الإيقاع: من المستوى الانفعالي إلى بنية القصيدة
عند الشعراء النقاد الجزائريين

Rhythm: From the emotional level to the structure of the poem for Algerian critic poets

كريمة حميطوش*

جامعة مولود معمري، تيزي وزو-الجزائر hamitouchekarima47@gmail.com

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2021-10-12	2021-11-29	2023-01-26

ملخّص: سنحاول من خلال هذه الدراسة إبراز آليات وأبعاد التشكيل الإيقاعي البصري وعلاقته بالجانب الشعوري الحسي للذات المبدعة، ومن خلال تحليل لنماذج من شعر الشعراء النقاد الجزائرين.

يعد الإبداع الشعري تجربة شعورية انفعالية مميزة تتمازج فيها دلالات لغوية وأخرى غير لغوية تحمل أبعادا نفسية ذاتية فريدة، إذ تعمل على استفزاز القارئ وتجاوز أفق توقعه، كما أن الشعراء النقاد يتميزون عن غيرهم بالفطنة والحنكة وخاصة المعرفة بقواعد الشعر وأصول نظمه، إذ يرون أنّ أهم ما يجعل النص الشعري يتميز بالحركية والاستمرارية والشعرية هو بناء القصائد بالدرجة الأولى على مستوى معماري هندسي، وحيث يحتضن التشكيل البصري الإيقاعي شحنا كثيفة الطاقات يحررها الشاعر لتحقق الفرادة والتميز داخ الفعل الإبداعي.

كلمات مفتاحيّة: الإيقاع الشعري؛ الشحن النفسية؛ نظام الأسطر؛ التعددية الشعرية؛ الأصوات الشعرية؛ البنى الدلالية؛ التمثيلات الشكلية.

Abstract: Through the present study, we will try to highlight the mechanisms and dimensions of visual rhythmic formation and its relationship to the emotional aspect of the creative being, by analyzing samples of the Algerian critic poets' poetry.

Poetic creation is considered as a distinctive emotional experience in which linguistic meaning mixes with non-linguistic one, carrying unique psychological and

* المؤلف المرسل

subjective dimensions, as it works in order to provoke the reader and go beyond the horizon of his expectation. Critic poets are also different from others by cleverness, perspicacity and especially by knowing the rules of poetry and its creation bases. Thus, they consider that the poetic text is characterized by movement, continuity and poeticity because of the construction of the poem basically on a geometrical and architectural level, and that the rhythmic visual formation embraces a charge of intense energies that the poet frees to achieve singularity and excellence within the creative.

Keywords: poetic rhythm; psychological charges; lines system; poetic pluralism; poetic sounds; semantic structures; formal representations.

مقدمة: تتسم العملية الإبداعية الشعرية بالحركية والدينامية، فلا نتصور نصا شعريا سائرا في خط سهمي لا يحيد عنه، ولا تنفك القصيدة الحداثية تباغت القارئ وتستدعيه في كل لحظة إلى تأمل بنائها فالمعنى في الشعر المعاصر لايسكن أبياتا متكافئة الشكل ولا تجد القصيدة بناءً جاهزا لأنها تنفلت من حدود القصيدة العمودية التي لم تعد تستوعب إيقاعات النفس ومكنوناتها المتشعبة، وشرعت القصيدة الجديدة تتخذ أشكالا وبدل نظام الأبيات الكلاسيكي ظهرت الأسطر الشعرية التي تتفاوت طولا وقصرا وذلك حسب الدفقات الشعورية وتبعا للشحنات الدلالية، ويرى أصحاب هذه التجربة أن الشكل العمودي شكل جاهز يُفرض على النص الشعري فيعيق انفتاحه أما الهيئة الجديدة التي اتخذها الخطاب الشعري فإنها تسعى لأن تسايره ويتشكل معمار القصيدة بطريقة تدريجية إذ يتلاحم الفكر والدلالة مع الصوت والإيقاع ليتجسد النص في نسق خطي يُمنح للمتلقي.

تراود المتعامل مع النص الشعري أسئلة كثيرة لعل من أهمها:

- هل يكمن دور الإيقاع في تشكيل وإبراز موسيقى النص أم أنه يتجاوز هذا الدور الذي منحه إياه الطرح التراثي فتكون البنية الإيقاعية للنص ملتحمة بالدلالة وعنصرا مساهما في بنائها؟

- هل يمكن اعتبار الانفعالات والشحن النفسية مفتاحا تأويليا يفتح الباب على دلالات النص، التي قد تعمل اللغة الشعرية المراوغة على إخفائها؟

- هل هناك خلفيات وإيديولوجيات تجعل النص يتجسد وفقها ويأخذ انطلاقا منها صيغته النهائية؟ وهذا ما يجعل القارئ يبحث عن ما وراء النص وعن ما يضمره حتى يتمكن من التمسك بشقي العملية الإبداعية.

- هل الصوت في الشعر أمر عرضي أم أنه عامل بناء متمخض عن تجربة وجدانية؟ فإذا أثبتنا الأمر الأول يبقى الصوت حبيس مجال علم الأصوات ولا ننظر إليه إلا من حيث الرخاوة والجهر والشدة والهمس وغيرها من قضايا الفونولوجيا، ومن ثم يستقل الصوت عن شعرية ودلالات القصيدة، أما إذا انبثق عن سياق نفسي خاص وساير ذاتية المبدع، ينصهر الصوت في إطار عام ويأتلف مع الدلالة، ويُنظر إلى كل حرف على أنه انتُقي بطريقة مقصودة ولا مجال للاعتباطية حينما يقوم المبدع برصف الحروف والكلمات.

اهتم غر**يماس** (GREIMAS) بالنص السردي الذي قسمه إلى بنية سطحية، وبنية عميقة، مما يوحي إلى أن العلاقات التي قد تبدو بسيطة بين الشخصيات وهي تبحث عن الاتصال بموضوع القيمة هي في الحقيقة نابعة من بنية عميقة حيث يسود الصراع بين قوى متناقضة، أما الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري (**جوليا كريستيفا**)(JULIA KRISTEVA) فإنها تحدثت عن وجود مستويين في النص الشعري، هما **النص الظاهر** و**النص المولّد**(PHENO TEXTE) و(GENO TEXTE)[1] وتقصد الناقدة بالمفهوم الأول ما يتجلى على سطح النص من أصوات وإيقاع ومن معطيات لسانية أي التجسيد الخطي للعملية الإبداعية وهو الجانب الموجه للقارئ وأول ما يتعامل معه بصريا، أما المصطلح الأخير فإنه يتضمن كل ما يجتاح الذات من عواطف وانفعالات تساهم في تشكيل البنية اللسانية والإيقاعية للنص أي

أن النص المكتوب يضمر عالما من المشاعر والتجارب الوجدانية التي تسبق عملية الكتابة وكل هذا السياق المحيط بالعملية الإبداعية وإن لم يُصرح به فإنه يجد له طريقا إلى النص، وذلك باتخاذه لإيقاعات معينة وبهيمنة أصوات وتراكيب دون غيرها. ولا شك أن الانتقال من النسق غير اللغوي إلى النسق اللغوي لا يتم إلا بانتقال رواسب العالم الأول إلى العالم الثاني، وهو ما يشبه إلى حد ما عالم الحلم كما صوره "فرويد"، أي أن انفعالات المبدع وشحنه النفسية تنفلت من زاوية العتمة وتتجسد في العملية الإبداعية على شكل أصوات وخطوط تمنح النص وجوده الخاص، ونحاول أن نستدل على هذا الرأي بأمثلة شعرية تبين كيفية تمظهر النص المولد على مستوى الإيقاع الصوتي الذي تؤلفه الحروف والعبارات في تجانسها وتكرارها، وعلى مستوى التجسيد الخطي البصري للنص، أي طول السطر الشعري وقصره ممّا يمنحنا على الصعيد المرئي تناوبا للبياض والسواد، فيصبح النص لوحة تدركها الأبصار قبل الأذهان.

-**التكرار الفونيمي والصوتي وعلا قته بدلالة الخطاب الشعري:** تتطرق كل مقاربة للنص الشعري إلى موسيقاه الداخلية والخارجية أي إلى الإيقاع الذي يعد من مقومات القصيدة التي لا وجود لها إلا به، فقبل أن تتمخض القصيدة كنص ظاهر يعيش الشاعر صراعا داخليا، وحالات شعورية سابقة للقول، هذه الاندفاعات في احتكاكها تتمظهر في النص سواء في جهازه الفونيمي _تراكم وتكرار فونيمات وقواف_ أو في الجهاز اللحني أي الإيقاع والنبر[2]، فالبنية الإيقاعية هي النافذة التي يسترق منها المتلقي النظر علّه يطلع على أسرار المبدع والخلفية التي انبثق منها هذا الإيقاع دون غيره. وإذا كانت الأصوات في نظام اللغة اليومية لا تعدو أن تكون أداة توصيل أي ذات هدف عملي صرف فإن هذا الهدف يختفي في أنظمة أخرى كنظام اللغة الشعرية الذي يكتسب فيه الصوت قيمة في حد ذاته[3]، ويصبح عنصرا في البنية الدلالية للنص، والصوت بهذا

الشكل ليس عاملا منبها للآذان فحسب لأنه يدعو الدارس إلى تقصي معانيه، ويشكل الصوت والمعنى معادلة متلاحمة لا انفصال بين طرفيها.

التفت المختصون بالدراسات القرآنية إلى وجود تجانس بين الصوت والمعنى، إذ تطغى مثلا في آيات التهديد والوعيد حروفا مجهورة وشديدة، فتحاط البنية اللسانية للآية بسياق ملائم، فيحدث التناغم بين الهيكل الصوتي والمبنى الدلالي، هذا عن ذكر الأهوال في النص القرآني، أما في السياق المضاد، حيث ذكر نعيم الجنة فإن الأذن تترنم بالأصوات الرخوة والأصوات التي فيها غنّة، في الوقت الذي تأنس فيه النفس ويطمئن القلب بإدراك مضمون البنية اللسانية، فتطرب الأذن والنفس بهذه الرسالة المزدوجة التي يأتلف فيها طرفاها الدلالي والصوتي.

أبهر النص القرآني العرب منذ جاهليتهم، واستمر هذا الانبهار عبر العصور وقد انعكس على مدونات الشعراء الجزائريين الذين لجئوا إلى سور القرآن يقتبسون منها معان ودلالات، ويستقون رموزا يوظفونها في نصوصهم، وهذا ما يعرف بالتفاعلات النصية أو التناص الذي أصبح من الإجراءات التحليلية التي تفرض نفسها عند مقاربة النصوص الشعرية بصفة خاصة، ولا تخفى هذه البصمات على القارئ لأنّها عادة ما تبدو جلية، وإذا كُيفت وأخذت شكلا جديدا فإنها لا تتنكر للمورد الأصلي وإذا كان النص القرآني خلفية مؤسسة للأدب هذا من حيث المعاني والدلالات، فإن المبدع سعى أيضا إلى الإقتداء بالنص المذكور من حيث الالتحام بين الصوت والدلالة حتى لا يحدث شرخا بين الأجزاء المشكلة للعملية الإبداعية وليتحقق التجانس إذ يسعى الشعراء إلى الاقتباس منه، هذا على مستوى ما يعرف بالتفاعلات النصية أو التناص، فإن المبدع سعى أيضا إلى الاقتداء بالنص المذكور من حيث التجانس بين الصوت والدلالة ولتأتي البنية الإيقاعية للقصائد ترجمة للشحنة النفسية للمبدع ولما يكتسح ذاته من انفعالات ومشاعر:

يا برجا من عاج مكسور
جرفته الأنهار الوحشية
خارج تضاريس الزمن
في هذه الليلة المدهامة
العاجة بالبرق[4]

إن أول ما يلاحظ على الأسطر الشعرية السابقة إذا أخذناها كنص شعري كتب ليلقى ويسمع تكرار صوت الجيم إذ ورد خمس مرات في خمسة أسطر، ولن نتوقف عند هذه العملية الإحصائية ولن نأخذ الأصوات كهياكل معزولة عن المعاني التي شحن بها الخطاب الشعري، فإذا ما اقتصرت الدراسات على إحصاء الأصوات بعملية يدوية آلية وساذجة ولم تتجاوزه إلى تلمس معانيها وإيحاءاتها وإسهامها في المعنى العام فإنها لن تنعت بالجدية[5] فلنبدأ بالبحث عن أسباب هذا التراكم الصوتي وعن مدى تحقق التشاكل بين الصوت والمعنى. إن أول ميزة للصوت "**جيم** " هي الجهر والشدة، فهل انعكست هذه الشدة على الكلمات أولا؟ وعلى المقطع الشعري وبنيته الدلالية ثانيا؟ إن القوة والشدة هي الصفة التي تشترك فيها الكلمات التي ورد فيها الحرف **جيم** فالعاج مادة نفيسة لعل أول ما قد توحي إليه القوة الاقتصادية والاجتماعية و"**جرفت**" تحريك لشيء ما بالقوة و"**برج**" بناء عال يوحي إلى القوة، والكلمة أيضا من بين تقليبات **ج**– **ب**– ر وهي "أين وقعت للقوة والشدة"[6] وتتجلى القوة أكثر في هذه اللحظات الصدامية بين عنصرين متكافئين في القوة، هما البرج العاجي والأنهار الجارفة والوحشية. ومن ثم فإن الصوت في النموذج المذكور وإن كان متلاحما مع عنصر الدلالة فإنه إضافة إلى ذلك يشكل ظاهرة في حد ذاته، فهو عامل ملفت للانتباه لا يمكن للمتلقي تجاهله، والإيقاع في مثل هذه النماذج يخلق قوة دفع نغمية ويفضي إلى تقليص الثقل للعنصر الدلالي لحساب العنصر الموسيقي[7] فتكون الحروف بتكرارها عاملا لا يمكن تجاهله،

وإذا رصفت الأصوات رصفا يتعدى حدود المألوف تتشكل ظاهرة صوتية تفرض نفسها وتلفت انتباه الدارس الذي يتفطن إلى أن هذا الانتقاء للأصوات لم يرد بطريقة عفوية وإنما قصد المبدع إليه ليعطي لنصه عنصرا موسيقيا خاصا، ويكون الصوت محورا من محاور التجربة الشعرية ومثلما ورد في القول السابق، فإن الأذن تترنم بهذا التجانس الصوتي، ويجد المتلقي فسحة للاسترخاء لأنه لا يشغل نفسه بما يقوله النص بقدر ما ينجذب إلى طريقة القول والهيئة السمعية التي يتخذها الخطاب ويتقلص مجال الاهتمام بما تحمله الرسالة والدلالات التي تنبثق منها، وبهذا الشكل فإننا ندخل إلى عالم القصيدة من باب الصوت قبل المعنى.

بعد الحديث عن تكرار الحروف والأصوات، نتحدث عن تكرار يحدث على مستوى الكلمات والعبارات وهو ما يؤدي دورا إيقاعيا داخل النص الشعري. ولكي لا نحيد عن موضوع دراستنا، لابد أن ندرس هذه الظاهرة في علاقتها بالبنية الدلالية للنص، ومن ثم فإن الهدف من وضع الأصبع على مواطن ورود التكرار ليس التعيين والإحصاء وإنما نسعى من وراء الدراسة إلى إيجاد الأسباب الخفية والدوافع النفسية التي تجعل الذات المبدعة تردد كلمات وعبارات، مانحة لها أكثر من موقع في الفضاء النصي.

اخترنا قصيدة "في اتجاه الوطن" لـ "فاتح علاق" حتى نمثل لما ذكر سالفا، وهذه مقاطع من القصيدة:

ها أدق السماء

أمد النداء

عل بابا سيفتح لي

عل نجما سينبح صوتي فأتبعه

يتمتني الطرق

سوف أنثر نفسي على عتبات الفضاء
عل جزءا سيعلق يوما بريشة طير فأرتفع
عل جزءا يفاجئ جزئي بباقة ورد فأتسع
صاح هذي قبور تلوح
وهذي عظام تطير
فكيف الخروج إلى مأمن
قل أعوذ برب الفلق
ضاعت الروح في المنحى
واحتواني الغرق
قل أعوذ برب الفلق
ها أنا علقتني الرغاب على قمة للشجى
علقتني دموعي على غصن يابس فاحترق
عبثا أبحث عن وطن
هامتي كفن
ويدي كفن
وطريقي كفن
هل أرى وطني ذات يوم ترى
أم أرى مقبرة[8]

تتكرر في المقطع الأول من هذا النموذج، عبارة "عل" وهي تفيد الترجي، وإذا حاولنا ربط هذه الوحدة اللسانية بالسياق العام للنص لوجدنا أن الشاعر يستهل مقطعه الشعري بقوله: ها أدق السماء/ أمد النداء، والعبارتان توحيان إلى السعي وراء أمر ما أو البحث عن شيء معين، ولا شك أن حركة البحث والتحري تواكبها الحيرة، وأول ما

تولده التساؤل، فالشاعر المحتار يتساءل، وتحاصره الأسئلة التي قد لا تجد جوابا وردا، فوردت عبارة عل وتكررت لتكون ترجمة لحالة نفسية محتارة لكنها متشبثة بالأمل، إذ يبحث الشاعر عن أوهن الأسباب التي قد تؤدي به إلى النجاة، وإلى تجاوز الواقع الذي سقط رهينة له، والدليل على ذلك من النص: عل جزءا سيعلق يوما بريشة طير فأرتفع. ننتقل بعد الحديث عن تكرار الكلمة، إلى ظاهرة إيقاعية تشكلها معاودة العبارة أو السطر الشعري كله، أي من إعادة الوحدات الدلالية الصغرى إلى تكرار الوحدات الكبرى، حيث وردت في المقطع الثاني من النموذج الشعري السابق العبارة/ الآية: قل أعوذ برب الفلق مرتين، فما هو السياق الذي منحه الشاعر للنص القرآني المُستضاف؟ وردت الآية القرآنية في اللحظة التي وجدت فيها الذات نفسها محاصرة بالخوف ومهددة بالضياع، فبعد صور الموتى والقبور لاحت صورة الأمواج المؤدية إلى الغرق، وقد افتقرت الذات في الحالتين إلى الأمان مما جعلها تستأنس بالنص القرآني وتردد التعاويذ، من ثم يمكننا القول إن العبارة المكررة لعبت دورها في إبراز عنصر الموسيقى الداخلية، إلى جانب دور إرساء دلالة الاستعاذة من الشرور، وهي الدلالة الطاغية في الفقرة الثانية من القصيدة.

تصادفنا عبارة الكفن ثلاث مرات في المقطع الثالث من القصيدة موضوع دراستنا، وإن كان محل التكرار الوارد في المقطع الأول من القصيدة _نقصد بذلك عبارة عل_ في بداية السطر الشعري، فإن مفردة الكفن قد احتلت موقعها في نهاية ثلاثة أسطر متتابعة. وإن كان النقد المعاصر يعتبر النص الشعري جسدا متلاحم الأطراف، فإنه لا يمكننا عزل المقطع الأخير من القصيدة عمّا سبقه، لذلك يجب أن نبحث عن علاقة التكرار كظاهرة صوتية بالعنصر الدلالي للنص، إذا انطلقنا من الحديث عن العملية الإسنادية لألفينا الوحدة "كفن" قد وردت في محل الخبر وقد أسندها المتكلم تارة إلى هامته وتارة إلى يده وتارة أخرى إلى طريقه، فصورة الكفن/ الموت تلازم الشاعر

في جسمه وفي دربه، وكيف لا يكون الموت مصيرا حتميا لشخص " علقته دموعه على غصن يابس فاحترق"، ومن ثم فإن عبارة الكفن، وبقدر ما تؤديه من دور على المستوى الإيقاعي للنص، فلم يجد الشاعر أفضل منها للتعبير عن حالته "ونجد أن للتكرير وظيفة بنائية، فعنصر التكرير يجب أن يقرأ داخل السياق النصي وفي ضوء مناداة الدوال على بعضها، ومن هنا يغادر نص الحداثة، أرضية القديم، الذي كان يرى في التكرير كل العجز"[9] وتكتسي الظاهرة بعدا جماليا.

-**البنية النحوية التركيبية كترجمة للمستوى الانفعالي:** بعد التمثيل للإيقاع الذي يشكله التكرار الفونيمي نشير إلىإيقاع آخر يتشكل على مستوى البنية النحوية للخطاب الشعري التي تسعى إلى مسايرة الحالة الشعورية للمبدع، فقواعد النحو تحترم في نظام اللغة العادية حتى يستوفي الخطاب شروط صحته، ويحتاج كل كلام إلى ضوابط حتى يفهمه المتلقي لكن البنية النحوية حينما تدخل إلى الخطاب الشعري تكتسب وظيفة أخرى، فإلى جانب تحقيق سلامة الكلام فإن نمط الجملة –اسمية أو فعلية– مثلا يأتي لمسايرة دلالات معينة، فتسود الأفعال حيث الحركة والدينامية بينما يرد الوصف في هيئة جمل اسمية، كما تقصر الجمل أو تطول لتتناسب مع إيقاع النفس فحالات الهدوء والطمأنينة تبعث على صفاء الذهن ووضوح الأفكار ومن ثم تأتي البنى اللسانية مستوفية لجميع عناصرها ودوام حالة الصفاء يؤدي إلى رتابة على مستوى الجمل، وحينما تنفعل الذات المبدعة تتداخل الانفعالات وتتزاحم الأفكار التي تتخذ لنفسها بعد ذلك بنى نحوية متفاوتة إذ تتصاعد نبرة الخطاب التي قد تنفلت أحيانا عن حدود اللغة المعيارية، وإذا اختُرق النحو وحدوده قد نصل أحيانا إلى لغة تشبه لغة الهذيان،وهاهو نموذج تسعى فيه البنية النحوية للخطاب أن تكون ترجمة للحالة الشعورية للمبدع:

أهرقت فيك نبوءتي وكتابيا

وطفقت أذرو حضرتي وغيابيا

وارتبت هل جسد يطاول صبوتي؟
أو جذوة تهب السماء رماديا
يا أيها الجسد الذي حملته
غضا وكنت على ذراه الباكيا
وطنت شهوته على سنن الهوى
وعشقت فيه الوشم دينا ثانيا
يا ربه، وشربت من كاساته
عسلا وفي عتماته أسرى بيا[10]

نلاحظ على القصيدة تشاكلا على المستوى التركيبي، فمن حيث البنية النحوية وردت أغلب العبارات جملا فعلية، أفعالها ماضية ومسندة إلى ضمير المتكلم، وهذه الصيغة لم ترد –بلا ريب– بطريقة اعتباطية، فصيغة الماضي أقرب إلى التأمل من الحركية والدينامية، وإسناد الفعل إلى ذات المتلفظ يكون بداعي الإفصاح عن مكنونات النفس. والسياق العام للنص لا يخرج عن مجال الرثاء والمناجاة، هذا النداء الخافت والخطاب الهادئ يحتاج إلى هذه الرتابة على مستوى البنية النحوية للخطاب ومن ثم يتمكن المبدع من سكب دفقته الشعورية التي جاءت في هذه القصيدة في هيئة كتلة موحدة، في مجرى واحد لا انحراف فيه ولا تشعبات، وتزيد حروف العطف النص الظاهر تماسكا وتلاحما.وهذا نموذج يصب في سياق مماثل:

أتقرى رسيس الأيقونات الخفية
ألمس هسيس النافورات الباكية
وأحصي ملايين المجرات المهراقة[11]

نلمس في الأسطر الشعرية نزعة تأملية، فالذات المتلفظة هادئة تقف موقف المشاهد والمتأمل للعالم في تحوله، وقد انعكس الهدوء الذي وسم الحالة النفسية للمبدع

على بنية الأسطر الشعرية التي جاءت متكافئة من حيث النسق البصري ومن حيث التشكيلة اللسانية التي تكررت فيها الصيغة (فعل–فاعل–مضاف إليه–نعت)ثلاث مرات متتابعة، وتكرار هذه المعادلة النحوية يوحي إلى استقرار انفعالات الشاعر، ولا يلتفت القارئ إلى هذا التركيب من حيث اكتمال البناء النحوي فحسب "فالتراكيب النحوية في الشعر تصبح ذات طابع تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية"[12]ويبتعد النحو عن كونه عنصرا لضبط سلامة الكلام ويصبح عاملا مساهما في بنية الخطاب الشعري. وقد انعكس الهدوء النفسي على مستوى البنية الصوتية في النموذج الشعري المذكور آنفا، وهذا ما جسده التجانس في الإيقاع الخارجي، أحدثه تكرار "هاء" السكت ونلمس من حيث الإيقاع الداخلي تشاكلا صوتيا أنتجه تكرار "السين" والتماثل الصوتي لكلمتي "رسيس" و"هسيس" وقد عزز تماثل موقع الكلمتين جانب الموسيقى الداخلية، وقد يسعى الشاعر إلى انتقاء البنية النحوية والصيغة الصرفية تبعا لمقتضيات نفسية، يقول عبد الله العشي:

كم تبقى من العمر؟؟؟
ها أنا أدنو من القبر
منكسرا، متعبا، منطفأ الحلم، مرتجفا
ذاهبا في نشيد الذهاب
..... كم حلمت بأن أستريح بحضنك حين أموت
وتغلق عيني أنفاسك العطرات
تغسلني، وتكفنني، وتودعني
وتهيل عليّ التراب[13]

يموقع الشاعر ذاته في لحظة الدنو من القبر، وها هو يصف شعوره أو لنقل ذاته المنهارة وهي توشك أن تسكن القبر، وما يهمنا ونحن نحلل هذا النموذج، هو مدى

مسايرة البنية اللغوية لما يكتسح الذات من انفعالات. إن أول ما يلاحظ على هذا المقطع الشعري هو هيمنة صيغة "منفعلا" إذ وردت عبارات (منكسرا، متعبا، منطفأ الحلم، مرتجفا) وقد احتلت هذه الوحدات السطر الشعري نفسه ممّا يحدث إيقاعا بارزا ونبرة موسيقية ظاهرة، إلى جانب الدور الإيقاعي لهذه الصيغة الصرفية، فإن الشاعر عمد إليها ليصف حالته، وما تشترك فيه الأوصاف المسندة إلى الذات أنها نعوت لا تضفي على الجسد الحيوية والنشاط بقدر ما تشل حركته، فالانكسار والتعب وانطفاء الحلم كلها نعوت لجسد منهك ولذات محطمة الآمال، ولا شيء يوحي إلى الحركة إلا الرجفة، وهو المصطلح الذي لا يحيل إلى القوة لما يحمله من دلالات الوهن والضعف، فلا يرتجف المرء إلا لحمى أصابته أو لخوف ألم به.بعد الحركة الخافتة يسكن الجسد وتتوقف رجفاته ونبضاته، وينتقل الشاعر من الحديث عن الاحتضار إلى وصف الموت ومراسيم الجنازة ويقوم –من حيث البنية اللسانية– برصف أفعال مسندة إلى ضمير الغائبة المؤنثة، وممارسة على الذات المتكلمة، ممّا يؤدي إلى تكرار التاء في بداية كل فعل والنون والياء في خواتيمها، وهذه البنية النحوية الرتيبة تؤدي دورا إيقاعيا يشكله توالي الحروف وتكرارها، وممّا تجب الإشارة إليه هو أن الأفعال في تواليها تحمل دلالة الحركة لكن العملية الإسنادية تحول هذه الحركة من الذات المتحدثة إلى ذات أخرى مذكورة في سياق الحديث. نشير كذلك إلى أن الأفعال الثلاثية المتوالية في السطر السابع من النموذج السابق، تؤدي إلى جانب دورها الإيقاعي الملفت للانتباه، دورا دلاليا، فارتفاع نبرة الشاعر وهو يختزل الجمل في كلمات كمن لا وقت لديه لإطالة الحديث – هذا على مستوى النص الظاهر– يقابله الصورة التي يصوغها القارئ من واقعه بخصوص مراسيم الجنائز والدفن التي تتم في حيز زماني ضيق

تناوب البياض والسواد: وقد يحتاج الشاعر إلى تغيير نبرته في القصيدة الواحدة فيلمس القارئ تباينا على مستوى مقاطعها،وتفاوتا بين أسطرها، إذ تتعدد التفعيلات أو تقل فتكون حاسة البصر أمام مشهد يتناوب فيه البياض والسواد:

لذلك فاز بكل الحروب
ولم يترك الوقت للأذكياء
لكي يفرحوا بمعاركهم
ويعدوا هزائمهم
ويعيدون ترميم ما دمرته الحروب التي خسروها
على الجبهة الحالكة...
هو يوم مضى
وانقضى
بفتوحاته
وانغلاقاته
وبأحيائه
وبأمواته
ثم غادر موقعه
وتخلى عن الأمنيات التي أثقلته
وعمّا تبقى من الأسلحة[14]

يتساءل المتلقي عن سبب هذه البنية الخطية اللامتجانسة، فهل ورد هذا الشكل بطريقة تلقائية عفوية لم يقصدها المبدع، أم أنه بناء مستهدف جاء ليعكس خلفيات ما؟ والنقد المعاصر يشير إلى أنه لا براءة في عالم الإبداع وكل ما يخطه المبدع فهو عن قصد ولا مجال للسهو.

يحتاج المتلقي إلى طول النفس وهو يقرأ السطر الشعري الخامس الذي يتفوق بحجمه التفعيلي عن باقي أسطر القصيدة إذ يثير انتباه المتلقي وينبه حاسته البصرية قبل أن يتمعن في دلالته، بينما تتصاعد النبرة ويكتسح البياض فضاء النص ابتداء من السطر الثامن وبهذا يعطي الشاعر قصيدته نسقا بصريا خاصا يتوزع فيه السواد(الكتابة)والبياض بطريقة لا متجانسة، فهل يساير هذا النسق المرئي نسقا نفسيا ودلاليا ساهم في إيجاد هذه البنية؟ تستدعي فكرة ترميم ما دمرته الحرب في الخطاب اليومي إلى فضاء زماني ممتد فالعام والخاص يدركان أن دمار الحروب لا يصلح إلا بمرور الزمن، وحين نقل الشاعر هذه السيرورة الزمنية إلى الخطاب الشعري منحها فضاء خطيا تنعكس فيه سمة الامتداد أيضا ليكون التجانس قائما بين الدلالة والترميز الخطي لها. بينما عمد الشاعر في سياق آخر إلى اختصار الفضاء الزمني بأحداثه وتقلباته، ورصد تناقضات العالم بفتوحاته وانغلاقاته بأحيائه وأمواته مستعملا على مستوى الفضاء الخطي خطابا شعريا موجزا –بمعدل كلمة واحدة في كل سطر شعري– لكن هذا الإيجاز لا يخل بالدلالة لأن من سمات الخطاب الشعري تعبئة الكلمات وشحنها فبين الفتوحات والانغلاقات والأحياء والأموات أفضية واسعة ممتدة يدخل القارئ إليها ليقوم بملء الثغرات التي لم يفصح الشاعر عنها، والشعر جنس يعتمد على التلميح حتى يحث المتلقي على فك شفرات النص والانضمام إلى عملية بناء الدلالة ومن ثم لا يكون القارئ طرفا سلبيا يتلقى رسالة مفهومة وخطابا مفتوحا وتصبح دلالات الخطاب الأدبي نتاجا مشتركا بين الباث والمتلقي.

وقد يمنح الشاعر قصيدته شكلا جديدا، إذ تتوالى الكلمات والعبارات، ويعم السواد/ الكتابة، ممّا يجعل القصيدة تقدم في هيئة فقرة نثرية، وهذا نموذج للشاعر "عبد الله حمادي" يوضح هذه الفكرة:

الكل بدون الحب يا حبيبتي هو اللاجدوى..

اللاوصول إلى براري تلك الأماسي الموعودة حيث
يتعانق الضياء والظلام على عتبات لحظة غفوة الأزل
أين يضرب موعد اللقاء الذي سيكون لا محالة....في
تلك اللحظة، وبها فقط تنبعث سلالات من
العشاق لتؤمّن للعرش الرباني استواءه وللحضرة
السرمدية أبديتها وصولجانها...[15]

ورد النص في هيئة فقرة نثرية، –والعودة إلى الديوان تبرز ذلك– وممّا يعزز فكرة التحول الأجناسي –أي الانتقال من الشعر إلى النثر– هو الهيئة السردية التي اتخذها خطاب الشاعر، وورود الروابط التي تزيد من طول الجمل وتلاحمها، ولعل ما فرض هذا الشكل البصري هو السياق النفسي الذي يعيشه المبدع والمضمون الذي ينوي إيصاله، فهو يتحدث عن الحب الصوفي الذي تتعانق فيه الذات مع اللحظة السرمدية، لذلك وجد الشاعر أن السطر الشعري المعتاد، ربما لا يكفي لسكب المعاني المتواردة والأفكار التي تسعى إلى تجاوز كل قالب وقيد.

ومن ثم، فإن البنية الخطية تحاول تجسيد الدلالات ليكون "ما نكتبه كأبعاد وأشكال وتنظيم مناسبا للصورة التي لدينا عنه والتي نسعى لاشعوريا إلى تحقيق تمثيل لها"[16]ويتمكن المتلقي في الأخير من قراءة مزدوجة للخطاب الشعري، قراءة تتقصى الدلالة ولا تقصي الفضاء الخطي الذي قدمت فيه فالتجسيد الكتابي للنص عامل لا يمكن إغفاله أثناء التعامل مع أية مدونة شعرية. يقول علي ملاحي:

إن كنت سيدة الملوك، فإنني
أعطيك... من عيني.. السؤال
أستل من زمني ومن مدني الأماني كلها
وأذوب فوق يديك أرتشف الحلالا

أبني على حبات رمل فيض حب في

السواقي

ثم أشهر في مخيلتي الجدال

لغتي نخيل باسق.... وخيوط نور

بأناملي كلمت وجهك

وانبجست مع السطور

يا أنت يا سحر المدائن والخرائط

يا نبية

يا فتية

يا ندية

يا قضية[17]

يقدم المقطعين الأول والثاني في هيئة سردية، وما قام به الشاعر في هذا المقام هو تقرير أحواله، لذلك عمد إلى جمل فعلية، ومن حيث الفضاء الخطي تجاوز السطر الشعري حدود الأربع كلمات، وهذا ما يبدو عند القراءة الأولى للقصيدة، بعد ذلك يتغير الفضاء البصري وتصبح الكلمة هي البيت، والسؤال الذي يطرح في هذا المقام هو: هل هناك علاقة بين هذا المشهد البصري للنص وبين ما يحمله من دلالات ومعان؟؟ لقد كان لجوء الشاعر إلى الأسطر الطويلة في حالة الحديث عن نفسه وأحواله، واتخذت القصيدة هيئة سردية، وطغت على الخطاب الجمل الفعلية، وقد عمد الشاعر إلى السطر الطويل حتى يتمكن هذا القالب من استيعاب أفكاره، فالمتكلم في حالة مناجاة امرأة ويحتاج إلى إطالة الكلام حتى يتمكن من الإفصاح عن مكنونات قلبه. بعد هذه المرحلة، يجد الشاعر نفسه وجها لوجه مع هذه المرأة لذلك اتخذ الخطاب صيغة النداء، ومما يلاحظ في هذا المقام هو أن المنادى يتخذ صورا متعددة متغيرة إذ ألحقت بالمرأة

المقصودة بالنداء نعوت مستقاة من حقول دلالية متنوعة، فهي: (نبية = صاحبة رسالة) وكذلك (فتية = شابة) و (ندية = كرم) وأخيرا (قضية = التزام). ومن ناحية أخرى تحولت القصيدة من نظام السطر الطويل إلى السطر القائم على " كلمة واحدة، تأخذ لنفسها صفة البيت، والقافية والوقفة فالمكان النصي – هنا – ببياضه ونمط كتابته يترك الصمت والفراغ متكلما"[18]أي أن الوقفة العروضية تترك وراءها فراغا يمكن للقارئ ملؤه، فهذه المساحة البيضاء هي المجال الذي يسمح للمتلقي كي يكون طرفا مشاركا في بناء الدلالة، كما أن الكلمة/ السطر تؤدي دورا إيقاعيا، فلم تأت الكلمات المرصوفة بروي واحد فقط وإنما جاءت كلها على الوزن نفسه، وهذا ما يعزز عنصر الإيقاع الداخلي وما يجعل الوحدات مؤتلفة على الرغم من تنافرها دلاليا. في الأخير يمكننا القول إن البنية الخطية للقصيدة قد تكون نابعة من عوامل ذاتية نفسية تتحرك لتمنح للنص هيئة وصورة خاصة.

يعد الصراع النفسي من مقومات الشعر الحديث، والفن بصفة عامة يقوم على نوعين من الصراع فقد يكون بين المبدع وذاته التي تتنازعها الأهواء المتباينة، أو بين الذات والعالم الخارجي "فالذات والعالم أو الموضوع وما بينهما من علاقات متبادلة هما اللذان يصنعان الموقف والفكر والشعور... فبين الذات والموضوع إذن تقع الدراما سواء تحركت الذات نحو الموضوع أو بزغ الموضوع على سطح الذات"[19] وهذا ما يمنح النص حركيته ولا يمكن لنا أن نتصور إبداعا يحاكي السكون إذ حتى الرسوم التي تجسد الطبيعة الجامدة تسعى إلى أن تهبها الحركة لأنها رمز الحياة فسكون النفس واطمئنانها لا يبعث على الإبداع، وعالم القصيدة هو مجال للحركة والدينامية وهو المنبر الذي تتجلى فيه صراعات الذات المبدعة، وهو ما يتجلى في ساحة الخطاب في شكل مفارقات لغوية وخرق أسلوبي، فتأتي اللغة خارقة لنظام النحو وقواعده وتنفلت من

رقابة العقل لتقترب من الجنون والهذيان حتى يعكس الأديب عالمه المتذبذب القائم على صراعات تلهبها قوى متناقضة.

يتبين لنا بعد استعراض النماذج السابقة أن العملية الإبداعية الشعرية عملية معقدة تتشابك فيها مجموعة من العناصر لا يمكن اختزالها أو عزل بعضها عن بعض، فبعد أن يعتصر الصراع ذاتية المبدع تنبثق الحروف والكلمات لتتشكل بنية صوتية متجانسة مع ذلك السياق النفسي، والقصيدة المعاصرة لا تسعى إلى احترام عنصر الموسيقى الخارجية-من بحر وقافية- فحسب وإنما تحاول أن تبعث في كل سطر نغما خاصا ويكتسب النص موسيقاه الداخلية. وتأتي البنى النحوية-اللسانية متناسقة مع الدفقات الشعورية التي تنصب في قوالب لغوية ملائمة، ومن حيث التجسيد الخطي فإن القصيدة المعاصرة تنفلت من رتابة النظام العروضي الكلاسيكي وتتخذ لنفسها أشكالا متفاوتة فيقصر السطر الشعري ويطول كلما دعت الضرورة إلى ذلك، وهناك من الشعراء من ابتكر أشكالا جديدة للكتابة إذ تصبح القصيدة لوحة تشكلها الحروف في تمايلها وفي ارتفاعها وانخفاضها ومن هذه النماذج ما عرضه "محمد الماكري" في كتابه "الشكل والخطاب". فالنص الظاهر المتمثل في البنيات اللسانية والتنظيم العروضي والفضاء الخطي يسعى إلى أن يساير نصه المولد ويحاول أن يجسد عواطف النفس وأهواء المتلفظ، وهذا ما يفتح آفاقا جديدة للدراسة ويجد المتلقي أفضية متعددة ومتشابكة وهو يقوم بمقاربة النص الشعري، وتكون القصيدة هيكلا موحدا ينظر إلى أجزائها في التحامها ونستغني عن الدراسات التي تعزل مثلا الوزن عن الدلالة والمضمون عن الشكل فهي دراسات قائمة على فصل عناصر الإبداع الشعري.

قائمة المصادر والمراجع.

-المصادر.

- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص،ج2، ط2، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1987.

- عبد القادر رابحي، حنين السنبلة، ط1، منشورات الاختلاف، 2004 .

- عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ط 1، دار الألمعية للنشر والتوزيع-الجزائر، 2011.

-عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، 2008.

- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، د ط، دار هومة،1999.

- علي ملاحي، العزف الغريب، منشورات الجاحظية، 2011.

-فاتح علاق، الجرح والكلمات، دار التنوير للنشر والتوزيع، 2008.

- مصطفى دحية، بلاغات الماء، ط1، منشورات الاختلاف، 2002.

المراجع.

- تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، تر ابراهيم الخطيب، ط1 بيروت 1982.

- عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع-لبنان، 1999.

- محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1991.

- محمد مفتاح، تحليل النص الشعري: استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي المغرب، 1992.

- مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة: في النقد العربي المعاصر، ط 1، منشورات الاختلاف، 2006.

- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، تر محمد فتوح أحمد، دار المعارف-مصر 1955.

- Julia Kristeva, la révolution du langage poétique :l'avant-garde à la fin du xix siècle : l'autreamont et mallarmé édition du seuil, Paris, 1974.

الهوامش والإحـــالات:

[1]- Voir : Julia Kristeva, la révolution du langage poétique :l'avant-garde à la fin du xix siècle : l'autreamont et mallarmé édition du seuil, Paris, 1974, P83

[2]-Ibid, p83

[3] – ينظر: تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، تر ابراهيم الخطيب، ط1 بيروت 1982، ص37.

[4]– عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، د ط، دار هومة،1999 ص95.

[5] – ينظر، محمد مفتاح، تحليل النص الشعري: استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي المغرب، 1992 ص31.

[6]– ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص،ج2، ط2، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1987 ص137.

[7]– ينظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، تر محمد فتوح أحمد، دار المعارف-مصر 1955، ص145.

[8]–فاتح علاق، الجرح والكلمات، دار التنوير للنشر والتوزيع، 2008، ص 75 إلى ص 78.

[9]–مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة: في النقد العربي المعاصر، ط 1، منشورات الاختلاف، 2006، ص 221.

[10]– مصطفى دحية، بلاغات الماء، ط1، منشورات الاختلاف، 2002، ص49-50.

[11] – عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص47.

[12]– محمد مفتاح، تحليل النص الشعري: استراتيجية التناص، ص26-27.

[13]–عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، 2008، ص 30 و 31.

[14]–عبد القادر رابحي، حنين السنبلة، ط1، منشورات الاختلاف، 2004، ص74–75.

[15]– عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ط 1، دار الألمعية للنشر والتوزيع–الجزائر، 2011. ص 84.

[16]– محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1991، ص103.

[17]– علي ملاحي، العزف الغريب، منشورات الجاحظية، 2011، ص 45 و46.

- [18]– مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة: في النقد العربي المعاصر، ط 1 الاختلاف، 2006، ص 222.

[19]–عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع–لبنان، 1999، ص170.