نبض النص

أ-عبد الرحمن تبرماسين

قسم الأدب العربي

جامعة محمد خيضر، بسكرة

ملخص

أساس الفكرة التي نود تقديمها تنطلق من أن النص الشعري جسم حي. وهي الفكرة التي طرحناها في الملتقى الأول "السيمياء والنص الأدبي" والَّتي كان محورها الفضاء ونحاول الآن تطويرها انطلاقا من أن التكرار هو الفاعل في الفضاء "Espace" بـ: الامتداد "Prolongement" والتعامد "Orthogonalité" والانتشار "Diffusion"

والتكرار عنصر يطغى على العناصر البديعية في القصيدة المعاصرة بل يحتويها ومن ثم يقوم بفعل التنامي "Excroissance" للقصيدة. ومن خلاله يكون لعنصر الترصيع والتوازي دورا فعالا في تجسيد البنية الإيقاعية في شكل نابض "Pulsation" يعتمد المد "Flux" والجزر "Reflux" شكلا وقراءة، وفي غياب النبض يتعرض النص للتسطح ويخفت الإيقاع ويقل النبض ويتلاشى التأويل بفعل انحصار الفضاء الذي لا يمنح للنظر أبعادا سيميائية.

إن الشاعر المعاصر يتعامل مع القارئ أكثر من السامع كما يتعامل مع المكان الذي يمنحه فضاء مرئيا، ومن ثم فتعامله يتم من خلال وسيطين: فضاء الورقة، والكتابة ونوعها وسمتها، فيعوض الشفاهة بالكتابة ويتقدم البصر على السمع في إدراك العملية الإيقاعية الناجمة من التكرار الذي يطغى على العناصر البديعية كالترصيع وإن قل وهو في القصيدة المعاصرة "الحرة" عبارة عن مقابلة لفظة بلفظة أفقيا أو عموديا في البيتين: الخطي أو الصوتي على وزنها ورويها، فتكونا متوازيتين ومتوازنتين لا تزيد إحداهما على الأخرى. مثال الأفقي قول عثمان لوصيف

مثال 1

[من المتدارك]

في غنائك أو في بكائك أسبح مثل الندى

في سجودك أو في جحودك أرشح مثل الندى[1]

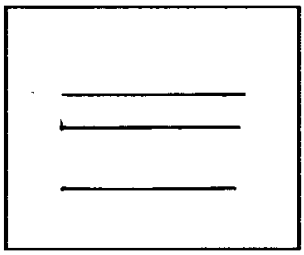
مثال العمودي قول بلقاسم خمار:

أناشد مثلك وهج الضياع

شعاع..

عذاب..

ممات .. [2]



مثال من الترصيع متعامد الشكل قائم على القافية المختلفة

. يقول أبو القاسم سعد الله:

وبكل نجم سامر

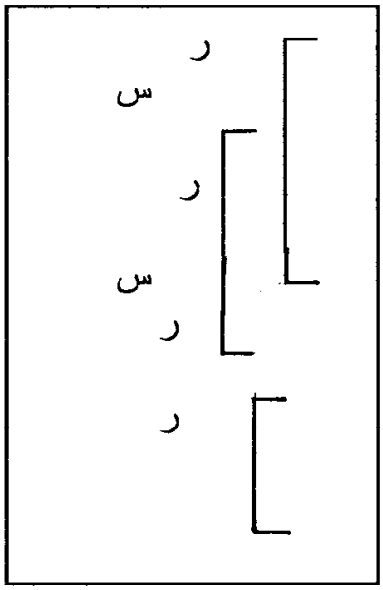
وبكل ليل دامس

وبكل فجر عامر

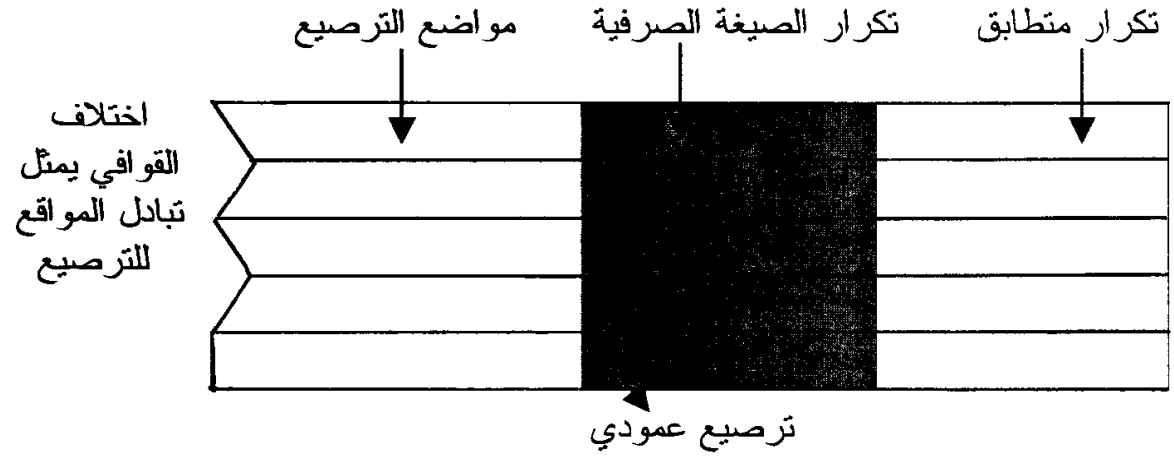
وبكل يوم عابس

وبكل وشم أخضر

وبكل مجد أحمر [3]



الشكل الهندسي للأبيات السابقة

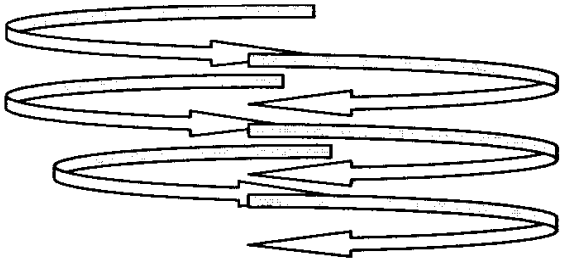


الملاحظ في المثال السابق اقتران التكرار بالترصيع ومن ثم نقول ليس كل ترصيع تكرارا. لكن بصيغة صرفية قد يكون الترصيع تكرارا.

إن الترصيع في المثال السابق نتج عن التجانس الصوتي الناتج من صيغة "**فاعل**"و "**أفْعل**" فتساوت في بنيتها الصوائت القصيرة والطويلة واتفقتا في سكون التركيز الذي يتبعه الصوت **وكأنه تمديد للزمن** ولم يأخذ دور القافية كما يقول جون كوهن [4] لأن القافية تنهي البيت .

إن الأشكال السابقة تأخذ معنى آخر عند الشاعر عبد الله العشي في توظيفه للفضاء فتنسجم مع تعريف ابن سيده للترصيع الذي هو «ترديد الصوت في الغناء والقراءة»[5] وتتجاوب سيميائيا مع عنصر التكرار في استغلال التشكيل وتشكيل فضاء القصيدة وتتحرر نهائيا من سيمياء الخطوط أفقية كانت أو عمودية وينزاح إلى الموضع اللائق بالترصيع على حد تعبير قدامه بن جعفر[6] وهو بذلك يرصع المعنى والشكل، ويمنح للقصيدة زخرفة سمعية ومرئية يتداخل فيها التكرار والتوازي والمقابلة والطباق في موضع واحد يقول في قصيدة الغياب:

ويعود الهمس واللهفة ...
والبوح. يعود البرق والنشوة ...
والسكر. يعود الغيب والبهجة ...
والقرب. يعود البسط والقبض ...
يعود الأنس والوجد ...
يعود الكشف والإخفاء،
حتى ...
ليس يبقى أي شيء في إهابي[7]



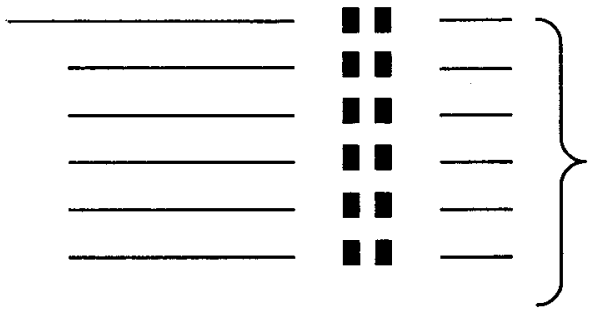
فالشكل المناسب سيميائيا لهذا المثال هو النابض "Pulsation" الذي يسمح بالتجاوب مع المعاودة الدورية للإيقاع الشعري فيشتركان في الترديد والنبض وهذا حالهما "**الإيقاع والنابض**" وهو ما تبوح به الألفاظ المرصعة صرفيا : البوح، السكر، القرب، الهمس، البرق، الغيب، البسط، اللهفة، النشوة، البهجة. قد يتراء للقارئ أن لا ترصيع في المثال إذا نظر إليه بشكل سطحي أفقي لكن في قراءته ووصله لنقاط الاستمرار، بلا توقف إلا عند علامة الوقف" النقطة" يعثر على الترصيع ويتحسسه، والإيقاع نكتشفه بالإحساس ولا

نقبض عليه لأنه متسرب. و يتمظهر الترصيع في نفس المثال بشكل آخر: نقاط الاستمرار. فكل نقطة تقابل لفظة من الجملة ذاتها. وينبثق الإيقاع من هذا التردد الزمني كما يقول بول فري" Paul frais " «لا يسمى البناء إيقاعا إلا إذا اشتمل على تردد ولو بالقوة». [8] لذا فالترصيع في القصيدة المعاصرة يأخذ أبعادا جمالية أخرى غير الأبعاد التي كانت تقتصر على تعديد وتجديد الرنين الموسيقي، كبعد متعة النظر، وتلذذ السمع ويقوم بوظيفة تعبيرية تؤكد على حدوث الفعل وليست كالتي للقافية لأن «القافية توجد في أبيات يختلف معناها اختلافا كليا» [9] و «أنه يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت» [10]

ومثال آخر قريب من السابق حيث الترصيع فيه يستهل به الأبيات الخطية فيتفق في الصيغة الصرفية والتنوين الذي يعمل على الترنيم وزيادة الغنة في الجزء المقتبس بكامله. يقول أبو القاسم سعد الله:

أقسمت .. إلا أنني من تعرفون
ريحا .. تزمجر في الفضاء
نارا .. تؤج مدى السنين
حقدا .. تدفق بالدماء
نصرا .. تتوج بالخضاب
بندا.. يرفرف في السحاب [11]

موضع الترصيع



الشكل الهندسي للشاهد

يتجاوب الترصيع في هذا الشاهد مع الشكل العمودي الذي اختاره الشاعر فهو يأتي بعد كل معاودة دورية التي هي خاصية من خصائص الإيقاع الشعري ويتجسد في الصيغة الصرفية والتنوين وتتجاوب كل لفظة مع أخرى عموديا إلا الأولى والثانية ففيهما نشاز موسيقي لأنهما مختلفتان صوتيا لعدم انسجام الياء في لفظة "ريحا" مع الألف في لفظة "نارا" هو المعمول به في القوافي فالياء لا تتبادل مواقع الردف مع الألف لأن الألف أكثر اتساعا منها فلو قال "نورا" لكان ألطف لأن "الياء" و "الواو" تتبادلان المواقع في الردف لتقاربهما وضيقهما وينتجان عن الكسرة والضمة، ولا يحدث هذا النشاز الذي يعد خللا إيقاعيا تدركه الأذن الحساسة غير أن هذا الخلل تغلب عليه بالتنوين الذي يسمى نون

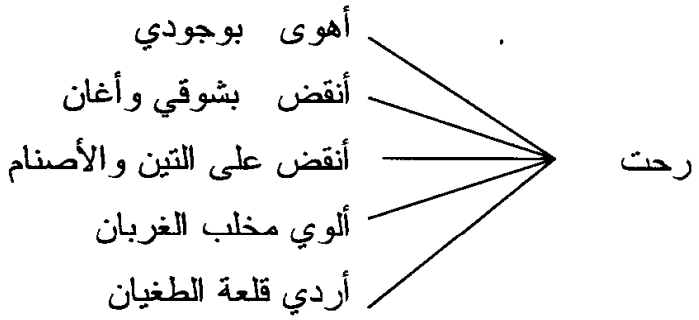
الإنشاد حينا ونون الترنيم حينا آخر، وبسكون الاستغراق الناتج عن المقطع الممدد في نهاية الأبيات الخطية إلا أن العين كما الأذن لا تخطيء في النشاز الإيقاعي الذي ينجم عن الروي لأن السجع جزء من الترصيع. فكلمة "الفضاء" لم تستجب لها كلمة "السنين" بالقدر الذي يشبع الحس الإيقاعي بالرغم من اتفاقهما في المد الممدد والسكون والوزن فكانت كلمة الدماء أكثر استجابة لها، لأن لفظة "حقدا" وهي موضع الترصيع في بداية البيت الخطي تبتدئ بالكسرة كما في لفظة "ريحا" فاستجابة الحركة القصيرة للحركة الطويلة من نفس الجنس أقوى وأكثر انسجاما وأثرا في البنية الإيقاعية في موضع الترصيع، في حين نجد وفاقا تاما بين بقية الخواتم في الأبيات الخطية الأخرى التي تتفق في حلية السجع.

فالترصيع في جانبه الشكلي ورد في هيئة "توازي عمودي" بين المفردات ونقاط التواصل التي تشكلان مع الترصيع الذي قام بتجميل المعنى والفضاء ومن ثم جاءت اللوحة متناغمة بين الصوت الشعري الملفوظ، والصوت الشعري المكتوب لولا النشاز الذي أشرنا إليه. وعليه يمكن تحسس الإيقاع في المساحة المكتوبة وتقدير حركته وفق زمن مناسب لها.

ويقول محمد صالح باويه في قصيدة "أعماق "(*)

مثال 2ـ رحت أهوى بوجودي ،
بأعاصير الزمان
وبحقد الغابة السوداء..
والقرن المهان
رحت أنقض بشوق وأغان
رحت أنقض على التنين والأصنام
في كل مكان
رحت ألوي مخلب الغربان ،
يَا رُب ...
قضائي يغرس اليوم بنودي ..
ورماني

رحت أردي قلعت الطغيان ،
يا رب (12)



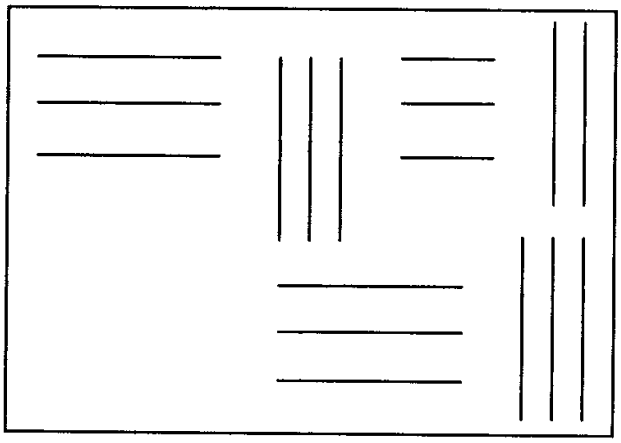
في هذا المثال تطابق في الفعل "**رحت**" وفي الفعل "**أنقض**" وتماثل في الصيغ العروضية "أهوى، ألوي ، أردي " وتطابق في الصوائت، والحرف الأخير للفعلين " **ألوي وأدري** " وتطابق في المواقع الأخيرة لهذه المفردات "**أغان، الغربان، الطغيان**" كل هذا التوازي يقوم بنفس الوظيفة الجمالية والإيقاعية القائمة في الأشكال الهندسية ولم يغفل الشاعر الجانب الهندسي فحرس على استغلال الفضاء بتقنية التوازي فاستغل الصراع القائم بين الأسود والأبيض في شكل تواز قائم على تبادل المواقع بين الأسود والأبيض وركيزته "**المد** Flux **والجزر** Reflux " لكي يحقق نبضا إيقاعيا في فضاء القصيدة مثلما حقق التوازي في الأصوات الذي حقق له تكافؤا في النسب والمقادير للبنية الصوتية في الشاهد.

مثال 3 ــ يقول عبد الله العشي :

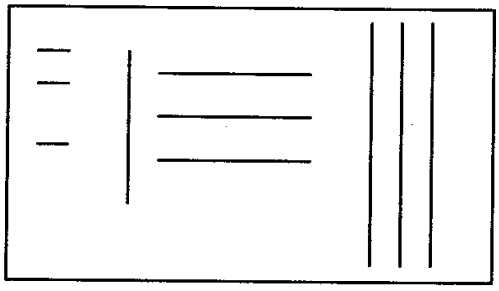
ويعود الهمس واللهفة ...
والبوح. يعود البرق والنشوة...
والسكر. يعود الغيب والبهجة...
والقرب. يعود السبط والقبض ...
يعود الأنس والوجد ...
يعود الصحو والمحو ...
يعود الكشف والإخفاء ،
حتى ...
ليس يبقى أي شيء في إهابي. (13)

لقد تطرقنا لهذا المثل في جنس الترصيع ومثلناه سيميائيا بالنابض، وهاهو يفرض نفسه في عامل من عوامل الإيقاع "**التوازي**" فيمنحنا شكلا هندسيا متوازيا يقوم على الخطوط المستقيمة المتوازية التي لا تلتقي مهما امتدت وينعكس في صورة زخرفية كالشكل الآتي:

الشكل كما هو في أصل القصيدة



هذا توزيعه الفضائي حيث انتثر التوازي أفقيا وعموديا فمنح نسيجا من خيوط مطرزة شبيهه بأية زخرفة. يعمل على استقرار النفس والتفاعل معه فالفضاء الذي منحه الشاعر للقصيدة، فيه دقة صانع للزخرفة إن في الترصيع أو في التوازي. ولنقترح شكلا آخر يعتمد على التوازي الهندسي البسيط وليكن توازيا امتداديا عموديا. وتكون القراءة على الشكل الآتي:



الشكل بعد أن عدلت القصيدة

ويعود الهمس واللهفة ... والبوح .
يعود البرق والنشوة ... والسكر .
يعود الغيب والبهجة... والقرب .
يعود الأنس و الوجد ...
يعود الصحو والمحو ...
يعود الكشف والإخفاء،
حتى ...
ليس يبقى أي شيء في إهابي ...

فالتوزيع يختلف بين الشكلين، فالشكل الثاني افتقد رونقه الذي اكتسبه من خلال ما شغله من حيز فضائي منوع لفقدانه صفة التقديم والتأخير التي أسس عليها الشاعر

مواقعه وتوزيعه الإيقاعي، فانحدر إلى البساطة الهندسية فشح عليها الإيقاع البصري وافتقد النبض المستشف من الترصيع وأصبحت الصورة الإيقاعية باهتة شكلا وقراءة لوجود عامل الاستمرار الخالي من الانحناء والمفرغ من الاستفزاز المؤسس على أمرين هما :

1- العودة إلى السطر والمعتمد على ترديد الواو واللفظة المتماثلة عروضيا.

2- الوقف التام في وسط البيت الخطي إذ قام بنقل النغمة المألوفة في نهاية السطر والمولدة من القافية إلى الوسط.

وهذه تقنية إيقاعية تتمثل لها القصيدة المعاصرة والتي تعتمد على تبادل المواقع واللعب على فضاء المكان بتقنية أخرى يمكن أن نصطلح عليها بالتقلص والتمدد للمكان، وللبيت الصوتي أيضا. وللإشارة فالتقلص والتمدد من مولدات الإيقاع.

ولذا أرى أن هذا الجزء من القصيدة ناطقا بالإيقاع لوفرة "**النبض** Pulsation " الذي هو في ذاته نوع من التقلص والتمدد بالرغم من أن الإيقاع دائما متسرب إلا أنه يكاد يرى ويلمس في هذا الموضع إذ ارتقى من درجة الإحساس النفسي إلى درجة الإدراك البصري فعم القصيدة وغمرها بشعرية فياضة.

والحقيقة أن "**تشيد الوله**" الذي اقتبسنا منه الجزء الآتي يتخذ من النبض خرسانة لمعماريته تعتمد على الشكل اللولبي الذي يمنح بنيته قوة المقاومة كتلك التي يمتلكها النابض الممتص للصدمات والحامل للثقل فيجعل الحركة الإيقاعية تنساب انسيابا في جسم القصيدة. ولنتأمل هذين البيتين كيف قام بتوزيعهما وكيف استغل تقنية تبادل المواقع للألفاظ والحروف المتوازية المتطابقة:

من ترى علم الطفل
نسج الخيال ...
وعلمه القفز فوق المحال
وعلمه أن يصير حمامًا ...
ينقر في نشوة الطفل
ذوب الزهر.

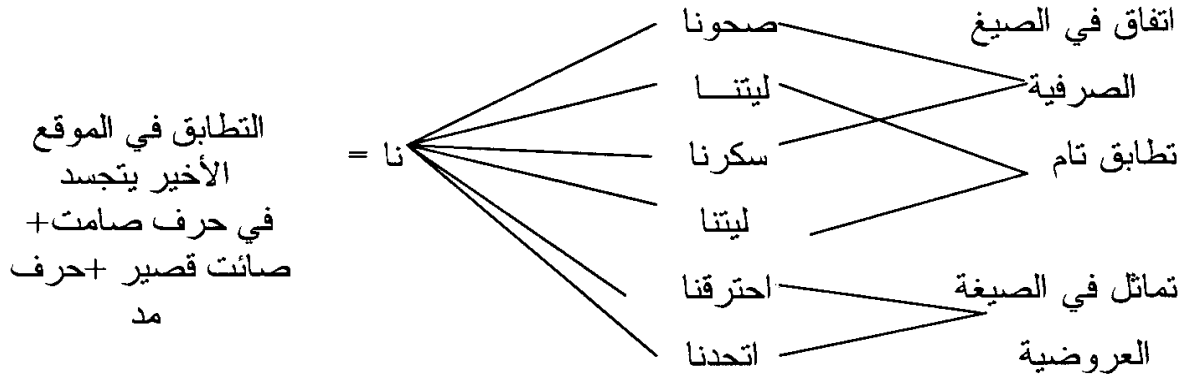
صارت الأرض أجمل، من يومها
والسماوات أجمل
والبحر، والرمل،
والكون أجمل،
والكلمات اليوابس ...
صرن درر.
(14)

فالكلمات المتوازية المتطابقة تتراجع إلى الأمام أو إلى الوراء عن مواقعها الأصلية في بداية كل بيت خطي فهو نوع من التقلص والتمدد في فضاء المعطى اللغوي، وفي الزمن أيضا، وتوازي الحرف الرابط في بداية كل بيت خطي لا تحيد عنه العين، واللافت أن الشاعر لم يعتمد على الحرف المتوازي الأكثر تكرارا في البيتين وهو: "اللام" إذ حد من سلطته ولم يمنحه القرار الصوتي في بناء البيت لصفته الجانبية وتجنبه وفضل عليه الأقوى، الحرف المكرر في صوته، واتخذه مركزا في ختم البيت الصوتي لتكراريته وترديده، ودور اللام في الإيقاع دور تنغيمي مقداره الزمني فاصلة.

مثال 4- وهذا المثال شبيه بالسابق في استغلال المواقع وفي اتفاق الفواصل النغمية المتعامدة وبالرغم من محاولة استغلال التضاد في المواقع المتساوية فهو لم يحقق نسيجا لولبيا يمنحه الصلابة والنبض ليكثر ماؤه فمن الناحية التقنية لم يرتق إلى الصورة الفضائية التي ينشدها صاحبه بالرغم من محاولته التدوير بطريقة التصدير، فهو غني بالنغم النابع من الحرف المتوازي المتعامد وبتطابق الصوائت. لكن الإيقاع ليس هو النغم فقط. ربما هي تجربة جيدة لكنها لم تبلغ مداها بعد لارتكازها على القافية ووحدة الروي يقول مصطفى محمد الغماري في قصيدة "**قدر أن نعشق الشمس**":

حلم نبهنا من غفوة الدهر
صحونا ..
ليتنا لم نعرف الصحو
سكرنا ..
ليتنا لم نعرف السكر

احترقنا
فإذا الصحو احتراق
واتحدنا
فإذا الوحدة سكرة وأغان وقمر
ليس إلا الحرف ضوئيا لنا
إلا السور (15)

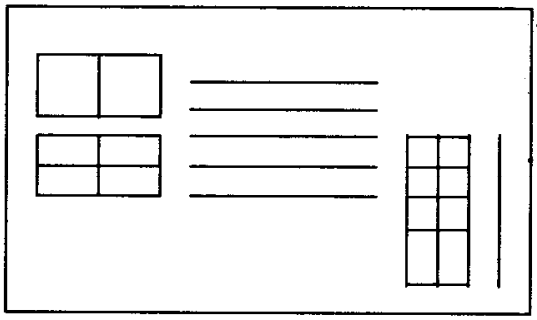


بين المثالين السابقين (3 ،4) تتجلى شاعرية الشاعرين وتتباين من الوجهة النقدية؛ فهما يشتركان في الرؤية الإبداعية ويختلفان في طرائق التبليغ فالمثال الأول يستجيب لخصائص الحداثة في القصيدة الجديدة ويتحكم فيه الوعي النقدي ولو بطرقة غير مقصودة والثاني يستجيب لمقومات القصيدة العمودية أكثر من استجابته لمقومات القصيدة المعاصرة

مثال 5- في غنائك أو في بكائك أســـــــــــبح مثل الندى
في سجودك أو في جحودك أرشـــــح مثل الندى
فوق خديك أسقط مثل النـــــــــــدى
بين نهديك أهمس مثل النـــــــــــدى
تحت جفنيك أنعس مثل النـــــــــدى
آه!
ماذا؟
أموت ويبقى الندى (16)

في هذا الجزء من قصيدة "**الندى**" يبدو التوازي ماثلا فوق السطح يشكل حيزا بالمفهوم الهندسي الرياضي، لكنه لا يستجيب لرغبة النفس المتذوقة ولا يلبي حاسة البصر بالرغم من إحساس الأذن به لأن الشاعر لم يسْع إلى استجابة حواسه بعضها ببعض لينقل العدوى إلى المتلقي ربما لأنه لازال يحمل في أحشائه بذور التراث التي تشده إلى أفقية البيت الصوتي في القصيدة العمودية التي تستجيب للعامل البيئي للشاعر العربي وتتفاعل معه أكثر من تفاعلها مع العناصر البيئية والحضارية للمجتمع المعاصر ولذلك تشظى التوازي وراح سدى دون الإفادة منه شكلا رغم كثافته في النص. وأقترح إعادة تشكيله بالصيغة البصرية التالية:

في غنائك أو في بكائك ...
أسبح مثل الندى. في سجودك أو في جحودك ...
أرشح مثل الندى. فوق خديك...
أسقط مثل الندى. بين نهديك ...
أهمس مثل الندى. تحت جفنيك..
أنعس مثل الندى.
آه !
ماذا ؟
أموت ويبقى الندى



توزيعه الهندسي في فضاء الصفحة

ما من شك أن البصر سيدرك التغير الذي حدث في "**الحيز الهندسي**" ويصطدم بالعناصر المتوازية دون الإشارة إليها، ويضع المتلقي حاستيه السمعية والبصرية معا على كل عنصر تطريزي و تتحقق للشاعر عدة وظائف تعبيرية: جمالية، إقناعية، وذلك كله بفضل حسن استغلال `المكان واشتغال الفضاء فيشترك العاملان، الإيقاعيان "**الفضاء والتوازي** " في تقديم صورة إيقاعية تمتع السمع والبصر.

بالشكل المقترح يبرز التوازي: المقطعي، والعمودي، والتناظري بوضوح ويتجلى التعامد Orthogonalité في وسط المساحة التي تشكل منها رقعة التوازي المتطابق.

ساعد الامتداد Prolongement على الانتشار Diffusion للعناصر المتماثلة كحروف المضارعة والصيغة الصرفية "**أَفْعَلُ** " وحرف الجر "**في**" وظرف المكان "**فوق، بين، تحت،**" وحرف الخطاب "**كـ**" فتفجر الدال بين الفعل والظرف وبدا المدلول حركة إيقاعية قائمة بين العمق والتسطح، وبين الرشح والهمس، والنعاس والموت.

إن اقتراحنا السابق ليس لعبا بالمتوازيين كما في رياضة الجمباز بل هو تفجير للإيقاع الناشئ عن توازي الألفاظ والأصوات المتكررة «عبر مسافات زمنية محددة. ليس مجرد تنظيم شكلي محض، بل ينفلت منه ما يمكن وصفه بالروحانية، قد نستمع بالمصادفة إلى نغمة وترية، مرحة أو حزينة، فإذا بها تكشف لنا عن لحظة عاطفية قديمة ولا ندري كيف تم هذا الإيقاظ ولا كيف أتيح للروح أن تشرق. إن الفنان هنا لابد له من رعشة الروح » [17] لا شك أنها موجودة لكن ينقصها إعادة النظام لخلق عنصر الانسجام ليتسق المعنى مع جمال الشكل وليخلق نظاما إيقاعيا يتجاوز حدود المعنى ليفتق دلالات شعورية غائرة في أعماق النفس التواقة إلى كل ما هو روحي وجميل.

الهوامش

(1)- عثمان لوصيف. أعراس الملح. ط1988م.و.ك الجزائر. ص30

(2)- محمد بلقاسم خمار. الحرف الضوء، ش. و. ن. ت. الجزائر ص 137 و 138

(3)- أبو القاسم سعد الله. الزمن الأخضر.م.و.ك الجزائر1985 ص133

(4)- جون كوهن. بناء لغة الشعر. ترجمة أحمد درويش. دار المعارف. القاهرة ص 108

(5)- ابن سيدة. المخصص. المجلد الثاني. السفر السادس. تحقيق لجنة إحياء التراث العربي. دار الآفاق الجديدة.بيروت. ص148

(6)- أبو الفرج قدامه بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت ص83

(7)- عبد الله العشي. مقام البوح. باتنيت. الجزائر 2000 ص85

(8)- جون كوهن بناء لغة الشعر ص112

(9)- المرجع السابق ص108

(10)- نفسه ص105

(11)- الزمن الأخضر ص 134

(*) مقسمة إلى أجزاء وكل جزء على وزن معين والشاهد من بحر " الرمل"

(12)- محمد الصالح باوية. أغنيات نضالية ش.و.ن. ت. الجزائر ص79

(13)- مقام البوح ص 85

(14)- نفسه ص73و74

(15)- مصطفى محمد الغماري. قراءة في آية السيف ش.و.ن. ت. الجزائر1983 ص34

(16)- أعراس الملح ص 30

(17)- فاسيلي كاندلسكي. الروحانية في الفن. ترجمة فهمي بدوي. الهيئة لمصرية العامة للكتاب. القاهرة 1994 ص48.