تشكيل البنية الإيقاعية في شعر "معين بسيسو"

د/ محمد علي حيدر*

المُلَخَّصُ

تضمنت هذه الدراسة والموسومة بـ: "تشكيل البنية الإيقاعية في شعرمعين بسيسو من مقدمة وعرض لمحتوى الدراسة وخاتمة.

حاول الباحث في المقدمة أن يعرض أسباب اختيار تشكيل الإيقاع "موضوعاً للدراسة بالإضافة إلى رصد الأهداف المتوخاة والمنهج المتبع في سير الدراسة.

وقد أظهرت الدراسة –من خلال مقاربة لبنية الإيقاع في نصوص الشاعر–بعض الظواهرالموسيقية المختلفة التي تشكل جوانب الإيقاع في شعر "بسيسو" إذاستغل الشاعرالقيم الصوتية للأصوات، مثل: إيقاعية الترديد اللفظي، توازي الجمل الشعرية، تجانس البنى التركيبية، إيقاع التشكيلات البصرية، التي أسهمت إلى جانب المستويات الأخرى في تكوين جماليات النص ككل ورسم وظيفته التعبيرية العامة.

وقد حرص الشاعر على مستوى النغم الصوتي بترديد حروف متزاوجة أو متماثلة تنسجم حركتها الإيقاعية مع حركة المعنى، أما على مستوى الجمل الشعرية فقد تميزت نصوص الشاعر بالتوازن والتماثل وانتظام المحاور الأفقية بعلاقات التراكيب النحوية المتداخلة.

وقد عمد "بسيسو" إلى مجانسة البنى التركيبية للنصوص في محاولة لرصد الوضعية النغمية المركبة للإيقاع، وفي الجانب الأخر وظف الشاعر التشكيلات البصرية لإيمانه أن الرسم الناشئ من توزيع الدوال والتراكيب على مساحات مختلفة متوازية أو متقاطعة يعطي دلالات تدعم موضوع الخطاب الشعري ويعطي إيقاعات بصرية تتظافر مع أنساق إيقاع البنية الصوتية.

كما كشفت الدراسة عن أن البنية الإيقاعية في شعر "معين بسيسو" تميزت بالغنائية وعلو النبرة اللحنية.

وجاءت الخاتمة لتجمل أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج وتوصيات.

*أستاذ الأدب الحديث والنقد المشارك، قسم اللغة العربية، كلية التربية والألسن- جامعة عمران.

Abstract

This study which is titled: “Formation of the Rhythmic Structure in the Poetry of Maen Besisor”, consists of introduction, presentation and conclusion.

The introduction addresses the reasons why the reserarcher has chosen “Formation of Language Structure” as subject of study, and the objectives of the intended methology of the study .

The study tackles the subjects of syntax, semantics, symbols, linguistic levels, pronouns, repetition and intertextuality and other sbjects related to the structure of the language.

On the intertextuality analysis level, the poetic text was found to be an environment, open to the past and moving towards the future. It is fruitful seed which determines the framework of intellectual presence and the implications created by the transformational semantics between the semiology of the absent text and the consequent structure of the present one.

The study showed that Dhabour is distinguished at the level of linguistic composition by the variety of the typographical formations for printed writing through employing bi-black-white, cutting words and coloring text with punctuation marks.

The poet also succeeded in employing the semantics of linguistic repetition at the level of words and phrases in the production of coherent structures saturated with circles of rhetoric and rhythm.

As regards pronouns in the speech of Dahbour, the most prominent decline is the emergence of ego self to the ego supreme group. The transformations of phonetic constructions, the role of phonetic lengthening in the formation of semantics, the spatial and temporal sequences of the phonetic lengthening in the texts of the poet were combined with the process of moral context.

The conclusion has summarized the main findings of the study and recommendations.

المقدمة:

إن أهم ما يميز الخطاب الشعري عن غيره من الخطابات الاعتيادية هو البعد الفني الذي يثير ويستفز بحد ذاته القارئ أو المستمع؛ فيجعله معجباً ومنفعلاً بالأثر، وداخلاً إلى عالمه من جهة إيقاعه ونبره لا مضمونه الفكري أو شحنة الانفعالات المخبرة عنه انطلاقاً من هذه الفكرة يمكن القول: إن الإيقاع مكون جوهري في بنية النص الشعري يستمد مشروعية دراسته من كونه أهم عنصر لأن له نسقاً من التتابعات والإجراءات ذات الطابع الزمني.

ولا يمكن دراسة البنية الإيقاعية للنصوص المعاصرة بمعزل عن علاقات اللغة التي تشغل حيزاً مكانياً والمتشكلة بصرياً وبمعزل عن خصائصها نحواً وصرفاً ودلالة؛ لأن التجربة الشعرية كلٌ متناغم تتآلف عناصرها في بنية النص وتنسجم مع حالات الذات المبدعة وتداخلاتها وتداعياتها، وإذا كانت بنية التراكيب النحوية والدلالية في الشعر ترتبط بالتجربة وتتشكل في علاقات تتشكل معها التجربة نفسها فإن البنية الإيقاعية للقصيدة، هي جزء لا يتجزأ ولا ينفصل من البنية اللغوية التي لا تنقسم مستوياتها أو أبعادها.

وعليه تتكئ هذه الدراسة على جملة من العناصر المتفاعلة بعضها ببعض فتحاول تحديد المفاهيم الأساسية التي يقتضيها الموضوع ومنها:

أوَّلاً: موضوع الدراسة – أسباب الاختيار:

موضوع الدراسة: تشكيل البنية الإيقاعية في شعر معين بسيسو.

لكن السؤال هو:

لماذا تشكيل البنية الإيقاعية؟

للإقناع بأهمية الموضوع المختار من السهل أن أسوق أسباباً عديدة متعلقة بفن الإيقاع؛ تجعله موضوعاً جديراً بالدراسة منها:

1- يُعَدُّ الإيقاع عنصراً أساسياً من عناصر التشكيل الشعري، وهو بنية زمنية متحولة على مستوى النص وعلى مستوى السياق الثقافي والإنساني العام.
2- اتخذت قصائد الشاعر "بسيسو" في أغلب الأحيان شكل السطر الشعري المتضمن تفعيله عروضية تتكرر أو تتنوع أو تتداخل بلا انتظام مقطعي صارم بل تبعاً للدفقات الشعورية المتسقة زمنياً ونفسياً في سياق التجربة الإبداعية.
3- تشكَّلت نصوص الشاعر على وفق بنية الجملة الشعرية المتسقة التي تحمل في بعض الأحيان – فضلاً عن التداخلات الصوتية والمتواليات النغمية – تضميناً نثرياً.
4- تظهر في نصوص الشاعر ظاهرة إيقاعية جديدة على النسق التفعيلي للإيقاع، هي الإيقاعية اللغوية؛ حيث إمكانات اللغة المطلقة من التفاعيل تخلق إيقاعاً لا يعاني مسافة بين الدلالة وتشكيلها الإيقاعي، ليتظافر النسقان: اللغوي والتفعيلي جدلياً في بنية إيقاعية موحدة.

ثانياً: الأهداف:

تهدف الدراسة إلى اكتناه الظاهرة الجمالية للإيقاع في شعر "معين بسيسو" من خلال الكشف عن المقومات الإيقاعية التي ينبني على أساسها شعره جمالياً منطلقة من تساؤل مفاده: ما تجليات أو عناصر تشكيل البنية الإيقاعية في شعر "معين بسيسو"؟

ثالثاً: منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي الذي يتناول الخصائص الفنية للنص فضلاً عن البناء الداخلي والخارجي للنصوص قيد الدراسة، وإذا كان لاختيار المنهج علاقة شرطية بمشروع الدراسة وموضوعها، فإن اختيار المنهج التحليلي

مبني على ركائز عديدة أهمها:

1- قدرة الأسلوب التحليلي على تبيان كنه المادة الأدبية المدروسة.
2- توجيه الدراسة إلى التقييم الداخلي للنص بعيداً عن الاسقاطات المضلله.

أمَّا بالنسبة لمناهج النقد المعاصرة فقد اخترت طريقة الانتقائية وتوظيفها من أجل الكشف عن جماليات البنية الإيقاعية في شعر "بسيسو".

إن مقاربة نصوص الشاعر تستلزم التماهي مع إشراقاته والاندماج الشعوري مع مقتضياته الذهنية والإيحائية مع تحري الموضوعية التي تكفل أعلى درجات الدقة والحيادية وتضمن الالتزام بمنهجية التحليل النقدي المعاصر.

وسوف تدور مقاربتنا لبنية الإيقاع في نصوص "معين بسيسو" في محاور خمسة هي:

أولاً: نغم التكرار الصوتي ودلالته بمعنى إحساس الشاعر بالقيمة.

ثانياً: إيقاعية التردد اللفظي ويهتم بإبراز الطاقة النغمية لتكرار الفاظ بعينها أو مشتقاتها والأبعاد الدلالية لهذا الترديد.

ثالثاً: توازي الجمل الشعرية بمعنى أن التراكيب النحوية والصرفية المتماثلة باتساق وانسجام تحدث ايقاعاً في بنية النص.

رابعاً: تجانس البنى التركيبية حيث يتشاكل تركيب دوال مختلفة الأصوات والدلالة متجانسة التركيب النحوي فيحدث ذلك انتظاماً في زمن المقاطع الصوتية وتوهجاً في رنين التوازي العروضي.

خامساً: إيقاع التشكيلات البصرية حيث يتعدى النغم حدود البنية الصوتية إلى التشكيلات المكانية المتوازية أو المتداخلة أو المتقاطعة فتلذ الأعين بمتابعة تشكلاتها وتنقل إيقاعها إلى الأذن التي تعيد إنتاج الدلالة اللحنية والسياقية.

أولاً: نغم التكرار الصوتي ودلالته:

إن الخصائص الموسيقية للصوت اللغوي ليس لها قيمة بمعزل عن السياق الدلالي للنص الشعري، والشاعر عندما يشكل الأصوات في إطار علاقاتها التركيبية نحواً وصرفاً ودلالة يتجاوز بها النسق التعبيري المباشر إلى جماليات التشكيلات الإيقاعية الإشارية الموحية التي تشغل حيزاً زمانياً منسجماً متناسقاً، فيكتسي الصوت بأردية الدلالة، ويتحلى بمتعة الموسيقى.

ولقد حرص الشعراء المعاصرون على شحن نصوصهم بطاقات النغم الصوتي بترديد حروف متسقة أو متزاوجة تنسجم حركتها مع حركة المعنى، ومعين بسيسو كواحد من الشعراء المعاصرين لا شك أن إحساسه بالقيمة الإيقاعية لتنوع درجات الصوت على مستوى الكلمة، هو المعيار النغمي الذي "يخلق توازيات صوتية متناسية داخل السطر الشعري ويزداد التوهج الإبداعي عندما تتلاءم هذه الأصوات/ الحروف مع روي الوقفات العروضية أو الدلالية وتتسق مع حالات النفس المتجموجة.[1]

ونبدأ بمقاربة قصيدة "الدائرة" لنرى إلى أي مدى وُفق الشاعر في تشكيل متواليات صوتية تتوافق مع صيرورة التتابع الدلالي منتجاً بنية إيقاعية ذات رنين متميز يقول:

يحاولون كسر شيء ما فيكسرون
شيئاً غير قابل للكسر
إن الماء
تكسر الأحجار وجهه
دوائراً دوائراً
وبعدها تسترجع المياه وجهها
تسترجع الأحجار وجهها

---

[1] سيد بحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستقبل، ص51.

الماء لم يمت بالسل والهواء
لم يمت بالسل
واسألوا الرئة[1].

زاوج الشاعر في هذا النص المتناغم بين ترديد السين والراء في المشتقات (كسر، يكسرون، الكسر، تكسر)، ثم في الراء المترددة (تسترجع) مرتين كما ردد السين في دال (السل) مرتين لتكتمل بذلك حلقة الإيقاع الناشئ من توازي الأصوات وتوزيعها بعناية على مساحة النص، فالراء من الأصوات الرنانة وفي كل مرة يتكرر في نطقه يقرع اللسان حافة الحنك قرعات متكررة يصدر من تكرارها صوت الراء، وصوت الراء قيمة في ذاته هي التكرار؛ إذ أنه وقع في مقاطع قصيرة توحي بالسرعة، وأحياناً أخرى وقع في مقاطع طويلة توحي بالبعد الزمني، فيصبح حرف الراء بنية صوتية حيوية في إيقاع النص تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعري، ويصاحب تكرار الراء في الأسطر الشعرية تكرار صوت السين من خلال تجانس الألفاظ (كسر – يكسرون – الكسر – تكسر – تتسرجع – نسترجع)، فثمة مفتاح موسيقي يهيمن على الأسطر "يوحي بأشياء تعبر عن رؤية الشاعر؛ فالإيقاع المنبعث من الحروف التي تتشكل منها الألفاظ يتآزر مع المعنى[2]، ويعزز من الموسيقى التي تصاحب المشهد التعبيري فيأتي النغم عبر المعنى أو المعنى عبر النغم.

إذن يمكن القول: إن النغم الصوتي، خصيصة متميزة؛ لأنه يثير في النص الشعري إيحاءات ببعض الدلالات، ولعل تكرار حرفي الراء والسين – كما رأينا– يُحدد لنا قصدية الشاعر في التعبير والكشف عن المكنون الداخلي، بل أكثر من هذا، إنه ترجمة للواعج الشوق.

ويكرر الشاعر حروف التفخيم في قصيدة: "وراء متاريس دمشق" يقول:

---

[1] معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ص564.

[2] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص231.

لو كان لي وطن
لكان لي كفن
لو كان عندكم دموع
لكنكم بلا دموع
فليبدأ الحصار
ولتبدأ المطاردة
ولتضربوا بالمنجنيق
وجه هذه القصيدة
أيتها الصواعق الشريدة
برغم الزلزال أين أنت؟
من سيشتري بوردة الطوفان
هذه القصيدة"[1].

كرَّر الشاعر حرف "الكاف"، وهو حرف انفجاري شديد ينحبس عند نطقه النفس لحظة من الزمن ثم يندفع صوت انفجاري مفاجئ وهذا حال المكبوت المقهور الذي ينفجر كالبركان غضباً وثورة لا تبقى ولا تذر، وقد تردد هذا الحرف في انسجام إيقاعي أنتجه توازيه (لو كان .. لكان) (لو كان .. لكنكم) زد على ذلك دال (كفن) وما يوحي به من شدة اليأس. ثم استخدم الشاعر أصوات الطاء والضاد والصاد في دوال (الحصار، المطاردة، ولتضربوا، الصواعق، الطوفان)، وهي أصوات مفخمة لدوال تنبض بالقوة والشدة، وقد وفق في إشاعة إحساس بعنفوان المرحلة النضالية التي يحياها.

وقد نجح الشاعر في تشكيل متواليات صوتية تتوافق مع صيرورة التتابع الدلالي منتجاً بنية إيقاعية ذات رنين متميز، يقول في قصيدة "المطاردة":

جاسوس يتعقب جاسوس
والجاسوسان خلفهما جاسوسان
والأربعة جواسيس خلفهم اربعة جواسيس
حتَّى ظنَّ الإنسان
هذا المنديل من الورق هو الجاسوس عليه
حين يسير ويفتح للشمس
ذراعية وعينية
فالأذن اليمني تتجسس وتسجل
ما تسمعه الأذن اليسرى
والأذن اليسرى
تتجسس ترصد
ما تسمعه الأذن اليمنى[2]

وهنا لا يخفى على القارئ ارتباط الجاسوسية بالهمس، وشاعرنا كرر لفظ (الجاسوس) بهيئات اشتقاقية متنوعة، وكلها تحوي صوت السين المهموس الرخو إضافة إلى الدوال: (الإنسان، يسير، للشمس، تسجل، تسمعه، اليسرى) التي تشكل سيمفونية نغمية هادئة تتسق مع دلالة النص. وبنظرة فاحصة نجد أن النص يعمل على تصعيد النبرة الذاتية المشحونة بطاقة انفعالية عالية تظهر بصورة عامة عن طريق التكرار لدال "الجاسوس" وترديد صوت "السين"

---

[1] معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ص546.
[2] المصدرنفسه، ص457.

وبذلك تتقدم الذات المتكلمة في المقطع وتكتسب فاعلية خاصة، إذ تكون بمنزلة تواصل نصي ينشأ بين القارئ والذات الشاعرة في لحظة شعورية كثيفة تتقطر فيها كينونة الشاعر وتنسل إلى وجدان قارئة أحداث القراءة: أي لحظة أن يعيد دلالة النص. وبناءً على هذا فإن الشاعر يجعل من الصوت في اشكاله المختلفة عنصراً إبداعياً ينتج من خلاله الترديدات الصوتية التي أرادها؛ ليحدث الإيقاع الشعري المميز إذ "أن لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال الشاعر في أدق حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، ومن هنا تثرى اللغة ثراء" لا حدود له[1].

ويتجلى لمن يطالع شعر "بسيسو": أن شعره اعتمد على تكرار أصوات أو أصوات عدة في النص الشعري وأحدث بهذا التقسيم نوعاً من الهندسة الصوتية التي تسهم في إبراز الإيقاع الموسيقي من ناحية، وتسهم في إنتاج الدلالة من ناحية أخرى.

ثانياً: إيقاعية الترديد اللفظي:

تتشكل الهيمنة الدلالية لألفاظ توجه حركة المعنى وتتساوق مع البنية الإيقاعية نتيجة ترديدها في نصوص الشعر العربي المعاصر، لأن كينونة التماثلات الصوتية في بنيته التركيبية، والتبادلات المكانية التي تنتج طبقة لحنية متجانسة لها أثر في تعدد الدلالات والإلحاح على مرتكز ضوئي يسلط أشعته على جهة ما من المعنى، ويحدث تقارب بين اللفظ المتردد على مستوى النغم وتداعيات مكثفة على مستوى الدلالة.

وتبرز فاعلية الترديد إيقاعياً عندما يتخذ اللفظ المتردد بعداً مكانياً تراكمياً ينسق الدلالة، ويعمق درامية النص، بمعنى تصاعد حركة المعنى حتَّى تصل إلى بؤرة الارتكاز الدلالي "ولا شك أن هذا الشكل الرأسي للتكرار يجعل من نقطة الارتكاز شيئاً ذا كثافة عالية من حيث الإيقاع، أو من حيث الإلحاح على دال بعينة يشد المتلقي إليه ويقوي عنده حاسة التوقع أو بمعنى أصح يشبعها على المستوى الشكلي أو على المستوى المضموني"[2].

ويجب على الشاعر الذي يعمد إلى تكرار ألفاظ أن يحسن توزيعها على جسد النص حتى يتساوق النغم، وأن يجيد دمج اللفظ المتردد في البنية التعبيرية للنص وإلا جاء مبتذلاً. وقد برزت هذه الإيقاعية في شعر "معين بسيسو" نتيجة كثرة الكلمات الدالة في معجم القضية الفلسطينية، فيردد منها ما يمس الجرح الغائر في شرايين الوطن المسلوب، وتتشكل أنساق تعبيرية غنائية تمثلها نصوص الشاعر التي تقارب بعضها في محاولة لاستكناه الدوال التي تلج الذاكرة الوطنية. ويبتدي ألق بنية الإيقاع اللفظي في نصوص الشاعر في قصيدة "المتاربيس" يقول:

مدينتي قد أقبلوا ليلاً من الأظفار والخناجر
وكنت نجمة تفائل
مدينتي يا أدمع البركات قد جرت مشاعل
ويا ابتسامة الزلازل
مدينتي رأيت كيف تنسج الأمل
خطى حبيبك البطل
مدينتي واحسرة القيثارة الخرساء
للغناء والبلابل
مدينتي وأيّ رعشة تهزّني أيّ عاصف
من ذكرياتك العواصف[3]

---

[1] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص366.
[2] عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي، ص108.
[3] معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ص105.

يكرّر الشاعر في النص السابق لفظ "مدينتي" في بداية كل سطرين مشكلاً بعدها جملاً شعرية تتجانس تركيبياً وتنغيماً وتتمائل عروضياً، وقد ألحَّ شاعرنا على ترديد "مدينتي" خمس مرَّات في خمسة أسطر متفرقة؛ ليرسخ كينونتها الإيحائية في ذهن القارئ، إضافة إلى تقوية المعنى والرنين والتداعيات الدلالية. ويظهر في النص تنويع نصي مبتكر حيث استخدم الشاعر علاقات التوزيع والاستبدال المكاني.

وعلى المستوى الدلالي نفسه يكرّر "بسيسو" كلمة "بلادي" في قصيدة "فلسطين في القلب" يقول:

يا أيادي
أرفعي عن أرضي الخضراء ظل السلسلة
واحصدي من حقل شعبي سنبلة
فأنا لم أحضن الخبز ومن قمح بلادي
منذ أن هبت رياح مثقلات بالجراد
نهشت أرض بلادي
وجماهير بلادي
وجذوري تتحدى الفأس في ارض بلادي
وهي خضراء تنادي
يا أيادي[1]

لقد تردد الدال (بلادي) أربع مرات في النص باللفظ الأول نفسه من عنوانه فلسطين، الأمر الذي أدَّى إلى نماء حركة اللحن وتصاعده وعلو رنين اللفظ وهيمنته على جو النص، خاصة وأن الحالة الإعرابية له متماثلة فقد جاءت في الحالات الأربع مضافاً إليه (قمح بلادي، ارض بلادي، جماهير بلادي، أرض بلادي) وقد أدى هذا التوازن التركيبي إلى توازن في حركة الدلالة وتناسب في البنية الإيقاعية.

أمَّا في قصيدة (طائر من الرماد) فقد كرَّر الشاعر الفعل (عاد) في هيئتين مختلفتين يقول:

الشاعر الذي مضى كغيمة
وغاب ثمَّ عاد
كطائر من الرماد
الشاعر الذي مضى محاربا
وعاد يسحب الجناح
الشاعر الذي رمى على المقابر السلاح
وعاد يلقي الشوك في عيون ملهميه[2]

يظهر في النص السابق تردد الفعل (عاد) مقترناً مرة بـ (ثم) ومرتين بـ(الواو) ولا يخفى تخالف الدلالة الزمنية حيث أن زمن الفعل بعد (ثم) أطول من اقترانه بحرف (الواو) كما أن توزيع الفعل على جسد النص جاء متوازياً وموازياً لترديد لفظ (الشاعر) الذي بدأ به ثلاثة أسطر شعرية ليشكل اللفظان المترددان بؤرة النص ومرتكزة الدلالي وهي جملة (وعاد الشاعر) هذا الهاجس الذي يلح على أمنيات كل مهاجر عن ثرى الوطن.

ويتردد لفظ (الوطن) في قصيدة (من كراسة رسم لساعة حائط) يقول:

أتسألينني عن الوطن
فراشة مسلوقة في البرق

---

[1] المصدر نفسه، ص195.
[2] المصدر نفسه، ص529.

يا صديقتي الوطن
ونحن حينما نجوع نأكل الوطن
تحت صواري السفن
ونحن حينما نعطش نشرب الوطن
أتسألينني عن الوطن
فراشة سكرانة في الرعد
يا صديقتي الوطن[1]

لقد تكرر لفظ (الوطن) ست مرات في نص ذي عشرة أسطر وهذه كثافة في توزيع دال على مساحة محددة ويشكل توالياً في النغم، خاصة وأنه جاء ساكناً في أواخر الأسطر ليشكل ضربة إيقاعية قوية تجعل المتلقي في حالة توتر وتحفز واستحضار دائم لشكل الوطن وملامحه ومعطياته ويعكس الإلحاح الشديد لقيمته في حالة الشاعر النضالية. إن تكرار لفظ "الوطن" في بداية كل سطرين في جزئية من النص يستدعى مزيداً من الدلالات على وفق هندسة صوتية إيقاعية متوازية بحيث ينفعل معه القارئ "ووظيفة هذا النوع من التكرار – كما يبدو من تأمل أنموذجاته – إن الشاعر "يتخذ من العبارة المكررة مرتكزاً يبني عليه في كل مرة معنى جديد، وبذا يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف وشحذ الذهن حد الامتلاء"[2]؟! وعليه؛ فإن تكرار لفظ (الوطن) ست مرات في النص يكتشف عن اهتمام المتكلّم بها فيضيئها بحيث نطلع عليها، والتكرار على هذا النحو الخطابي كثير في شعر "بسيسو"، ولاسيَّما في مجال السخرية السياسية؛ إذ استخدمه بوصفه وسيلة ناجحة للتفوق على خصومه، وكأنه وجد في هذه الألفاظ المكررة متعة في مزيد من التحقير والإذلال للخصم.

ثالثاً: توازي الجمل الشعرية:

التوازي بنية لغوية ثنائية تقوم على التماثل، وتنظيم محاورها الأفقية بعلاقات التركيب النحوي والعروضي، ويبقى المحور الاستبدالي في توزيع هذه البنى مكانياً منوطاً بالتوسع الدلالي. إن توازي الجمل الشعرية في النص يمنح الدلالة حضوراً وحيوية تستلزم انحباس القارئ في دائرة الاستمتاع بترديد أجزائها والتحليق في فضاء الاسترخاء النغمي، وغالباً ما يحدث التماثل أنساقاً إيقاعية تتوافق فيها أحاسيس المتلقي مع منجزات الوعي الإدراكي الإبداعي بقيمة التناسق الصوتي في إنتاج الإيقاع وصولاً إلى الإندماج الشعوري والتماهي التعبيري. وقد برز التوازي التركيبي بحسبانه خاصة إيقاعية في نصوص الشاعر في محاولة لتنسيق شوارد الذهن وحالات النفس المشتتة التي أعترت مشاعر الفلسطيني، ولتحقيق التوازن المفقود بين الآلام والآمال، بين الممكن والمستحيل، بين الواقع والحلم.

ونبدأ بمقاربة قصيدة (عيون مليكة المراكشية) لنرى كيف وظَّف الشاعر تماثل الجمل الشعرية في ترتيب النسق الإيقاعي والنفسي يقول:

وكنت في دمك
غزالة مطعونة بشمعدان
كنت في دمك
مُمَدَّداً، يد البحار في يدي
وكنت في دمك
غزالة تجر ساقية
... وكنت انتحر

---

[1] المصدر نفسه، ص529.
[2] عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص94.

بضوء شمعة لهيبها يجز عنقي
كنت أنتحر
بضوء نجمة بعيدة هناك في السماء
وميضها يجز عنقي يقطع الشريان
كنت أنتحر[1]

يظهر في النص جملتان تتردد كل منها ثلاث مرات في مساحات متوازية (وكنت في دمك) و(كنت انتحر) والجملتان تحملان الوزن العروضي نفسه (مفاعلين فعل) فالمزاوجة في تماثلها الكمي المنتظم خلقت انسجاماً رائعاً في إيقاع النص وتناسقاً بديعاً في نغماته، إضافة إلى التجانس في البنية التركيبية بين الجملتين (بضوء شمعة.. لهيبها يجز عنقي)، (وبضوء نجمة.. وميضها يجز عنقي) كل ذلك أنتج كثافة إيحائية وبروزاً دلالياً في منحنيات النص الدرامية وتقاطعاته السياقية.

وفي مقطع آخر من قصيدة "الوردة والعصفورة" يقول:

---

[1]معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ص561.

نام العصفور
والوردة راحت حول العصفور تدور
وتدور
استيقظ يا عصفور
فالوردة تترنح توشك أن تسقط في بئر
سموها آنية زهور
استيقظ يا عصفور
الدود على ساق الوردة
والدود على ورق الوردة
الوردة توشك أن تسقط يا عصفور
استيقظ يا عصفور
استيقظ يا عصفور[1]

زاوج الشاعر بسيسو في هذه الحكاية الرمزية بين دالين هما بطلاها (العصفور)، (الوردة)؛ لكن الجملة المتماثلة التي تشكل محوراً دلالياً لدراما النص وارتكازاً نغمياً لإيقاعه هي: (استيقظ يا عصفور)؛ لأن نومه هو عقدة الحكاية فلو استيقظ حلَّت.

لذا ينتهي النص بتكرار هذه الجملة ثلاث مرات في مساحات متوازية (استيقظ يا عصفور) والجملة بهذا التكرار وعلى وفق هذه الآلية المنتظمة أدَّى إلى خلق توازن في النص، كما يلفت نظر القارئ إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي والذي يحدثه تكرار الجملة: (استيقظ يا عصفور) في خلق المعنى المتواري خلف التكرار، كما أنه يقوم بإعطاء القصيدة شكلاً هندسياً إيقاعياً مميزاً يتوافق مع الموقف الذي يهدف إليه الشاعر.

رابعاً: تجانس البنى التركيبية:

يعمد الشعراء المعاصرون إلى مجانسة البنى التركيبية للنصوص في محاولة لرصد الوضعية النغمية المركبة للإيقاع. فكل زيادة متجانسة في البنية اللغوية تتبعها – على الأغلب - زيادة في بنية النعم بغض النظر عن اتساقها مع حالات النفس أو مجافاتها لها، وتأخذ هذه الزيادة شكل الترنيمات المتوازية في لحظات متعاقبة من الزمن، وفي تبادلات مكانية متسقة في مساحة النص. ويساهم هذا التشكيل الإيقاعي في إنتاج الدلالات المتعددة وإبراز تداعياتها المحتملة، بمعنى تضافر هذا النص التشكيلي مع البنية التعبيرية المتفاعلة.

إن النسق النصي الذي ترتسم فيه منحنيات الضبط الإيقاعي لتشظيات اللغة يستلزم وعياً بمعطيات الهندسة الموسيقية للتراكيب المتجانسة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن تجانس البنى اللغوية لا يعني التقابل النحوي المطلق؛ "لأن ذلك قد ينفي الإيقاع الحيوي ويوقع الرتابة والنمطية ويسلب القارئ متعة الدهشة التي تكسر حدة التوقعات النغمية[2]، "كما أن تشكيل هذه البنى يصبح مجرد رياضة عقلية مجردة لا تمت إلى الشعرية بصلة ولقد أسهمت أنموذجات الشاعر في إثراء هذه الظاهرة الإيقاعية وتعدد أشكالها ونبدأ بمقارنة قصيدة الشاعر: (سطور كراسة رسم لساعة حائط) التي تمثل أمواج النغم الهائجة في شعر معين بسيسو حيث يقول:

هكذا التقينا
لم يكن لقاؤنا مصادفة
قد كنت خائفاً
وكنت خائفة

---

[1] المصدر نفسه، ص530.

[2] محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص422.

ونحن حينما نخاف نشعل النيران
هذي يدي
الآن قد توارى عن دخاننا الماردون
ها هو الهدير صاعد من النيران
مركب هناك في انتظارنا وعاصفة
خائف أنا
وأنت خائفة[1].

(قد كنت خائفاً .. وكنتِ خائفة)، (خائف أنا... وأنتِ خائفة)، تركيبان متجانسان لحالات الواقع في هذه اللوحة/ الحدث، لكن التركيب الأول يختلف لغوياً ونغمياً أمام التقاء الدلالات المعنوية، فقد أتى في إطار السرد بإيقاع سريع لاهث مرتفع النبرة.

أمَّا الثاني، فإنه إقرار بحالة نفسية بإيقاع هادئ هدوء ما قبل العاصفة، وقد سبقت (الصفة الموصوف) تأكيداً على هيئة الذات المرتجفة، وجمع التركيبين توحد إيقاعي (هارموني) فكأن النص استحال "سميفونية قص" ليس فيها نشاز وبنية متكاملة ليس فيها صدوع.

وفي مقطع آخر من النص نفسه: (كراسة رسم لساعة حائط) يقول:

أتسأليني عن الوطن؟
فراشة مسلوقة في البرق
يا صديقتي الوطن
ونحن حينما نجوع نأكل الوطن
تحت صواري السفن
أتسأليننني عن الوطن؟
فراشة سكرانة في الرعد
يا صديقتي الوطن[2].

هنا يظهر التجانس بين التركيبين المتطابقين في الوزن العروضي والحالة الإعرابية (فراشة مسلوقة في البرق)، (فراشة سكرانة في الرعد) مما يعمق الدلالة ويقوي رنين النغم، وقد بدأ التركيبان كأنهما شطرا رجز متماثلان (مُتَفْعِلُنْ مستفعلن مستفعل). أضف إلى ذلك التماثل التركيبي في التساؤل المحوري (أتسأليننني عن الوطن؟). ويبرز عمق الإحساس بالنغم في قصدية "أغنية إلى جبل النار" يقول:

يا جبل النار
الخيمة دم
في ريح الثورة منضوية
يا شعلة ورد
تتوهج في أشواقي
يا صوت الزيتون الأخضر
يا ظل السيف على عنق الخائن
لبيك أضأت لك البيرق
وأنا في الدرب[3]

---

[1] معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ص529.
[2] المصدر نفسه، ص529.
[3] المصدر نفسه، ص485.

لقد صنعت التراكيب المتجانسة (يا جبل النار – يا شعلة ورد – يا ظل السيف – يا صوت الزيتون) وكلها تتكون من ياء النداء + شبه الجملة، تياراً نغمياً متسقاً متنوع اللحن مطرد الدلالة متوالد المعاني. وقد كان العنوان "أغنية إلى جبل النار" إرهاصاً هيأ القارئ لسماع أغنية موجهه إلى جبل النار/ نابلس الأمر الذي جعل النداءات المتكررة المتجانسة لها إفرازاً طبيعياً لسياقها الدلالي. واللافت للنظر أن "بسيسو" لديه الوعي بمعطيات الهندسة الموسيقية للتراكيب المتجانسة؛ ولذلك عمد إلى مجانسة البنى التركيبية لنصوصه في محاولة منه لرصد الوضعية النغمية المركبة للإيقاع. فكل زيادة متجانسة في البنية تتبعها – على الأغلب – زيادة في بنية النغم بغض النظر عن اتساقها مع حالات النفس أو مجافاتها لها، وتلعب هذه الزيادة شكل الترينمات المتوازية في لحظات متعاقبة من الزمن، وهي تبادلات مكانية متسقة في مساحة النص.

خامساً: إيقاع التشكيلات البصرية:

يتعدى الإيقاع البنية الصوتية المسموعة إلى التشكيلات الحسية المكانية التي تدرها العين وتنقلها إلى الأذن التي تعيد تركيبها نغمياً في صيغة لحن صامت تعزفه جوقة ثنائية الأبعاد كتابياً أو بياضاً فراغياً.

إن تحليل التشكيلات البصرية يستلزم الانتقال من سطح البنية الشعرية وتجاوز هيكلها الزخرفي إلى البينة العميقة والإيحاءات التي تبثها عملية تشكيل الصفحة الشعرية، حيث يكتب الشعر بكيفية خاصة توظف فضاء الصفحة فيخلق توازيات نغمية ودلالية متناظرة، بحيث يصبح مكوناً من مكونات الخطاب الشعري المعاصر؛ ذلك أن الرسم الناشئ من توزيع الدوال والتراكيب على مساحات مختلفة متشابكة أو متوازية أو متقاطعة يعطي دلالات جديدة تدعم موضوع الخطاب اللغوي ويعطي إيقاعات بصرية تتضافر مع أنساق إيقاع البنية الصوتية.

"إن الإيقاع وإن كان مجاله الإنشاد "فإنه يجد في التشكيل الصامت مساحة تتوزع فوقها الأسطر والفقرات على وفق نسق غير اعتباطي تتداخل اعتبارات فنية مؤكدة لتبرزه على هذا الشكل أو ذاك، إنه نوع من الإيقاع البصري متعدد الدلالات"[1].

إن الأبعاد الهندسية الجمالية التي تتشكل بصرياً في النص الشعري تصبح أيقونة شكلية لا يجوز العبث بتماسكها البنيوي، حيث يمثل البياض في الصفحة الشعرية كينونة انزياح عن ضجيج السواد أو أمثولة توقعات أو صيرورة احتمالات قرائية يحددها سياق النص وإدراك المتلقي. وقد تخالف التشكيلات البصرية ما تستدعيه قواعد اللغة أو النظام الموسيقي ولكن البنية الكلية للنص تقتضي مقاربته على وفق قواعد الشعرية المعاصرة التي تعدُّ الانزياح عن النظام اللغوي والإيقاع إلى التشكيل البصري الدال أحد أهم منجزاتها.

ولنطلق العنان لأبصارنا كي تتجول في مساحات تغمرها إشعاعات التشكيلات البصرية في سياقها التعبيري ونبدأ بقصيدة "دفاع الأسد عنترة" يقول:

اعترض على اسمي
وزأرت ...
وزأرت ...
حتى خافوا
دسوا قطعة أفيون
في جوف شريحة لحم
وأكلت...
وتخدرت...
أعلنت الإضراب

---

[1] عبد السلام المسدي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص36.

ما عاد هنالك شبك تذاكر
وصحوت..
وصرخت.. [1].

تعادل النقط والبياض في المقطع الأول صدى ممتداً لصوت الزئير، وتقابل في المقطع الثاني صمتاً يتناسب مع دلالة التخدير، ثم تحددت النقط والبياض في المقطع الثالث لتشكل أصداء متجاوبة مع الصراخ والصحوة، ولتكون هذه الأفعال الثنائية المتعاقبة رأسياً أيقونة بصرية تصبغ النص بألوان الطيف الدلالي وتشحنه بطاقات وإشعاعات الإيقاع البصري المتوهج. وقد وظف الشاعر "بسيسو" نقطتا الحذف (..).

ففي النص السابق توظيفان: الأول: خلقْ صراعٍ "بين الوزن الشعري وبين التركيب اللغوي الذي تتدخل في تَشكيله (نقطتا الحذف) من دون حلٍ هذا الصراع"[2]، فيضل النص متوترا بين الاتصال والانفصال، فنقطتا الحذف تفصلان بين جزئي التفعيلة إلّا أن دخولهما على متحرك تاء الفاعل (ت) وعدم وجود ساكن بعدها هو الذي خلق الصراع في النص، لكن وجود العطف بعد نقطتي الحذف تجعل من المتعذر الفصل بين الأسطر وكذلك الوصل أيضاً فالبحر الشعري يفرض الوصل، والتركيب اللغوي ونقطتا الحذف تفرض الفصل، وهكذا يظل التوتر في مثل هذه الظاهرة بلا نهاية.

أمَّا التوظيف الثاني: فالقيام بعملية تحويل إيقاعي كالتي تفعلها الفاصلة والنقطة. وتظهر براعة الشاعر في توظيف نقطتا الحذف في السطر (2، 3، 7، 8، 11، 12) من النص لا للدلالة على محذوف كما هي الحال في الكتابة، وإنما لدلالات جمالية تختص، لا بالإيقاع وحده – ما يهمنا هنا–، وإنما تتدخل كذلك في تأدية مضمون "لا لغة له" فيما عرف بدلالة الصمت.

ويستوقفنا تشكيل بصري رائع في قصيدة (لا) يقول بسيسو:

جراحة كنت تقول:
لا
أغلاله كانت تقول:
لا
وفوق صدره يمامة أعطته
كل ريشها
ضفيرة لجرحه، كانت تقول:
لا
لا للذين باعوا واشتروا خلخال غزه
لا للذين حطموا مرآة غزة
باعوا الشظايا واشتروا أوزة
أيتها الأوزة
كفى عن الصياح لحظة
ولتسمعيه مرة يقول:
لا[3].

تقع العين في هذا النص على لفظ يشغل حيزاً مكانياً صغيراً؛ لكن سعته الدلالية هائلة، لأن "لا" التي وقعت وحدها في سطر أربع مرات، ومتصلة بتركيب متجانس مرتين "لا للذين باعوا"، لا للذين حطموا تعني موقفاً حازماً وتحدياً لكلّ أشكال القمع، لذا فإن رنينها الإيقاعي عالٍ جداً ومتوافق مع هذا الصوت الممتد "لا" الذي غلب ضجيجه مساحة السواد المحددة التي يشغلها.

---

[1] معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ص421.
[2] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص411.
[3] معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، ص467.

وأجاد بسيسو في توزيع الدوال المكتنزة بالإيحاء على مواقع مهمة من النصوص، كما فعل في قصيدة "ثلج.. ثلج.. ثلج" يقول:

ثلج...
ثلج...
ثلج...
أسقط
أسقط
أسقط كالتهم البيضاء
أسقط كالتهم السوداء
وكن إن شئت زجاجا
أو إن شئت جليدا
لن تصبح أبداً عاجاً ورخاما[1]

من اللافت هنا أن العنوان يحمل تشكيلاً بصرياً خاصَّاً فقد تردد الدال "ثلج" ثلاث مرات تردّداً أفقياً ومع وضع نقاط بينها ليشي ذلك بسياق النص الآتي.

ثم يتكرر الدال نفسه تكراراً رأسياً وعلى مد البصر ببياض يظهر ضدية الدلالة بين "بياض الثلج المتهم وبياض الصمت البريء"، ثم يردد وبشكل رأسي دال التحدي (أسقط) مرتين منفرداً ومرتين في تركيب متجانس ويلاحظ هنا ارتفاع نبرة النص وعلو رنينه مع زيادة البنى الدالة والموقعة ثم تكون النتيجة مع تصاعد دراما الأحداث (ستذوب) دال يشغل سواداً صغيراً من السطر لكنه يلخص مجمل الحكاية ويعكس ثقة شاعرنا المناضل بأن ليل الظلم زائل.

الخاتمــة

كشفت هذه الدراسة بعد هذه الرحلة الاستكشافية في رحاب **البنية الإيقاعية في شعر معين بسيسو** أن البنية **الإيقاعية في شعر معين بسيسو** تميزت بالغنائية وعلو النبرة اللحنية وقوة رنينها وتنوع أنغامها في سياق هرموني متجانس يعكس النسق الشعوري الذي يحسه المبدع رغم تفكك واقعه المتناقض.

وقد حرص الشاعر على شحن نصوصه بطاقات النغم الصوتي بترديد حروف متزاوجة أو متماثلة تنسجم حركتها الإيقاعية مع حركة المعنى، كما برزت فاعلية الترديد على مستوى الألفاظ التي تتخذ مكانياً تراكمياً متنوعاً ينسف الدلالة ويعمق درامية النص ويلح على سياقات محددة.

أمَّا على مستوى الجمل الشعرية فقد تميزت النصوص بالتوازن والتماثل وانتظام المحاور الأفقية بعلاقات التراكيب النحوية المتداخلة وخصائصها الصوتية والنغمية، ويبقى المحور الاستبدالي في التوزيع المكاني لهذه البنى اللغوية الموقعة منوطاً بالتوسع الدلالي.

كما عمد الشاعر معين بسيسو إلى مجانسة البنى التركيبية للنصوص في محاولة لرصد الوضعية النغمية المركبة للإيقاع والحالة الدلالية المتموجة لبنيته التعبيرية، وفي الجانب الآخر وظَّف الشاعر التشكيلات البصرية؛ لإيمانه أن الرسم الناشئ من توزيع الدوال والتراكيب يعطي دلالات تدعم موضوع الخطاب الشعري ويعطي إيقاعات بصرية تتظافر مع أنساق إيقاع البيئة الصوتية.

وأخيراً فإن أبرز ما في تشكيل البنية الإيقاعية هو الإيقاع الناشئ عن التشكيلات البصرية الحسية التي تتضافر مع أنساق إيقاع البنية الصوتية في خلق إيقاع بصري متوهج النغم ومتعدد الدلالة.

---

[1] نفس المصدر، ص541.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1. بسيسو، معين: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، دار العودة، 1987م.

ثانيًا: المراجع:

1. بحراوي، سيد: في البحث عن لؤلؤة المستقبل، بيروت، دار الفكر الجديد، 1988م.
2. أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، 1981م.
3. أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مصر، دار المعارف، 1979م.
4. يونس، عبد الحميد: الأسس الفنية للنقد الأدبي، مصر، دار المعارف، 1979م.
5. إسماعيل، عزالدين: الشعر العربي المعاصر، مصر، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1992م.
6. عصفور، جابر: مفهوم الشعر، مصر، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1986م.
7. عبد المطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، مصر، دار المعارف، 1995م.
8. المسدي، عبد السلام: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، دمشق، أتحاد الكتاب العرب، 1994م.