إيقاع التوازن الصوتي في "صحوة الغيم" للشاعر عبد الله العشي

سلاف بوحلايس
قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات
جامعة العربي بن مهيدي
أم البواقي، الجزائر

ملخص:
ينفتح الإيقاع على إمكانات لغوية متعددة مرتبطة بالمستويات الصوتية، التركيبية والدلالية التي تؤكد أن الإيقاع لا يتحقق بالمكون العروضي وحده، بل إن الوزن ذاته يعد أحد عناصر المقوم الصوتي الإيقاعي الذي يشمل العملية الشعرية بكاملها وما يطرحه من علاقات التماثل، التطابق، التعارض والتوازي..
هكذا يشتغل الصوت إلى جانب الوزن ليحقق الإيقاع مشروعيته وشعريته أيضا.

Abstract:
Rythm is part of the features that set a poem apart from other forms of writing. It is the metrical flow of sound determined by the placement of stressed and unstressed syllables in a line of verse. Thus rhythm comprises several linguistic patterns ranging from sound and structural devices to semantic ones. In this sense rhythm cannot be achieved away from another important poetic and sound device which is meter, as both of them go in parallel and form a symmetric relationship. The mutual articulation between sound and meter gives rhythm its legitimate and poetic impact and adds a profound and enjoyable experience.

مقدّمة:

يسري الإيقاع في ثنايا الخطاب ويسير معه، في حركة داخلية متنامية تجمع أكثر من عنصر يتلاحم فيه الصوت إلى جانب المكون العروضي لتحقيق تلك الفاعلية الإيقاعية، بوصفها عناصر بانية للشعرية تحول دون تلاشي النص وامّحائه فيما ليس بشعري، فما هي الأشكال النصية التي يمكن أن يتخذها الوعي بالإيقاع بوصفه ذلك الكل المتكامل؟ وما هي أهم تجليات التوازن الصوتي التي تحقق الإيقاع في نصوص "صحوة الغيم" لعبد الله العشي؟

© جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر2017

لم يعد الايقاع ذلك العنصر التكميلي المضاف إلى بقية المكونات النصية بل أصبح ينظر إليه مع هنري ميشونيك Henri Meschonnic "كدال رئيسي في الخطاب"[1] يشكل الخطاب ويتشكل به "وبذلك لا يعود الإيقاع معتبرا بمثابة اضطراد شكلي، بل تنظيما للمعنى، وتنظيما للذات داخل الخطاب، كما يستنتج من أعمال بنفنست، إنه حركة المعنى وحركة الذات داخل الخطاب"[2]، فهو أساس نصي ومكون رئيس يحدث حين تترك الذات آثارها الواضحة في اللغة ومن ثم في النص الإبداعي، فيصبح الإيقاع تجل للذات من خلال اللغة.

التوازن الصوتي وبناء الإيقاع:

حتى يحقق الإيقاع شعريته تعمل العناصر الصوتية على إبراز ذلك من خلال ما يسمى بالموازنات الصوتية، حيث يفضي الاستعمال اللغوي للفظ "الموازنات" إلى معنى: وازنت بين الشيئين موازنة و وزانا [بكسر الواو]، و هذا يوازن هذا، إذا كان على زنته أو كان محاذيه... و وازنه عادله و قابله، و هو وزنه و زنته و وزانه، و يوازنه أي قبالته[3]، فالموازنة لغة لا تخرج عن معنى التعادل والتقابل، حيث يمكن فهم طبيعة الظاهرة الصوتية بتفاعلها مع ما يماثلها أو يخالفها، والكشف عن وظيفتها من خلال مختلف هذه العلاقات النصية.

لذلك يعرف محمد العمري الموازنات الصوتية بأنها "تفاعل عنصرين صوتيين أو أكثر في فضاء"[4].

وهو أساس التصور الذي يقدمه هذا الناقد، حيث يقسّم المادة الصوتية المنضوية تحت مبحث الإيقاع إلى ثلاثة أقسام[5]:

1. الوزن العروضي: وهو ذو طبيعة تجريدية مكون من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسبابا وأوتادا تمثل بصيغ صرفية أو تفعيلات حسب نظام الخليل.
2. الآداء: ويضم كل صور تجليات الانجاز الشفوي أو التأويل الشفوي للنص، بما فيه من مدة وشدة وارتفاع...وهو مجال الدراسة المختبرية.
3. الموازنات: وتضم كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات.

على أن الإيقاع لا يقتصر على الصوت فحسب بل هو ذلك الكل المتكامل، فهو "النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما ــ صوتي او شكلي ـــ، أو جو ما حسي، فكري، سحري، روحي، وهو كذلك صيغة العلاقات التناغم، التعارض، التوازي، التداخل، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"[6].

ولا يكف الشاعر الجزائري عبد الله العشي عن استثمار ما تمنحه هذه التوازنات الصوتية من كثافة إيقاعية لنصوصه الابداعية بدءا بمقام بوحه، يطوف بالأسماء، صحوة الغيم، في انتظار ما ستجود به من كشف إيقاعي غزير آت هذا بعض منه.

أولا: التكرير

يحافظ الإيقاع على أهم محدداته وهي: الحركة، النظام، والزمن حين يرتبط بإحدى الأليات اللغوية التي يوظفها الشاعر العربي المعاصر بحثا عن قيم إيقاعية جديدة وهي التكرير، إذ إن التكرير هو صورة من الإيقاع الذي يقوم عليه النص الشعري، ذلك أن "البيت دون شك هو دائما وقبل كل شيء صورة صوتية تكرارية"[7].

يأخذ التكرير مكانة مهمة في تنظيرات رومان جاكبسون لقضايا الشعرية، إذ يطبق مبدأ التمثل على استهلاليات الحكايات الشعبية، ومثال ذلك الاستهلال المعهود لقد كان هذا ـــ ولم يكن ـــ فتكرير هذه المتوالية يجعل " تكرار الرّسالة ذاتها في شموليتها شيئا ممكنا، إنّ إمكان التكرار هذا، المباشر أو غير المباشر، و هذا التشيؤ للرسالة الشعرية و عناصرها المكونة، و هذا التحويل للرسالة إلى شيء يدوم كلّ ذلك يمثّل بالفعل خاصية داخلية و فعّالة للشعر"[8].

هكذا يكون التكرير أداة لتوليد الشعرية يمكن توظيفها صوتا، كلمة وتركيبا.

يسعى عبد الله العشي إلى استلهام المكونات الجمالية للخطاب الابداعي إيقاعيا فيؤثث نصوصه بأصوات محددة تؤدي وظائف دلالية ونفسية وفنية بوصفها "أولى البنيات التركيبية في القصيدة، أية قصيدة باعتبارها أصغر وحدة صوتية يمكن عن طريقها التفريق بين الكلمات وتمييز أشكالها"[9].

وقد ضمّن الشاعر حروف الهجاء عناوين نصوصه في مجموعته الشعرية صحوة الغيم من ألف الأسماء إلى ياء السلام، يحمل معه أبجدية يعبر بمائها سلطان المسافات، وهو المتلبس عرفان التصوف والتحديث شاعرا ومنظرا، وهذا أول احتفاء منه بأصوات اللغة، إذ بين موضع شعري وآخر كان تكرير بعضها.

يقول الشاعر عبد الله العشي[10]:

فِي الْمَسَاءْ
سَيَعودُ الصَبَاحُ وَيَسْأَلُ عَنَّا
وَلْيَكنْ مَا يَكونْ
سَوْفَ يَجْمَعنَا بِتَفَاصِيلِنَا
سَيظَلِّلنَا قَمَرٌ فِي الْغِيَابْ...
وَيضِيءُ لَنَا قَمَرٌ آخَرٌ فِي الْحضورْ

هو ذا حرف السين يتكرر بشكل لافت ضمن هندسة صوتية جمالية تتوافق والأبعاد الدلالية التي تسعى الممارسة النصية للحفاظ عليهما، فبهما تقوم الشعرية، السين الدال هنا على ما هو آت يوظفه الشاعر أملا في صباح جديد وقمر منير في انتظار صحوة قادمة وغيمة يتوقع مجيئها.

إن هذا التكرير الصوتي هو ما يصطبغ بالصبغة الإيقاعية ويصبغ النص الشعري بها، فالإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه فضلا عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل، فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي"[11].

مثلما يقدم الصوت المكرور صورا إيقاعية، فإن الكلمة أيضا تصبح إحدى متطلبات الإيقاع ونسقا تكريريا ينضاف إلى بقية أنساقه.

يقول الشاعر في نص "غواية كان مد"[12]:

خُذْ يَدِي أَيَهَا الْغَيْمْ
خُذْ قَلَقِي، خُذْ خُطَايْ ...
إِلَى الْفَجْرِ
يَطْوِي وَيَنْشرُ أَلْوَانَهُ

يتكرر فعل الأمر (خذ) فيوجه الشاعر خطابه إلى (الغيم) ويربط بين هذا الفعل والملفوظات (يدي، قلقي، خطاي) التي عملت على توجيه الدلالة وتبئير المعنى وتلك مزية التكرير، كما أن علامات الترقيم المتمثلة في نقاط الحذف الثلاث عملت على فتح الباب أمام تكرير ملفوظات أخرى مضافة حتى لا ينحصر التكرير فتتدفق الدلالة والإيقاع أيضا.

من الألفاظ التي أمدّت النصوص شعرية ما تكررت منها في أكثر من موضع، حتى إن قراءة في قصائد المجموعة تكشف عن مشترك دلالي بينها مثلته كلمات: الصباح، الضحى، المساء، الأمس، وأخرى مثل الماء، الغمام، الصحو..

ومثال ذلك قوله[13]:

كلُّ هَذَا الْبَهَاءِ لَهَا:
اَلْحُقُولُ، اَلصَّبَاحَاتُ،
صَحْوَ الضّحَى، زَهْرَ الْيَاسَمِينْ
اَلْمَسَاءُ الَّذِي يَتَمَايَلُ...
بَيْنَ الْمَعَارِجِ وَالْمُنْحَدَرْ
سَنْقِيمُ هُنَا:
فِي الصَّبَاحِ الَّذِي كَانَ جِسْرًا لَنَا
.....
اَلصَّبَاحُ لَنَا
وَالْمَسَاءُ لَنَا...

مثلما تتردد كلمات معينة، وفي مواضع أخرى ضمن السياق الدلالي والشعوري الذي وردت فيه، فإنها تؤدي وظيفة صوتية إيقاعية حين يتعاضد التكرير مع ظاهرة لغوية أخرى وهي التوازي الذي يجيئ في آخر هذا المقطع: الصباح لنا/ المساء لنا، فيمده طاقة صوتية إيقاعية.

ومما جاء من تكرير الألفاظ لفظة (السلام) في نص معنون (ياء السلام)[14]

سَيَكونُ لَنَا آخرٌ
مِثْلَمَا كَانَ، قَبْلُ، لَنَا أَوَّلٌ
فَالسَّلَامُ عَلَى الْخَبَرَيْنِ
السَّلَامُ...السَّلَامُ...السَّلَامُ
السَّلَامُ...السَّلَامُ
السَّلَامُ

آخر نص في المجموعة ختامه السلام، هذه اللفظة التي تتكرر مرات عدة لترتسم نقطة دلالية هامّة تصب فيها باقي الدلالات ما يجعل من خاتمة النص الشعري مركزاً دلالياً وإيقاعياً فيصبح لموقع الكلمة المكررة أهمية خاصة إذ "الغرض الأساسي من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة و يوحّد القصيدة في اتّجاه معيّن"[15] فتستقطب المتلقي بإشاعتها جوّا إيقاعيا، وتشد البصر إلى فضاء الكتابة، فيصبح بذلك الإيقاع صوتيا وبصريا كذلك.

ويقوم تكرير الجملة أو التركيب على أساس الموقع أيضا الذي يؤدي دورا بنيويا وإيقاعيا، ومثال ذلك تكرير عبارة (**في الصباح الذي ضاع من يومنا**) مع بداية المقطعين الأول والثاني، يقول الشاعر[16]:

فِي الصَّبَاحِ الَّذِي ضَاعَ مِنْ يَوْمِنَا...
كُنْتُ أَسْنُدُ ظَهْرِي عَلَى مَوْجَةٍ...
وَأَعدُّ الزَّمَانْ:
ساعةً ...ساعةً
فِي تَفَاصِيلِ أَيَّامِنَا
فِي الصَّبَاحِ الَّذِي ضَاعَ مِن يَوْمِنَا...
كنتُ أَرْسُمُ حُلمِي عَلَى الرَّمل..
أعبرُ ظِلِّي..
وَأَحْفرُ هَذَا الْمَدَى بِاسْتِعَارَاتِنَا.

هذا التكرير الافتتاحي الذي يتحول إلى ما يشبه اللازمة تتعدد فاعليته في النص إلا أنه يحقق في النهاية إيقاعا صوتيا "فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة" [17]، وتلك وظيفة أخرى يقوم بها التكرير فيجمع بين المتشابه والمختلف غير أن الشاعر يخرج به عن الإعادة الحرفية كسرا للرتابة الصوتية وخرقا لأفق توقع المتلقي.

ويتكرر السطر الشعري (انتهى الآن ترحالنا) في نص (ذروة المسافة)، يقول: [18]:

اِنْتَهَى الْآنَ ترحالُنَا
سوفَ نَمضِي إلى شُعلةٍ
خَبَّأَتْهَا قَنَادِيلُنَا

.....
اِنتَهَى الْآنَ ترحالُنَا
وَغدًا...
سَوفَ تَبْدَأ...
تَبدَأ فِي الْفَجْرِ أَسْفَارُنَا

يبدأ النص بعبارة (انتهى الآن ترحالنا) وينتهي بها، في حركة دائرية تصبح نقطة البداية هي ذاتها نقطة النهاية، حيث يقوم هذا التكرير الذي يمثل فاتحة القصيدة وخاتمتها على جعل النص بنية متكاملة يشد بعضها بعضا، هكذا يمضي الإيقاع في شكل تصاعدي إلى أن يبلغ الذروة مع تكرير النهاية فيصبح النص كلّا متراصا وتتحقق وحدته العضوية والإيقاعية.

ثانيا: التوازي

يعرف يوري لوتمان التوازي بأنه "مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر"[19] ، ولعل أهم صفة بني عليها التوازي هي التكرير فكثيرا ما يتم النظر إليه على أنه ضرب منه، يقوم على تقابل طرفين اثنين لهما من الخصائص المشتركة ما يجعل العلاقة بينهما "أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر ـــ طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما"، [20] وهذه جملة الخصائص التي يتميّز بها التوازي إذ يفترض طرفين متعادلين في الأهمية، تجمع بينهما علاقة هي أقرب إلى التطابق أو التشابه.

وقد خصص رومان جاكبسون قسما هاما من مؤلفه قضايا الشعرية للتوازي فكان الشعر الشعبي الروسي أولى المدونات الابداعية التي لاقت اهتمامه، نظرا للتنظيم الداخلي البالغ الوضوح الذي يميزها، أما عن التوازي في الشعر عامة فيرى جاكبسون أن "الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا، ويحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة [21] ، فيربط بين الوزن العروضي والتوازي الذي يخضع لضرورة اقتضاها الوزن بطبيعته التكريرية.

ويقترح محمد مفتاح مجموعة من الآليات الاجرائية التي تكشف عن طبيعة التوازي فيصنفه إلى تواز تام وآخر شبه التوازي[22]

أما التوازي التام فيتضمن عدة أنماط من بينها التوازي المقطعي: ويقصد به "ما يتكون من بيتين فأكثر"[23]، يمكن التمثيل له بقول الشاعر[24]:

غَيمَةٌ
سَوفَ أَمْحُو صَدَاهَا
سَوفَ أَعصِرُ ذَاكِرَتِي
كَي أطَهِّرَهَا مِن تَوَارِيخِهَا
سَوفَ أطفِئ جَمْرَتَهَا

.....
عَلَى بَحْرٍ أَوهَامِهَا

يبدأ التوازي هنا بلفظة تتكرر أكثر من مرة وهي (سوف) متبوعة بسلسلة من الأفعال المضارعة (أمحو، أعصر، أطفئ)، إضافة إلى كلمات (صداها، ذاكرتي، جمرتها)، وكلها كانت تسير في خطوط متوازية،

وهنا يمكن الكشف عن تفاعل ظاهرتين اثنتين هما التكرير والتوازي في التعبير عن القيم الصوتية التي تحكم النص الشعري بوصفه شبكة من العلاقات المعقدة.

ويرد نمط آخر من التوازي وهو التوازي المزدوج الذي يتكون من بيتين من الشعر[25]، وقد جاء في قوله[26]:

تَرَكت إيقَاعَها يَحْكِي بِلَا لغَةٍ
عَن وَردَةِ الْكَوْنِ
عَن أَسرَارِ أَخْيِلَتِي
عَن بَهْجَةِ الرَّمزِ
عَن إغوَاءِ تَوريَتِي

أشاع التوازي في هذا المقطع إيقاعا خاصا وكثافة صوتية من خلال هذا الشكل في التوزيع الذي اتخذه التوازي المزدوج، إذ يمكن إعادة كتابته كالآتي:

تَرَكت إيقَاعَها يَحْكِي بِلَا لغَةٍ
عَن وَردَةِ الْكَوْنِ
عَن بَهْجَةِ الرَّمزِ
عَن أَسرَارِ أَخْيِلَتِي
عَن إغوَاءِ تَوريَتِي

وهو تماثل حدث على المستوى العروضي والصوتي جمع بين كل سطرين اثنين متوازيين هما:

عَن وَردَةِ الْكَوْنِ / عَن بَهْجَةِ الرَّمزِ

عَن أَسرَارِ أَخْيِلَتِي / عَن إغوَاءِ تَوريَتِي.

تلك أهم منعطفات التوازن الصوتي ممثلة في ظاهرتي التكرير والتوازي وهناك ظواهر أخرى كان لها حضورها المتميز في المجموعة الشعرية صحوة الغيم لعبد الله العشي.

وهكذا تفضي الدراسة إلى جملة من النتائج يمكن إيجازها في الآتي:

1. مثلما لا ينبني الإيقاع بالدال العروضي فحسب، فإن الموازنات الصوتية لا تقوم بذاتها بل بالتفاعل مع بقية المستويات النصية بما فيها المكون العروضي مما يكسب النص الشعري إيقاعية في نظامها وترابطها ذاك.
2. منح الشاعر الجزائري عبد الله العشي نصوص مجموعته الشعرية "صحوة الغيم" الأبعاد الإيقاعية المتعدّدة وفتح لها المسارب المختلفة تمثلت في هذه الموازنات الصوتية الأكثر حضورا وهي: التكرير والتوازي.
3. تجلى التكرير بأكثر من مظهر حيث قدّم كل من الصوت، الكلمة والتركيب صورا إيقاعية شتّى، ومثلما تحقق هذه الأشكال إيقاعا صوتيا، فإنّها تقدّم أيضا إيقاعا بصريا، وقد اختلفت فاعلية التكرير باختلاف موضعه والسياق الدلالي والشعوري الذي ورد فيه.
4. التوازي خاصية إيقاعية جوهرية في مجموعة "صحوة الغيم" التي تكشف عن آليات تكوينه وتنظيمه ممثلة في: التوازي المقطعي والتوازي المزدوج

هذه أهم مميزات الممارسة النصية للشاعر عبد الله العشي الذي يعيش التجربة الصوفية بوصفها صيرورة مستمرّة وسفرا دائما، لذلك اختار لنصوصه أكثر من شكل إيقاعي تمثل في هذه التوازنات الصوتية.

الهوامش:

(1):هنري ميشونيك، راهن الشعري، تر عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص32.
(2):المرجع نفسه، ص32.
(3): ابن منظور، لسان العرب، المجلد 15، دار و مكتبة الهلال، دار صادر بيروت، الطبعة الآخرة، ، د.ت، ص 206، مادة: وزن.
(4):محمد العمري، اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي ــ مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ الأشكال ــ منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، دط، 1990، ص6.
(5): محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر، الكثافة ـ الفضاء ــ التفاعل)، الدار العالمية للكتاب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص11
(6):خالدة سعيد، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1988، ص111.
(7):رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، الدارالبيضاء، المغرب، ط1، 1988،ص46.
(8):المرجع نفسه، ص51-52.
(9):مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، نشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ط1، 1987، ص18.
(10):عبد الله العشي، صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص13، 14.
(11): يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر محمح فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، دط، 1990، ص71.
(12):عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 94.
(13): المصدر السابق، ص 61، 62 .
(14): المصدر السابق، ص 123.
(15): نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص284.
(16): عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص13.
(17): يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص70، 71.
(18): عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص53، 54.
(19): يوري لوتمان، تحليل النص الشعري ص129.
(20): المرجع نفسه، ص129.
(21): رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص108.
(22): ينظر محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص100.
(23): محمّد مفتاح، التشابه و الاختلاف، ص100
(24): عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص 121، 122.
(25): محمّد مفتاح، التشابه و الاختلاف، ص103
(26): عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص4.