

الأبعاد الدلالية للإيقاع في قصيدة: "آه يا جرح" للشاعر عثمان لوصيف

The meaning dimensions for the rhythm in the poem entitled "Oh wounds" for the poet OtmanLouceif

مباركي المكي (طالب دكتوراه)

أ.د. يوسف العائش

مؤسسة الانتماء: جامعة الشهيد حمه لخضر-الوادي

mebarkimekki@gmail.com

تاريخ القبول: 2020/04/15

تاريخ الإيداع: 2020/04/12

الملخص:

تسعى القصيدة العربية إلى تحقيق تماسكها النسقي والبلوغ إلى ذروته، و من أجل ذلك لابد من امتزاج الوحدات المكونة للنص بأعلى مراتبه، وأولها التعاشق الفعال بين إيقاع الأصوات وإيقاع الأفكار. فحين ننتخب مقطعا من قصيدة ما، سنجد مكوّنا من نمطين اثنين: نمط الأصوات، ونمط المعاني. ومن الخطأ الادعاء بأن موسيقى القصيدة تنشأ في معزل عن كلماتها وجملها المهيكلّة من خلالها، فالقصيدة ليست حشدا لمفردات وأصوات متجاوزة فيما بينها تسبح في معزل عن موسيقاها وأفكارها، فلغة الشعر ليست عناصر صوتية مجردة بل هي عناصر لغوية ترتبط بمعناها وسياقها فهي تفرض نفسها على إيقاع المقطوعة الشعرية، ليسير وفق نظام ثابت يولّف انسجاما تاما بين الكلمات والمعنى. إذن فهي تزاوج منظم ومقنن مبني على إيقاع كلمات تبوح بمعان معلنة أحيانا وخفية أحيانا أخرى، لتصنع من القصيدة موسيقى أفكار. الكلمات المفتاحية: إيقاع، موسيقى، صوت / معنى / إحياء / فكر.

Article Summary

The poetic reading of the Arabic poem tries to achieve its climax building cohesion. Hence there must be a mixture of the component units of the text with its highest ranks, the first one is the effective coexistence between the rhythm of sounds and the rhythm of ideas.

When we select a stanza from a poem, we will distinguish two correlating patterns: the sounds pattern, and the meanings pattern. These patterns go together and It is wrong to claim that the poem's music originates in isolation from its words and structured sentences. The poem is not a staffing

of vocabulary and sounds contiguous for one another going away in isolation from its music and ideas.

The poetry language is not only a combination of sound elements, but also a combination of linguistic elements that are related to its meaning and context. It imposes itself on the rhythm of the whole stanza to go according to a fixed system that creates a perfect harmony between words and meaning, music and ideas.

Thus the poetry language is an organised system that is based on the rhythm of words that can sometimes show announced meaning, othertimes hidden ones to form a rhythm of ideas .

. **Keywords:** rhythm / Music / sound / meaning / suggestion / thought

مقدمة :-

يتعدى الإيقاع إلى الظواهر الطبيعية المختلفة كسقوط المطر الذي يترك إيقاعاً معيناً، ودقات القلب المتواترة عبر فترات زمنية متقايصة، وغيرها من الظواهر الطبيعية والإنسانية التي تنضج بموسيقى تجذب أذن التواق إلى الشعرية. ومن هنا نطرح تساؤلاً: ما دور هذا التناسق الصوتي والزمني في حياة الإنسان عامة والأدب بصفة أخص؟ وقد نذهب بعيداً في توسيع مفهوم الإيقاع الذي يرى البعض بأن حصره في - الوزن والقافية - فيه شيء من التضيق والغمط لأحقية الشعر، ولذا نجد حديثاً الإيقاع قد أصبح سياراً لكافة العلوم والآداب فانفتح على فضاءات رحبة وجديدة مثل: الإيقاع البصري المتجسد في الطباعة الكتابية للقصيدة، وما تحويه من سواد أو بياض بين كلماتها وأسطرها، مما جعله البعض شبيه الصورة فقال السيد البحراوي ((الإيقاع مثله مثل الصور يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا، أي غور المعنى الكامن))¹ والإيقاع السمعي الذي يُحصي عدد الأصوات المهمة وتفعيلات البحر والروي والقافية، فقول: ((إن الإيقاع الشعري ذو وترين متلازمين، يعزفان معاً في نفس المتلقي، وفي أذنيه، وهما وتر خارجي يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية، وتر داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق))² وإيقاع الأفكار الذي من خلاله نرتجي تقديم هذه الدراسة عبر العناصر التالية: - الأصوات، الألفاظ، التكرار.

ذلك إن الترابط بين الإيقاع والفكرة ليس مزاجياً ولا اعتباطياً بل يتم وفق منظومة لغوية تُحدث انسجاماً متناسقاً ومتناسباً، فلغة الشعر ليست مجرد ألفاظ مجردة من دلالتها، بل هي عناصر لغوية تبني موضوعاً من خلال علاقة الكلمات والجمل النحوية والصرفية والتركيبية، مما يقودنا إلى القول بأن الشعر يستمد إيقاعه من صياغة الجمل ذاتها، ليتجلى

مما سبق أن الإيقاع أهم ركيزة في التأليف الموسيقي: ((ومعناه إجمالاً تنظيم الحركة وتقسيم الأزمنة في الألحان تقسيماً منظماً والموسيقى أكثر الفنون حساسية بالإيقاع مهما صغرت حركاته وأجزاؤه))³.

ولعل ما يمكننا الاستدلال به حول تناسق الإيقاع والفكرة حين نُصغى إلى موسيقى الشعوب البدائية، التي تستغل بعض الوسائل الكلاسيكية، التي غالباً ما تعتمد على تنظيم العلاقات المعقدة، من أزمنة العمق بين ضربات الطبول أو الطرق على بعض الأواني الحديدية. وأهم ما يلفت الانتباه عبر الزمان والمكان، تنوع الموسيقى وتطورها من لغة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر حسب ميولاتهم وأعرافهم والأفكار التي تكبر بين جنباتهم. وحتى يبلغ التماسك النصي حدته في التأثير بالقصيدة الشعرية، يجب أن تتفاعل عناصرها المكونة لها إذ تتلاحق فيها إيقاع الأصوات مع إيقاع الأفكار، ((فبقدر ما ينم النص عن اتساق وتناغم في بنيته وبين مستوياته، بقدر ما يبلغ حداً أرفع من الشعرية والإيقاع))⁴.

الأصوات وصناعة الجرس:

نمط الأصوات المتجسد في فونيمات الكلمة ونمط المعاني تبثها الكلمات المتجاورة في فضاء اللغة، فالإيقاع والفكرة متكاملان كلاهما متمم للآخر: ((إذ أن طبيعة الأفكار تغذي الأصوات بألوان إيقاعية لا تحملها هذه الأصوات في وصفها المجرد ولا تكسبها إلا من خلال، إيقاع الجملة والعلاقة بين الصوت والمعنى وقوة الكلمات الإيحائية))⁵.

ومن الممكن أن المبدع حين تحن خاطرته لفكرة، يصوغ لها مفردات وأحرفاً تليق بمقام القضية التي تعالجها الأبيات والفكرة التي يبتغي إيصالها لذا نجده يتقيد بتفعيلات معينة وينغمية متواصلة عبر كامل القصيدة، ولعل منشأ اعتقاد علاقة ما بين الوزن والغرض.

إن ذلك لأمر عجيب حقاً. يثير فينا تساؤلاً، ألا يكون الشاعر وهو يصنع أبياته يراعي الأوزان والروي والقافية التي تناسب المقال، وتنطبق بدقة متناهية عبر جميع الأسطر، ومن هنا قد ((يصل الشاعر إلى إتباع طريقة تشبه طريقة التأليف الموسيقي التي تجعل من القصيدة موسيقى أفكار، وهذه الطريقة الموسيقية لا تقدم موضوعات للتفكير أو التفسير بل تقدم موضوعات موسيقية للإحياء))⁶. ومع الإنتاجية الكثيرة والمتنوعة في الشعر المعاصر فإن: ((إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي والترديد ليحقق الانسجام والوحدة وللتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية))⁷.

وقد يظهر جلياً وواضحاً في قصيدة النثر والتي ((لا يظهر إيقاعها بغياب التقاليد المعروفة في موسيقى القصيدة العربية، إلا باستخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازي والترادف

والتباين والتنظيم التصاعدي للأفكار، إلى جانب ترديد السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة⁸، ومن هنا أصبحت: ((تشكيلات الكلمات هي التي تخلق القصائد))⁹ قد تؤدي الفكرة العامة لقصيدة ما إلى ترابط وثيق بين كلماتها وإيقاعها، فيحدث التناغم وانسجام بين الموسيقى والأفكار التي تبوح بها القصيدة .

ذلك أن إيقاع الأفكار ((ينبعث أساساً من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة وهو عادة إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأدواته الخاصة))¹⁰. وطرحت الفكرة نفسها الكاتبة ابتسام أحمد فتقول: ((العملية الذهنية التخيلية لا تنفصل عن بنية التراكيب والدلالة، إذ تقوم علاقة من التناسب والتلاؤم والانسجام بين المسموعات والمفاهيم وينتج عن هذه العلاقة ظهور البنية الإيقاعية الداخلية.))¹¹.

تفطن الشاعر عثمان لوصيف للدور المحوري والجوهري للصوت في نسج الموسيقى الصوتية العذبة ، وهذا طبقاً لما أوماً إليه الشاعر الكبير نزار قباني الذي أفصح بقولته : ((الشعر هندسة حروف وأصوات، نُعمّر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها.))¹²

ولو تأملنا قصيدة "آه يا جرح" إلى القدس الشهيذة للشاعر الجزائري عثمان لوصيف (1954-2018) وحاولنا الوقوف على إيقاعاتها الموسيقية ، والتي تفصح عن مرموزات النص المضمرة أو الظاهرة لأدركنا أن وازعا دينيا عميقا يظهر ويختفي ويظل يلح في الظهور المتواتر على ذهن قارئه الذي يظل يتقضى ظلال المعنى وهو يسامت معمار هذا النص :

((آه يا جرح))

" إلى القدس الشهيذة"

كلمة إلى الجرح

أيها الجرح الذي يكبر في أعماقنا

أيها الربيع الذي ينعس في أعراقنا

أنت يا من أنك المسافات ولم يتعب

أيها المتفجر بالعطاء أبدا

أيها الشلال الدافق

أيها السخي السخي ...¹³

يفتح الشاعر قصيده بنداء حزين متجسدا في صيغة "أيها" المتكررة في بداية كل سطر شعري وهو نقلة محورية بكثافة دلالية وإيقاعية فعالة، وقد تكررت في الأسطر (5.4.2.1.....)

وتكرارها يجسد ويعضد وحدة الفضاء الدلالي، الذي يؤثث (طوبيك) التلقي -كما اصطلاح على ذلك أمبرتو إيكو- حتى لا يظل النص طافيا فوق عماء من الدوال المنفرطة من أي نسق إحالي. ولا شك أن ألم الجرح الذي يمثل القطب المناوئ في الصراع الديني والايديولوجي والوجودي، الذي قامت عليه القصيدة هو ما يحكم برنامجها الإحالي.

أيها (الجرح ، الربيع ، المتفجر ، الشلال) تسيطر الأسماء المعرفة لتدل على الاكتواء بالحزن الثابت والمتواصل، الذي خبره الشاعر فشخصه وأنسنه وألفه. ويتأكد الحزن بصيغته الواضحة أو الرمزية واكتنازه بإيقاعات لها دلالات لا يمكن القبض على ماهيتها ومقصديتها الخفية خارج هذا البث الجمالي الذي يستشعر القارئ مدلولاتها ويهتدي إلى بصيص معناها على ضوء سياقها .

ثم إن مفردة " أيها " المتصدرة لمجموعة من أبيات القصيدة والتي يصل تعدادها إلى العشرين مرة ، وهي تتشكل من الفونيمات الآتية :

١- الهمزة: همزة قطع هذا الفونيم الذي يصدر من الحنجرة ((آلة الصوت كما يعبر عنها الخوارزمي))¹⁴ فيرتخي اللسان قليلا ليتعطل عن كل الوظائف ويتسمر في مكانه ويلتزم السكون ليفسح المجال للنفس العميق المحتدم في الذات ، أن يخرج حتى يبلغ مداه ويصل إلى من يناديه . وفي ذلك إحياء منه على انكساره وعجزه عن إحداث التغيير والحسرة والغیظ اللذان يملأن قلبه عن الوطن الجريح ، وكذلك الصراخ الداخلي الذي يرتجل مثل البركان ولا يستطيع به الإفصاح عن ويلاته وأهاته للوسائل القمعية والمتوحشة ، التي يمارسها الكيان الصهيوني في تكميم الأفواه وكبت الكلمات وطمس الهوية. إذن فالهمزة المنبعث صوتها من العمق مشحونة بخوف داخلي يُطبّق على قلوب الشعوب المستعمرة .

تربعت الهمزة المفتوحة على الألف الفوقية وقد أفضت إلى عدة دلالات غائرة في ذاكرة الشاعر تهمز إلى روح تحدي الوحدة والقهر. ومن الجانب الآخر فالألف مفتوحة لتنتفتح على فضاءات عديدة منها :

انفتاح ديني لأن فلسطين تحمل معتقدا إسلاميا. وجب الذود عنه بالدم والقلم ، فهي أول قبلة للمسلمين وثالث الحرمين ، والعنوان واضح غير مبهم (إلى القدس الشهيدة) والألف أول حروف الأبجدية ورمز الإباء والشموخ والتميز.

أيها العبق الإلهي الذي يسري في التاريخ.¹⁵

انفتاح نفسي، شخصية قوية دفعت لاقتحام الموقف بكتابة هذه القصيدة وهي رسالة منه حتى يُوقظ بها الضمير العربي عامة ودفعة لعلو الهمة .

أيها الغصن المزهر في دموعنا

هي ذي براعمك تلتهب على شفتي

مخضبة بالقداسات

ملونة بالصلوات¹⁶

انفتاح زماني ومكاني : في زمن يعبث فيه الغاصب المحتل بزهرات شبابنا، ويؤذي الهرم والرضيع على أرض كانت مهبط الأنبياء ومسرى النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

أطوي لك الزمان.

وأنفض المكان.

أنت ملاذي وخلصي.¹⁷

ب. الياء: وقد جاءت بالتشديد نابعا من اللسان حين يحاذي الحنك الأعلى، فاستغل جهرية الياء المفرطة في رخاوتها وانفتاحها حتى يلفت انتباه السامع والقارئ في الآن نفسه. وبنطقه صوت الياء فإنه : ((يبعد سمة انفراج الشفتين الشديد عبر انكسار الشقة السفلى))

18

هذا الصوت المجهور في صفته اذ يهتز فيه الحبلان الصوتيان بقوة ، ليعبر على انكسار داخلي بنفسية الشاعر يأن بروح انهزامية مفرطة أمام غطرسة الغاصب .

أيها الجرح الذي يكبر في أعماقنا

أيها الربيع الذي ينعس في أعماقنا¹⁹

فأعماق الشاعر تكتوي وتزداد وجعا ، فيكبر الجرح بين أحشائه وداخل أعماقه . فونيم الياء المشدد عليه صائت الضم فيكون شكل الفم وقت النطق بالياء المضمومة بيضويا ليحدث رنيننا داخل حجرة مجوفة وهي بين الشفتين والأسنان : ((إن شكل الفم عند النطق بالضممة يكون بيضويا مما يخلق حجرة رنين تُعطي هذه الفونيم من القيمة التفخيمية)).²⁰

فهو إحساس بالطمأنينة الربانية المفتوحة لانفتاح الفم .

أيها العبق الالهي الذي يسري في جنة النازع

أيها المتدفق كبرياء وحيا²¹

ج- الهاء: صوت مهموس: ((بعمق مخرجه الموجود في الحنجرة)).²² فيحيل إلى اتجاهين متناسقين أولهما الذات العميقة للشاعر المشحونة بالغيرة عن القضية الرأس ، كما يشير إلى الحياة الخارجية. لأن الحنجرة هي آلة الكلام ، والكلام هو انتقال وتعبير عن الوجود بل هو رسالة واضحة عن الجرح الذي كبر في أعماقنا ويعايشه على مر التاريخ الشعب الفلسطيني . يستعمل الشاعر تباريحه بالهاء عبر صائت الألف المتصفة بالإسماع العليا. فهي تجسد قوة قهر لشعب مشرد مدمي الجرح ،والذي أقض مضجع العالم برمته بقوته وجراته وصبره وعزمه الأبوي وهي رسالة يدعوفها للإصغاء لرأيه حول المعاناة والانتهاكات التي يقترفها الإسرائيليون على الأرض المحتلة. كما أن صوت المد بالألف جاء في أكثر من عشرين مرة في المقطع الأول ، هذه النغمة الصوتية تزيد من صنع الألم والاستسلام والسكون. والشاعر يعمل على تنوع النغمة الإيقاعية بتنويع استخدامه وتنظيمه لأصوات الحروف: ((فالحروف توظف من خلال الطاقة الإيحائية لأجراسها، كحوامل للمعنى، وكأدوات تعبير عنه، ذات قدرة على نقلها بإيقاعاتها وأبعادها الصوتية)).²³

2-الألفاظ وصناعة المعنى:-

إن الكلمات على اتصال وثيق بالتفكير ولها صلة بالعقل والعاطفة، وقبل ذلك هي عنصر أساسي في اللغة وتجاوز الألفاظ التي تصنع سياقاً يشير إلى الأفكار، التي يُوردها النص، فيقول الشاعر:-

دربك الجمر والاشواك

وسريرك ليل الشهوة المألحة

يا عندليب النار.²⁴

كان صراخ الشاعر بصوت عال يصنع من الألفاظ خطأً فاصلاً بين إحساس الأديب تجاه هويته العقائدية، متنقلاً من فاعلية إلى فاعلية الحركة المتحمسة والمناصرة لشعب تربطه أواصر إسلامية وعربية .

ثم إن مفردة - أيها - المكررة بعدد مهول بمطالع الأسطر الشعرية، تشكل رمزاً لواقع عقدي وفكري مجسد لبنيتها، تبعث بانسجام مفرداتها وتكرار صيغها دلالات إيقاعية لا يمكن الوقوف على كنهها الحقيقي أو الوصول إلى حقيقة رموزاتها الكامنة في ذاكرة المبدع، باستعمال وسائل كلاسيكية التي تقوم على صوت والموسيقى الغنائية .

تشكل القصيدة الحديثة من بُنى صغيرة مستقلة بعوالمها وأفكارها الخاصة بها، وتتفاعل في اشتراكها بالسياق العام للقصيدة إيقاعيا الذي بداية منشئه فكرة النص العامة. ففي قصيدة "" أه يا جرح " تظهر الأفكار عبر إيقاعات كلماتها المجتمعة والمتزجة في نسق وهيكل القصيدة . ولكل سطر منها إيقاع خاص يخدم نفس أفكار القصيدة الواحدة . وبعد الانتهاء من " أيها " بالأسطر الأولى يقول الشاعر عثمان لوصيف:

تنضب كل الينابيع ولا تنضب

تغرق كل البحار

تموت كل العصافير كل الأشجار

وأنت أنت

تشتعل صامتا

وترتحل صامتا²⁵

يبتدئ هذا المقطع بجملة فعلية بصيغة المضارع المعبر على استمرار الجرح ، وعدم الكف عن الزيف وهي معادلة تتحقق فيها أفكار تقرر عمق الألم. في حين يشكل إيقاع البدايات للأبيات (تنضب ، تغرق ، تموت ، تشتعل ، ترتحل) ، ولوركزنا عن عدد أحرف هذه الأفعال فهي تراوحت بين الرباعي إلى الخماسي وكأن الجرح يزيد ألما واكتواء وأسى. ومن الطباق والتعبير المجازي (تنضب ولا تنضب (تغرق كل البحار) ، (تشتعل صامتا) ، دلالات تتأرجح بالملتقى إلى بين أكثر من فضاء وفضاء، جائية بخياله في أكثر من حقل دلالي يحركه أكثر من حقل معجمي، ما يضيف على شعرية هذا الخطاب بعدا كونيا حلوليا، يجمع الكثرة في الوحدة، والشتات في الاتساق، بوثبٍ تعبيري يكسر أفق الانتظار، كأن يقول- تغرق كل البحار - في علاقة معقدة تنطوي على غموض عميق خاصة أن المتعارف عليه، أن البحر يُغرق ولا يَغرق كما يظهر توازن بتوزيع محبك للمجرورات (الينابيع - البحار - العصافير) وهو الذي يحدث نغما فاتنا وبتمطية متميزة ، يقوم على الأفكار التي تحويها القصيدة وقد اختارها الأديب جموع تكسير ميزان صرفي متقارب كأن حاله يقول أن نفسي منكسرة لتتابع المصائب والأيام العجاف وتوالها .

ثم لا يلبث بعيدا ويرجع للنداء مرة أخرى بـ (أيها) متلوقة باسم معرفة ((ال)) و بنفس

موسيقى سابقتها

أيها المفتوح مل الدنيا المترامي بلا ضفاف

يصدم توقعه، وما ألفه من ترادف دلالي، نحو شعرية وحشية موقّعة بدلالات تلتهم في زوايا هذا النص وتخبو لتلتهم من جديد مؤكدة عمق وجود الفلسطيني في هذه الأرض قبل الحضارات وقبل التواريخ، مذ كان يلتحف العراء ويفترش الزمهرير لتغطيه السماء.

3- التكرار وتأکید المعنى:

ضمّن الشاعر في أسطره الأخرى كلمة بعينها - الرفض - والتي أسهمت في خلق تناغم صوتي بارز يوحي بالفكرة التي تطرحها الأسطر الشعرية. وهذا التكرار بحكمه انفعال شعوري تصنعه الدلالة بنوع من الألم والسكون والاستسلام، على أن قرار الرفض مصدر سلطوي في المعتاد والأعراف لكن حين يصدر من الطبقة الكادحة فهو ينم عن التحدي والشموخ يقول الشاعر:

أيها العاشق الشامخ

ما من يظل يقاوم ويقاوم

يا من يرفض أن يساوم

يرفض أطباق الذهب والماس

يرفض أن يضمخ تعطر الحساسة

يرفض أن يغسل بالخمير المعتقه ويطبّخ

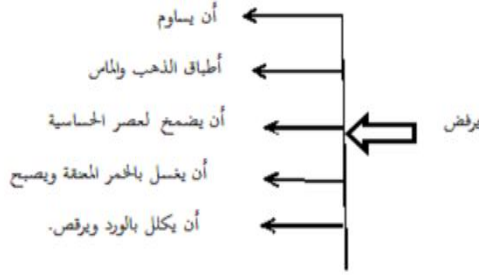
في قدر الساسة

يرفض أن يكلل بالورود ويرفض مع المهر

29

في سوق النخاسة

يتكرر فعل المضارع (يرفض) في مواقع متماثلة خمس مرات مما أضفى حيوية وتدافقا وانطلاقا للنغمة الإيقاعية التي تشير إلى معنى الصلابة والثبات والشهامة والنخوة فماذا رفض؟



يشكل الرفض بؤرة مفهومية متنوعة في المساومة بشتى المغريات - الذهب، الألماس - أو بأسلوب العاشق أو الجندي المنتصر المكلل بالورود، فتُصادَر مبادئه، فيرفض ويتجنب البدائل المتاحة والممكنة وقد تنوعت الكلمات التي أعقبت لفظة يرفض في تموجات صوتها فهي تتماشى مع المعني الدلالي للكلمات وتمثل حقا الفكرة التي تشع بها تلك المفردات فتبطئ حركة التعبير عن معاناة لحظة الحق.

ويستمر الشاعر في قصيدته بنفس التواتر الإيقاعي الدلالي فيها هو يستعمل الاستفهام والتوتر العاطفي الصاحب. يصور فيها هذا الشعب الذي ينزف دما ودمعا، يتساءل في حيرة: من أنت؟ أنت .. من أنت ؟

أنت سفينة الفقراء المسحورة

ورايهم المنسوجة بالدم والدموع والنار

أيها المنساب في صلاتنا كالتهر

المبحر في جنائزنا أبدا كالفجر³⁰

فحين راح يتطلع إلى مشاعروها وجس ورغبات وإرادات وأيديولوجيات، وأفكار وقيم وصراعات اقتحمت الفعل السياسي والاجتماعي عبّر عنها بمستويات إبداعية ودلالية مختلفة عن هذا الاستلاب للهوية، لذلك كانت الثورة منسوجة ضفائرها بالدم والدمع والنار موضوعا ومضمونا إذ أن حكاية فلسطين هي قضية الأمس البعيد مليئة بالضغائن المتوارثة لجيل يستحضرها عبر مخزون التاريخ بالقصيدة، التي تحكي قصة طرفين أحدهما قاهر وهو الكيان الصهيوني وآخر مقهور هو الشعب الفلسطيني، وحدة الصراع متصاعدة ومتشابكة ليصبح الإنسان الفلسطيني أقل إنسانية من غيره، والرائي الذي يقرأ الأحداث يدرك عمل التاريخ السلطوي الجائر ومدى

عمق المقاومة وعمق جرحها المنساب كالنهر، بكلمات تزدحم فيها حيث تشكل الحزن الدائم عبر
جنازها الطالعة مع كل فجر .
كما يحتفظ الشاعر بأسلوب النداء مرة أخرى لكن بطريقة مغايرة والمتبع للأبيات يلاحظ تلك
اللغة الإيقاعية الناعمة فيقول:

يا سرير الغرباء
يا رحيق الشهداء
يا شعاع الأنبياء
أنا الذي تيممت بترايك
وصليت في محرابك
وحملت في الدياميس ضوء شهابك
أنا الذي آمنت ببارك في القبر
وغنيت أعيادك في صحراء العمر
أيها الساكن في حناجر الغيم
المشحون بأ مطار الحلم
ها أنا ذا أحملك شباك من اللففة والحنين
والعشق والجنون
أطوى بك الزمان
وأنفض المكان³¹

يحتفظ بالنداء في أبيات الثلاثة الأولى بنفس التعداد الحرفي لكل سطر حيث يصل إلى ثلاثة
عشر حرفاً ، فكلماتها تتمظهر فيها أصوات الشهادة والالتحاق بركب الأنبياء ، بتعبير آخر تُبني
فكرة القصيدة على ما يوجد داخل هذه الأصوات من انسجام وهي هاجس مركزي عند الشاعر
((أن موسيقي الصوت البشري هي مصدر كل الفنون))³².

وفي هذه الحالة فإن نبرات الواثق من نفسه هي المهيمنة على ألفاظ القصيدة ، حين يستعمل
(أنا الذي.....) وهو يستغل صيغة الفرد في مقابل الجماعة ، الفلسطينية منهزا الزمان وقديسية
المكان .

ويستمر الشاعر عثمان لوصيف في تشخيص الحزن عبر مفردات تعج بالجرح والألم، فيخاطبه ويسقط له مشاعره وأحاسيسه وصورة لواقعه النفسي الأليم بكلمات أكثر وقعاً فيتحدث بنكهة الفجاءة والانهار عبر قوله:

أنت ملاذي وخلصي

أنت منفاي وغربتي الجميلة

أنت يأس الساطع وحزني المتردي

أنت الجسر الذي أرفعه ويرفعني إلى الله

لست أملك سواك أيها الجرح

أنت عرشي

وأنت نعشي

أنت مهدي

وأنت لحدي³³

لقد أورد الشاعر ضمير المخاطب (أنت) بطريقة مكثفة ما يوحي بالإلحاح والتعاقب والحركة المستمرة في نغمة موحدة عبر هذا المقطع، حيث تتوالى كلمات القصيدة بنفس التوليفة اللغوية المنسوبة إلى ياء المتكلم (ملاذي، منفاي، يأس، لذتي، عذابي، مهدي، لحدي)، فالإيقاع قد يكون: "نواته الإيقاعية صفة جوهرية أو ثانوية في صوت أو لمجموعة أصوات مطابقة لجملة أصوات الوحدة الدلالية، أو غير مطابقة كما قد تكون نغمة مسموعة من توالي المفردات المكونة لتراكيب مخصصة وهو عمل النص تحس به النفس ويقننه الدرس"³⁴

في هذا المقطع نلاحظ أن الحركة الدلالية مبنية على ثنائية التضاد والطباق (مهدي، لحدي) (لذتي عذابي) (عرشي، نعشي) وهي متوزعة بأسطر النص فهو يرسم في الوقت نفسه المشقة والعنت من خلال عواطفه الذاتية وسجاياه الطبيعية، فرؤيته لمآلات القضية هي تفريغ الإنسان الصهيوني من عقلانيته، وبتقطيع للصلوات الإنسانية بين الآن والأخر، بين الواحد والمتعدد، بين المؤتلف والمختلف.

كما يغترف الشاعر من نهر الموت، ويجعل من الموت محطة هامة نحو الحب الإلهي، فالشاعر يملك قلباً بأطراف متعددة يموت ليعيش غيره وكل قادم من الموت هو موت ولا يهب إلا موتاً، يقول الشاعر:

أنت مهدي
وأنت لحدي
أقدسك وتبقى دربي الطويل
ومرفئ المستحيل
وموتي الجميل
مشيت على الجمر
وكان رماد النخيل المبعثر في الذاكرة
يلتم يتوهج بالخضرة العاشقة
وكنت مؤنسي، وأنا كنت متناثرا على الرمال موزعا
بين الغياهب والأشعة³⁵

يتواصل الشاعر في بث وإرسال إشارات على أنه تحول إلى عاشق للموت بقوله- الموت الجميل- وهو يقدس الجراح ويعتز بالمرفأ المستحيل - يجسد ألمه كالمشي على الجمر، في لغة متقدمة لدرء هذا المصابب الجلل، فالأبيات بنغميتها وفنيها تشكل المقدس الأساسي الذي سيثبت من خلاله المبدع همومه وأحزانه .

إن الشاعر حين يذكر الموت في نصه هذا قد استعمله بلفظ صريح "موتي" وكل العبارات توضح معاني النهاية والفناء، وهو يروم البعث والعود الأبدي باصطلاح (نيتشه)، الفلسطيني المفارق للزمان والمكان، فلسطين المحشر والمنشر العسوية على العدم والمحو بكلمات جريئة تنشب مخالها في اللحم الحي، لزمن الشاعر الميرير، فهو في صراع دائم تحت سطوة القوى الاستعمارية المقترفة للظلم بشتى أنواعه حتى أصبح الفلسطيني يجد راحته وطمأنينته في الموت :

ممزقا محترقا
والآن
اه الملمي ايه الجرح الجبار
خذني اليك
ضعني بين يديك
الفتى تحت جناحيك الدافئين

لا رجوع

36 لا رجوع

خاتمة:

يمكن إجمال ما توصلنا إليه في ما يأتي :

- يُعد الإيقاع مصدرا من مصادر الشعرية خاصة بعد أن ظهرت آراء تحدّ من التضخيم الذي ظفربه الوزن والقافية دهرا طويلا.

- أن لكل قصيدة إيقاع يخصها يُعبر عن الفكرة التي تعالجها وكل أبياتها تتعاضد لتكريس نفس المعنى وتأكيد.
- أن أبيات القصيدة مبنية بناء مزدوجا بين الصوتية والمعنوية إذ الأصوات تعبر عن مرموزات لمعاني ظاهرة وأخرى خفية تكشف عنها القراءات المتعددة وفي الآن نفسه هذه المعاني مشكلة من جرس الصوت.
- إن الشعر عموما يتأسس على مادة أولية تقترب من الثلاثين حرفا فقط. لكن هذه المادة الأولية رغم محدوديتها تصنع خطابات مختلفة ولا نهائية فحيث تشكل ألفاظا موسيقية عذبة وتراكيب نحوية وصرفية بأساليب متنوعة تتماشى مع التصوير المسموع لأفكار القصيدة.

قائمة مراجع البحث

- ابن سينا، اسباب حدوث الحروف، تح: محمد حسان الطيان، يحي مرعلم، دار الفكر، دمشق، ط1، 1983.
- حسام الهندساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، ط1، 2004.
- سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر، زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد العراق.
- ش. مورية، حركات التحديد في موسيقى الشعر العربي الحديثة، تر: سعد مصلح، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1969.
- عبد الفتاح ابراهيم، مدخل في الصوتيات، دار الجنوب، تونس.
- عبد الواحد لؤلؤه، الارض اليباب، الشاعر والقصيدة، منشورات مكتبة التحري بغداد، العراق، 1986.
- عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، دار العث للكتابة والنثر، قسنطينة، الجزائر.
- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986.
- فوزي كريم، الموسيقى والشعر، دار نون للنشر، الامارات، 2015.
- محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد49، سنة2005.
- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
- محمود أحمد الحنفي، الموسيقى النظرية، مكتبة النهضة، القاهرة، ط5، 1958.

الهوامش

- 1 سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص135.
- 2 خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية دمشق، ط1، 1991، ص93.
- 3 محمود أحمد الحنفي، الموسيقى النظرية، مكتبة النهضة، القاهرة، ط5، 1958، ص87
- 4 سامي سويدان، في النص الشعري العربي، دارآداب بيروت، 1989، ص61.
- 5 حسام الهندساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، ط1، 2004، ص85.
- 6 سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر، زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد العراق، ص4.
- 7 ش. مورية، حركات التحديد في موسيقى الشعر العربي الحديثة، تر: سعد مصلح، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1969، ص140.
- 8 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 2001، ص57
- 9 عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، ط1، 1985، ص102.
- 10 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 2001، ص54
- 11 ابتسام أحمد حمان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997، ص41.
- 12 نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري بيروت، ط2، 1964، ص39.
- 13 عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، دار العث للكتابة والنثر، قسنطينة، الجزائر، ص29
- 14 عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، دار الجنوب، تونس، ص83
- 15 المرجع والصفحة نفسهما
- 16 المرجع والصفحة نفسهما
- 17 المرجع والصفحة نفسهما
- 18 حسام الهندساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة، ط1، 2004، ص85
- 19 عثمان لوصيف، مرجع سابق، ص29
- 20 ابن سينا، اسباب حدوث الحروف، تح: محمد حسان الطيان، يحي مرعلم، دار الفكر، دمشق، ط1، 1983، ص83.

- 21 عثمان لوصيف، مرجع سابق، ص 29
- 22 ابن سينا، مرجع سابق، ص 83.
- 23 أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط10، 1994، ص135.
- 24 عثمان لوصيف، مرجع سابق، ص 30.
- 25 المرجع والصفحة نفسهما.
- 26 المرجع والصفحة نفسهما.
- 27 المرجع والصفحة نفسهما.
- 28 عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب ، بيروت، ط2، 1986، ص 46.
- 29 عثمان لوصيف، مرجع سابق، ص 30.
- 30 المرجع والصفحة نفسهما.
- 31 عثمان لوصيف، مرجع نفسه، ص 31.
- 32 فوزي كريم، الموسيقى والشعر، دارنون للنشر، الامارات، 2015، ص 22
- 33 عثمان لوصيف، مرجع سابق، ص 31.
- 34 محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 57
- 35 عثمان لوصيف، مرجع سابق، ص 31.
- 36 المرجع والصفحة نفسهما.