو ذا ابن الجزائر[18]

يتشكّل حرف الجر (**من**) بمظهر إيقاعيّ، تحقّقه الصيغة التركيبيّة للجملة من صيغة إلى أخرى ومن أماكن واقعيّة حقيقيّة، "صحاري، أرياف وجبال" وأخرى تشخيصية أسندها الشاعر صوريا إلى المجال المكاني لتؤدي دلالة إيقاعيّة تنبش في العمق، "هموم، زخم وغضبات" فضلا عن الضمير الذي ألحق بالقطعة، "**هو**" الذي تكرّر بصيغ تحمل دلالات تعكس هي الأخرى بعدا إيقاعيا داخليا مكثّفا، إضافة إلى إسناد اسم الفاعل "**قادم**" واسم الإشارة "**ذا**"، "هو ذا قادم" مشكّلا بذلك نغما إيقاعيّا سريعا يحيل إلى تنسيق تفعيلتي: "فاعلاتن فعولن" من الرمل والمتقارب.

كلّها صياغات -إلى جانب الصيغ الأخرى -ذات الصلة باللّغة الشعرية، تسهم في حركة عناصر التشكيل اللغوي، وتشكّل دفقات صوتية تتصادم بالحركة الدلالية، التي يبني لها الشاعر وينوّعها قصد إثراء المسار الإيقاعي للنص الإبداعي وتحقيق النغمية. فالتصوّر الشّعري بهذا الشّكل يستند إلى عناصر الإيقاع المتشكّلة بلغة منفتحة على الوجود، وبفرادة الإنجاز النصي للعبارة الشّعرية.

لم تعد القصيدة لغة أُخضعت للقوالب الجاهزة وكرّست الأوزان الخليلية، بقدر ما أصبحت بنية من العناصر الموسيقية المتفاعلة بطرق مخصوصة وبكمياء تلحم اللغة.[19] فأصبحت القصيدة -على حدّ قول الطاهر الهمامي في كتابه كلمات بيانية في غير العمودي والحر، الذي نقله الباحث يوسف ناوري -: «في بعدها الإيقاعي الموسيقي، هيكلا تتضافر داخله جزئيات العبارة بما تحمل من خصائص صوتية، تتشكّل تشكلا مخصوصا، متفردا».[20] وبالتّالي يتحقق التوازن الإيقاعي الداخلي، الذي يمنح القصيدة الشّعرية الرّاهنة انسجاما إيقاعيا يتجاوب فيها عامل اللّغة بعامل الصّوت.

2 -نظام النسيج الإيقاعي في الصورة الشعرية: إنّ ما يشغل الشاعر بشكل خاص، هو البحث عن العناصر، التي تجعل من النص الشّعري نصا منسجما في تكوينه المورفولوجي، من خلال ما ينتجه خيال المبدع ويقدّمه واقعه ودرجة تفاعل المتلقي بالظاهرة الشّعرية. هذا ما يشكّل عناصر الصّورة المنبعثة من المكوّنات النّفسية والفكرية لصاحب العمل الإبداعي، الذي يصيغه بشكل إيقاعي جماليّ يُكشَف من انسجامه النّاجم عن دور الخيال منشئ الصّورة الشّعرية دون منازع، لأنّه أضحى من الواضح أنّه: «بمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصّورة الشّعرية وتتضاعف»،[21] لأنّ حيوية الصّورة تتحقّق بتفاعل وتراسل الواقعين الموضوعي/

الوجداني بشكل متوازن، ينمي العلاقات الإيقاعية داخل النص. بمعنى أنّ مهمّة الشّاعر تتمثّل في الجمع بين المعطيات المتنافرة، التي أفرزتها حالات الواقع الموضوعي، محاولا التأليف بينها بعد أن اكتشف العلاقات الغائبة التي تجمعها. وبقدر ما يشتد التنافر والتباين بين عناصر الصورة، يكون خيط الانسجام أطول. فأجمل الصور فنيا، هي التي اتسع شرخها عن المألوف وانزاحت عنه باستغلال تلك الطاقات الكامنة في اللغة. وبالتالي يتجسّد ذلك في النظام الإيقاعي لما يحدثه من أثر في النفس وتكثيف في إيحاءات البنية الإيقاعية.

إنّ هذه العلاقة بين ما تحققه لغة الانزياح عن المألوف وعناصر الصّورة الشّعرية، تجعل من القصيدة المعاصرة صورة خيالية متكاملة كلية، ترتبط بعلاقات إيقاعية متداخلة تتعاطى معها الحركة الشعورية الوجدانية للشاعر ويتفاعل معها المتلقي، فأصبح الإيقاع عنصرا عضويا في الصورة الفنية، فالقضية المطروحة ليست في وجوده أو عدم وجوده، لأنه موجود بالفعل، ولكن القضية في قوّة هذا الوجود وسيطرته[22] كعنصر فاعل في اكتمال القصيدة جماليا. هذا ما ستبيّنه هذه الدّراسة في تتبع النّظام الإيقاعي في الصّورة الشّعرية وأثره في البنية السّمعية.

يحمل مفهوم البنية الإيقاعية معنى شاملا يسير على مستويات عديدة، منها ما له طابع صوتي يتّصل بالإيقاع الخارجي ويرتبط بالوزن،الذي يبرز حركات الحروف بأنواعها وأثرها على المتلقي، ومنها ما يتصل ببنية اللّغة وأبعادها، كاللغة الشعرية والصورة بإيحاءاتها، وما يتّصل بالتّراكيب اللّغوية والصّيغ في شموليتها. وهذا ما يجعل عناصر الإيقاع الدّاخلي تتآلف وتنتج الحركة الدّلالية.

إنّ الصّورة الشّعرية الكليّة، صورة منفتحة وشاملة لمجموعة من الصور الجزئية، التي «تطل علينا من خلال تشبيه أو استعارة أو مجاز أو إيحاءات كلمة

رامزة أو أصوات متناغمة، كلّ ذلك ينتظم بواسطة علاقات حية نابضة بإيقاع يقوم على التقابل أو التوازن أو التضاد أو التدرج».[23] وهي بمثابة علاقات ناظمة للنسيج الإيقاعي، الذي يعمل الشاعر على ترسيخها في إبداعه الفني، مركزا على قدراته اللغوية وحسه الجمالي، وهي علاقات تتجلى على المستوى الدّلالي والصّوتي من خلال الإيحاءات التي تلازم التّجربة الفنية وتتردّد دلالاتها في النّفس القارئة.[24]

لا تخلو المدوّنة الشّعرية الجزائرية المعاصرة من مثل هذه الصور وحركتها الإيحائية، التي تتجسّد فيها الدّلالات المتولدة من خيال الشاعر، والتي تفرزها ظروف فترة التحوّلات ومعاناتها وضغوطها وهو أمر حرّك إيقاع الصّور الشّعرية في المؤلفات الجزائرية في اتجاه درامي ينبض فيه التّصوير الفني، الذي لا يمكن البحث في معالم الإيقاع للصورة الشعرية بمعزل عن البنية البلاغية أو ما يدعى بـ "السياق البلاغي العام" لكشف نشاط الحركة الإيقاعية في القصيدة الشعرية الراهنة. هذا يعني أنّ الصورة الكليّة هي صورة تقوم على تشكيل المشاهد عن طريق تجميع مجموعة من الصّور الجزئية المتآلفة، بحيث أنّ الشّاعر لا يعتمد في إبراز الحالة الشّعورية على صورة واحدة، بل يثري الصّورة بصور أخرى مماثلة متصلة فيما بينها بعامل من عواملها، الذي يجعلها ملتحمة.[25] فتتلاحم الصور لتشكل بنية لغوية ودلالية إلى جانب البنية الإيقاعية.

❖ **الإيقاع وحركيّة الصورة:** إنّ التّجريب الشّعري في خضم الحداثة وما بعد الحداثة وسّع دائرة الإيقاع وجعلها تتعدى الوزن والقافية إلى دراسة وقع التراكيب اللغوية وظاهرة التكرار وغيرها من العناصر المسهمة في إيقاعية القصيدة المعاصرة في شكلها الجديد. فأضحى يُعنى بالموسيقى الداخلية، التي تؤثر في وجدان المتلقي، حيث تتوتر حالته النفسية وتتفاعل عند تلقيها للجمل الشّعرية وصورها ورموزها، فهي: «النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة بين

وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر. هي مزاوجة تامة بين المعنى والشكل بين الشّاعر والمتلقي».[26] فإيقاع القصيدة الحديثة يجمع بين الوزن والقافية كشكل خارجي وعلاقة الألفاظ في تراكيبها اللّغوية بالجانب الصّوتي، فتحقق بذلك إيقاعية خاصة مغايرة، تتمثل في الموسيقى الدّاخلية.

يجمع الإيقاع بين ارتباطه بالقصيدة وارتباطه بالحالة النّفسية للقارئ، الذي يحدث بحكم تفاعله مع الصور الشعرية المكوّنة داخل النّسيج النصي، وبالتالي يتماهى مع موسيقى المقاطع وأسطرها، يسهم في تخصيب دلالات النص. وفي المدوّنة الشّعرية الجزائرية الراهنة تتراءى حيوية الصّورة وتأثيرها في المسار الإيقاعي للنص الشّعري، كأن يقول الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة بطاقة حزن:

بحـــار الشـــوق تغرقنـــي ولا مينـــــاء يـــنجينـــي
فـــذاك المـــوج يلطمنـــي وذاك المـــوج يـــرمينـــي
دمـــوع الأمـــس تشربني دموعـــــي الآن تسقيني
بكيت، وكم بكيت أنا بكـاء النـاس يبكيني
جـــراح الصمـــت تلذغني وصمت الجرح يكويني
جـــــراحي الآن تقتلني جراح الناس تحييني[27]

تشتغل الصّورة الشّعرية في هذه العيّنة على صورتين، إحداهما ظاهرة وأخرى باطنة خفية، فالصّورة الظاهرة تتمثل في: "الموج يلطمني/ الموج يرميني/ دموع الأمس/ بكيت. وتتمثل الصورة الباطنة في:

جراح الصمت/ جراحي تقتلني...

تشتغل هذه الجزئيات النصية بشكل متنافر في غالب الأحيان: بحار الشوق تغرق/ دموع تشرب وتسقي/ للصمت جراح/ للجرح صمت/ للجرح خاصية الموت والحياة. وكلها صور جزئية تحكي حالة الشاعر النّفسية التي لا يُحسد

عليها، بحيث صار الدمع ملازما للشاعر منذ الماضي ولم يحط الرحال، بل زاد حزنه وشقاؤه بشكل مستمر، ووظف الشّاعر صيغة المضارع: "تشربني تسقيني" و"الذّات" تحوّلت إلى مفعول به لتوحي بدلالة عمق الحزن وتجذّره في أعماق الشاعر. لكن سرعان ما تنقلب صيغة المضارع إلى الماضي "بكيت وكم بكيت". فيتصوّر المتلقي انقضاء البكاء، إلاّ أنّ نهاية المشهد الحزين يشي بغير ذلك عند قوله:

كؤوسي الآن تسكبني وكـــــأس الهم يحويني
شـــربت الهــم أوديــة فصاح القلب يكفيني! [28]

خاصة إذا عُلم أنّ كأس الهمّ كبُر وامتدّ وصار أودية، وفاض القلب وصاح "يكفيني". إنّها صورة مجازية استعارية، صنعها الشّاعر بشكل بليغ، لا يتصوّرها إلاّ فنان شاعر.

أمّا الشّاعر "مشري بن خليفة"، فاشتغل على قضية أخرى تحمل أبعادا مغايرة، لكن الصّورة الكليّة تحمل الحزن والألم على عاتقها.

يقول الشاعر:

في العاصفة يمشي الوطن شهيدا
يولج الأحلام في الضجيج
قرأت في عينيه آية الحزن المبين
قرأنا في الظلام توابيت العابرين
هي الحرب،
قط مغولي، في ثياب الموت...[29]

ينقل المقطع صورة القتل والدّمار وتفشّي الموت،وتتشكّل دلالاته في فضاء خيالي لا صلة له بالواقع المعيش، لأنها بنيت على الإيحاء: "يمشي الوطن/ الوطن شهيد/ الوطن يلج الأحلام...، بحيث يتحرّك المجاز بشكل متوتر: "في العاصفة /

الظلام. وهي حالة اللا استقرار، "الحرب" وانتشار الموت في كلّ مكان. تمثل صورا استعارية ورموزا تحدّد حركة الصّورة الكليّة، التي أسهمت في توليد نوع الحركة الإيقاعية.

إنّ قارئ المدوّنة الشّعرية الجزائرية في فترة التحوّلات، يلمس فيها صور الحزن والألم والمعاناة كصور جزئية تحيل إلى الصّورة الكليّة المتمثلة في صورة الموت. منها ما قاله الشّاعر "فاتح علاق" القلب يرسم دورته:

ميت أنت فاختر مكانك بين الخشب!!
جثة للطريق هنا
جثة للشعاب هناك
جثة للشجر
جثة للنهر
لا وقت للروح
لا وقت للطين
هذا زمان الدم[30]

شتّت الشاعر صوره الجزئية: ميت أنت/ جثة للطريق/ جثة للشعاب/ جثة للشجر/ جثة للنهر... ليعبّر عن الصورة الكليّة، وهي "القتل" وبشاعة الموت، التي ينتهي إليها الإنسان، الذي صار لا قيمة له في الدنيا وبعد الموت: ميت أنت/ مكانك بين الخشب/ لا وقت للروح.

غدا الإنسان دون اعتبار، يتلاشى في كلّ مكان "جثة تنهشها الوحوش". صار كالطين يُداس عليه فاقد لكرامته، ميت وهو حيّ. وتكتمل الصّورة الكليّة بعبارة "هذا زمان الدم"، التي تُبرز بشاعة القتل والموت ظلما في زمن الفتن وانعدام الرقابة وزوال القيم. وهي كلّها صور جزئية، مجازية، بنى بها الشّاعر صورته الكلية المنصبة في سياق الموت والقتل جورا.

تدور الصورة الكليّة لهذا المقطع حول ضجر ويأس الشاعر لمصير الإنسان في هذه الفترة. فهذه الدلالات تسير وفق حركة ذات إيقاع سريع، فانتشار القتل في بقاع الوطن المختلفة، وتناثر الجثث في كلّ مكان وفي كلّ وقت، رمز لاحتقار "الروح"، التي آلت دون ثمن! صاغها الشاعر في صور مجازية بشكل متوتر يشي بصعوبة تحمّل النفس لهذا الوضع "زمن الدم". وهي كلها صور جزئية تتظافر مع عوامل لغوية أخرى تضمنها النص لتحديد حركة الصورة الكلية، التي أسهمت في توليد تسارع الحركة الإيقاعية، فالنص يقوم على تفعيلة بحر المتدارك "فاعلن"، بحيث وردت بعض التفعيلات مخبونة، -والخبن هو حذف الساكن الثاني -، ما جعل الإيقاع سريعا بحذف الساكن رمز البطء. وهي الأنسب لوتيرة القتل والموت في زمن سفك الدماء وغياب القيم. فحركيّة الصورة الشعرية لها ثقلها في توجيه الإيقاع سرعة/ بطأً، في نسق تشكيلي تجتمع فيه الأشياء المتنافرة.

❖ **إيقاع الصّورة التّشكيليّة:** تُبنى الصورة التشكيلية ضمن ما تسعى إليه القصيدة المعاصرة، لتحقّق القيم الجمالية، التي تقوم عليها في تشكيل عناصرها. فهذا النّوع من الإبداع، قرّبه النّقاد إلى فنّ الرّسم، لكنه رسم بالكلمات، والشّاعر لا يصوّر الشيء كما يراه، ولكن يصوّره كما يبدو له.[31] وتتلقاه العين «شكلا منقوشا في حروف بذاتها، لكنها لا تتصل به إلاّ عندما تعود به من صورته المجرّدة هذه، إلى صورته الحسية المباشرة».[32] بحيث يتمكن القارئ من فهم وظيفة هذا الاستخدام، خاصة أنه فُصل في العلاقة بين الفنين من طرف الباحثين، كما هو شأن سمير علي سمير الدليمي الذي تحدّث عن الصّورة في التّشكيل الشّعري كما أورده نعيم اليافي في كتابه، الصّورة الفنية في الشّعر العربي الحديث، بحيث عُدّ «الرسم شعرا صامتا والشعر صورة ناطقة».[33] فالشّاعر وهو يرسم صورته التّشكيلية الشّعرية، مثله مثل الرسام،

«لا يعبّران عن التفاصيل المادية لعالم الواقع ولكن عن حالتهما الفكرية المنفردة الخاصة»،[34] وهو أمر يسهم في تكوين الصورة الذهنية، التي خفيت عن التناول الحسي.

يمكن الفصل في الشّعر الجزائري الرّاهن، بين نوعين من الصّور التّشكيلية، وبالتالي بين نمطين من الإيقاع، **الصّورة التّشكيلية الحسية، والصّورة الذّهنية**. ومن أمثلة النّوع الأوّل، هذه الأسطر من قصيدة «وقالت غزة"، لفاتح علاق:

ن، ص، ر
هو الدمع يا أبتي قد تلظى
وأورق جرحي
فأين تسابيح أشجارنا
قد بكى الحجر
إني أرى أحد عشر كوكبا ساجدا لدمي
وأرى الشمس والقمرا
سجدا لدمي
فمتى يهطل المطر؟[35]

تتشكّل الصّورة في هذا المقطع من حلم غزة في النّصر، التي اشتدّت دموعها وصار الجرح شجرة ذات أوراق، حولها حجر يبكي، ومظاهر الحزن تنتشر في غزة، وجفّت الحياة فيها ولا منفذ لها في محنتها. ترى "أحد عشر كوكبا ساجدا لدمها"، وهو تناص ديني يحيل إلى قصة النبي يوسف عليه السلام. إشارة إلى الدول العربية، التي تبكيها قولا وتأسف لدمائها النازفة، وتتساءل غزة متى "يهطل المطر؟"، متى يحلّ النّصر؟

هي لوحة تشكيلية، بإمكان الرّسام تجسيدها في الواقع، وهذا التّشكيل الحسيّ يشع بالحيوية من خلال طبيعتها الإيحائية. وفي الآن نفسه تمثل صورة تشخيصيّة كثيفة الدّلالة والإيحاء: "قالت غزة/ أورق جرحي/ بكى الحجر/ كوكب/ شمس/ قمر / ساجدون. كلّها إيحاءات متنامية ينبع منها الإيقاع من خلال حركة انتقال الصورة من مرحلة الجمود إلى مرحلة التشخيص، وتصير غزة تثير العواطف ويبكي لها الحجر. وبالتالي تكوّنت علاقات عضوية من خلال مكوّنات الصّورة الكليّة القائمة على حلم غزة في النصر، وعموم الحزن في أرجائها. وبهذا التّفاعل بين عناصر الصورة يحتد الإيقاع ويتوتر. خاصة أنّ ما ساعد الصّورة الكليّة في تشكيلها هو حيوية خيال الشّاعر، الذي حقق مقاربة بين عالم القصيدة وعالم الواقع الاجتماعي بحيث حققت المفارقة بين هذين العالمين إيقاعا قويا مثيرا لقلق المتلقي. ويتوجه الإيقاع بانتقال صورة "غزة" من صفتها الطبيعية كمكان إلى نبات يملك أوراقا وحجرا يبكي ...، لا يمكن محاصرة دلالتها إلاّ إيحاء. ينكشف إيقاع الصورة في ذهن المتلقي من خلال التمازج الحاصل بين عالم الصّورة وعالمه الوجداني عند استحضار قضية غزة الجريحة.

تحقق الإيقاع باجتماع الصور الجزئية عن طريق التنافر المعنوي،وتكوّنت وتولّدت عنها الصّورة الكليّة. ومن يقرأ القصيدة كاملة، يلاحظ تموّج الإيقاع بانتقاله من إيقاع هادئ إلى إيقاع يأخذ في التّصاعد والسّرعة في وصف احتراق غزة المزدوج، من خلال احتراق نفسي واحتراق مادي:

يحترق الجو

يحترق الطير

يحترق الطفل

يمشي الشهيد إلى المحرقة[36]

تتجدّد حركة الإيقاع مع تكرار الفعل "يحترق"، وتتناوب ذبذبات الصوت بين الصعود والهبوط، بحسب الحالة الشعورية للشاعر. وكلما كانت الصورة مكثفة، اتسعت دائرة الإيقاع.

يمكن التّمثيل لورود الصّورة التّشكيلية الذّهنية في المجموعات الشّعرية الجزائرية المعاصرة، بما قالته الشّاعرة "نوارة لحرش "في قصيدة" بكائيات قلب آيل للسقوط":

حين يقص الحزن أجنحة الأماني
يسقط عن أفق الأفراح المقتضبة
ما تبقى من ربيع المعاني
يصب خافق الأيام المتعبة
كالوتر الكسيح
كالوتر الجريح
مطفأ النغمات
مطفأ المعاني[37]

ترتسم الصّورة الذّهنية في هذا المقطع في تواشج أطراف العلاقات المجازية، الاستعارية والتّشبيهية ويتمظهر الإيقاع من خلال المسافة الجمالية الكامنة داخل زحام هذه الصّور غير المتوقعة، بحيث تمثّل الألفاظ، التي اعتمدتها الشّاعرة لوحة فنية ذهنية قريبة إلى الحكمة التي اقتطعتها الشّاعرة من أحكام الدّهر وأعباء الأيام، في سياق دلالي يحمل حركة إيقاعية متناغمة. فالخطاب الشّعري في هذه الحال يسعى إلى تمثيل الحقائق برسم جماليتها بظلال الكلمات المشحونة بالدّلالات لتصبح قيمتها في جوهرها تحمله لا فيما تعبّر عنه بالمفهوم المجرّد، إنما فيما توحي إليه من دلالات تزيد في نسبة التوتر في الإيقاع،[38] فـ "يقص الحزن أجنحة الأماني/ ربيع المعاني/ الأيام المتعبة/الوتر

الجريح... صور غريبة، تدهش المتلقي، فيها حركية تحيل إلى الكآبة وحالة اللااستقرار وقمّة الاستسلام للظروف. فهي حالة لا وجود لها إلاّ في ذهن الشّاعر، تتسم بإيقاعية خاصة تسير وفق الدفقات الشعورية عند الإلقاء. فكلما اتسعت الدّلالة وتجاوزت الكلمة حدودها وقطعت الصلة بالمعجم اللّغوي واحتدّ التّقابل والتّنافر في المعنى، وساد الغموض في فضاء النص وكثرت الصور الجزئيّة المشكّلة للصّورة الكليّة، كانت حيوية الإيقاع أقوى.

خلاصة: إنّ اشتغال بنية الإيقاع في المنجز الشّعري المعاصر، أخذ مسارا مغايرا عن المألوف وصار لغة ثانية ذات علاقة بالأجواء الشّعرية، بحيث أصبحت النصوص يتلقاها المتلقي عبر العين وليس عبر الأذن، ما غيّر وجهة البنية الغنائيّة، لتتجه إلى القراءة، فتقرأ أكثر ممّا تُسمع. تتقاطع فيها عناصر التأليف الشعري، -كلمة وتركيبا -لتشكّل كونا إيقاعيا نغميا منسجما، ناجم عن قدرة الشاعر على تنظيم الكلمات داخل سياق لغوي يتفاعل مع التجربة الشعرية،كعناصر مكوّنة للخطاب الشّعري، لأنّه يحصل في النّسيج اللّغوي العام للنص الشّعري. هذا ما يحقّق التميّز والتفاوت في جمالية الإيقاع بين القصائد. فالإيقاع الدّاخلي يُبنى على أسس خاصة ووحدات تتناغم فيما بينها، يشمل كلّ ما له صلة بصيغ التعبير ودلالاتها التي يتولّد عنها إمكانات إيقاعيّة جديدة تتآلف عناصرها لتنتج جمالية خاصة وتصير القصيدة المعاصرة بنية من العناصر الموسيقية المتفاعلة.

الهوامش:

1- نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق 1997، ص 336.

2- المرجع نفسه، ص 336، 337.

3- ت.س. إليوت، في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991، ص 42.

4- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، (بنية القصيدة)، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1997، ص 70.

5- ينظر: نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993 ص 222.

6- ينظر: محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الأردن، 2005، ص 31.

7- محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 441.

8- محمد عبد الحميد، ص 30.

9- جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2003، ص 301.

10- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 209.

11- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط1، بيروت، 1979، ص 235.

12- عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007 ص 145.

13- المرجع نفسه، ص 144.

14- إبراهيم مصطفى الحمد، فضاءات التشكيل في شعر عبد الله رضوان، دار اليازوري للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2009، ص 212.

15- عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، 2009، ص 37، 38.

16- عقاب بلخير، السفر في الكلمات، منشورات إبداع، 1992، ص 12.
17- عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، ط1، الجزائر 1999، ص 46.
18- سليمان جوادي، قال سليمان، دار التنوير للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2012، ص 59.
19- ينظر: يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2006 ص 78.
20- المرجع نفسه، ص 98.
21- محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2001، ص 115.
22- ينظر: منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، 2000، ص 454.
23- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط1، سورية، 1998 ص257.
24- ينظر: المرجع نفسه، ص 257.
25- ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر 2003، ص 129.
26- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، 1980، ص 354.
27- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات دار الهدى، ط1، الجزائر، 1995، ص 17.
28- المصدر نفسه، ص 17.
29- مشري بن خليفة، سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002، ص 28،29.
30- فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2001، ص 59.
31- ينظر: محمد فكري الجزار، ص 199.
32- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ص 57.
33- نعيم اليافي، الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص 09.

34- ر. أسكوت جيمس، صناعة الأدب، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، ترجمة: هاشم الهنداوي دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 154.
35- فاتح علاق، الكتابة على الشجر، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013، ص 45.
36- المصدر نفسه، ص 49.
37- نوارة لحرش، نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر، 2004، ص 51.
38- ينظر: عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001 ص 170.