التناص الإيقاعي والموسيقي في النص الشعري الليبي الحديث (حسن السوسي،خليفة التليسي،عبد المولى البغدادي)نموذجاً

ماجدة حسين المبروك الضبيع

ملخص

يعالج موضوع التناص الإيقاعي والموسيقي في النص الشعري الليبي الحديث التفاعل النصي في أبرز عناصر البنية اللغوية للنص وهما(الإيقاع والموسيقى)اللذان يهبان النص هويته وتأثيره في المتلقي، بالاعتماد على أهم مخرجات نظرية التناص وتطبيقها على ثلاثة نماذج من شعراء الحداثة في ليبيا، ويظهر من خلال تحليل بعض نتاجاتهم أن البنية الإيقاعية والموسيقية تستمد في الغالب من نصوص سابقة أو تتفاعل معها أو تعارضها بنقضها ومخالفتها.

ويأخذ ذلك التفاعل منحيين:

الأول: يحدث في الإطار الموسيقي الخارجي (المعارضة) حيث تتناص القصيدة الحديثة مع نموذج سابق في الوزن والقافية وتخالفه في نواحي أخرى بطرح مضامين مختلفة.

والآخر: يحدث في الإيقاع الداخلي للنص؛ حيث يستلهم النص الحديث كثيراً من إيقاعات النصوص السابقة عليه مثل تكرار بعض الوحدات والنبر والإيقاع النفسي.

وفي المستويين كلاهما تبرز مقدرة الشاعر الحديث على تحويل عناصر الإيقاع الكامنة في النص السابق بقصد تحقيق خصوصيته وتفرده، لكنه لا يتفلّت من تأثير النص السابق في تشكيل بنيته ودلالته. في محاولة لإثبات تفرّده من جهة وتفاعله من جهة أخرى؛ فتحقق –بذلك– دلالة الاتصال والانفصال مع النصوص السابقة بحسب ما تقتضيه التجربة الشعرية الحديثة.

الكلمات المفتاحية:

التناص– الموسيقى الخارجية – الإيقاع الداخلي – المعارضة– القافية – الجناس التكرار– النص النموذج.

Rhythmic Intertextuality and Music in Modern Libyan Poetry Hassan Soussi, Kalifa Tillisi, and Abdel Mawla Al-Baghdadi as a) Model

Magda Hussein carp Alillaa

Abstract

The subject of Musical & Rhythmic in the modern Libyan poetry text deals the subject of textual interaction in the most elements of language infrastructure of text , and they are (elements of Musical & Rhythmic)which give the text its identity and its effect in the receiver , by depending on the most important of theory outputs and practice it on three samples of the modern poets at Libya , and it appears from analysing some of their products that the Musical & Rhythmical structure derives at almost from previous texts or interact with it or oppose it by criticism and violating .

And this interaction take two curves :

The first curve : This curve occurs in the external musical frame (comparison) , where as the modern poem be similar with a previous pattern in rhyme and measure andviolate it in other things by suggesting deferent texts .

The other curve : This occurs in the internal rhyme of the text , as the modern text inspired more of previous texts rhymes like repeating some paragraphs , accents and psychological rhyme .

In the two levels , the capacity of the modern poet appears on transferring the hidden rhyme elements in the previous text with purpose to achieve his Uniqueness and privacy , but he do not get ride of the effect of the previous text in forming hisstructure and significance , in an attempt to prove his significance from one side , and his interaction from other side ; to achieve the connection and separation significant with the previous texts as requested by the modern poetical experience.

The keywords :

Inter Textualism – outlets music – Internal Rhythm – comparison - Rhyme – Paronomasia – Repetition - Text - Pattern .

المقدمة

أثبتت الدراسات النقدية الحديثة – بما لايدع مجالاً للشك– أنّ النص الشعري لا ينشأ من فراغ ولا يوجد في الفراغ؛ إنما يوجد في عالم مليئ بالنصوص الأخرى، يتفاعل معها تضميناً أوحواراً أومناقضة ويتناص معها في مستوياته المتعددة؛ بنية وأسلوباً وخيالاً مع تلك النصوص.

ومن هنا انبثقت فكرة معاينة التفاعل النصي والكشف عن وجود التناص في أحد أهم عناصر النص تأثيراً في المتلقي وهو عنصر الإيقاع.

وينقسم البحث إلى محورين رئيسيين، عنى الأول بدراسة المعارضة الشعرية (الموسيقى الخارجية) وكيفية تأثر النصوص بعضها بعضاً في الإطار الخارجي للنص، وبيان كيفية تكاثف الإيقاع الداخلي مع الموسيقى الخارجية في خلق كيان النص.

أما المحور الآخر فهو يبين كيفية تفاعل الإيقاع الداخلي للنص مع الإيقاع المعنوي للنصوص الأخرى.

ويعتمد البحث على منتجات نظرية النص ومناهج التحليل النصي (الأسلوبية، البنيوية، اللسانية، السيميائية) ويحاول تطبيقها على نماذج من نصوص الشعر الليبي الحديث بالاعتماد على دواوين ثلاثة من شعراء الحداثة، اتسمت نصوصهم بالثراء الموسيقي والإيقاع الوفي لمصادره من جهة والمحقق لتفرّده من جهة أخرى.

تمهيد: مفهوم التناص والعلاقات النصية:

التناص هو "علاقة نصية يعيد بموجبها نص ما كتابة نصوص أخرى لا يذكرها النص صراحة، وإنما تُدرج فيه وتلتحم به " (غروس11)، وقد ظهرت المعالم الأولى لمفهوم التناص مع جهود الشكلانيين الروس ولاسيما ميخائيل باختين الذي ابتدع مصطلح (الحوارية) في كتابه "شعرية دويستفكسي" ضمن تنظيره للرواية البوليفونية (متعددة الأصوات)، وقد ربط باختين التناص بتداخل النصوص داخل ملفوظ حواري معين، واستخدم مصطلحي "الحوارية والبوليفونية، –وكذلك الكرنفال– للإحالة إلى مصطلح التناص" (باختين 15)، ثم تبلور المصطلح مع جهود جوليا كريستيفا، ورولان بارت اللّذين سعيا إلى تأسيس نظرية للنص، جوهرها انفتاح النّص وتطوير المفهوم السّائد له عند البنيويون؛ حيث أصبح النص بنية مفتوحة، تتصل عناصرها بعلاقات داخلية وخارجية من شأنها أن تضع النص في صلات وثيقة بكل ما يتجاوز النص ويعلو فوقه ويتأمّله.وبذلك تطور النظر إلى النص الشعري متجاوزاً كونه بنية مغلقة إلى الكشف عن وجود علاقات تفاعل بين النص والنصوص الأخرى السابقة عليه أو المتزامنة معه في عناصره المتعددة من أصوات ومفردات وجمل وأساليب وصور يعيد فيها النص الحديث إنتاج النصوص السابقة وفق رؤيته، في حين تقوم تلك النصوص بإثرائه وفك مغاليق نظامه الإشاري.

المبحث الأول

التشكيل الإيقاعي والموسيقي في النص الحديث ودوره في الكشف عن وجود التناص

يأخذ الإيقاع والموسيقى الشعرية دورهما البارز في تشكيل النص الشعري الحديث، و"التعبير عن الحالة النفسية والموقف الانفعالي للشاعر" (إسماعيل 63)، وإذا كان التشكيل الإيقاعي والموسيقي يظهران عبر البنية اللغوية للنص فإنهما لايهملان السياق الثقافي والاجتماعي الذي يظهر النص فيه ليجسما معاً جسد النص الشعري الذي هو في الواقع علاقة جدلية بين الحضور والغياب، في الوقت الذي أضحت فيه المدركات السمعية والبصرية والنفسية والاجتماعية شفرة من شفرات فهم النص والكشف عن دلالته.

يظهر الإيقاع الشعري في النص الليبي الحديث على شكل علامات بالغة الأهمية في الكشف عن علاقة النص بغيره من النصوص، ويأخذ الإيقاع موقعه في النص بوصفه دالاً من الدوال التي تتجلى عبرها شعرية التفاعل وتداخل النصوص، زيادة على كونه مثيراً أو منبهاً أو عنصراً داخلياً لا يتحقق وجود النص إلا بوجوده. ومن هنا فإن النص الشعري الحديث يدخل في علاقة تعلّق إيقاعي محددة مع نص محدد كما يحدث في المعارضة الشعرية، أو يقيم حواراً مفتوحاً مع كثير من النصوص التي تقع في مجاله الحواري مادام النص يملك سلطة اختيار إيقاعه. ومن الممكن إدراك حدوث هذه العلاقة في مستويين:

أولهما الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية وحرف الروي، ويمكن إدراك التناص في هذا المستوى بفعل المعارضة الشعرية .

أما المستوى الآخر فيشترك فيه النص إيقاعياً مع النصوص الأخرى بالنظر إلى أنظمته الداخلية التي تنبئ عنها مظاهر كثيرة مثل نسق الأفعال، أو تكرار بعض الوحدات الصوتية،بالإضافة إلى الإيقاع المعنوي الناجم عن أنساق بعينها مثل التقابل والجناس والثنائيات الضدية.وفيما يأتي تفصيل ذلك:

المعارضة الشعرية ومحاكاة النموذج:

يقْصد بالمعارضة الشعرية "اتخاذ أعمال مؤلف سابق نموذجاً يُحتذى به من جانب مؤلف آخر"(وهبة339)، وتعبر في المجال الشعري عن محاكاة نص لآخر وزناً وقافية؛ فإذا توافق النصان في المضمون كان الأمر معارضة وإن اختلفا فيه كانت نقائضاً.والقصيدة الليبية الحديثة –من وجهة نظر تناصية– تنحو أحد المنحيين، وفيما يأتي تفصيل ذلك.

ليس من الممكن تأصيل كل ظواهر الإيقاع في النص، وردّها إلى حركات إيقاعية سابقة، بيد أن كثير من النصوص الشعرية الليبية الحديثة تجعل من بعض نصوص الشعر العربي القديم نموذجاً موسيقياً لها تتأسّى بحره وقافيته وبعض مظاهر الإيقاع فيه، وبخاصة بعد أن تبيّن "أنّ الإفلات من الصوت القديم أمر متعذر" (جودات 72)، الأمر الذي يساعد على اكتشاف نوع من التناص القائم على التشابه الإيقاعي والموسيقي، ويتم ذلك عبر"إعادة تشكيل الماضي وإعادة إنتاجه، بحيث لا تكون العلاقة مع الماضي محو لا ينتهي في المحو"(جودات 72)، بل هو

تناص، وإبقاء على معالم دالّة ذات مغزى تشكل بناء النص، وتمنحه هويته وتجعله يعيش حالة من التماثل مع نص واضح معلوم له تأثيره البالغ في المتلقي. وهنا لا تكون العلاقة الموسيقية التي تجمع النص الحديث بالنص السابق تقليداً، ونسخاً ظاهريّاً للشّكل الموسيقي، بل تعبر في حقيقتها عن علاقة تحويل وتمديد لذلك النموذج الفني، يتحق عبرها قانون المحو والكتابة في النص، وذلك بالإبقاء على عناصر الموسيقى الخارجية (الوزن، القافية). وهي تشكّل تعلّقاً نصيّاً واضحاً بين نصين معلومين، وتعتمد على فنية التعامل مع النص السابق، وليس النسخ المطلق، الأمر الذي لا ينفِ مقدرة الشاعر على الإبداع وإن كان عمله مؤطّراً بسياج موسيقي معلوم؛ ولذلك فإنّ "محاكاة النموذج ليست كامنة في النّظم على منوال معيّن في مستوى الوزن والقافية، وفي تسمية هذا النوع من الشعر بالمعارضة حق كبير؛ إذ أن اعتبار السبق الزمني مسألة والسبق الإبداعي مسألة أخرى، يقترن فيها اللاحق بالسابق وينافسه ثم ينازعه القيمة الإبداعية"(بلمليح 25) ، وكأنه يعيد إبداع سالفه من جديد.

كما أن النص – في هذه الحالة– "يخوض عملية اختيار لمصدر إلهامه، ويقدّم إنتاجاً يعادل السابق وهي حالة (تنافس) تؤدي بالشاعر إلى إبداع سالفه من جديد، وإعادة ابتكاره" (الغذامي 330)، وأحياناً الاستهزاء به، وهذه هي الرؤية الجديدة.

تظهر أولى مؤشرات علاقة "التعلق النصي بين نصين محددين" (جينيت 140) في العنوان بوصفه العتبة النصية البارزة، والمؤشر الأول لالتقاء القارئ بالنص حيث يظهر صفة (معارضة) مصاحبة لعنوان إحدى القصائد الليبية الحديثة بالشكل الآتي: "دُمى من ورق– معارضة لإحدى قصائد الشاعر المرحوم علي الفزاني" (السوسي 119) يتجلى عبرها مقصد التفاعل الموسيقي بين النصين، و يظهر أول مؤشر له في العنوان الذي يتناص موسيقيّاً مع بعض العبارات الواردة في متن النص حيث تساوي عبارة "دُميً من ورق" في وزنها ووقعها وبعض حروفها بعض عبارات النص: "يادفقة من ألق ونفحة من عبق"(السوسي 119)

لتدل على اشتراك النصين في الكثير من العناصر مثل: بعض كلمات القافية (عبق، تشوّق، الطّرق) التي تدلّ على أن النص الحديث يخضع لموسيقى النص السابق عليه منذ البداية وأنه يتحرك في دائرته التأثيرية.

وفي مواضع أخرى يظهر أثر المعارضة في النص الشعري الحديث موسيقياً ويغادر العنوان كتابياً، ويمكن إثبات تلك العلاقة بدراسة نموذجين من المعارضة الشعرية في النص الليبي الحديث .يدخل الأول في تعلق معلن عنه مع النص السابق باستخدام "الاجترار والامتصاص للنص السابق"(بنيس 253) وهو نص للشاعر حسن السوسي. أما النص الآخر فهو نص للشاعر عبد المولى البغدادي يعارض فيه قصيدة أبي القاسم الشابي، يتجلى عبره التناص الموسيقي والإيقاعي بالنص السابق باستخدام إحدى تقنيات التناص وهي تقنية الحوار وفيها "يعيد النص إنتاج النص السابق بمخالفته وهدمه وإعادة بنائه"(بنيس253).

أما في قصيدة "هونية"(السوسي145) فيظهر التناص الموسيقي في استخدام البحر والقافية المستَخدَمَين في نصوص سابقة هي (معلقة عمرو بن كلثوم ونونية بن زيدون ونص ثالث للشاعر صفي الدين الحلي) تظهر مؤثراتها الموسيقية بالشكل الآتي:

-الوزن – البحر البسيط، والقافية متجسدة في الوحدة النغمية (/يْنَا/).

-اعتماد ضمير الجمع (نا الدالة على الفاعلين) لازمة موسيقية تتكرر في أغلب أبيات النص.

تبوح هذه العناصر "بما تحمل من إيقاع وفيٍّ لمصادره، تصالحه القصيدة، أو تخاصمه، لكنها عبثاً تحاول إن أنكرته"(جودات 19).

وبالإضافة إلى تلك العناصر يضم النص تشكيلاً إيقاعياً يبرز قيمة التحول الدلالي اللازم لإنتاج النص الجديد تظهر أولى معالمه في تحويل نبرة الفخر القبلي إلى الفخر الشخصي، والتوطئة لذلك الفخر بالحمد، في نغمةٍ تهدّئ من وطأة تأثير النص السابق، فيقول:

" الحمد لله ما زالت مشاعرنا رقيقة مثلما رقّت حواشينا"(السوسي 145)

لتتحوّل دفة التعلق إلى نص (ابن زيدون) عبر الجملة الأخيرة "رقّت حواشينا"(شرح ديوانه 225)، وما إن يبدأ الفخر حتى يظهر الإيقاع بالشكل الظّاهر في الأبيات الآتية:

"ونحن رغم أنوف الشامتين بنا لسنا ضعافاً ولا كنّا مساكينا
قلوبنا الخضر بالآمال عامرة وصبوة الروح تجتاح الشرايينا
ولتعلم الهازئات الساخرات بنا أنّا شباب وإن شابت نواصينا
ونشرب الرّاح إن حُثّت مشعشعة لا كي تهدهدنا حيناً وتسلينا
إنّا عرفنا هواها قبل رؤيتها والخمر كم ذكرت شرباً (بدارينا)
مشت بنا وبها أيدي النوى وسعى ما بيننا سعيه بالكيد واشينا"(السوسي145)

يتفاعل عبرها النص الشعري الحديث مع سابقه تفاعلاً تنبئ عنه مؤشرات عديدة منها طول الجمل وعطفها، واستخدام بعض المفردات الشعرية الموجودة في نص عمرو بن كلثوم وخصوصاً في البيتين: الأخيرين اللذين يظهر فيهما النمط النحوي المُستَخدَم في نصه: (ألا هبّي بصحنك فاصبحينا) (الأنباري 175) ، والبيت الأخير الذي يعد بؤرة تناصية مع نونية ابن زيدون. كما أن استخدام "التضمين" في مواقع أخرى من النص ذاته يعدّ مؤشراً على التجانس الموسيقي والارتداد للتعلق بالنص السابق. ويظهرعنصر التكرار مهيمناً على موسيقى النص، ومعضّد اً من وجود التناص من خلال:

- تكرار الضمير (نا) الدالة على الفاعلين الذي وصل في النص إلى خمس وستّين مرّة في أبيات القصيدة التي بلغت خمسة وأربعين بيتاً.
- تكرار الأفعال المضارعة بصيغة واحدة كما في: (نستعين، نؤمّل، نخاف، نلم، نشرب، نحمل، نرد، نستعيد، نستريح، نقول) في صيغة (نفعل) الدالة على الجمع، ومن ثمّ بروز نبرة الفخر في النص كما هي في نص عمروبن كلثوم، ويقوم الفعل هنا بدور الرابط الإيقاعي للنص مع نص عمرو بن كلثوم، وذلك

لأنّ "الفعل يلعب دوراً أساسيّاً في توليد الإيقاع" (اليوسفي 123)، وفتح أفق التعلق الدلالي بالنص السابق حين يرد بهذه الكثافة الدلاليّة.

- تكرار بعض صيغ الجمع مثل: (مستبشرين، بعضهمو، والضمير المنفصل: نحن) يصبّ في الاتجاه ذاته، ويشير إلى تكثيف حضور الذات على حساب الموضوع، الأمر الذي تظهر معه سيطرة عالية الوقع للفخر على الأبيات.

لقد وضع هذا النوع من المعارضة الشعرية المتلقّي في مواجهة سياقين، متداخلين، متفاعلين، كشفت عنهما "القراءة البصريّة للنص المعارض، وبها تظهر خيوط الحوار بين النصين ومكوناتهما"(بقشي 90)، متأسسة على علاقة موسيقية تعلق عبرها النص الجديد بطريقة أسلوبية تضع النص الشعري الحديث في محك التفاعل الإيجابي، دون أن يقع النص في التقليد السلبي، وتقترب العلاقة بين النصين إلى ما وصفه (جينيت) بـــ"اشتقاق نص لاحق (ب) من نص سابق (أ) بشكل معلن"(جينيت 140).

المعارضة الشعرية حوار موسيقي وتحويل دلالي:

إنّ المعارضة الشعرية بوصفها بؤرة تفاعل موسيقي بين النصين: السابق واللاحق لا تقوم دائماً على الاجترار، ولا تتم بطريقة النسخ لعناصر البنية الموسيقية في النص المعارَض، ولا يمكن أن تمارس خط سير معلن عنه دائماً.

بل يمكن للعلاقة بين النصين أن تكون علاقة منافسة، ومناقضة، تعتمد آلية الـــتحويل والمجاوزة الدلالية–وهو أمر معهود في المعارضة– ؛ التي تجعل النص الشعري الحديث عندما يحل بالنّظام الفنّي والدّلالي للنص المعارَض وسيلة للتعبير، وخلق مقاصد مختلفة عن مقاصده، ومن ثم "تتعرّض الدلالة الأصليّة للنص السابق للتبديل، والتغيير، والاختلاف، ولضروب من النّفي والإزاحة" (بقشي92)، وهذا ما يمكن قراءة في نص شعري ليبي حديث بعنوان "حوار مع الشابي حول إرادة الحياة"(البغدادي 141) الذي يُظهر أسلوب تكامل حواريّ، يشكّل "معارضة إيقاعيّة تنافسيّة لنص معلن مشهور" (المناصرة 379) تمت الإشارة إليه في عنوان النص. وهنا يجب الوقوف عند العتبة العنوانية، وتحليل تداعياتها الإيقاعية في النص:

- تمثّل لفظة (حوار) أوّل خيوط التناص، حيث أنّ الحوار أحد آليات التناص الثلاثة كما حددها الباحث محمد بنّيس.
- لفظة (مع) تفيد اشتراك النصين في سمات بنيوية وأسلوبية محددة.
- الشابي: علم يدلّ على شعره لكونه ذا حمولة دلالية، تجعل من شعره مرجعية واضحة في النّص الذي حلّ فيه.
- حول: وعاء مكاني لتحديد كيفية التعلق ، وماهيته، فيكون التفاعل في الأطر الخارجية، مع طرح أفكار ومضامين مختلفة.
- إرادة الحياة: النص المعارَض (المعلن عنه)، وهو عنوان نصّ شعري لإبي القاسم الشابي، يدل وجوده هنا على عملية ترحيل العنوان من منصته الأصلية

إلى مكانٍ مناظرٍ لها في النص الحديث؛ فيحتفظ بميزات الإشعاع الدلالي على النص، ويشترك العنوانان (السابق، والحديث) في نقطة الانطلاق.

يقول (البغدادي) في حواره مع الشابّي، حواراً شعريّاً مكوّناً من اثنين وتسعين بيتاً على النسق العمودي، يدلّ طولها على طول نفس، وبالتالي على تعلّق بالحياة، ومن ثمّ دوام الإرادة (إرادة الحياة) فيدور النص الحديث بذلك في فلك النص السابق دلالة، وعنواناً، وهذه بعض الأبيات الدالة على حواريّة النص مع نص الشّابي:

"تـملكني خاطـــــــر يعربـيٌّ بخـضـرائـنا فـي ربـيـع خَضِـر
صحوت على صـوته المتجـلّى مع الفـجـر في خـلـجات السّحـر
ألستَ ابن هذا التـراث الأصـيل وهذا الحـمى العـاطـر الـمزدهر
ألست ابن تونس مـهداً ولـحـداً فأنـت الفتى العربـيّ الأبـر"(البغدادي 141)

تمثل الأبيات الأولى خطاباً موجهاً لصاحب النص المُعارَض، و تتجلى عبر بنائه الداخلي بعض الإشارات الدالة على مقصد التعلق بنصه؛ ففي البيت الثاني يظهر اختيار الوعاء الزّمني المتمثل في (الفجر والسّحَر) بوصفهما وقتين للتجلي، والإلهام، بالإضافة إلى ما يوجد بين اللفظتين من تشاكل، وتلازم، وتناغم إيقاعي متجسد في تكرار حرف الراء. كما أن الأبيات تحمل ألفاظاً دالّة على التأثر المباشر بشخص الشابي، وبشعره الذي شكّل بؤرة إلهام للشاعر الليبي الحديث، وذلك ما يمكن ملاحظته في الألفاظ (تملكني، صوته، المتجلّي، لفظة التراث الأصيل الدالّة على أصالة شعر الشابي، وأهليته لأن يكون موضع تعلّق نصي، لفظة الأبَر الدالّة على الكفاءة والاخلاص في الاحتذاء).

ويستمر الخطاب في تبجيل النص المتعلّق به في أبيات أخرى، فيظهر لفظ فعل الأمر (تجلَّ) معلناً عن ذلك في البيتين الآتيين:

"تجلّ كما كنت (بين الفـــــجاج وفوق الجبال وتـحت الشـجـــر)
أردنا الحـيـاة كـما تبتـغيـها فـهـل يسـتجيب إلـينا الـقـدر؟

في البيت الأوّل دخول في النص المعارَض، واستسلام لمؤثراته؛ حدث بتضمين جزء من بيت الشابي. كما أنّ للظروف (بين، فوق، تحت) دلالتها في إحاطة النص السابق بالنص الحديث الأمر الذي يشكل –من الناحية السيمائية– سيطرة صوت الشاعر السابق على النص اللاحق.

أما في البيت الثاني فالجملة الأولى مستمدة من عنوان نص الشابي تربطهما علاقة شرح وتأكيد بقوله: (إذا الشعب يوماً أراد الحياة)، وفي لفظة (تبتغيها) معارضة ومحاورة للنص السابق توحي باستلاب الحرية التي دعا إليها بيت الشابي، والشطر الثاني وفق آلية التحويل لشطر الشابي (لابدّ أن يستجيب القدر)، أي تحويل أسلوب الخبر المؤكّد إلى تساؤل مع توظيف إيقاع الجملة في النص المعارَض، وفي التساؤل هنا حوار يكشف عن عدم تحقّق فعل الإرادة.

ويتناسل السؤال، وأسلوب النفي؛ بواسطة الواو العاطفة، باعتباره أسلوب ترار له إيقاعه الخاص كما يبدو في الأبيات الآتية:

"ويعبـق في ربعنا من جديد عبير الحياة كنفـح الزّهر
علامَ الحياة ونحن قطيـــع بمرعى الذّئاب ولا من مفر

وأصواتنا بعضها نكـــــرات وبعضٌ تثاقل عـــنها الخبر
وهل تحتفى جلسات المـــلوك بغير الهدايا وعرض الصّور؟
وأمّا الشعوب، وأين الشعوب؟ فلـــــم تتـــأمر ولم تأتمر
ولم تنفلت بعد من غمـــــدها ولـــــــم تتمرّد ولم تنفجر
ولم تتحسّس نزيف الـــجراح يحرّكه قيـــــدها المنكسر
فلا بدّ أنّ القيامة قامـــــــت وأنّ الوجود امّح واندثر" (البغدادي141)

تبدو عملية (الهدم) لفلسفة الشابي في الحياة واضحة المعالم، وذلك بقصد إعادة بنائها وفق رؤيا الشاعر المعاصر، فقد عارض بيت الشابي الذي أسند فيه الإرادة للشعب باستخدام أسلوب إيقاعي تعود أصداؤه لنص الشابي، يتجلى في الوزن والقافية، وتكرار أسلوب النفي، وتكرار السؤال، واستخدام بعض التقنيات البديعية من مثل الجناس بين (تتآمر وتأتمر)، ومراعاة النظير بين (القطيع والمرعى، الهدايا والصور، النزيف والجراح، التمرّد والانفجار، الامّحاء والاندثار)، وبعض الأنماط النحوية كما في (قيدها المنصهر تساوي – إيقاعيّاً – القيد المنكسر في نص الشابي).

وبعد إظهار حدّة المفارقة – بأسلوب النّفي– يأتي البيت الأخير ليختزل تلك المفارقة في الرؤية، بوحي من نهاية نص الشابي، وباستخدام اللازمة الإيقاعية (لابدّ) وتحويل ركنها المقابل (لابدّ – أن ينكسر)، أصبحت في النص الحديث:(لا بدّ – أنّ القيامة قامت)

بتحويل أنْ إلى أنّ في النصّ الليبي لتأكيد الوقوع، وبالتالي تأكيد المعارضة الشعرية في الأفكار والرؤى. ويعود الشاعر الليبي المعاصر ليؤكّد المعارضة وتقديم أدلة معاصرة يصد بها رؤيا النص المتعلّق فيقول:

"إذا قيـــل مصر ذكرت الحســـيـــن ومرّت بنفسي ذكـــرى عـــمر
وأطياف ثورة شعب أبيٍّ سيـــــعتـــنق الموت أو ينتصر
متى؟ كيف؟ لا تسألوا بل أجيبوا فعندكم الـــموعد المنتـــَظـــر
فنحن الشعوب وليس سوانا نبـــيد العهـــود نـــفني العصر
ففي حلكة الغيب نحن الرجاء وفي مصحف الكون نحن السور" (البغدادي 145)

يأخذ توزيع ضمير الجمع دوراً إيقاعياً يردّ النص إلى أمهات نصوص الفخر، ولا يغيب دور نص الشابي عن تشكيل ذلك الإيقاع عبر اللفظة المحورية (الشعوب) وارتباطها بنغمة الفخر، وإيقاع الجمل المتوازية.

وها هي تتكرر في نهاية نص البغدادي، حيث يقول:

"هـــلمي هـــــلمى عزمة شعبى نحـــطّـــم هـــذا الدّجى المعتـــكر
هلمّى افـــتـــحى بابـــنا لـــلربـــيع لنـــمرح فـــى روضه الـــمزدهر
فلو جمّع الشعب يـــــــوماً قواه وكـــشّـــر عـــن نـــــابـــه أو زأر
لفـــكّ القـــــيود، ودكّ الحـــدود وثـــار بعـــنـــفٍ عـــلى مَـــن غـــدر
وسار على سابحـــــــات الغمام ليـــنـــزل بـــالغـــيـــث أنّى أمـــــر"
(البغدادي 146)

تستمد الأبيات دلالاتها بوحي من مطلع نص الشابي، من خلال جعل لفظة (الشعب) محور النص الحديث؛ حيث يشكّل مطلع نص الشابي لازمة موسيقية

معنوية تتكرر دلالتها من وراء الألفاظ، وخصوصاً في البيت الأخير؛ حيث تشكّل (استجابة القدر)، ونزول الغيث بأمر الشعب توازياً دلالياً وإيقاعياً مع قول الشابي:

"إذا الشعب يوماً أراد الحياة فـــلابد أن يســتجيـــب الــقــدر

الــقــدر"(الشابي 143)

وتظهر عبرها قوة وقع البيت متجاوزة التعبير المعهود في النص السابق، وبذلك يتم حصر دلالة النص الحديث برمّته في عنوان النص المعارَض وفي مطلعه. فيدل ذلك على تعالق موسيقي خارجي حصل في (الوزن، والقافية، وفي العديد من كلمات النص) وبخاصة في ظاهرة اشتراك القوافي حيث بلغت الألفاظ المشتركة –في القافية– بين النصين ثلاثين لفظة، في حين كانت ألفاظ القوافي المميزة للشاعر الليبي سبعاً وخمسين لفظة، من إجمالي عدد الأبيات التي بلغت اثنين وتسعين بيتاً، أما كلمات القافية التي تفرّد بها نص الشابي فقد بلغت تسع عشرة كلمة، الأمر الذي يشير إلى خصوصية الشاعر الليبي في التعامل مع القافية، ومع ذلك وقوعه في اجترار الكثير من ألفاظ القافية المستخدمة في النص السابق.

إن كثيراً من كلمات القافية التي استخدمها البغدادي، ولم يشترك فيها مع الشابي تدل على توالد النص بفعل النص السابق، وعلى تحقيق مبدأ المعارضة والانزياح نسبياً عنه، ومن جهة أخرى فإنها تدل على القلق النّفسي المصاحب للتجربة الشعرية الحديثة في محاولتها للخروج على نظام النص المعارَض مع أنها تظل تدور في فضاء التحام الرؤى الأنثوية بالسمات الذكورة عبر عناصر الطبيعة التي استخدمها الشاعران كلاهما.

وهكذا يكوّن النص الجديد حواراً تناصياً مع النص السابق لا يتخطّى استلهام بعض أنظمته الإيقاعيّة، والموسيقية، وإن حصل بينهما تقاطع مضموني أو دلالي.

وبعد فإن التوافق الإيقاعي، والموسيقي بين النص السابق والنص اللاحق ساعد على إخراج النص الحديث مجلّلاً بهذه المقدرة الإيقاعيّة العالية التي تمتّع بها؛ وهكذا تكون العلاقة النصية بين النّصّين حاصلة بفعل "مقصديّة تغيير الرأي + المماثلة والمشابهة " (مفتاح 86)

إنّ استثمار المقدرات الإيقاعية، والموسيقية بفعل التناص لا يعدّ "قتلاً للنصّ الأصلي، وإنما هو تأكيد لاستمراره باعتباره نصّاً فاعلاً. وصفة الاستمرار هنا لا "يُنظَر إليها من بعد قيمي يعيب الاتصالية" (جودات 25)؛ لأنّ العملية التناصيّة الظاهرة عبر الإطار الموسيقي تأخذ طابعاً حركيّاً ينتقل بموجبه النص المعارض من "محاكاة نموذجه والتصرف في مكوناته الفنّية إلى تغييره وتحويله، وبالجملة فإنه يعمل على إعادة كتابته من جديد خدمةً لمقاصده الذاتيّة" (بقشي92)، الأمر الذي لا ينفِ احتفاء الشعر الليبي الحديث بالبهاء الموسيقي، والإيقاعي الموجود في القصيدة العربية التراثية من خلال استلهام الوزن الشعري بطاقات كبيرة من التطريب، والتنغيم، وما يرافقها من مقومات العناصر الإيقاعية، كإيقاع الجمل المتوازية، والتكرار، بحيث لا يصبح النص صورة إيقاعية موسيقية للنص

السابق عليه، بل إعادة قراءة للمقومات، والعناصر الإيقاعية فيه، فتتأكد دورة الزمن التي يعيشها كل نص على مستوى الإيقاع والموسيقى.

المبحث الثاني:الإيقاع الداخلي دلالة الاتصال والانفصال:

يمتاز النص الشعري الليبي الحديث بإيقاعات ثرية تسكن داخله، لا تقف عند حد الأوزان الشعرية بمعطياتها الموسيقية المعروفة؛ بل تتعدّى ذلك إلى الاحتفاء بالقيم الإيقاعية الخاصة بالعبارة الشعريّة، وهي قيم متنوعة تصدر عن أنظمة التشكيل اللغوي للنص؛ فتحدِث إيقاعات خفيّة تتجاوب من الناحية الصوتية والدلالية مع صيغ تعبيرية إيقاعية موجودة في نصوص أخرى من خلال حركة دائبة للاتصال بالمؤشرات الإيقاعيّة للخطابات السابقة علي النص، أو المتزامنة معه، تشمل تلك المؤشرات "الصوت، والشكل، والحركة، والمعاني في تماثلها واختلافها، وأحياناً تضادّها، وفي كل ما يوظّفه الفنان من أدوات تعبيرية مختلفة ذات صبغة صوتية وتركيبية ودلالية" (بوزيد 105)من شأنها أن تحفظ توازن التجربة الشعرية، وتحدث أثراً كبيراً في المتلقّي.

وقد اهتمّ النقد البلاغي بالكثير من المظاهر الإيقاعية الموجودة في داخل النص، فاصطلح بعض النقاد على صيغ بلاغية من شأنها الكشف عن تلك الإيقاعات، منها مصطلح المماثلة، والتضاد، والجناس، وتكرار بعض الحروف، أو الكلمات، أو العبارات، كما لاحظ النقاد وجود صيغ أخرى كفيلة بخلق الإيقاع في النص منها: تكرار النّمط النحوي، وترديد صيغ معينة، وإيقاع السّرد، والحوار، بالإضافة إلى الإيقاع البصري المتمثل في إيقاع البياض والسّواد، وغيرها من المظاهر التي لا تكون في الغالب متولّدة عن تجربة ذاتية محضة، إنما يدلّ وقعها على نقلها، أو استلهامها من تجارب نصيّة سابقة، للوصول إلى التعبير الدينامي الرّامز، الذي تكشف عنه "هجرة النصوص المتراوحة بين المحو والكتابة" (الربيدي 83)، فتشهد هذه الظواهر، وغيرها على تبادل مظاهر الاتقان الصوتي، وتدل على مصادره.

والنّص الشعري الليبي الحديث يملك قدرة تَمثُّل التراث العربي في جانبه الموسيقي والإيقاعي ويدرك القارئ رنينه المألوف في داخله عبر مظاهر إيقاعية متعددة منها:

أولاً: التكرار اللفظي:

وهو تعبير جامع لأنظمة كثيرة تتعدد، وتتنوّع في النص، ويعدّ التكرار عنصراً من عناصر خلق الإيقاع في النص، وهو"أحد آليات التناص" (مفتاح132) ، وفي كثير من الأحيان يُحدِث التكرار نغماً صوتيّاً يُبنى وفق نظام سابق، كما حدث في نص بعنوان "وقفٌ عليها الحبّ"(التليسي 22)، يقول فيه الشاعر:

"وقف عليها الحب شدّت قيدنا
أم أطلقت للكون فينا مشاعرا
وقف عليها الحُب ساقط نخلها
رطباً جنيّاً أم حشيفاً ضامرا
وقف عليها الحبّ أمطر غيمها

أم شـــــــحَّ؟ أم نســـيت مــحــبـــّــاً ذاكـــــــرا
وقــــــــــف عـــليـــــها الحــبّ كرمى عيـــنهـــــا
تـــــحلــو مـــنــــازلـــة الـــخـــطوب حـــواســــرا
وقـــــف عـــليــــها الـــــحــب تنـــظم عقـــــدنا
رَكـــــْبـــاً تـــوحّـــدَ خــطـــوة وخـــواطـــــــــرا"

(التليسي 22)

شكّل العنوان "وقف عليها الحب" نواةً تتكرر لتفرض هيمنتها على متن النص، وهنا يتناسل النص من العنوان –الذي تكرر هيئة وتركيباً– ليجسّد نواة معنوية للتكرار يقوم النص على دعامتها، وقد ولّد هذا التكرار صيغاً متشابهة من التعابير الشعرية تمتدّ على طول النص، الأمر الذي أحدث إيقاعاً متناغماً يناسب حالة التعبير عن حب الوطن بفضل تفعيلة (مستفعلن) التي اعتمدها الشّاعر باعتبارها لازمة موسيقية.

وقد حدث التكرار في النص السابق بأكثر من طريقة؛ فبالإضافة إلى تكرار عبارة العنوان، يظهر تكرار نمط نحوي أسهم في توالد الأسطر عبر تلازم حرف الجر (اللام) مع اسم الفاعل في بداية كل سطر شعري مع امتداد الجملة على طول السطر الشعري، كما يبدو في الأبيات:

"فنظمت منها مشاعري وخواطـــري
ورفعتها طوقاً تـــــأرّج عاطـــرا
للهادمين قيودها، والرّافـــــعيـــن
بنودها، والناشرين بشــــــــائرا
للزّارعين حقولــــــــها ومروجها
والنّاسجين لها رداءً فـــــــاخرا"

(التليسي 23)

ويتكرر مفتتح كلّ سطر بصيغة الجار والمجرور في بقية الأسطر (للغارسين، للعاشقين، لشيوخها، لسواعد، لرجالها، للمنجبات، للحافظات، للصبح، لأصيلها، لحجارة...)، فتتوالد الجمل باعتبارها لازمة استهلالية تعمل على التوطئة لموسيقى القافية، وتعضّد من وقعها، وتتقاسم معها الأثر الإيقاعي، فتحدث علاقة تناصيّة داخلية، بفضل ما أحدثته تلك اللازمة من حسن التقسيم في كل سطر، وما نتج عنها من توازي الجمل الشعرية داخل كل سطر مع ما قبله:

وقف عليها الحب شدّت قيدنا
ـــــــــــــــــــــــــــــــ ساقط نخلها
ـــــــــــــــــــــــــــــــ كرمى عينها
ـــــــــــــــــــــــــــــــ تنظم عقدنا

الأمر الذي نتج عنه وجود رابط إيقاعي (الضمير الهاء) في نهاية كل سطر حلّت فيه تلك اللازمة.

إنّ تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلمات وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة "غالباً ما يهدف إلى إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط

السببي بين المعنى والتعبير حيث يصبح الصوت مثيراً للدلالة" (فضل 210) مما يضفي على النص الشعري قيمة موسيقية جديدة، وتشكيلاً مغايراً.

تتعدّد مظاهر التكرار في النص الشعري الليبي الحديث، ففي القصيدة التقليدية يمثل الوزن والقافية دّالين كبيرين في موسيقى النص، وهذا لا ينف وجود مظاهر أخرى للتكرار في القصيدة الحديثة سواء أكانت تقليدية، أم قصيدة تفعيلة. فقد يحدث تكرار لبعض الجمل التي من شأنها أن تسهم في إحداث صدى إيقاعيّ يلفت اهتمام المتلقي إلى نصوص غائبة منحته ذلك الإيقاع، وذلك ما يمكن معاينته في قول الشاعر:

"وجدتها... وليت أنّى لم أكن وجدتـــها
وليت أنـــّـــى يـــوم أن رأيتها فقدتـــها
وليت أنّى حين مدّت لى يـــداً رددتـــها
وليت أنّى يوم أن أعلنـــتها جـــــحدتها
عرفتها، فما عرفت عندها سوى العذاب
وما جنيت من حقول حبّها سوى اكتئاب"
(السوسي 30)

ولو استثنى القارئ موسيقى البحر (وهو هنا مجزوء الرجز) فإنه يدرك تكراراً حاصلاً للتعبير(ليت أنّي) يصرف ذهنه تلقائياً إلى نص الشاعر (إبراهيم ناجي) الذي يقول فيه:

"رفرف القـــلب بجنـــبـــي كالذبـــــيح وأنا أهتـــف يا قـــلب اتّـــئد
فيجيب الدّمع والماضي الجـــــــريح لـــمَ عدنـــا ليـــت أنّا لم نعد"
(ناجي 117)

لقد حافظ (السوسي) على نظام التفعيلة بوصفها وحدة موسيقية تثير القارئ، وثمّة ملمَح تشابهي بين النص الحديث، والنص السابق يظهر في اعتماد التفعيلة (المضمرة) في نهاية السطر الشعري:

فاعلاتن(//5/5/5) فعلاتن(///5/5)عند (إبراهيم ناجي)

واستخدام متفعلن (//5//5) بدلاً عن مستفعلن (//5/5/5) عند (السوسي) جعلت التفعيلتين متساويتين (6وحدات). وقد حافظ (السوسي) على استخدام التفعيلة التي أصابها زحاف الإضمار طوال الأسطر الشعرية حفاظاً يجسّد الإمساك بالموقف الشعوري برمّته، وهو ناتج عن تكرار عبارة (التمنّي) المتعلقة بنص إبراهيم ناجي.

وزيادة على ذلك فقد حدث نظام متشابه من الإيقاع النفسي المشترك بين النصين؛ ظهرت ملامحه في تكرار ضمير المتكلم، وإيقاع السرد، وتشابه القيمة الفنية في التعبير عن موقف الندم، الذي يظهر فيه نص (إبراهيم ناجي) محركاً للإيقاع في النص الحديث، وبخاصة في البيت المعبّر عن نهاية المقطع في قوله:

وانتبهنا بعد مازال الرصـــيـــف وأفـــقنا لـــيـــت أنـــا لا نـــفـــيـــق
يقظة طاحت بـــأحـــلام الـــكرى وتـــولّى الـــلـــيل واللـــيل صديـــق
وإذا النّور نذير طـــــــــالع وإذا الـــفـــجـــر مـــطـــلّ كـــالحريق

(ناجي 118)

لقد أظهرت الأبيات السابقة جدلية اللقاء والفراق التي تجسّمت عبر آلية التضاد (وجدتها، فقدتها- مدّت رددتها، أعلنتها- جحدتها) في النص الحديث، و(عدنا-لم نعد، النور والفجرمع الليل) في النص السابق، فانساب النصّ الحديث، يتناسل في جملة نغمية لا تتوقف إلا عند نهاية المقطع التي رسمها النص السابق لنفسه، وتشابهت في النص الحديث بفعل إيقاع الموقف الشعوري؛ فالصراع بين (إبراهيم ناجي) وقلبه في حضور الضمير الأنثوي هو ذاته المونولوج الذي حصل بين (السوسي) وذاته الشاعرة التي انفصمت ذاتين: الأولى عبر عنها بضمير المتكلّم، والثانية بالأفعال الماضية. وقد أسهمت تلك الخطوط في خلق دينامية إيقاعية تتماشى والموقف العاطفي.

لا يقتصر دور التكرار على خلق إيقاع التشابه بين النص الحديث والنص السابق؛ إنما يمنح التكرار النصَ ثراءً إيقاعياً. وكما يحدث الإيقاع بتكرار جملة، أو عبارة،- مثل ما حدث في الاستشهاد السابق- فإنه يحدث بتكرار (حرف) يكون له ارتباطه بنصٍّ متخفيّ يسكن النص الشعري الحديث، ويحرّكه، وذلك ما يمكن إدراكه في قول الشاعر:

"قسماً بنور جبينها وبفاحمٍ
من شعرها قد أرسلته ضفائراً
وبباسمٍ من ثغرها وبأحور
من طرفها والوجه يسطع نائرا
سنظل نمنحها الوفاء ونبتغي
مهراً لها ما ترتضيه أوامراً
هذي الدّيار على رحابة ساحها
هي أسرة صغرى تشدّ أواصرا
هل أنبتت غير الرجال بطولة
هل شيّدت غير الجهاد منائرا
هل عانقت غير الدّرى في مجدها
هل صافحت غير الرماح بواترا
هل جلجلت غير الصريخ لغارة
هل عاندت غير الخطوب جوائرا"

(التليسي26)

يُلاحظ تكرار حرف الراء في القافية، وفي بعض العبارات داخل الأسطر الشعرية، كما في الألفاظ (نور، شعرها، أرسلته، ثغرها، أحور، طرفها، مهراً، ترتضيه، أوامرا، الدّيار، رحابة، أسرة، صغرى، غير، الرّجال، الصريخ، غارة) الأمر الذي يشكل تفاعلاً عمودياً مع تكرار الراء أفقيّاً بوصفها حرف روي هنا.

كما أنّ التكرار حصل بفعل حرف القسم (الباء) مع واو العطف، الأمر الذي يذكّر بأسلوب القسم القرآني، عندما ارتبط القسم ههنا بمظاهر جمال خلق

الإنسان (الثغر، العين، نور الجبين، الشعر) فهي مظاهر جمالية، بُنيت على خلفية النص القرآني في استخدام أسلوب القسم مع المظاهر الطبيعية، وقد أقسم الله – تعالى– بالشمس، والقمر، والليل، والتين، والزيتون وغيرها. الأمر الذي أضفى سمة القداسة على ملامح جمال تلك المرأة (البلد) – ليبيا في الأبيات– بفعل تأثير أسلوب القسم.

بالإضافة إلى تكرار أداة السؤال (هل) التي أثرت في سير جُمل كل سطر بشكل متوازٍ(هل +الفعل الماضي+تاء التأنيث)

لقد أسهمت هذه الأنظمة الإيقاعية في خلق ما يسمى بـــ"موسيقى الجملة شعرية التي تشغل أكثر من سطر شعري" (إسماعيل 108)متفاعلة مع الموسيقى الداخلية والخارجية للنص، وامتدت لتعبّر عن الشّوق، واللّهفة، والآلام، والزفرات، والخشوع، وتجلّل النص بالأحاسيس العميقة، وتمنحه إيقاعاً متسارعاً متأطّراً بتفاعيل البحر الكامل. وقد أعلن الشاعر عن ذلك الامتداد النّفسي الموسيقي لنصّه منذ اللحظة الأولى عندما تخلّى عن نظام الشطرين، وأتاح للموقف النفسي التحكّم بالموسيقى الدّاخليّة للنص، مستلهماً كل ما من شأنه إغناء تجربته الشعورية، وتحقيق ممارسة حافلة بعناصر الموروث الشعري.

ثانياً:تكرار القوافي (خارجيّاً وداخليّاً):

"القافية هي وحدة موسيقية خاصة تتعوّد عليها الأذن، وتنتظرها بعد معرفتها في البيت الأوّل، وتمثّل قمّة النّغم بالبيت لأن التكرار فيها مزدوج :بالوزن وبالحرف" (خضر 56)، وبهذه الخاصية تعدّ القافية نواة موسيقية تضمن للنص التراثي إمكانية الحضور في القصيدة العمودية الحديثة بوصفها "نسقاً للتفاعل المركّب لا نسقاً للتّضام، فهي دال ينمو داخل دوال" (جودات 58)، تتوسّع على طول أبيات القصيدة لتظهر بمرادفات صوتية موسيقية متوالية ليس عمودياً فقط، إنّما أفقيا في بعض الأحيان، الأمر الذي يخلق قافية داخلية مستمدّة من الإمكانات الإيقاعية المشابهة للقافية الخارجية، وهذا ما يمكن معاينته في النص الآتي.

يقول الشاعر:

"أعزّي فيك يا بيريز أنصاراً وأعوانا
وأحباباً وجيراناً، وأشياخاً ورهبانا
لأنّــك خير من أهدى إلى الأطــفــال فــي "قانا"
عناقيداً مــــسلـــيّة وتـــــفـّاحاً ورمـــــّانا
وأنّـــك خـــــير مَن صلـّى على أشلاء قتلانا
أعزّي فيـــــك مَن وثقوا ومَن سبقوا ومَن لحقوا
ومَن جمحوا ومن رمحوا ومن صهلوا ومن نهقوا
فأنت المنقذ الجبّار إن خـــــــافوا وإن سرقوا
وإن ظلموا وإن قتلوا وإن جاروا وإن فـــــسقوا
تصادقهم بلا صدق وتـــــــــحرقهم وتحترقُ"

(البغدادي 133)

ينطلق الإيقاع في النص من نواة صوتية أساسية هي القافية في البيت الأول (أعوانا) وتنهض موسيقى النص من (تمطيط) تلك النواة، باستخدام "التوسيع الصوتي الذي يمثّل آليّة الإلحاق بتمطيط نواة صوتية أولية تنطلق من نواة صوتية أساسية"(شكري 135) خضعت لعملية توالد فتحوّلت إلى الكلمات (رهبانا، قانا، رمّانا، أعوانا)، وكلمات يمكن أن يشملها ذلك التوالد من ناحية الوزن هي (جيرانا، أحبابا، أشياخاً، تفاحا). كما توحي (ألف الاطلاق) في المقطع الأول بإيقاع لطيف يتناسب مع امتداد الجمل في كل سطر، ويوحي بالألم والزفرات المصاحبة للتعبير الشعري، وينتج عنه إيقاع يذكّر بنسق بعض سور القرآن الكريم .كما أن غياب علامة الترقيم (الفاصلة) في المقطعين السابقين يوحي بالتواصل، والتعبير عن دفقة شعرية تجعل الأسطر تنبض بالحرارة، والتسارع في التعبير عن الموقف الانفعالي.

ولعل السّطر الأخير يحوي إشارة إيقاعية يمكن وصفها بأنها فجوة التوتر حيث تظهر الضمّة على الفعل (تحترقُ) –إيقاعيّاً– مناسبة للقافية معبّرة عن الهدوء بعد الثورة الكلامية.

لقد حُمّلت الأسطر الشعرية السّابقة بمظاهر إيقاعية متنوّعة للتعبير عن التجربة، يمكن اجمالها في الأنساق الآتية:

- نسق المشابهة: ويظهر عبر الكلمات (صهلوا– نهقوا، أحبابا–جيرانا، تفاحا–رمانا)،وهكذا، تتردد في أبعاد صوتية، وكتابية متقابلة الوقع، الأمر الذي يسهم في تنظيم المجال الإيقاعي للأسطر الشعرية.
- نسق الجناس: الذي يعدّ "ظاهرة تكرارية ،إذ هو في الحقيقة تكرار للفظ ما، تكراراً تامّاً أو تكراراً لبعض حروفه، وبما أنّ المعنى في ألفاظه يكون مختلفاً فإنه يحقق جرساً موسيقيّاً ينبّه الآذان والعقول"(خضر12)، وقدّ أدّى الجناس بين الكلمات (وثقوا، سبقوا، لحقوا)، والكلمات: (جمحوا، رمحوا) وبين (نهقوا، صدقوا)، (سرقوا، فسقوا)، (تصادقهم، صدقوا) (تحرقهم، تحترق) إلى إحداث نوع من الموسيقى الداخلية التي تسير في سياق فنيّ مطّرد، الأمر الذي ينشأ عنه تكرار مزدوج: بالوزن، وبالحروف، يعمل على شد الانتباه إلى وقع الكلمات، وجرسها.
- نسق تكرار بعض الحروف: مثل الواو العاطفة في المقطع الأول التي تعبّر عن ثورة الجماهير، وتمثّل مقابلاً دلاليّاً لهمزة المضارعة في قوله: (أعزّي)، و(إن الشرطية) والاسم الموصول (مَن)فهذه الأدوات جعلت ما بعدها متساوياً في النسق لينتهي كل سطر بالقافية المتوازية دلالياً وموسيقياً.
- مراعاة النظير: في (خانوا، سرقوا)، (سبقوا، لحقوا)، (ظلموا، قتلوا)، (جاروا، فسقوا)، يسهم في إبراز الإيقاع المتشابه في كل سطر بالطريقة ذاتها.

إنّ حاصل جمع هذه النُّظم الإيقاعية يجعل النص مكوكباً بعلاقة الحضور والغياب، ويذكّر بنصوص تراثية، تكونت بفعل تكرار النمط النحوي لجمل بعينها في داخل النص، فهو يذكّر بقول المتنبي:

"سأطلب حقي بالقـنا ومشـايـــخ كأنهم من طول ما التثـــموا مُرد
ثقال إذا لاقوا خفاف إذا دعـــــوا كثير إذا شدّوا قليلٍ إذا عـــدّوا"

(المتنبي110)

كما أنه يتناص من ناحية التقسيم الداخلي لجمل النص مع قول عمرو بن كلثوم:

"ونحن التاركون لما سخطنا ونحن الآخذون لـــما رضينـا
ونحن الحاكمون إذا أطـعنا ونحن العازمون إذا عُـــصينـا"

(الأنباري150)

وقد استعملته الخنساء في ثورتها العاطفية التي تبدو في قولها:

"شهّاد أندية حمّال ألـــوية قطّاع أودية سرحان قيعـان
جوّاب أوديّة نحّار راغية سمح اليدين جواد غير مقتار"

(الخنساء170)

وهذا اللون التكراري يؤدي موسيقى جميلة يحبها السامع والقارئ، ويساعد على تصوير المعنى، كما أن التعبير عن الواقع بهذه الثورة، وهذا التّوتّر يذكّر بأجواء بعض القصائد العباسية، وبالنّقائض أيضاً.

وإذا أعمل القارئ الخيال قليلاً مع نص البغدادي للوصول إلى المتكلّم فإنه يلمح خطيباً من خطباء الحضّ على الجهاد في العصر الإسلامي باستخدام الوقفات التركيبية الظاهرة في قصر الجمل، ويختزل التراث بنبراته العميقة الحافلة بعناصر إيقاعية مستمدة من تلك النصوص، جعلت النص الشعري الحديث يعود إلى تراث أمته "بوعي آخر قد يبرر ساحته من تهمة المروق والتجاوز"(شياع 113)

ثالثاً:إيقاع الاستهلال واستراتيجية الإقناع:

تمتلك الكثير من الكلمات مقدرة بالغة على تحقيق إيقاع النص وتوجيهه؛ وذلك بفضل ارتباطاتها الخاصة. فالألفاظ في النص الشعري الحديث لا تعدو أن تكون نصباً، أو أعلاماً مغروسة وشواهد على أنّ الطريق ههنا مختص بظواهر معينة تمر عبرها فتأخذ طابعها، ورائحتها"(قاسم42)، وفي المقطع الآتي يمكن إدراك الإيقاع النفسي الهادئ الذي تُحدثه الكلمات في بدايات الأبيات، يقول الشاعر:

"يـسبّـح لله مَـن فـي الوجود وتعنو الجـباه له بالـسـجـود
فجـلّ الإلـه الـعليّ الـقديـر وجـلّ الإلـه العزيز الحـميد
هو الله ..فوق ظـنون الورى وقبل الحدوث وبـعد النّشور
وفوق الزّمان وفـوق المكان وفوق الشـبيـه وفوق النظير
"وفـي كـلّ شـيء له آيـة تخبرنـا عـن إلـه كبـيـر
فسبحانه في ظلام الـدّجى وسبحانه في ضياء البـكور"

(السوسي137)

تذكر بداية الأبيات ببداية إحدى السور القرآنية،(سورة الجمعة وسورة التغابن الآية 1) وتتغذّى من إيقاع الفاصلة القرآنية، وذلك في اختيار المد باعتباره عنصراً معضّداً لحرف الروي. وتكرار الفعل (يسبّح) تكراراً لفظياً في أول الأبيات

وآخرها، وتكراراً معنوياً بتكرار التسبيح مع كل الموجودات، والصيغ المرادفة له (تعنو، جلّ)، توحي بتكراره أيضاً، كما أنّ الظروف (فوق، قبل، بعد) تجعل فعل التسبيح بمثابة الوتد الذي يشد الإيقاع النفسي الهادئ في النص، ويشده إلى المرجعية النصية الماثلة في سورة الجمعة.

رابعاً:التكرار الدّرامي للأفعال :

يكشفّ تكرار بعض العناصر اللغوية في النص الشعري الليبي الحديث عن تفاعلاتٍ ناجمة عن اهتمامه بالآخر، اهتماماً يمدّه بإيقاعات خاصة مستمدة من نصوص أخرى، كما يظهر في المقطع الآتي:

"تناديـــــني أســـتـــاذها فـــي حـــنان
وفي صوتها كـــــــلّ دلّ الغـــــواني
وتـــمضي وفـــي نـــفســـها حـــــيرة
تـــسائلني عن عميـــــــق الـــــمعاني
وما كان لـــــي في دروب الحـــــياة
من الحـــــــــبّ أو رائعات الحسان"

(التليسي87)

ينهض المقطع السابق بفضل مقوّمات إيقاع السّرد والحوار و التكرار المنتظم للأفعال المتعلقة بالمحبوبة (تنادي، وتمضي، تسائلني) الأمر الذي يشير إلى انشطار الذات الشاعرة ذاتين: إحداهما راوية للحدث، والأخرى متسائلة في شخص (أنثى) ، الأمر الذي يوحي بإيقاع متماسك، متواصل يحرّك المقطع ويوجّهه، ليكشف من بعد ذلك عن المرجعيّة النصية التي تتلامس معه، وتمدّه بذلك الإيقاع المنسجم، ولعلها واضحة في مغامرات عمر بن أبي ربيعة الغرامية:

"قالت تصدّي له ليبصرنا ثمّ اغمزيه يا أخت في خفر"

(ابن أبي ربيعة 143)

التي تكشف عن نبرة النرجسية المخيّمة على المقطع الحديث، والحوار المفتعَل، اللذين نتج عنهما توالد الأفعال بذلك الإيقاع النفسي، والفني المتشابه، لتظهر شخصيّة الشاعر من وراء الألفاظ وكأنه (شهريار) يحدّر (شهرزاد) من الاقتراب منه، وهنا تظهر مرجعية نصية أخرى تحرّك المقطع، وتخرج به من سلطة النموذج الوحيد، الأمر الذي يقود إلى محصّلة نقدية مفادها أنّ التليسي نرجسيّ النبرة الشعرية في الكثير من نصوصه الشعرية؛ فنراه يتحدّث عن نفسه – في غير هذا المقام–، بأجواء أسطورية كما يظهر في قوله:

"لـــــن تدركي قممي ولا أغـــواري
إنّـــي أغـــيـــب بـــهـــا عـــن الأبصـــار
لن تدركي قـــــمـــــمي المنـــــــيعة ويـــــــحها
كـــــــــــــــم أعـــجـــــــــــزت من كاســـر
مغوار"(التليسي33)

إنّ موسيقى البحر الكامل، واعتماد تفعيلتي العروض والضرب على وزن (متْفاعلْ) المضمرة (/5/5/5)، وذكر بعض المفردات المستمدة من معجم الطبيعة مثل: (القمم، الأغوار، الأمطار، القمّة، النّسر)، مع التشابه العميق في نبرة الخطاب، وتحدّي الطبيعة يضع المتلقي في حضرة نص شعري للشاعر أبي القاسم الشابي، بعنوان نشيد الجبار أو هكذا غنى برومثيوس يقول فيه:

"سأعيش رغم الدّاء والإعـــــــــياء كـــالنّـــسـر فـــوق القـــمّة الشّماء
أرنـــو إلـــى الـــعـــلـــياء هـــازئـــاً بالسّحب والأمـــطـــــار والأنواء"

(الشابي11)

يبدو أن الشاعر في استخدامه لهذا الأسلوب يفيد من الإمكانات الإيقاعية الكامنة في الأساطير والحكايا الشعبية، وما تضفيه من رصيد إيقاعي نابع من حركة مهمّة ترتبط بالذّاكرة الشعبية للشاعر والقارئ معاً.

خامساً:الجناس والتكرار المزدوج (بالوزن، وبالحرف):

الجناس من المحسنات البلاغية اللفظية التي يتشابه فيها لفظا الجناس في النطق، ويسهم في خلق جرس موسيقيّ ناتج عن تكرار حووف لفظي الجناس، وبالنظر إلى التوازي الصوتي الناجم عن هذه الظاهرة فإن الجناس يحقق تشابهاً معنوياً بين لفظيه بالإضافة إلى ذلك التشابه اللفظي، وفي هذا التشابه تعميق للإيقاع الداخلي في النص، ومن الممكن أن ينم ذلك التنظيم عن ارتباط الصوت بدلالة معينة ناتجة من تفاعل النص مع نصوص أخرى، بوصفه "أحد أشكال تفاعلات النص"(مفتاح134). يساعده عنصر الموسيقى التعبيرية في رسم ملامح تلك اللوحة الإيقاعية، فيظهر الجناس مثيراً للإيقاع داخل النص وموجّهاً له في التعبير عن التعلق النصي، وهذا ما يمكن ملاحظته في يقول الشاعر:

"فإذا تعالت صرخة سرنا لها
سيلاً يهدّ معاقلاً وكتائـــبـــا
كتناسق الألفاظ في معزوفة
مالت خفوتاً أوعلوّاً صاخبا
وإذا تنادى القوم في بحبوحة
ألفيت حاضرنا تفقّد غائبا"

(التليسي31)

في البيت الأول يمكن النظر إلى العلاقة الإيقاعية التي تجمع اللفظين: (سرنا ، سيلاً) و إدراك العملية الاستبداليّة التي أحدثها الشاعر حين اختار اللفظ (سيلاً) بدل استخدام (سيراً)، حيث أن العلاقة المنطقية بين الفعل والمفعول المطلق توجب استخدامه (سرنا سيراً)، ولكن الشاعر مارس قاعدة الانزياح باللفظ عن طريق الاستعارة، وكسر الرتابة، ومن ثمّ كسر توقّع القارئ، فجاء التعبير على ما هو عليه، يُضمر علاقة الجناس في هيئة اللفظين معاً، ولا ينفِ الأثر الموسيقي الناتج عن تفاعلهما.

ومن جهة أخرى فإنّ الموسيقى التعبيريّة التي أحدثها الدّال (صرخة) جعلت البيت واقعاً تحت مظلّة أبيات إبي تمام في فتح عمورية، التي يقول فيها:
"لبّيت صوتاً زبطريّاً هرقت له كأس الكرى ورضاب الخرد العرب"
(الطائي25)

وفي الوقت الذي ينبجس البيت السابق من بيت أبي تمام بوصفه "نواة معنوية للتكرار"(مفتاح132) فإن معالم قصيدة إبي تمام تظهر في أبيات الشاعر الحديث بين الفينة والأخرى، على شكل مؤشرات موسيقية كما في الجناس والتضاد اللّذيْن استخدمهما الشاعر العباسي في قوله "في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعب"، وما أحدثته من إيقاع رحل إلى فضاء النص الجديد الذي استمدّ قواه الإيقاعية من البيت المرجعي بفضل تلك العناصر، بوصفه مرجعية نصية تمدّ النص الحديث بمقومات تناصية كشفت عنها معانى الأبيات السابق في تلبية الصرخة، وإغاثة المستنجد.

كما تشكّل ظاهرة التضاد في المقطع السابق وحدة إيقاعية أخرى "تسم الجمل بشيء من التناغم، يوحّدها داخل قانون الجدل الدائم"(ليوسفي(13) المتّقد في النص، مما يجعل التناص حاكماً لإيقاع النص الحديث وموجهاً لدلالته.

لقد انفصل النص الشعري الحديث –السابق– عروضياً عن نص (فتح عمورية)، إذ أن الأول جاء على وزن البحر الكامل، والثاني على البحر البسيط، لكنّ البنية الإيقاعية التي أسسها الشاعر في داخل النص بفعل التضاد، والجناس، جعلته وفيّاً للنص العباسي من الناحيتين: الموسيقية والإيقاعية.

خاتمـــــة

وهكذا يتضح –من خلال النماذج السابقة– أنّ العلاقة الإيقاعية التي تربط نص ما بنص (نصوص) آخر ليست دائماً علاقة أوزان متشابهة، تعتمد على الاحتذاء، أو الهدم. إنّما هي علاقة تناصّية (علاقة تعلّق) لها عناصرها الكفيلة بخلق بذور الانتماء في النّص الحديث للقائم الإبداعي السّابق.

وأنّ الإيقاع الموسيقي يتحقق في النّص من تفاعل عدّة دوال صوتيّة ومعنويّة تسهم في تكوين الموسيقى الكلّية للنص، ويدخل النّص عبرها مسافات التفاعل والتعالق النّصّي، التي تسهم بشكل أو بآخر في تكوينه، ومساعدته على التأثير والنّفاذ إلى داخل نفس المتلقي وذاكرته أيضاً.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبراهيم، عباس، شرح ديوان ابن زيدون، ط1، بيروت، دار الفكر العربي، 1996.،
- إسماعيل،عزالدين، الشعر العربي المعاصر،(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط5،مصر،المكتبة الأكاديمية،2000.
- الأنباري، أبو بكر، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام هارون، ط3، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1996.
- باختين، ميخائيل، شعرية ديستوفسكي،ترجمة: جميل ناصف التكريتي، ط1، الدار البيضاء، توبقال، 1986.
- البغدادي، عبد المولى، على جناح نورس،ط1، طرابلس، ليبيا، دار الكتاب الجديد، 1999.
- بقشي،عبدالقادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي،دراسة تنظيرية وتطبيقية، ط1،المغرب، دار افريقيا الشرق، 2007.
- بلمليح، إدريس، القراءة التفاعلية، ط1،الدار اللبيضاء، توبقال،2000.
- بنّيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية،ط1، بيروت، دار العودة، 1997.
- بوزيد، نواري سعودي، جدلية الحركة والسكون،مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني، ط1، الأردن، عالم الكتاب الحديث، 2011.
- التليسي، خليفة، ديوانه،ط1، طرابلس، تونس، الدار العربية للكتاب، 1989.
- جودات، محمد، في العروض والشكل البصري،قراءة تناصية في الحداثة الشعرية، ط1، الأردن، عالم الكتاب الحديث، 2010.
- جينيت، جيرار، طروس الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي، ط10، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- خضر، سيد، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية،ط1، بيلا، كفر الشيخ، دار الهدى للكتاب، 1998.
- الخنساء، تماضر بنت عمر، ديوانها، شرح وتحقيق: إبراهيم عوضين، ط1، القاهرة، مطبعة السعادة، 1985.
- الربيدي، عبد السلام عبد الخالق، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، ط
- ابن أبي ربيعة، عمر،ديوانه، ط3، بيروت، دار صادر، 2003.
- الشابي،أبو القاسم، ديوان أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر والتوزيع، 1970.
- شكري إسماعيل، في معرفة الخطاب الشعريدلالة الزمان وبلاغة الجهة، ط1، الدار البيضاء، توبقال، 2009.
- شياع،محمد عبد الرضا، الخلفية النصية الإسبانية والشعر العربي المعاصر، ط1، دمشق، دار تموز، 2013.

- الطائي، أبو تمام ديوانه، فسّر ألفاظه اللغوية ووقف على طبعه: محيي الدين الخياط ، طُبع بمناظرة والتزام: محمد جمال، طبعة بيروت، دار إحياء التراث العربي، (د.ت) .
- الغذامي، عبد الله،الخطيئة والتكفير،ط2، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1991.
- غروس، نتالي بييقي،مدخل إلى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ط1، سوريا، دار نينوى، 2012.
- فضل، صلاح،بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، عالم المعرفة، 1992.
- قاسم، عدنان حسين،لغة الشعر العربي، أصالة التراث في مواجهة التفجير، ط1، ليبيا، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1981.
- المتنبي: أبو الطيب، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمّى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه:السقا وآخرون،(د.ط) بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر،2003.
- مفتاح، محمد،تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط3، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العرربي، 1992.
- ناجي، إبراهيم،ديوانه، ببيروت، دار العودة، 1992.
- المناصرة، عز الدين،جمرة النص الشعري، مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية، ط1، الأردن، مجدلاوي، 1995.
- وهبة ، مجدي، والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ط2، بيروت، لبنان، 1982.
- اليوسفي، محمد لطفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ط2، تونس، دار سراس، 1986.