وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة ـ كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسـم اللغـة العربيـة

قصيدة الشعر العراقية

دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي

أُطروحة يتقدّم بها الطالب

حميد يعكوب نعيمة الصافي

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية ـ جامعة البصرة وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور

سوادي فرج مكلف

١٤٣٤هـ ٢٠١٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

(رَبَّنَا أَتْمِمْ لَنَا نُورَنَا وَاغْفِرْ لَنَا إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ)

صدق الله العلي العظيم

التحريم الآية ٨

توصية الأستاذ المشرف

أشهد أنَّ إعداد الأطروحة الموسومة (قصيدة الشعر العراقية دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي) للطالب (حميد يعكوب نعيمة الصافي) قد جرى تحت إشرافي في قسم اللغة العربية / كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة البصرة ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها.

المشرف

الامضاء :

الاسم : أ.د. سوادي فرج مكلف

التاريخ : / / ٢٠١٣ م

توصية السيد رئيس قسم اللغة العربية

بناءً على التوصيات المتوافرة أُرشِّح هذه الأُطروحة للمناقشة.

رئيس القسم

التوقيع :

الاسم : د.علي عبد رمضان

التاريخ : / / ٢٠١٣ م

الإهداء . . .

إلى من زرع الأمل في طريقي وعاش ينتظر يوم الفرح

إلى أم حسن ...

وفاءً ومحبة

إلى امتدادي في الحياة ...

حسن

علي

حسين

استمارة مستخلصات رسائل وأطاريح الماجستير والدكتوراه في جامعة البصرة

الكلية : التربية للعلوم الإنسانية
القسم : اللغة العربية
التخصص : أدب / نقد حديث

اسم الطالب : حميد يعكوب نعيمة
اسم المشرف : سوادي فرج مكلف
الشهادة : الدكتوراه

عنوان الرسالة أو الأطروحة :

قصيدة الشعر العراقية

دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي

ملخص الرسالة أو الأطروحة

قصيدة الشعر العراقية دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي ، أطروحة يتقدم بها الطالب حميد يعكوب نعيمة إلى كلية التربية للعلوم الإنسانية ـ جامعة البصرة ، في سنة ١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م. الفصل الأول : جماليات التشكيل في الإيقاع الوزني. الفصل الثاني : جماليات التشكيل في التوازي. الفصل الثالث : جماليات التشكيل في التصوير.

College : Education for Human
Dept : Arabic language
Certificate : criticism

Name of student : Hameed Yeagoob Naimah
Name of supervisor : Sawady Faraj Miklif
Specialization : degree or title of a Doctor

Title of thesis

Hair poemIraqistudy intheaestheticsofrhythmicmodulation

Absract of thesis

Thes is submitted by the student Hameed yakoob Naima to the Council of the College of Education for Human Sciences University of Basra for the year1434AH/ 2013 AD. Chapter One : the aesthetics of compositionin Weightedrhythm. Chapter II : Aestheticscon figuration inparallel. Chapter. III : The aesthetics of composition inphoto graphy.

المحتويات

المحتويات

الموضـــوع	الصفحة	
	من	إلى
المقدمة	أ	ج
التمهيد	١	١٩
أولاً : مسار التحولات في المشهد الشعري العراقي الحديث	٢	
ثانياً : قصيدة الشعر: الرؤية والمفهوم	١٠	
الفصل الأول : جماليات التشكيل في الإيقاع الوزني	٢٠	٩٣
نظرة عامة في جماليات الوزن والإيقاع	٢١	
المبحث الأول : جماليات التقطيع الكمي / الصوتي	٢٨	٤٨
١ـ آلية النقص (الفاعلية والأثر)	٢٩	
٢ـ آلية الزيادة (الفاعلية والأثر)	٤٢	
المبحث الثاني : جماليات التنوع الإيقاعي	٤٩	٦٥
١ـ آلية التنقل (الفاعلية والأثر)	٥٠	
١ـ١ـ تنقل دائري	٥٠	
١ـ٢ـ تنقل عضوي	٥٤	
٢ـ آلية التعدد (الفاعلية والأثر)	٥٧	
المبحث الثالث : جماليات التمفصل الإيقاعي	٦٦	٩٣
١ـ آلية التضمين (الفاعلية والأثر)	٦٦	
١ـ١ـ تضمين الاقتضاء	٦٧	
١ـ٢ـ تضمين الإفتقار (الإسناد)	٧٣	
٢ـ آلية التدوير (الفاعلية والأثر)	٧٨	
٢ـ١ـ التدوير في القصيدة العمودية	٧٩	
٢ـ٢ـ التدوير في قصيدة التفعيلة	٨٤	
٢ـ٢ـ١ـ التدوير الجزئي	٨٥	
٢ـ٢ـ٢ـ التدوير الكلي	٩٠	
الفصل الثاني : جماليات التشكيل في التوازي	٩٤	١٦٦
مفهوم التوازي (التشكيل والدلالة)	٩٥	
المبحث الأول : جماليات التوازي الصوتي	٩٩	١٢٤

١ـ توازي الأصوات المفردة	٩٩
٢ـ توازي الأبنية الصرفية	١٠٦
٣ـ التوازي العروضي	١١٢
المبحث الثاني : جماليات التوازي التركيبي	١٢٥ ـ ١٥٢
١ـ التوازي النحوي	١٢٥
٢ـ التوازي البلاغي	١٣٧
المبحث الثالث : جماليات التوازي الدلالي	١٥٣ ـ ١٦٦
١ـ التوازي العلائقي	١٥٣
٢ـ التوازي القائم على لغة السرد والمبادلة الحوارية	١٦٢
الفصل الثالث : جماليات التشكيل في التصوير	١٦٧ ـ ٢٤٠
إيقاع الصورة (التشكيل والدلالة)	١٦٨
المبحث الأول : جماليات المشابهة في الصورة الشعرية	١٧٢ ـ ١٩٦
١ـ المشابهة في الصورة التشبيهية	١٧٢
٢ـ المشابهة في الصورة الإستعارية	١٨٦
المبحث الثاني : جماليات المفارقة في الصورة الشعرية	١٩٧ ـ ٢١٦
١ـ المفارقة في تشكيلها الجزئي	٢٠٠
٢ـ المفارقة في تشكيلها الكلي	٢٠٧
المبحث الثالث : جماليات الرمز في الصورة الشعرية	٢١٧ ـ ٢٤٠
١ـ الرمز التوليدي	٢١٩
١ـ١ـ الرمز في المفردة	٢١٩
١ـ٢ـ الرمز في الفكرة	٢٢٤
٢ـ الرمز التراثي	٢٢٨
٢ـ١ـ الرمز الديني	٢٢٨
٢ـ٢ـ الرمز الأدبي	٢٣١
٢ـ٣ـ الرمز التاريخي	٢٣٤
الخاتمة	٢٤١ ـ ٢٤٦
المصادر والمراجع	٢٤٧ ـ ٢٦٤
Abstract	I ـ II

المُقَدِّمَة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الخلق محمد وآله الطيبين الطاهرين وبعد ...

في الوقت الذي شهدت فيه القصيدة العربية الحديثة تحولاً من نمطية الأداء الشعري الجاهز إلى أشكال من الأداء التجديدي ، شهدت كذلك الساحة النقدية تحوّلاً في النظر إلى القصيدة المولودة .

وكان من أبرز مظاهر الاستفزاز للمنظار النقدي السائد ، الإيقاع بوصفه مفهوماً غائباً حاضراً ، غائب لأنه ليس فكرة ولا لفظة ولا صوتاً ولا صورة ، ولكنه ـ في الوقت نفسه ـ حاضر موجود ، ومتغلغل في كل هذه المكوّنات ، بل هو مسؤول عن صناعة شعريتها ، فهي ليست في غيابه إلّا تراكمات لغوية ميّتة لا روح فيها.

إن فرادة قصيدة الشعر تنبعث من امتلاكها مشغلاً شعرياً ظل وفيّاً لناسه منذ تشكّله في (رابطة الرصافة) بوصفها نقطة الشروع التي انطلق منها. وولادة قصيدة الشعر لا يلغي قصيدة النثر ، ولا يلغي تاريخاً من القصائد ، كتبت بشتّى الأساليب ، وهم مؤمنون ـ أي جماعة قصيدة الشعر ـ بأن الجديد يبنى فوق السابق قواعد جديدة لا تقف بالضد من أساليب شعرية استخدمها الشاعر ، بوصفها تعبّر عن حاجة العصر في ذلك الوقت.

ولمّا كان البعض من شعراء قصيدة الشعر ممّن نال قدراً كافياً من المعرفة الأكاديمية ، بوصفهم عاملين في الوسط الجامعي أمثال (د. فائز الشرع ود. مشتاق عباس معن ود.نوفل أبو رغيف ود. عارف الساعدي) وآخرين ، قد أغنوا الساحة بأطروحاتهم النقدية التي تنظّر لحركتهم ، وتكشف عن سماتها الجمالية والفنية ، أضحت مقولاتهم بمثابة الإعلان عن منجزهم الشعري ، لاسيما بعد توفر الحرية الإعلامية والثقافية التي نالها الوسط الأدبي ، بعد عام التغيير ٢٠٠٣م .

وهذا ـ بطبيعة الحال ـ أوجد منطقة تلقٍ جديدة ، تقرأ وتتذوق هذه النصوص ، وقد كان الباحث أحد المتلقّين ، الذي لفتت انتباهه وجذبته هذه النصوص ، وأثارت فضوله ، وولّدت لديه الرغبة في تناولها مشروعاً بحثياً لأطروحته. وبعد طرح الموضوع ومناقشته مع أستاذه المشرف ، ومع أهل الخبرة في هذا المجال ، تبيّن له أن الموضوع بكر أكاديمياً، فنال موافقة أستاذه ومباركته بعد تعديل في العنوان ، وهذا ما يتيح للباحث صفة الريادة البحثية ولذّة الكشف ، وإن كانت بكارة الموضوع لا تخدمه دائماً ، لأن المعضلة البحثية تمنحه الفرصة في التحدي ليقول غير ما قد قيل.

ولم تكن رحلة البحث مع نتاج هذه الحركة ـ إلى جانب المجهود الذاتي الذي بُذل ـ لتسفر عن نتائج ، بل لم تكن لتتخلص من فوضى التراكم ، لو لم تُرفد بأدوات منهجية ضبطت سيرها، ويسّرت بلوغها إلى الأهداف المحددّة ، وهذا لا يعني التقيّد الصارم بأدوات منهج معيّن، فإن ذلك غير متيسّر في ظل التعامل مع ظاهرة شعرية تكتنز برؤى وأفكار وتطلعات وصور وإيقاعات ورموز ، تُقدّمها لغة ذات ثراء عال من الإيحاء ، لذلك كان التعدد المنهجي ضرورة اقتضتها طبيعة البحث.

وعلى الرغم من أن المنهج التحليلي الوصفي ، قد مثّل في بعض إجراءاته ، الخلفية الأساسية للبحث ، فقد تمّت الاستعانة ببعض أدوات المنهج البنيوي ، وببعض آليات المنهج الإحصائي ، كما كان المجال مفتوحاً أمام الممارسة التأويلية في مقاربة بعض العيّنات الشعرية، حيث إن النص المنفتح إبداعياً يستدعي انفتاحاً منهجياً في مقاربته. وأود أن أشير إلى أن طبيعة التحليل تقضي بتحليل البيت أو السطر الشعري ـ موضع الشاهد ـ ضمن السياق الشعري العام ، أي ضمن مجموعة أبيات أو أسطر شعرية ، تشكل مع موضع الشاهد تكوينا سياقيا ودلالياً متكاملاً ، وهذا ما يسم الدراسة في بعض الأحيان بالسّعة والطول ، وما ذلك إلّا سعي لتحصيل المعنى العام للنص الشعري.

وقد أفادت هذه الأطروحة من جملة من الدراسات والكتب المعاصرة ، أما الدراسات فتتقدّمها دراسة محمد العياشي كنوني (شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية) ، ودراسة عبد الإله سليم (بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية) ، ودراسة

جورج لايكوف ومارك جونسن (الاستعارات التي نحيا بها) ، وأما الكتب ، فهي كتاب (حركة قصيدة الشعر) لبسام صالح مهدي ، وكتاب (مدار الصفصاف) ، تحرير : نوفل أبو رغيف وفائز الشرع ، ويتكون هذان الكتابان من مجموعة من الكتابات والمقالات المتنوعة ، أعيد نشر أغلبها في ملفّي مجلة الأقلام وآفاق أدبية ، وكتاب (قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني) للدكتور رحمن غركان ، الذي تناول فيه مقومات شكل الأداء وخصائصه ، على وفق قراءات تطبيقية لنصوص مختارة.

وقد استدعت الضرورة المنهجية أن يرد البحث في تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة ، أضاء التمهيد في قسمه الأول مسار التحولات في المشهد الشعري العراقي الحديث ، وأسفر القسم الثاني عن قصيدة الشعر في الرؤية والمفهوم.

وقد استهل الفصل الأول بمدخل نظري تناول الأساس الجمالي للوزن والإيقاع ، ثم سعى إلى التنقيب في (جماليات التشكيل في الإيقاع الشعري)عبر آليات توزّعت على ثلاثة مباحث ، تناول المبحث الأول (جماليات التقطيع الكمي / الصوتي) ، وفق آليتي النقص والزيادة ، وتناول المبحث الثاني (جماليات التنوع الإيقاعي) ، وفق آليتي التنقل والتعدد، وجاء المبحث الثالث (جماليات التمفصل الإيقاعي) ، وفق آليتي التضمين والتدوير.

ولمّا كان الفصل الأول محاولةً لاقتفاء تجليات الإيقاع الخارجي ، فقد قارب الفصل الثاني المادة الإيقاعية في مستواها الداخلي ، وكان بحثا عن (جماليات التشكيل في التوازي الشعري) ، وقد انتظم في ثلاثة مباحث ، تناول المبحث الأول (جماليات التوازي الصوتي)، في ثلاثة مستويات ، توازي الأصوات المفردة وتوازي الأبنية الصرفية والتوازي العروضي ، وتناول المبحث الثاني (جماليات التوازي التركيبي) في مستويين : التوازي النحوي والتوازي البلاغي ، ثم جاء المبحث الثالث (جماليات التوازي الدلالي) منتظماً على وفق أربع علائق للتوازي ، هي الترادف والتضاد والاشتراط والتناسب.

أما الفصل الثالث (جماليات التشكيل في التصوير الشعري) ، فقد تناول في مبحثه الأول (جماليات المشابهة في الصورة الشعرية) من خلال تراكم سمات التشبيه والاستعارة تراكماً سياقياً. وقد توزع المبحث الثاني (جماليات المفارقة الشعرية) على

مستويين : لفظي وهو ليس مقصود النص، وجوهري ، وهو الكامن المضمر ، وقد توزع ذلك بين المفارقة في تشكيلها الجزئي ، والمفارقة في تشكيلها الكلي . أما المبحث الثالث (جماليات الرمز الشعري) ، فقد توزع بين الرمز التوليدي ، الذي يدور حول الألفاظ أو الصور ذات الدلالات الإيحائية ، وبين الرمز التراثي الذي يقوم على توظيف الشخصيات الدينية أو الأدبية أو التاريخية توظيفاً رمزياً ، لنصل بعد ذلك إلى الخاتمة التي ثبّتنا فيها أهم الاستنتاجات بشيء من الاختصار والتكثيف ، مع تثبيت المصادر والدواوين الشعرية والدوريات التي شكلت مادة البحث وأسسه النظرية.

ولابد أن نعترف بأن مسار البحث قد تطلّب الكثير من الوقفات التي تحتاج إلى نظر وتأمل ، فضلاً عن بعض الصعوبات الفنية المتمثلة باتساع الميدان التطبيقي ، مع ندرة المجاميع الشعرية ، وفقدان بعضها ، أو تناثر بعض النصوص في مجلات محدودة الطبع.

إلّا أن ما سهل عمل الباحث وذلل له جزءاً من معوقات العمل ، ما تحقق له من لقاءات وجلسات حوارية ، مع أحد رواد الحركة ، الشاعر الناقد الدكتور فائز الشرع ، الذي أبدى ملاحظات فنية قيّمة ، أضاءت مسار البحث ، فضلاً عن تزويد الباحث بنتاجه الشعري ، ونتاج شعراء آخرين من الحركة.

ومن الجدير بالذكر أثناء الحديث عن ظروف ومقومات البحث أن اتقدم بالشكر الخالص والثناء الأوفى إلى الأستاذ الدكتور سوادي فرج مكلف ، لتفضله بالإشراف على أطروحتي، واشهد أني لمست فيه الأخ والأستاذ والمعلم الناصح. فدعائي له بالحفظ والتوفيق.

وكذلك أشكر أساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربية في كلية التربية للعلوم الإنسانية جزاءً ووفاء. كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم تقويم الرسالة وأسأل الله أن ينفعني بعلمهم ، وينوّر لي طريق البحث بملاحظاتهم واستدراكاتهم.

كما أتقدم بخالص شكري وتقديري للأستاذ المساعد الدكتور كاظم فاخر الخفاجي ، أخاً وزميلاً وناقداً ، صاحب البحث بروحيّة شفّافة وحريصة ، يسدّد ويصوّب ويضيف ويحذف ، فلا أملك إلّا الدعاء له بالحفظ والتوفيق.

وأود أن أتقدم بخالص شكري لزملائي في قسم اللغة العربية ، كلية الآداب وأرفع دعائي لهم بالتوفيق ، كل من : الأستاذ المساعد الدكتور عواد كاظم لفتة و د. ستار قاسم عبد الله و د. احمد خضير و د. حازم هاشم و د. صادق جعفر و م.م. مسلم هوني و م.م. خالد حوير و م.م. خالد عبد العزيز و م.م. أزهر نور ، وكل من أعانني وسهل لي الحصول على مجلة أو كتاب.

وأخيراً فاني بذلت ما في وسعي ، وصدقت مع نفسي ، فإن وفقت في ذلك ، فالفضل لله وحده ، وهذا ما طمحت إليه ، وإن كانت الأخرى ، فحسبي الله نعم المولى ونعم النصير ، وأسأل الله بعد هذا التوفيق.

التمهيد

تمهيد

أولاً : مسار التحولات في المشهد الشعري العراقي الحديث :

مسار التحول في نسق القصيدة الحديثة ، بدأ متأثراً بالغرب ، وطلائع هذا التأثر تجلّت في الأفق منذ نهايات القرن التاسع عشر ، ففي مصر ظهرت (جماعة الديوان) ، ومن أبرز أعضائها : عباس محمود العقاد ، وعبد الرحمن شكري ، وإبراهيم عبد القادر المازني، وكانت هذه الجماعة تدعو إلى تجديد الشعر العربي ، برفض المثال القديم في الاستهلال ، وفي البنى اللغوية والأساليب البلاغية ، كما تدعو إلى مواكبة الزمان المتغيّر بالانفتاح على الثقافة الانكليزية(١). وقد نتج من اهتمام العقاد بالوعي النقدي في تناول الشعر، أن ظهرت في مصر كذلك جماعة (أبولو) بالتعاون بين احمد زكي أبو شادي ، وبين خليل مطران ، وكانت هذه الجماعة تدعو إلى النهوض بالشعر العربي ، وضرورة التأثر بنفحات الحضارة الراهنة ، ونزعاتها الإنسانية ، وروحها الفنية ، وربما كان أبو شادي أول من تحدث عن (الشعر المرسل) في العربية في سعيه نحو التجديد الشكلي لعمود الشعر العربي ، والخروج على القديم(٢).

وفي خطوة ثانية أكثر جدّية وتصميماً على طريق التجديد في الشكل الشعري ، ظهرت أعمال أمين الريحاني ، وجبران خليل جبران ، وأعضاء الرابطة القلمية ، التي تأسست في المهجر الأميركي الشمالي عام ١٩٢٠، حينما كان الريحاني يدعو إلى نبذ الموضوعات التقليدية في تراث الشعر العربي ، والاهتمام بمضامين إنسانية جديدة تستدعي بالضرورة تغيير شكل التعبير الشعري ، وكان الريحاني يقصد بذلك التحرر من القافية ، والنظر في إمكانية كتابة الشعر الحر الطليق(٣).

وما أن بدأت تهبُّ على العراق نهضة مصر ، وثقافة الغرب ، حتى بدأ الشعراء العراقيون يتلمّسون طريقهم نحو التجديد ، يعبّر عن وجدانهم ومشاعرهم ، والواقع الذي

---

(١) ينظر : مدائن الوهم شعر الحداثة والشتات دراسة نقدية ، عبد الواحد لؤلؤة ، ص٥١.

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٥٢.

(٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٥٣.

كانوا فيه يحيون، وكان جميل صدقي الزهاوي ، من أوائل الدعاة إلى التجديد وحاملي لوائه، وهو عنده ((أن ينظم الشاعر عن شعور عصري صادق يختلج في نفسه ، لا عن تقليد ... فالجديد موجود في القديم والحديث إذا لم يسبقه إليه أحد))[١].

وكانت مجلة (الإصابة) التي أصدرها الزهاوي سنة ١٩٢٦ ، الميدان الرحب ، الذي جال فيه وأبدى رأيه في القديم والجديد ... وكذلك كان معروف الرصافي ، من الثائرين على القديم ، ولم تكن ثورته كثورة الزهاوي ، وإنما كانت هادئة[٢]. وليس ما ذهب إليه الزهاوي أو الرصافي أو الشبيبي ببعيد عن رأي القدامى في الشعر ، فهو عندهم من الشعور ، وهو تصوير للأحاسيس ، ونبضات القلوب ، ولكنهم تعمّقوا في فهم الشعر ، بما جاءهم من نفحات التجديد والتوسع في مفهوم الشعر ، وما اقتبسوه من الصحف التركية التي كانت تنقل ما يشيع في الغرب.

من هنا جاءت الحداثة الشعرية العربية ـ في هذه المرحلة ـ تلبية لحاجة جمالية ناشئة متأثرة ، تتطلب وعياً جمالياً ، يتميز عن الوعي الكلاسيكي بعدّة سمات ، منها التجادلية : التي تحيل على فهم العالم والوجود الإنساني في تناقضه وتجادله ، على عكس الوعي الجمالي الكلاسيكي الذي يعيه في تكامله ، وتناظره ، ومنها الدرامية : التي تبتعد بالمبدع عن التعبير الذاتي والشخصي إلى التعبير عن مسائل مختلفة وبفنون متنوعة. ومنها الكلية : التي تفترض رؤية الظاهرة في تحوّلها من حالة إلى أخرى من خلال الصراع (الدرامية)، ومن خلال علاقاتها بالظواهر الأخرى ، مما يؤكد ذلك ترابط هذه السمات فيما بينها ليحدث الاتساق والانسجام في الوعي الحداثي[٣].

إذاً حداثة الوعي تتطلب حداثة النص ، ومن ثم فإن حداثة النص تتطلب حداثة التلقي ، من هنا يمكن القول : إن القصيدة الجديدة (قصيدة التفعيلة) ، حينما طُرحت كمنجز شعري تجديدي ، كانت في مواجهة مباشرة مع حساسية الراهن الشعري السائد على أكثر من

---

(١) الأوشال (المقدمة) ، جميل صدقي الزهاوي ، بغداد ، ١٩٣٤ ، ص و .

(٢) ينظر : في الشعر العربي الحديث ، د. أحمد مطلوب ، ص١٠ ، ١٢.

(٣) ينظر : وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، د. سعد الدين كليب ، ص٢٨ ،٢٩ ،٥١ ،٥٤.

صعيد. فهي زاحمت شكلاً شعرياً مهيمناً على الذائقة الجماهيرية لمئات السنين ، وهي فاجأت منطقة التلقي التي لا يمكن خرقها بسهولة ، لكونها مشحونة بإرث شعري كبير هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، كان هذا الوليد بحاجة إلى رؤية نقدية تنظر له ، وتثبّت دعائم وجوده ، وبحاجة إلى مواهب شعرية كبيرة تطرح منجزها الشعري ، وقد قيّض له ذلك بجيل الرواد.

وبفعل تحولات الحياة ، والاندماج مع التيارات الفكرية الداعية إلى تغيير المجتمع ، أخذت الواقعية تشكل المحور الأساس الذي قامت عليه حركة الرواد التي تضم ـ في آن واحد ـ الرواد وفترة الخمسينيات ، وقد وصفهم محمد الجزائري بأنهم ، ((قد استطاعوا مزج الحلم بالواقع ، فتداخل صوتهم التجديدي المنجز مع صوت العصر عبر ثلاثية الحرب العالمية الثانية ، حرب فلسطين ، وثبة كانون في العراق ... فأنهم استطاعوا ربط المحلي بالعربي بالعالمي ، والعمل على تخلق الشعر ضمن المؤثرات السياسية والظروف الموضوعية والذاتية ...))[١].

وكان يمثل تلك المرحلة فضلا عن السياب ونازك الملائكة والبياتي ، بلند الحيدري ومحمود البريكان وسعدي يوسف وحسين مردان ورشدي العامل وشاذل طاقة.

ولأن الشعر بنية لغوية ـ إيقاعية بقدر ما هو بنية دلالية ـ رؤيوية ، فانه يتطلب من الشاعر قدرة فنية تجعله يقيم جسوراً ـ بعد تلبّسه الحالة الشعرية / الانفعالية ـ بينه وبين المتلقي ، إذ بوساطة هذه التركيبة الجديدة يستطيع أن يوصل تجاربه الخاصة بمنتهى القوة النافذة[٢].

أما الفترة المنبثقة في بدايات سنوات الستينيات ، فقد حملت نفساً شكلانياً وكان ممثلو هذه الفترة ـ من الشعراء الشباب ـ يعلنون رفضهم لتراثنا الشعري[٣] ، ولمنطق القصيدة الخمسينية بشكلها الحر البدائي ، مستشعرين ((ضيق الأشكال الشعرية الخمسينية وتكرار

(١) ويكون التجاوز ، محمد الجزائري ، ص٤٨.

(٢) ينظر : مفهوم الشعر عند السياب ، د. عبد الكريم راضي جعفر ، ص٥٨.

(٣) ينظر : معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، فاضل ثامر ، ص١٨٣.

إيقاعاتها ونمطية أبنيتها ، فراح ينقدها ـ الشاعر الستيني ـ ويتلمس لنفسه أشكالاً جديدة ومفهومات جديدة تسوغها))[١] ويؤكدون قدرتهم على تجاوز كتابات الشعراء الرواد الذين أصبحوا ـ في نظرهم ـ تقليديّين ومحافظين ، محاولين بذلك تخطي هذا المنتج ، من خلال تخطي الصياغات المتعارف عليها ، والولوج في عالم العلاقات اللغوية غير المألوفة ، وتبعاً لذلك تغلغل الستينيون في النسيج الداخلي للحياة الثقافية العراقية ، وأسهموا بمواهبهم وإيمانهم بمشروعهم في خلق وضع شعري جديد ، دعاها سامي مهدي (الموجة الصاخبة) ، فيما سمّاها فاضل العزاوي (الروح الحية) ، فالنص الستيني نص ((يظل معناه مفتوحاً ويمكن أن يُقرأ على مستويات مختلفة ، يوحي أكثر مما يقول ، يصدم أكثر مما يوافق ، تمتزج فيه الفكاهة باللوعة، والواقعي بالسحري ، والمعنى باللامعنى))[٢].

حتى تمكن البعض منهم أن يستقلوا بتجارب شعرية ذات خصوصيات فردية واضحة تقترب من كونها متناً أصيلاً ، تمكنت هذه التجارب في بعض حلقاتها أن تضيف جديداً إلى حركة الشعر الحر ، أو أن تطور وضعاً شعرياً معيناً رسم الرواد خطوطه الأولى[٣].ومنهم حسب الشيخ جعفر الذي يستحق انتباهة استثنائية ،لتميزه بالنمط الشعري (القصيدة المدوّرة) التي يقدّمها في ديوانيه (الطائر الخشبي) و (زيارة السيدة السومرية) ، بينما يقدم فاضل العزاوي في(سلاماً أيتها الموجة) مثلاً : انتهاكات مستمرة للغة العرب الثابتة ، وتجارب أخرى لـ (سامي مهدي وياسين طه حافظ وحميد الخاقاني وفوزي كريم وحميد سعيد)[٤].

من هنا كانت الولادة إلى حدٍّ ما طبيعية ومنطقية ، وهي تستند إلى مرجعية شعرية عراقية بالغة العمق والثراء والحساسية ، إذ كان الشعر العراقي قبل مجيء ادونيس قد قطع شوطاً مثيراً في إنضاج صفتين متناقضتين ، ما كانت لتنتصر واحدة على أخرى لولا الظرف السياسي الذي طوى الشعر والشعراء تحت جناحيه ، الأولى صفة الشاعر

(١) الموجة الصاخبة شعر الستينات في العراق ، سامي مهدي ، ص٢٢٥.

(٢) الروح الحية جيل الستينات في العراق ، فاضل العزاوي ، ص٢٠٧.

(٣) ينظر : الشعر العراقي الحديث قراءة ومختارات ، الدكتور محمد صابر عبيد ، ص٢٦.

(٤) ينظر : الرماد ثانية تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين، د. كاظم فاخر الخفاجي ، ص٣٧.

المتسائل، والثانية صفة اليقيني ، أما الشاعر المتسائل فقد اكتشف حيرته مع اكتشافه عنصر الجدّة في الشعر ، في حين شاعر اليقين جاءت به الحداثة لا الجدّة ، لأن الجدّة اكتشاف ، في الوقت الذي لا تعدو فيه الحداثة ، إلّا أن تكون استعارة من مكان وزمان الحداثة الغربية.

وإذا كانت الحتمية التاريخية لمسار التحولات التجديدية في القصيدة الحداثية تستدعينا أن نسلط الضوء على كل مستجد في الساحة العربية ، نكون إزاء العدد الأول من مجلة (شعر) اللبنانية ، الصادر في كانون الثاني ، سنة ١٩٥٧ ، وهذه المجلة أثارت منذ صدورها حتى احتجابها بعد ثماني سنوات ، العديد من المسائل الشعرية ، كان من أهمها (قصيدة النثر) ، وهي قصيدة تمتلك مرجعية تراثية إلى جانب مرجعيتها الغربية ، ولا أحد يعترض على أن ادونيس أول من افتتح الطريق ، بأن نشر نصيّن انتقاليين يجمعان بين النثر الشعري ، والأبيات الحرة ، ثم تبعه يوسف الخال وشوقي أبو شقرا وعصام محفوظ وآخرون[١].

وقد حاول كُتّاب قصيدة النثر تثبيت بعض المفاهيم الأولية في أذهان الشعراء والنقاد والقراء على السواء. إن قصيدة النثر شكل شعري مستقل ، وليست مجرد (تجديد) في الحركة الشعرية ، فهي ثورة جذرية على كل ما سبقها من الأشكال الشعرية ومفاهيمها ، تشكل أعلى تجسيدات الرفض لدى تجمع شعر ، وأقصى ممارسات الحرية في الكتابة[٢] ، ولكي يستطيع كاتب قصيدة النثر التوغل إلى أعماق عالمه الداخلي والوصول إلى أبعد حدوسه ورؤاه ، توسل بما سمّاه السرياليون بـ (الكتابة الآلية) ، التي هي : ((التعبير الشعري في أقل حد ممكن من الرقابة الواعية على الدفق الشعري ، حيث الشاعر يصير آلة التلقي لرسائل تطلع من الداخل))[٣].

لهذا أطلق كُتّاب قصيدة النثر موضوعة (تفجير اللغة) ، وفتّشوا عن الصورة المدهشة، وجنحوا إلى ما هو خارق وسحري ، وأكثر بعضهم من اصطناع المفارقات. مما أدخلهم

(١) ينظر : أفق الحداثة وحداثة النمط ، سامي مهدي ، ص٨٤ ـ ٨٥.

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص٨٧ ، ٩٣.

(٣) السوريالية وتفاعلاتها العربية ، عصام محفوظ ، ص٨٧.

ذلك في مغالطات منها مغالطة التعريف ، ومغالطة التعويض ، أما مغالطات التعريف فيشير حاتم الصكر إلى أن لقصيدة النثر تناقضات منها ((تلك التي تبدأ من اسمها الذي يحيل إلى ضدين : قصيدة / نثر ، مروراً ببنائها العام الذي يقرن النظام بالفوضى ، وصولاً إلى دلالتها القائمة على اشراقيتها الداخلية بمقابل نزوعها الشكلي المجرد))[١].

وأما مغالطات التعويض فتكمن في عدم وضوح الكيفية الإيقاعية التي تسعى لتحقيقها قصيدة النثر ، وهي غير موجودة بالفعل ، فهل هذه الكيفية من نتاج عمل المتلقي ؟ وإذا كانت كذلك ، فمعناه أنه أصبح فعلاً دلالياً لا فعلاً صوتياً ، إن الباحثين الذين أخذوا بمبدأ الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر قد أغفلوا ((حقيقة لافتة وهي أن تلك القصيدة لا توجد بفضل الإيقاع الداخلي ولا تتميز نتيجة له ، فالقصيدة العروضية بدورها مفعمة به ، والنثر العادي يتضمّنه أيضاً ، ومن ثم فإن هذا الإيقاع الداخلي لا يمثل في أقصى حالاته وفاعليته سبب وجود قصيدة النثر ، حتى يكون مجال التعويض فيها))[٢].

ولكن ، هل لقصيدة النثر شكل ؟ نقول حين تمرّدت قصيدة النثر على الوزن والقافية ، نقضت بتمرّدها هذا كل عناصر الشكل التقليدي ، لذلك حاولت أن تحدد لها شكلاً و قواعد بنائية تقوم على إيقاع الجملة ، وعلائق الأصوات والمعاني والصور ، وطاقة الكلام الإيحائية ، وليس لها في ذلك فضل التميز فهو مشترك بين النثر والشعر.

وحين نتقدم في مسار التحولات الشعرية إلى المشهد الشعري السبعيني نلحظ أن القصيدة السبعينية لم تخرج في بدايتها عن إطار سابقتها على مستوى الأداء بالشكل ، بمعنى أنها ظلت محتفظة بتفعيلة الخليل ، ولكنها سعت مسعى آخر، ذلك المسعى هو توسيع فكرة الشعر وارتياد المناطق الأكثر مجهولية بحثاً عن الجمال المطلق.

إن القصيدة السبعينية كما وصفها خزعل الماجدي (قصيدة مركبة) أي أنها رفضت التسطيح والأحادية ، واتجهت إلى ذائقة جديدة عبر اشتغالها الجديد. وكان من بين الشعراء

---

(١) قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة ، حاتم الصكر ، مجلة فصول المصرية ، م١٥ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٦ ، ص٧٨. وينظر كذلك : أفق الحداثة وحداثة النمط ، سامي مهدي ، ص٩٥.

(٢) أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، ص٢١٨.

اللامعين في هذا الجيل الذين أثروا حقبة السبعينات بمنجز نظري وإجرائي ، حتى أصبحوا علامة بارزة من علامات تلك الفترة ، هما الشاعران زاهر الجيزاني وسلام كاظم[١].

إننا بهذا المسح السريع للمشهد الشعري ، لا ننوي إضاءة تجارب هذه المشاريع بكاملها، بل ننوي ـ على وجه الدقة ـ الوصول من خلال هذه الإضاءات إلى جوهر المغايرة التسعينية لنلامس بعض آليات اشتغالها.

من هنا لابد أن نستعير مفهوم (القصيدة المركبة) من الشعر السبعيني لأن هذا المفهوم يعيننا كثيراً في الوصول إلى النص الثمانيني ، بوصفه نصا مركبا وليس بسيطاً ، ومغزى كلمة (مركب) يتأكد عبر مستويات عدة ، أهمها : إن النص الثمانيني لم يقف في طموحاته الجمالية عند ارتياد المناطق الشعرية غير المعروفة ، وتثويرها كما فعل السبعينيون ، بل سعى إلى إجراء تعديل على أداء القصيدة ـ عموماً ـ من خلال العودة إلى مشروع النثر. ولعل الثمانيّين ـ آنذاك ـ اعتقدوا أن (الوزن) زيادة تثقل الشعر كجوهر ، وأن هناك المزيد من الفائض الموسيقي ، فبإمكان قصيدتهم أن تتأصل دون هذا الشرط الخارجي (الوزن) ، فاستبدلوا إيقاعاً أكثر مرونة ، وهو ما ندعوه بالإيقاع الداخلي ، وهذا التوجه الفني نفسه هو الذي أدخل قصيدة النثر الستينية في علاقة صادمة مع كل ما هو سائد ومألوف[٢].

كما تجلّت التركيبية في مستوى آخر ـ في الشعر الثمانيني ـ هو إطلاق القصيدة من حدودها المعروفة ، والانتقال بها إلى مساحة جديدة تدعى ـ الآن ـ بالنص المفتوح ، إذ إن القصيدة بحدودها النقدية المعروفة ، لم تكن تتسع لفكرة الشعر الجديدة ، التي أرادت أن تستثمر كل ما هو مهمل ، ومسكوت عنه ، وأن تستفيد من كل إمكانات اللغة غير المستغلة والسرد والتركيب ، لتنتج نصاً مغايراً[٣].

ثمة ردود فعل غير طبيعية أحدثها هذا النهج المتطرف ، حالت دون منح الثمانيّين الفرصة الكافية لتأسيس مناخهم الشعري ، وأعني بذلك أن مناخهم النظري ذاته ، كان مثيراً

(١) ينظر : تحولات النص الجديد استبصار فني تاريخي ، جمال جاسم أمين ، ص١٧ ـ ١٨.
(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص١٨ ـ ١٩.
(٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص٢٠.

للتساؤلات ، حيث إن البعض نسبه إلى السوريالية مرة وإلى العدمية مرة أخرى ، ولم تتضح هذه المسألة ، إلّا بعد فوات الوقت ، بعد أن خسر المشروع من جراء هذه النظرة ما خسر. ولعل هذه التداعيات مجتمعة كانت السبب وراء الضبابية والتشويش الذي أحاط المشهد الثمانيني ، رغم كونه مشروعاً مهماً في خارطة الشعر العراقي[١].

إننا ـ إذن ـ إزاء ظاهرة متجهة إلى النص بوصفه منطقة تقاطعات لغوية ومعرفية ، فالثوابت التي كانت سائدة ، أصبحت ـ الآن ـ مثار سؤال واستفهام ، حيث يحل الوعي والقصدية محل الانفعال والسهولة ، فلم يعد الشعر تصعيداً عاطفياً ، كما كان من قبل ، ولعل المسألة اللغوية كانت الأساس في مشروع الشعر الثمانيني ، حيث إن هذه اللغة بوصفها جدلاً بين استعمالين لا يلتقيان هما : الشعري والاصطلاحي المعجمي ، كانت العائق الأكبر في طريق الشاعر ، الذي يريد أن يطبع أشياءه كلها بطابع الجدة والدهشة ، وهذه النظرات الثمانينية قادت إلى التطرف إزاء اللغة ، وإلى التطرف إزاء الذائقة التقليدية، وما ينتج عن هذا الفهم من تعامل متطرف أيضاً مع التراث[٢].

ويمكننا أن نسأل هل استنفد المشروع الثمانيني أغراضه ليعلن بداية مشروع تسعيني في الشعر ـ مثلاً ـ ؟. إننا ـ إذن ـ إزاء إجابة صعبة ومعقدة نسبياً ، ففي العقد التسعيني الذي ما زال يكتب فيه الستينيون والسبعينيون والثمانينيون معهم ، ليس بإمكاننا أن نقول باستنفاد، أو نهاية أحد هذه المشاريع ، ولكن الذي يلحظ بعد ذلك ، هو التجريب المتواصل.

إن موجة من الجدل الحاد الذي خفتت أصواته بعد فترة الريادة الشعرية في العراق ، تنبعث من جديد على يد عدد من الشعراء الشباب على مستوى التنظير ، أو على مستوى الإجراء. وإزاء هذا التشظّي في المشهد الشعري العراقي ، كانت الساحة الشعرية بحاجة إلى ولادة جديدة ، أكثر أصالة من جانب ، وأكثر معاصرة من جانب آخر ، أكثر أصالة كونها لا تهمل الثراء النغمي المتنوع في القصيدة العربية الذي أفقرته قصيدة التفعيلة ، باعتمادها على الأغلب على تفعيلة واحدة هي متفاعلن أو فاعلن أو فعولن. وأكثر معاصرة

(١) ينظر : تحولات النص الجديد استبصار فني تاريخي ، جمال جاسم أمين ، ص١٢ ، ١٥.
(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص٢١.

لتحررها من تلك الوحدة النغمية في شعر التفعيلة ، التي باتت قيداً صوتياً ودلالياً على النص[١].

ثانياً : قصيدة الشعر : الرؤية والمفهوم :

في بداية العقد التسعيني من القرن الماضي ، كان العراق يستعر فوق سطوح ساخنة ، والأجواء مهيأة لاستقبال محن جديدة ، تضاف إلى أخريات لها ، فلم يكد البلد ينتهي من حربين ضروسين ، حتى ضغط حصارٌ شرس على أنفاس الناس، منذراً بشتى صنوف المكابدة ، والعزلة عن العالم ، فضلاً عن التداعيات الخطيرة التي خلّفتها الحروب على البنى الاقتصادية والنفسية والفكرية ، مما كان له الأثر الفاعل في اختراق النسيج الاجتماعي، وتفتيت القيم الأخلاقية ، وشيوع الضبابية لدى الجمهور والنخبة.

ولا مناص من الإقرار ـ هنا ـ إن هذه المناخات الضاغطة شكلت عنصراً استفزازياً ودافعاً تحريضياً لدى الكثير من المثقفين ، الذين أدركوا من خلاله ، أن الضرورة تستدعي ولادات جديدة في الأدب والفن والفكر ، تكون قادرة على امتصاص هذه التناقضات ، ومن ثم تمثّلها[٢].

والحركة التي تولد من حتمية الاحتياج التاريخي لوجودها ، تكتسب قدرة الشروع بمزاولة الإضافة إلى السابق ـ بما هو قيّم ـ وتخدم استمرار النمو الثقافي.

ولأننا في مجال التوثيق التاريخي ، علينا أن نحدد المنطلق الذي أخذت منه الحركة بدءها فنقول : إن أعضاء رابطة الرصافة يتجاذبون مناقشاتهم ، وحواراتهم ، كل يوم ثلاثاء من كل إسبوع ، ليتبادلوا الآراء في الجديد ممّا كتبوا ، من شعر أو مقالات . يتبادلون النقاش فيما يستجد من أفكار ورؤى ، ومن بين تلك الأفكار التي نالت الاستحسان ، فكرة (قصيدة الشعر)، التي أطلقها الشاعر والناقد فائز الشرع ، وحينها لم يكن المصطلح ثابتاً في أذهان المجموعة ، لكن الفكرة هي التي كان يتداولها الأعضاء[٣].

---

(١) ينظر : الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة ، مشتاق عباس معن ، ص١٣.

(٢) ينظر : قصيدة الشعر (انطولوجيا البقاء) ، ناظم السعود ، مجلة آفاق أدبية ، ع ١ ، ٢٠١٢ ، ص١٤٠.

(٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص١٤١.

وكانت أولى الإشارات أو التساؤلات عن هذا المصطلح تنشر في أعداد مجلة (أشرعة) المحدودة الطبع ، التي كانت تصدرها رابطة الرصافة للشعر العربي ، ومنذ بدايات إصدارها في منتصف تسعينات القرن الماضي ، كانت هذه المجلة مشغلاً شعرياً ، دأب فيه الشعراء ، على دراسة الشعر والنقد دراسة فاحصة ، بالتنظير والتحليل الفردي والجماعي ، لأهم القصائد في الشعر العراقي والعربي ، وقد هيّأ هذا الجو لكثير من الشعراء ، أن يطوّروا تجربتهم ، فجنوا من هذا المشغل شحذاً لطاقاتهم ، وتوسيعاً لمداركهم وبخاصة الجمالية[١].

ومن بين هذه التساؤلات ما يرتبط بالمصطلح (قصيدة الشعر) ، الذي لم يكن مألوفاً في النسق الأدبي المتداول ، فكان التعامل معه بحذر لسببين ، الأول : إنه لم يأت من فراغ، ولم يأت إلاّ من شعراء لهم تطلعاتهم الفنية المتقدمة ، قد اثبتوا حضورهم من خلال مواهب حقيقية واشتغالات واعية ، وفهم للماضي والحاضر ، والثاني : إن هذا المصطلح يمثل مواجهة مباشرة مع المصطلح المتداول (قصيدة النثر)[٢].

أما الإشارة الأكثر حركية وإثارة ، فكانت في ملتقى الرصافة الأول في سنة ١٩٩٧ ، الذي أعلن فيها صراحة ، أعضاء الرابطة ، ومن أيدهم من الأدباء الآخرين ، واتضحت الصورة أكثر بإعلان البيان الأول للمجموعة في ملتقى الرصافة الثاني ، الذي أقيم في الإتحاد العام لشباب العراق بالتعاون مع الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق سنة ١٩٩٩ ، حين أعلنت المجموعة بيانها على ثلاث حلقات ، الأولى نظرية ، وكانت بقلم الشاعر والناقد فائز الشرع ، تحت عنوان (قصيدة الشعر بين الوجود المتحقق والوعد المنتظر : مدخل تعريفي بالنوايا والإرهاصات)[٣].

أما الحلقتان الثانية والثالثة ، فكانتا تطبيقيتين ، تضمّنت الثانية التطبيق على الشعر العمودي ، ونهض بها الشاعر والناقد مشتاق عباس معن ، وكانت تحت عنوان (قصيدة البيت بوصفها شكلاً من أشكال قصيدة الشعر : مقاربة تحليلية)[٤]. ونهضت الحلقة الثالثة

(١) ينظر : سيرة اتجاه .. قصيدة الشعر وما بعدها ، د. فائز الشرع ، مجلة الأقلام ، ع٤ ، ٢٠٠٩ ، ص٢٠.
(٢) ينظر : مدار الصفصاف قصيدة الشعر ، تحرير: نوفل أبو رغيف ، فائز الشرع ، ج١ ، ص٤٧.
(٣) ينظر : مجلة أشرعة ، رابطة الرصافة للشعر العربي ، ع٦ ، تموز ، ١٩٩٩ ، ص١٢ ـ ٢٧.
(٤) ينظر: المصدر نفسه ، ص١٢ـ ٢٧.

بشعر التفعيلة ، التي قدّمها مهدي جاسم بعنوان (دراسة تطبيقية في بعض نماذج قصيدة الشعر : قصيدة التفعيلة أنموذجاً)[١] والمؤمنون بما طرح في هذه المحاور الثلاثة والموقعون عليه في ذلك الحين هم : مشتاق عباس معن وفائز الشرع وعلي محمد سعيد وعارف الساعدي ونوفل أبو رغيف ومضر الآلوسي ومحمد البغدادي ورشيد حميد ومهدي راضي وعلاء جبر وإحسان التميمي وحسن عبد راضي وبسام صالح مهدي ، ثم انشطرت الحركة بعد عام إلى قسمين ، تبنّى قسم في بيانهم سنة ٢٠٠٠م ، فكرة تؤكد التجديد في الشعر العمودي ، ومعارضة قصيدة النثر ، بوصفها ليست من الشعر ، وهم : عارف الساعدي وبسام صالح مهدي ومضر الآلوسي ومحمد البغدادي ورشيد حميد وانضم إليهم أجود مجبل ونجاح العرسان[٢].

أما بقية أعضاء الحركة[٣] ، فقد دعوا إلى تطوير الشعر ، كما تطوّر النثر ، وأكّدوا بعض الخصائص الفنية والفكرية ، من مثل : الميل لكتابة نص رؤية لا نص صورة ، والدعوة إلى التماسك النصي والتكثيف في البناء ، وضرورة الإيقاع الخارجي والداخلي ، وقد أكّدوا كل ذلك في بيان المراجعة الذي أصدروه في القاهرة سنة ٢٠٠٧م.

وفي إطار الريادة والتجييل ، يبدو أن قصيدة الشعر ومشروعها المائز لا تشترطان جيلاً محدّداً ، أو جماعة مقدسة ، أو نسقاً كتابياً محسوماً أو سقفاً زمنياً محدوداً ، كما أنها لا تقبع أسيرة لما ينتمي إلى منطقة الذكريات ، ولا تسلم نفسها مساحة يتشابك فيها الشعري بالتاريخي ، أو المنجز بالمكان أو الذاكرة ، بما هو خارج نسقها المجرد. فإنجاز نصوصها الرؤيوية رهن قيمتها الإبداعية وأبعادها الجمالية وثقافتها النقدية ، وهو اشتراط يعتمد على مدى انتمائها إلى منظومتها الكلية وعياً وقدرة على الإبداع وتطبيقاً عملياً[٤].

---

(١) ينظر : مجلة أشرعة ، رابطة الرصافة للشعر العربي ، ع٦ ، تموز ، ١٩٩٩ ، ص١٢ ـ ٢٧.

(٢) ينظر : مدار الصفصاف قصيدة الشعر ، تحرير : نوفل أبو رغيف ، فائز الشرع ، ج١ ، ص ٥٧.

(٣) وهم : فائز الشرع ونوفل أبو رغيف ومشتاق عباس معن وعلي محمد سعيد وحسن عبد راضي ومهدي جاسم وعلاء جبر وإحسان التميمي وانضم إليهم قاسم السنجري وطاهر الكعبي. ينظر : المصدر نفسه ، ص٥٨.

(٤) ينظر : وصولاً إلى (ما بعد قصيدة الشعر) سياقات الانضمام إلى التجربة ، نوفل أبو رغيف ، مجلة آفاق أدبية، ع١ ، ٢٠١٢ ، ص١١٥.

وهذه القيمة مرتهنة أيضاً بالقدرة على إثبات فهم تكاملي لهذه الرؤية ، يتأتّى عبر تقديم ترجمة شعرية تحتكم إلى ما تطرحه جماعة المشروع ، من دون التوفر على بعد نظري يعي جوهر المشروع وفحواه ، وفي المقدمة من ذلك (المشغل الشعري / النقدي) ، الذي لا يزال قائماً على نحو تفاعلي لا يتسنّى من دونه الاستمرار في تكريس ريادة شعرية يثيرها ويصرّ عليها سدنة هذا المشغل ، وحملة صوته ممّن رسموا ملامح المشروع وثبّتوا حدوده الرئيسة وتضاريسه القارة التي أخذت شكلاً نهائياً ، وغذّت مرجعيات مطمْئنة لهذا المحور المثير للنقاش على نحو دائم ، عبر ما صدر من ملفات (جريدة الأديب ومجلة الأقلام)[١].

وفي قبالة ذلك تواصلٌ ونقاشات مستفيضة تكرّس رؤية قصيدة الشعر ، وتثري فضاءاتها المفتوحة ، لمزيد من الاكتمال والإحاطة والتنامي مع مشروعها المتسم بالقلق والوثوق في آن، من قبل شعراء / نقاد* ، واكبوا هذه التجربة ، وراقبوها ، وكتبوا عنها ، بالرغم من انتسابهم إلى أجيال شعرية سبقت انبثاقة المشروع ، وبالرغم من أن مزاج الثقافة العربية كان يميل إلى التفاعل مع نموذج القصيدة الجديدة ، إلّا أن نموذج القصيدة الموروثة، لم يضع أوزار حربه بعد ، وظل يقاوم حتى هذه اللحظة ، بيد أن مقاومته كانت تتصف باستغلاله (الظرف التاريخي) تارة ، أي انتعاش ظروف تقتضي الحماسة والتعبئة ودغدغة عواطف الطبقة الواسعة من الجمهور ، وتارة أخرى استغلاله (الظرف الشعري)، أي أن هذا النموذج كان يلعب على وتر الأزمة التي تمرّ بها القصيدة الجديدة ، وتحديداً على الجانب التواصلي مع جمهور القراء[٢].

ومن هذا المنطلق تضمّن البيان الشعري للحركة إشارات إلى ذلك ، إذ ورد فيه ما نصه : ((ساعد في ظهورها ـ أي قصيدة الشعر ـ هاجس تأملي قرائي لمستوى السائد

(١) ينظر : وصولا إلى (ما بعد قصيدة الشعر) سياقات الانضمام إلى التجربة ، نوفل أبو رغيف ، مجلة آفاق أدبية ، ع١ ، ٢٠١٢ ، ص ١١٥.

(٢) ينظر : انطولوجيا البقاء .. قراءة في أحد بياني قصيدة الشعر ، د. ناظم عودة ، مجلة الأقلام ، ع٤ ، ٢٠٠٩، ص٨٤.

* وهم : منذر عبد الحر وعلي الإمارة وخضير ميري وناظم السعود وعلوان السلمان وبشير حاجم.

الشعري في الوطن العربي ، وألحّ هذا الهاجس على شعراء هذه الحركة ، بضرورة ارتكازها على رؤيا صادقة مستعينة بالكشف والاستدلال والتحليل))[١].

إن القصيدة الجديدة ، منذ جيل الرواد كانت تطرح فلسفة جمالية تناهض الخطابية والمباشرة اللتين طبعتا القصيدة العربية ، منذ مطلع القرن الماضي ، مما جعل القصيدة الجديدة (نصاً) ، لا تتكشف منظومة قيمه بالاستماع ، أو بالقراءة الأولى ، بل امتاز بتحول القراءة من (أداء) إلى مزاولة ، والفرق بينهما ، إن الأداء يتضمن الفهم في داخله ، أما المزاولة فتتضمن كدّاً سياقياً وثقافياً خارجياً لبلوغ عتبة الفهم[٢].

ويعني هذا أن النموذج الجديد يطرح نصاً ، ينشط فيه السياق بصورة استثنائية لكي يتمكن القارئ من الفهم ، في حين أن النموذج الموروث قد لا يتطلب حضور السياق بالكثافة التي يقتضيها في النص الجديد ، إنما حضور الجملة أو الصورة. فضلاً عن ذلك فإن المعايير التي كان يتمتع بها القارئ ، والتي أثّثت له ذاكرة شعرية معيارية ، إنما هي العامل الأول الذي يعوّل عليه ذلك القارئ في تفكيك شفرات القصيدة[٣].

لهذا أراد بعض من جماعة قصيدة الشعر ، وأعني الذين تبنّوا فكرة التجديد في العمودي، أن يستثمروا القاعدة الشعبية الواسعة ، التي لا زالت ذائقتها الجمالية ، ذائقة نغمية عددية قائمة على نظام تكرار الوحدة الإيقاعية الصغيرة ، التي تخلق في النهاية المشهد الموسيقي الكلي ، وهذه الذائقة لم تتحرر بعد من إيقاع الماضي ، وجلبة الموسيقى التقليدية الموروثة ، ويكشف هذا عن أن المرتكزات الاجتماعية التي يشيد فوقها نسق الثقافة من الصعوبة خلخلتها ، ومن ثم تمهيدها لنسق آخر[٤].

أما جماعة بيان المراجعة ، الذي أعلن في القاهرة سنة ٢٠٠٧م ، فقد دعوا فيه إلى تبني بعض السمات الفنية والعمل عليها ، من مثل نبذ الترهل والتشظّي في الشعر ، والميل إلى

(١) انطولوجيا البقاء .. قراءة في أحد بياني قصيدة الشعر ، د. ناظم عودة ، الأقلام ع٤ ، ٢٠٠٩ ، ص٨٤.
(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٨٤.
(٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٨٤.
(٤) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٨٥.

نصوص الرؤية ، وصولاً لتحقيق التماسك النصّي ، باعتماد الأساليب النصيّة ، من مثل شد مفاصل النص بوساطة عود الضمير ، وتناسل التدليل من خلال مطاردة مفهوم واحد ، وتوظيف تقنية تعدد الأصوات من خلال هندسة حوار مفترض بين شخوص القصيدة[١].

كما أكدّوا على أن يكون الإيقاع مكوّناً جوهرياً أساسياً في تشكيل بنى (قصيدة الشعر)، يشترك مع المكوّن المعجمي ، في كونه يبدع المعنى الشعري ، ليسهم في إعادة صياغة الجملة، ويضفي عليها حساً موسيقياً ، ذا بثٍ جمالي ، فالشاعر في صياغة الجملة ، لا يطوّع اللغة فحسب ، بل يعزف بالكلمات ألحاناً تصدر عن تنسيق الأصوات وتناسبها وبناء الصور وتناسقها ، وتنوع الظاهرة التركيبية دلالياً وإيقاعياً ، ليجعل عناصر الإيقاع الشعري تتناسب مع انفعال الوجدان بها ، في صور من الفيض العاطفي الذي يتسرب إلى المتلقي حسيّاً وخيالياً ووجدانياً في آن معاً[٢].

كما مال جماعة القاهرة في توجههم الشعري نحو تأكيد نصوص الرؤية ، بتجاوز نصوص الصورة التي قد تفكك النص. وقد تضّمن منجزهم الشعري نمطين من الاشتغال على الرؤية ، هما : النمط الكلي الذي تكون فيه الرؤية منتجة من المجموعة الشعرية كلها ، لا من النصوص فقط ، بمعنى أن الرؤية الجزئية للنصوص تشكل بمجموعها الرؤية الكلية للمجموعة الشعرية ، وقد عمل ثلاثة شعراء من الجماعة على تشكيل نتاجهم الشعري بنحو مجموعة الرؤية وهم : فائز الشرع ومشتاق عباس معن وحسن عبد راضي ، ويأتي هذا النمط محاولة تجريبية جديدة تغاير ما مطروح من استحصال الرؤى الكلية عبر القصائد الطوال[٣].

ومن أمثلة هذا النمط ، مجموعة الشاعر فائز الشرع ، التي تبدو مؤسسة على تقنية التداخل بين المعرفية والأدبية ، التي جاء فيها العنوان :

---

(١) ينظر : التماسك النصّي ملمحاً من ملامح قصيدة الشعر مقاربة تحليلية في قصائد جماعة بيان القاهرة ، د.علاء جبر محمد ، مجلة الأقلام ، ع٤ ، ٢٠٠٩ ، ص٥٤ ـ ٥٧.

(٢) ينظر : قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني ، د. رحمن غركان ، ص٤٥.

(٣) ينظر : مدار الصفصاف قصيدة الشعر ، تحرير : نوفل أبو رغيف ، فائز الشرع ، ج١ ، ص ١٤١.

الوقائع لا تجيد رسم الكتابة

أطروحة تقدّم بها

فائز الشرع

جزء من متطلبات درجة الإفضاء

في الحياة

بإشراف

الألم

وتتكون من مجموعة نصوص تعتمد في بنيتها الداخلية على تقنية (التفريع) ، التي تسمى في أدبيات الترقيم بـ (الإحالة على الهامش) ، كما في قصيدة (**مغاضبات ذي النون البغدادي**)[١] فضلاً عن سمتها التجريبية ، التي تتمثل بالمداخلة ، بين الحقل الشعري والحقل الكتابي ، أي الإفادة من تقنيات علم الكتابة ، في تقديم رؤية كلية للشعر.

أما النمط الآخر في قصيدة الرؤية ، فهو النمط الجزئي ، وتمثل نصوص الشاعر نوفل أبو رغيف على سبيل المثال تجسيداً حياً لهذه الرؤية في مجموعته (مطر أيقظته الحروب)، ومن قصائد الرؤية في هذه المجموعة ، قصيدة (**خيلي دمي**)[٢] ، التي جاءت تجريبية من جهة الشكل.

وعلى الرغم من انضباطها بوزن العمودي وتشكيلاته البنائية من ضرب وعروض وسواهما ، إلّا أن الشاعر كتبها على نظام الأشطر ، وهو نظام أبدعته قصيدة الشعر ، إذ أراد الشاعر فيه ، أن يجمع بين انضباط العمود وحرية التفعيلة ، وهي تجريبية تحسب لاشتغالات الشاعر ، على نحو المغايرة في الإيقاع[٣].

ومن الملامح التجديدية الأخرى التي اشتغلت عليها (قصيدة الشعر) ، هو نزوعها نحو الإبداع والتجديد ، والانتقال بالقصيدة من مستوى الأداء بالشكل ـ وهو السائد الكتابي ـ الذي

---

(١) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة ، شعر فائز الشرع ، ص١٠.

(٢) مطر أيقظته الحروب ، شعر نوفل أبو رغيف ، ص١٠٧.

(٣) ينظر : مدار الصفصاف ، تحرير نوفل أبو رغيف ، فائز الشرع ، ج١ ، ص١٤٨.

تتجلى فيه التبعية والتقليد والاجترار للقديم ، إلى مستوى (أشكال الأداء الشعري) ، الذي يتجسد فيه الابتكار والإبداع ، كما شهدت العقود الثمانية الماضية من عمر القصيدة الحديثة في العراق أشكالاً من الأداء الشعري ، فمن شكل الأداء بالتفعيلة ، إلى النص المفتوح عابر الأجناس (قصيدة النثر) إلى (قصيدة الشعر) ، التي عملَ شعراؤها على تحديث شعرية العمود ، تجاوزاً إلى شكل (القصيدة الرقمية / التفاعلية)[١] ، الذي ينتسب أبناؤه إلى تقنيات العلم الحديث ، وهو شكل شعري تصنع الذات فيه شعريتها ، صناعة حرفية بتقنية عالية ، المهارة ، ويصدر عن تفاعل مكونات متعددة منها : ((الشعري كالكلمة وموسيقى إيقاعها ومنها التقني المتصل بعلم الحاسوب كالرواية التشعبية ، ومنها الالكتروني كفضاء الشاشة ، ومنها الدرامي كالحركة ، ومنها الموسيقى كالصوت ، ومنها التشكيلي كالصورة (اللوحات والرسومات) واللون في الخطوط وعناصر التشكيل الحرة ؛ وذلك التفاعل الذي يفيد بشكل جوهري أحدث ابتكارات التكنولوجيا الحديثة هو الفاعل في صياغة القصيدة التفاعلية))[٢].

من هنا جاءت الملامح التجديدية التي اشتغلت عليها (قصيدة الشعر) في كونها نوعاً كتابياً في الشعر ، تعتمد على ثنائية التجريب في الشكل والمضمون ، مادام هذا التجريب منصباً على الإيقاع ، الذي يرفض التراتبية التقليدية بقدر من الانضباط الشكلي لمضمون النص ، وبناء نسق نصّي ، لا يستقر شكله ، أو يتخذ خطاً أفقياً ، لهذا مزجت (قصيدة الشعر) في بنائها بين العمودي والتفعيلي ، تكريساً للشكل الكتابي الجديد[٣].

أما أهم الطروحات النقدية على نصوص (قصيدة الشعر) ، فهي ما قدّمه الشاعر والناقد جمال جاسم أمين ، في قراءته لمشروع الحركة وملخصه : إنها جاءت بالضد من (قصيدة النثر) ، وإن الضدّية هي التي كوّنتها[٤].

(١) ينظر : قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني ، د. رحمن غركان ، ص٣٢ ـ ٣٣.
(٢) ينظر : القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية تنظير وإجراء ، د. رحمن غركان ، ص٩.
(٣) ينظر : قراءة في ثنائية التجريب ، د. سافرة ناجي ، مجلة آفاق أدبية ، ع١ ، ٢٠١٢ ، ص١٣٢.
(٤) ينظر : حركة قصيدة الشعر ، بسام صالح مهدي ، ص١١٩.

وكذلك ما قدّمه بعض النقاد ، من أن نص (قصيدة الشعر / قصيدة البيت) ، يميل إلى الشعر الكلاسيكي الذي يحيل إلى الشعر العمودي ، ولا تجد هذه الآراء ـ سبباً لهذه الإحالة سوى الوزن[١].

والباحث إذ يتبنى الرد على ما ذكر أعلاه ، فإنه يتفق مع الرأي الذي يرى أن الطرح الأول لا يستند إلى دليل ، بل هو محاولة سحب الفضل إلى (قصيدة النثر) ، ووضعها في مركز الشعرية ، ولو شاء شعراء (قصيدة الشعر) التعامل مع الضدية لأمكنهم القول : إن قصيدة النثر هي التي جاءت ضداً لكل ما هو موزون[٢].

كذلك أن الطرح الثاني يجافي المشهد الشعري للحركة ، فقصيدة الشعر / قصيدة البيت، لم تلتزم أفكار مذهب أدبي جديد ، يقف إلى جانب المذاهب السابقة ، التي تعتمد أسلبة فكرية ونقدية وموضوعية تسبق النص ، ثم تمارس على النص على وفق ما يحدده المذهب ، فلم نقرأ في مقالات شعرائها النقاد ما يشير إلى أنهم قد دخلوا في نصوصهم ساحة مذهب معين، لكنها مع هذا لا تهمل المنجز الذي أنتجته المذاهب الأدبية ، بل تتصل به للاهتمام والإحاطة ، كي لا تقع في شرك الانضواء تحت أساليب هذه المذاهب ونمطيتها[٣].

إن قصيدة الشعر تنعتق من النمطية ، وتتمسك باللبنات الأساسية لكل إبداع لغوي شعري ، ومنها : الإيقاع / الوزن ، والوزن لا ينفرد به تراثنا الشعري العربي فحسب ، بل هو منجز ومتحقق وفاعل في أشعار الأمم الأخرى ، وهو من منتجات كل لغة ، يتشكل بهيأة على وفق طبيعتها الصوتية والدلالية[٤].

فضلاً عن أنها لا تُحتَكر لشاعر ما ، ولا لشعراء بعينهم ، فهي نصوص انبنت بمقومات فنية شعرية ، قد لا يمكن لشاعر أن يجعلها تتوافر في مجمل شعره ، كما لا يعني مشروع (قصيدة الشعر) ، أن يكون الشاعر من جيل أو عصر سابق أو معاصر[٥].

---

(١) ينظر : حركة قصيدة الشعر ، بسام صالح مهدي ، ص ١١٩.

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص١٦٥.

(٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص١٦٥ ـ ١٦٦.

(٤) ينظر : المصدر نفسه ، ص١٦٦.

(٥) ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٦٧.

فقصيدة الشعر حاولت من خلال منجزها الشعري ، أن تكون خطوة جادّة ، ومثيرة في مسار التحول الإبداعي ، برؤى متفاعلة مع عصرها ، ووعي لمقتضيات هذا التفاعل ، فهي إضافة نوعية في مشوار الشعر المتواصل ، نحو الأفق التجديدي.

الفصل الأوّل

جماليات التشكيل في الإيقاع الوزني

نظرة عامة في جماليات الوزن والإيقاع :

تتفق الدراسات القديمة والحديثة على أن الإيقاع مقوّم أساس للجمال الشعري ، يمنحه القدرة على التأثير والفعالية وينطوي على قيمة فنية وتعبيرية خاصة بحيث أصبح مبحثاً جوهرياً في هذه الدراسات التي حاولت أن توضح ماهيته ووظيفته الشعرية.

وللحكم الجمالي أسس موضوعية تتصل بالصورة ولها صفات مستودعة في العمل الفني ولازمة لجماله ، وأسس ذاتية تتصل بالموضوع وهي حالات في نفس المتذوق أو اعتبارات خاصة خارجة عن العمل ذاته(١).

إن الأذواق لا تختلف في تقدير جمال الجميل ، وإنّما تختلف في تقدير آثار الجميل ، واختلافها مردّه إلى الذات المتلقية المتأثرة ، وإذا ما تلقَّت هذه الذات عملاً فنياً فإنّها تتأثر بكل المؤثرات التي فيه بحسب استعدادها لهذا التأثر ، والقدر الأكبر من هذه المؤثرات يرجع إلى المحتوى (الموضوع) ، وكل تأثير يحدث اتفاقاً عاماً يكون مرجعه إلى الصورة الشكل(٢).

وقديماً قال أفلاطون بجمال الأشياء مستقلّة عن توافقها مع رغباتنا ، وأن الجمال الذي نخلعه على الأشياء بحسب موافقتها لنا ليس سوى جمال عارض(٣). وهذا يعني أن اختلاف الأذواق ليس سببه راجعاً دائماً إلى الأشياء المحكوم عليها ، وإنما مردّه أحياناً إلى الذات المتلقية المتأثرة.

وعلى الرغم من اختلاف أفلاطون وأرسطو في نظرتهما إلى الجمال ، فإنّهما يتفقان على أن الأساس الجمالي يكمن في النظام ، وفي العناصر التي يشملها نظامه ، أي الوحدة والتعدد التي تتجلى في الانسجام والسيمترية والتناسب(٤).

---

(١) ينظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين إسماعيل ، ص٧٤.

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص٨٣-٨٤.

(٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص٦٦

(٤) ينظر : المصدر نفسه ، ص٤٣.

ويسير فلاسفة القرون الوسطى على النهج اليوناني ، فيرى (سانت أوغسطين) الشيء جميلاً ((لأن أجزاءه تتشابه وينتظمها انسجام واحد))[١]. ويتمسك اغلب الباحثين المعاصرين بهذا المبدأ ، فيؤكد (ديفد ديتش) أن ما تعبر عنه بالجمال هو ما يتحقق بواسطة نظام أو إيقاع خاص بكل أنواع المحاكاة[٢] ، ويرى (ديوت هـ . باركر) أن عناصر الإيقاع هي العناصر اللازمة لتمييز الجمال الذي نجده حتماً في العمل الفني ذاته ، ففي الشعر نجده في الألفاظ من حيث هي أصوات ترتبط في إيقاع أو انسجام وقافية ونغم وفي التصوير والعمارة نجده في الأشكال الملونة متكررة ومتقابلة ومتوازية ومنتظمة في إيقاع ، كما هو الشأن في الموسيقى ، وبدون هذه الموسيقى في الأداة لا يكون فنٌّ جميل[٣].

وقد أدرك النقّاد العرب هذه الناحية ، فقال ابن طباطبا (٣٢٢هـ) ((وعلّة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علّة كل قبيح الاضطراب))[٤] ، ودعا حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) إلى جعل طرق التناسب الجمالي أساس القيام بأي عمل فني ، يقول : ((ولهذا نجد المحاكاة أبداً يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق ، المتشاكلة الاقتران المليحة التفصيل))[٥].

وهذا ما وصل إليه الباحثون المعاصرون ، يقول د. إبراهيم أنيس : ((وللشعر نواحي عدّة للجمال ، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها))[٦]. ويرجع شكري محمد عياد جودة العمل الفني إلى سببين رئيسين، أولهما : الشخصية المبدعة التي ترتبط بفلسفة وفكر معينين ، وثانيهما : الحركة الإيقاعية في العمل الفني الذي تتحقق من خلاله وحدة العمل الفني التي تتمثل في وحدة الشكل والمضمون والوحدة بين الحركة والسكون[٧]. لهذا فالشعور بالجمال ليس هو

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين اسماعيل ، ص٤٥ .
(٢) ينظر : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ديفد ديتش ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، ص١٧٩.
(٣) ينظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين اسماعيل ، ص١١٥.
(٤) عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي ، ص١٥ .
(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، ص٩١ .
(٦) موسيقى الشعر ، ص٦-٧ .
(٧) ينظر : بين الفلسفة والنقد ، ص٦٨ .

الشعور بتناسب الخطوط والأشكال والأصوات والأضواء وانسجامها فحسب ، فهذا جمال جامد ، إذا لم يكن تعبيراً عن الحركة ، ومن تغيرات هذه الحركة في ظل التناسب والانسجام والاتساق يتولد الإيقاع[١].

وعلى الرغم من وفرة الدراسات التي تناولت الإيقاع ومفهومه ، وتنوع مناهجها ، فإنه يبقى مفهوماً إشكالياً يحيطه الالتباس من كل جانب فيصعب على الدارس تحديد آفاقه وحدوده بسبب انفتاحه على نسق من المشكلات المنهجية والفلسفية ، منها ما يتعلق بماهيته ومكوناته وعلاقته بمفاهيم أخرى مقاربة له ، ومنها ما يتعلق بوظيفته التشكيلية والدلالية ضمن الإطار الشعري ، إلّا أنه يمكن للباحث رصد أهم مكوناته وتجلياته التي تعدّ بمثابة الطاقة المحركة للسياق بما تولده من علاقات متجاذبة داخل النص.

إن الإيقاع بوصفه مصدراً للفعل المتعدي (أوقع) وهو بمعنى (أسقط) ووقع الشيء على الأرض وقوعاً وأوقعته (إيقاعاً) وأوقعت به ما يسوء أنزلته به[٢] ، فالفعل (أوقع) قد صار متعدياً بوساطة همزة التعدية ليدل على أن الفاعل قد صار صاحب ما اشتق منه الفعل[٣]. إن النظر في المعنى الذي يدل عليه الجذر اللغوي للإيقاع - أسقط ـ يجعلنا نعتقد بوجود علاقة بَيْنَهُ وبين مفهومه العام المعنى الاصطلاحي ، إذ إن أهل الموسيقى أو الشعر حين يستعملون في تعريفهم للإيقاع عبارات مثل (النقلة على النغم)[٤] ، أو (تكرار ظاهرة صوتية)[٥] ، إنما يكشفون عن معنى الإسقاط هذا ، والنقلة أو التكرار لا تكون إلّا إذا كان هناك من أسقط نغماته أو وحداته الصوتية ، فضلاً عن أن تعريفات الإيقاع تقر بوجود عنصرين جوهريين لا بد من توافرهما وهما (الحركة والتنظيم)[٦] ، إذن الوشيجة التي تشد الجذر اللغوي إلى الاصطلاحي قائمة وظاهرة ، فلو جرّبت أن أسقطت بيدك ((على

(١) ينظر : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، د. ابتسام احمد حمدان ، مراجعة وتدقيق : احمد عبد الله فرهود ، ص٢٠.

(٢) ينظر : أساس البلاغة ، الزمخشري : مادة (وقع) .

(٣) ينظر : شرح التسهيل ، ابن مالك ، ص١٦٣-١٦٤.

(٤) ينظر : الشعرية العربية ، أدونيس ، ص٢٠ .

(٥) ينظر : في الشعرية ، د. كمال أبو ديب ، ص٥٢ .

(٦) ينظر : الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية ، د. كريم الوائلي ، ص٢٨٨ .

منضدة ثلاث ضربات متواليات متساوية في الشدة ثم أتبعتها برابعة أشد قوة وكررت عملك هذا تولّد الإيقاع من رجوع الضربة القوية بعد الضربات الثلاث))[١]. من هنا يتبين أن ((مفهوم الإيقاع في اللغة يلتقي بمفهومه الاصطلاحي من حيث الدلالة على إحداث الصوت جراء حركة على وفق نظام معين واتزان مطرد))[٢].

وإذا كان الإيقاع في الموسيقى والشعر لا يمكن تصوره خارج حدود الظاهرة الصوتية، أو ما يمكن تسميته ثنائية (الصوت والزمن) ، فإن مثل هذه الثنائية تضعنا في إشكالية ونحن نتتبع تعريفات الإيقاع في الشعر والموسيقى ، فكلاهما يعتمد هذه الثنائية ، فضلاً عن أن كليهما يرجع إلى جنس واحد هو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون كما يقول الفارابي[٣] ، غير أن ابن فارس يبدد هذا الالتباس عندما يكشف عن الفارق بين الاثنين، وهو أن الموسيقى تقسم الزمان بالنغم ، في حين الشعر ـ وهو ما يسميه بصناعة العروض ـ يقسم الزمان بالحروف المسموعة أو الوحدات الصوتية[٤] ، ويعتمد الإيقاع على ركن أساس في قيامه هو التكرار الذي يتمثل في ((الإتيان بعناصر متماثلة في مواقع مختلفة من العمل الفني ، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره ، فنجده في الموسيقى ـ بطبيعة الحال ـ كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر ، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية ...))[٥].

ويصاحب اعتماد الإيقاع على التكرار اعتماده على التوقع ، إذ يخلق جوّاً من الترقب والتوقع لدى المتلقي ، وهنا تتشكل أبرز آثار الإيقاع الذي نتلقاه في النص ، وهذا ما أكده ريتشاردز بقوله : ((يعتمد الإيقاع كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار

(١) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري ، د. محمد فتوح احمد ، ص١١ .

(٢) الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي ، أطروحة دكتوراه ، علي عبد رمضان ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ص٤ .

(٣) ينظر : الشعرية العربية ، أدونيس ، ص١٨ .

(٤) ينظر : الصاحبي ، ابن فارس ، ص٤٦٧.

(٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، ص١١٧ ـ ١١٨.

والتوقع ، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث ...))[١].

كما أكد هذا الفهم أيضاً (كولردج) في القرن التاسع عشر ، وأضاف إليه عنصر المفاجأة ، أو خيبة الظن ، وذلك بقوله : يرجع الإيقاع إلى عاملين ، أولهما : التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي ، وثانيهما : المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي[٢].

وفضلاً عن وظيفته في إثارة دهشة المتلقي وشدّه إلى النص وتفاعله معه ، فإنه يقوم بدور يخص بنية النص من خلال خلق الانسجام والترابط بين عناصرها ، فهو ((طاقة تهم فنون القول عامة ، وهي ذات وظيفة مزدوجة أولاها وصل مكونات النص بعضها ببعض ، وثانيها التأثير في المتلقي ، وأما وسائلها فهي كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم))[٣]. والشعر يعمل من خلال عناصره المكوّنة جميعاً على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة ، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام[٤].

وإذا ما انتقلنا إلى التصور الشكلاني / البنيوي للإيقاع ، نلاحظ أن فكرة كمية الإيقاع تظهر بصورة أكثر حدّة ووضوحاً ، لأن الشكلانية تتصوّر الإيقاع انطلاقاً من مبادئها الثلاثة التي تتضايف فيما بينها ، والتي هي الأدبية التي ستتحول إلى (الشعرية) عند البنيويين ، والشكل بوصفه كلاً علاقيّاً ينطوي على القيمة الأدبية في ذاته وقد تحوّل إلى مفهوم (البنية) والإغراب أو الإفراد الذي عرف بالانزياح في المنهج البنيوي ، والإيقاع استناداً إلى هذه المبادئ الثلاثة نسق علاقي (تجريدي) ، لكنه حسّي متجسّد في الوقت ذاته[٥] ، وتبعاً لذلك فإن مفهوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجرّدة ويصبح مرتبطاً بالجوهر

---

(١) مبادئ النقد الأدبي ، أ.أ. رتشاردز ، ترجمة وتقديم وتعليق : محمد مصطفى بدوي ، مراجعة : لويس عوض وسهير القلماوي ، ص١٨٥.

(٢) ينظر : فلسفة الجمال ، محمد زكي العشماوي ، ص١٦٢.

(٣) مفهوم الأدبية في التراث النقدي العربي ، توفيق الزيدي ، ص١٣٩.

(٤) ينظر : بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ص٨٦ .

(٥) ينظر : جماليات الشعر العربي ، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، د. هلال الجهاد ، ص٧٥ .

اللساني للشعر[١]. فهو إذن الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته بوصفه التناوب الزمني للظواهر المتراكبة ، الذي يمارس تأثيراً حاسماً على جميع مستويات الشعر[٢]. بمعنى أن المقصود تحديداً بالإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر[٣].

ويمكن ((تشبيه العلاقة ما بين (الوزن) و (الإيقاع) بالعلاقة القائمة بين (الجزء) و (الكل)... فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع ... بمعنى أن الإيقاع عبارة عن ترديد وتناوب متناسق للمقاطع يحسه الشاعر بفطرته))[٤].

لهذا فالوزن نظام ثابت لا يحمل أية خصوصية ، وإنما الخصوصية فيما تقوم به المتغيرات الداخلية من تحطيم آلية التلقي القائمة على تكرار الوزن والقافية فينشأ عن ذلك صراع بين النظام الإيقاعي الخارجي الثابت ، وبين المتغيرات الإيقاعية الداخلية التي تتحكم في نسيج العلاقات اللغوية والدلالية فيحدد حركتها بوسائل متعددة ذات صبغة فنية قائمة على التوازن أو التماثل أو التشابه أو التوازي أو التقابل أو التضاد[٥].

وإذا كان الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية في القصيدة ، فإن هذه العلاقات في الوقت ذاته تنبثق منها ألوان متنوعة من الإيقاعات التي تشحن النص بالطاقة اللازمة التي تحفّز ذائقة المتلقي لتقبل النص والتفاعل معه.

نخلص من هذا التصور النظري إلى أن الإيقاع خاصيته كونية إلاّ أنه يعتبر في لغة الشعر بنية شعرية ، تقوم على الصوت والحركة والانتظام ، وتقتضي على مستوى التمثل : التكرار والتوقع والمفاجأة ، لتحقق الترابط والتلاؤم والتناسب والانسجام لإثارة دهشة

(١) ينظر : نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، ص٥٢ .
(٢) ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، ص٧١ .
(٣) ينظر : عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، ص٥٠.
(٤) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان ، ص٢٢٦ .
(٥) ينظر : السكون المتحرك ـ دراسة في البنية والأسلوب ، ج١ ، علوي الهاشمي ، ص٣٠٠.

المتلقي ، وقد تنتظم هذه العلاقات النصية المتحركة والمتنوعة في إطار وزني تختلف إيقاعاته باختلاف الأنساق النحوية والبلاغية والدلالية والعروضية وبتنوع التجربة من مبدع إلى آخر.

المبحث الأول

جماليات التقطيع الكمي / الصوتي

لفهم جماليات التقطيع الكمي / الصوتي ، ينبغي الوعي بالمفارقة القائمة بين عروض الشعر وعروض القصيدة ، تلك المفارقة التي تعني أن الوزن بمجرد ما يلج رحاب القصيدة يتحوّل إلى بنية نصيّة ، تمتلك أكبر قدر من الخصوصية التي تنبثق في صورة تشكيلات إيقاعية بفعل ما يلحق الوزن من تغييرات كمية تقترن بقرائن صوتية دالة[١].

من هذه الخصوصية الإيقاعية يعدّ الوزن هو الذي يسمح للنص بأن يأخذ تجسّده التام ، إذ يفرض مجموعة من الاختيارات الممكنة التي يكون لها أثر بالغ القيمة على مستوى محور التأليف[٢] ، وبحسب ما يظهر من رأي حازم القرطاجني الذي يقول : ((وقد قدّمت أن ضروب التغييرات التي تصيّر غير الموزون متّزناً هي : إسكان متحرك أو تحريك ساكن / أو زيادة في اللفظ أو نقص منه أو عدل صيغة إلى أخرى أو تقديم وتأخير أو إبدال لفظة مكان أخرى أو اجتماع أكثر من واحد من هذه التغييرات))[٣].

وبما أن الاختيارات أو التغييرات ، التي يتحوّل بمقتضاها الوزن من بنية مجرّدة معيارية إلى بنية محسوسة نصية تتمثل في تشكيلات إيقاعية (كمية / صوتية) تؤدي إلى الإحساس بأهمية الوزن بوصفه نسقاً يرتبط ارتباطاً عضوياً بلغة الشعر ، فإن تمثلها يتحقق عبر فاعليتين يختزلهما حازم القرطاجني في النقص والزيادة ، يقول : ((فأمّا التغييرات اللاحقة للأوزان فمنها ما يكون بنقص بعض أجزاء الوزن ومنها ما يكون بزيادة))[٤] ، وفي ضوء هاتين الآليتين ، سنحاول مقاربة جماليات التقطيع الكمي / الصوتي في نصوص قصيدة الشعر.

---

(١) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية ، الدكنور محمد العياشي كنوني ، ص٧٩ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص٧٩ .

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص٢١١ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٢٦٠.

١- آلية النقص (الفاعلية والأثر) :

لبيان فاعلية النقص وما ينجم عنها من أثر ، سننطلق منهجياً من المزاوجة بين التقطيعين الكمي والصوتي. أما التقطيع الكمي فذو طبيعة تفعيلية ، وهو مصدر هذه الفاعلية التي تتجسد بشكل متميز عبر دينامية الزحاف ، وأما التقطيع الصوتي فذو طبيعة صائتية تتحقق على وجه الخصوص عبر دينامية المد أو السكون[١].

ومن الملاحظ أن النقد الفلسفي باحتفائه بالبعد الإيقاعي للوزن بوصفه من عناصر التخييل الشعري ، لم يعدم هذه (المزاوجة) بين التقطيعين الكمي والصوتي ، وهذا واضح لدى حازم القرطاجني الذي أوجب ضرورة الكشف عن مواضع النقص الكمية انطلاقاً من البنية الصوتية للشعر[٢] ، إذ رأى أنه ((يجب أن يكون لمورد الأبيات ، قاصداً إقامة أوزانها ، فضلُ اعتماد وتوقّرات وإشباعات الحركات وما ينتسب إليها من الحروف القابلة للمدّ والإطالة في ما يكشف مواضع المحذوفات ويتّصل بها ليكون ذلك سادّاً مسدّها وجاريا مجرى البدل منها))[٣].

وبالنسبة للدراسة المنهجية ، فمعاينة الفرق بين المد والسكون في لغة الشعر على درجة من الأهمية ، فـ ((المدّ يساوي من حيث الكمية الإيقاعية حركة متلوّة بسكون))[٤] ، ويبدو أن ((المدَّ تمطيط للزمن الفاصل بين صامتين بعد الفراغ من نطق الصامت السابق. وهو تمطيط يصحبه رنين))[٥]. بينما السكون اختزال للصوت في الزمن يدل في حال اتصاله بالحروف الصحيحة إذا طالت كميّتها (أي شددت) دلت إما على تعدد المقاطع أو على الوقف [٦].

وتقضي من جهة أخرى ، بأن الأصل في المد هو الألف كما هو واضح من قول ابن جنّي : ((وقد أجرَوُا الياء والواو الساكنتين المفتوح ما قبلهما مجرى التابعتين لما هو منهما

---

(١) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص٨٠ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص٣٠ .

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص٢٦٠-٢٦١ .

(٤) اللغة العربية معناها ومبناها ، الدكتور تمام حسان ، ص٧١ .

(٥) تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر ، الدكتور محمد العمري ، ص٩١ .

(٦) ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها ، الدكتور تمام حسان ، ص٧١ .

(...) وذلك أن أصل المدّ وأقواه ، وأعلاه وأنعمه وأنداه ، إنما هو للألف . وإنما الياء والواو في ذلك محمولان عليها ، وملحقان في الحكم بها ...))[١].

يتبين إذن ، أن الاكتفاء عند الحكم بالتقطيع الكمي لن يسعفنا وحده في التوصّل إلى نتائج مهمة ، ما دام أثر ذلك لا يتحدد إلّا من خلال خط الكلمات ، أي عند مراعاة البنية الصوتية المصاحبة للتفعيلات حيث يتنوع الأداء اللغوي بين البطء والسرعة تبعاً لهيمنة المد أو السكون[٢].

وأمام كثرة النصوص التي يمكن في ضوئها اختبار هذه الفاعلية في شعر شعراء (قصيدة الشعر) ، سنحاول مقاربة ذلك في قصيدة (**وحشة الاحتلال**)[٣] ولبيان الفاعلية ومدى النقص فيها ، تطلب ذلك إيراد القصيدة كاملة دون نقص :

١-	**مررتُ على وطني .. لا يزالْ**	فعولُ / فعولُ / فعولن / فعولْ
٢-	**تُهدهدُهُ وحشةُ الاحتلالْ**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعولْ
٣-	**يلملمُ من صبره ما تبقّى**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعولن
٤-	**وينحتُ فجراً جديداً .. وأفقا**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعولن
٥-	**يدثّرُ بالبردِ أحزانَهُ**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعو
٦-	**ويغسِلُ بالصمتِ شطآنهُ**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعو
٧-	**ويكسر بين ذهول الشوارع ، أوثانهُ**	فعولُ / فعولُ / فعولن / فعولن
٨-	**فيبتدئُ الاحتفالْ**	فعولُ / فعولن / فعولْ
	* * *	
٩-	**وخلف المساءِ نشيدُ الرصاصْ**	فعولن / فعولُ / فعولن / فعولْ

(١) الخصائص ، ابن جنّي ، ج٣ ، ص١٢٧ .

(٢) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص٨١ .

(٣) مطر أيقظته الحروب ، شعر نوفل أبو رغيف ، ص٤٥ ، وينظر كذلك : تفاحة في يدي الثالثة ، شعر حسين القاصد ، قصيدة : جروح الهديل ، ص٩٥. وكذلك محتشد بالوطن القليل ، شعر أجود مجبل ، قصيدة : تنويمة المطر المسجى ، ص١٠٤، وكذلك : يا أبي أيّها الماء ، شعر فائز الشرع ، قصيدة : سيّدة العربات ، ص٥٧.

١٠-	**يسلّي الصغارْ**	فعولن / فعولْ
١١-	**ويفضحُ أسرارَهُ للكبارْ**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعولْ
١٢-	**ويذبحُ طعمَ الأغاني**	فعولُ / فعولن / فعولن
١٣-	**فيُستَرجعُ الفرحُ المُستعارْ**	فعولن / فعولُ / فعولن / فعولْ
١٤-	**وكنّا نصيحُ**	فعولن / فعولن
١٥-	**وكان العراقْ ..**	فعولن / فعولْ
١٦-	**وكان يمرُّ القطارْ**	فعولُ / فعولن / فعولْ
	* * *	
١٧-	**دخانٌ يلفُّ الطريقْ**	فعولن / فعولن / فعولْ
١٨-	**وحزنٌ جديدٌ سيصحو**	فعولن / فعولن / فعولن
١٩-	**على باب بيتٍ عتيقْ**	فعولن / فعولن / فعولْ
٢٠-	**وصمتُ عجوز**	فعولُ / فعولن
٢١-	**ونخلٌ عنيدٌ**	فعولن / فعولن
٢٢-	**وقارعةٌ**	فعولُ / فعو
٢٣-	**وبقايا جمالْ**	لُ / فعولن / فعولْ
٢٤-	**وجفّت من الخوف أوردةُ البرتقالْ**	فعولن / فعولن / فعولُ / فعولن / فعولْ
	* * *	
٢٥-	**مررتُ على وطني .. لا يزالْ**	فعولُ / فعولُ / فعولن / فعولْ
٢٦-	**تكبّلُهُ وحشةُ الاحتلالْ**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعولْ
٢٧-	**وفي العمرِ همسٌ ، ورجعٌ بعيدْ**	فعولن / فعولن / فعولن / فعولْ
٢٨-	**كأنّ العراقَ نبيٌّ وحيد**	فعولن / فعولُ / فعولن / فعولْ
٢٩-	**يمرُّ بأحزاننا شاهداً**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعو
٣٠-	**ويجمعنا حوله والداً**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعو
٣١-	**ويحرثنا .. واحداً .. واحدا**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعو
٣٢-	**ويزرعُ في كلِّ وجهٍ سؤالْ**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعولْ

٣٣-	**وكان يُلامسُ نبضي**	فعولُ / فعولُ / فعولن
٣٤-	**يشدُّ وقوفي**	فعولُ / فعولن
٣٥-	**يُطَمئِنُ شمسي**	فعولُ / فعولن
٣٦-	**يُبارِكُ أرضي**	فعولُ / فعولن
٣٧-	**ويبذرُ ظلّاً عنيدا .. ويمضي**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعولن
٣٨-	**ولكنّه كان يدري**	فعولن / فعولن / فعولن
٣٩-	**فكان يصيحُ : تعالْ**	فعولُ / فعولُ / فعولْ
٤٠-	**وأجلسني في نهاية قمحٍ قديمْ**	فعولُ / فعولن / فعولُ / فعولن / فعولْ
٤١-	**وقال :**	فعولْ
٤٢-	**أمثلي يؤرّقُكَ الاحتلالْ**	فعولن / فعولُ / فعولن / فعولْ
٤٣-	**وتمتمتُ بين يديه : بلى**	فعولن / فعولُ / فعولن / فعو
٤٤-	**أيُّها الجبلُ المبتلى**	لن / فعولُ / فعولن / فعو
	* * *	
٤٥-	**ومضى كإلهٍ ..**	لُ / فعولُ / فعولن
٤٦-	**وعاد ..**	فعولْ
٤٧-	**يُفتّشُ عن ظلِّه**	فعولُ / فعولن / فعو
٤٨-	**في بقايا البلاد**	لن / فعولن / فعولْ
٤٩-	**فقد أنكرتْهُ الدّروبْ**	فعولن / فعولن / فعولْ
٥٠-	**وأتعبهُ صبرنا**	فعولُ / فعولن / فعو
٥١-	**وقد أحرقت عمرَهُ ..**	فعولن / فعولن / فعو
٥٢-	**أغنياتُ الجنوبْ**	لن / فعولن / فعولْ
٥٣-	**فخبّأ أطفالَهُ في الظلالْ**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعولْ
٥٤-	**وعلّق جبهتهُ للنبالْ**	فعولُ / فعولُ / فعولن / فعولْ
٥٥-	**وظلَّ يصيحُ وحيداً :**	فعولُ / فعولُ / فعولن
٥٦-	**تفتّحْ**	فعولن

٥٧-	**ولبّيك يا زمن الاشتعالْ**	فعولن / فعولُ / فعولن / فعولْ
٥٨-	**وألقى شذاهُ**	فعولن / فعولن
٥٩-	**ورشَّ ملامحَهُ فوق شمِّ الجباهْ**	فعولُ / فعولُ / فعولن / فعولْ
٦٠-	**وسار الى قدرٍ غائمٍ**	فعولُ / فعولُ / فعولن / فعو
٦١-	**وأنبتَ أحلامنا في خطاه**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعولْ
٦٢-	**ولكنّهُ لا يزالْ**	فعولن / فعولن / فعولْ
٦٣-	**تُؤرِّقُهُ وحشةُ الاحتلالْ**	فعولُ / فعولن / فعولن / فعولْ

ينبني هذا النص على تفعيلة المتقارب (فعولن //o/o) ، باحتمالاتها الممكنة ، بشكل تتباين فيه عدد التفعيلات من سطر لآخر ، بفعل التوتر الناتج عن طبيعة اتجاه السرد ، وبمراعاة التقطيع الكمي لكل مقطع[1] ، نستنتج : أن الفاعلية المتحققة بين كم التفاعيل في النص عبر آلية (نقص / تمام) ، قد أفرزت نسبتين متساويتين تقريباً ، كما هو واضح من هذا الإطار الذي يعكس التقطيع الكمي :

تفاعيل النص	التفاعيل التامة النسبة (%)	التفاعيل الناقصة النسبة (%)
٢٠١	١٠٥ ٥٢،٢٣	٩٦ ٤٧،٧٦

(١) بحسب النجوم الفاصلة بين الأسطر ، يكون ترتيب المقاطع كما يلي :
المقطع الأول من السطر : (١-٨) .
والمقطع الثاني من السطر : (٩-١٦) .
والمقطع الثالث من السطر : (١٧-٢٤).
والمقطع الرابع من السطر : (٢٥-٤٤).
والمقطع الخامس من السطر : (٤٥-٦٣).

ولبيان أثر التشكيل الإيقاعي من زوايا متعددة ، لا بد من مراعاة المستوى الصوتي (المد / السكون) ، لما له من أثر على مستوى الأداء اللغوي المقترن بالسياق الدلالي. وهذا أمر يمكن معاينته بالتدرج في إحصاء النسب عبر مقاطع النص الخمسة التي يعرضها هذا الجدول :

المقاطع	عدد التفاعيل	التقطيع الكمي				التقطيع الصوتي			
		التامة	النسبة (%)	الزاحفة	النسبة (%)	مواقع المد	النسبة (%)	مواقع السكون	النسبة (%)
١	٣١	١٦	٥١،٦١	١٥	٤٨،٣٨	١٤	٣٢،٥٥	٢٩	٦٧،٤٤
٢	٢٤	١٣	٥٤,١٦	١١	٤٥	٩	٢٥	٢٧	٧٥
٣	٢٢	١٤	٦٣،٦٣	٨	٣٦،٣٦	١٢	٣٤،٢٨	٢٣	٦٥،٧١
٤	٦٨	٣٤	٥٠	٣٤	٥٠	٣٨	٣٩،١٧	٥٩	٦٠،٨٢
٥	٥٦	٢٨	٥٠	٢٨	٥٠	٤٢	٤٩،٤١	٤٣	٥٠،٥٨
المجموع	٢٠١	١٠٥	٥٢،٢٣	٩٦	٤٧،٧٦	١١٥	٣٨،٨٥	١٨١	٦١،١٤

يتعين من تأمل النسب المدرجة في الجدول ، أن فاعلية التشكيل الإيقاعي (الكمي) ، عبر آلية (نقص / تمام) تتساوى في المقطعين الرابع والخامس ، يقابل ذلك تباين النسب بين مقاطع النص على المستوى (الصوتي) ، عبر آلية (المد / السكون) .

ولتأويل التشكيل الإيقاعي للتفاعيل في ضوء ما يقرره السياق الدلالي ، سننطلق من الجدول السابق لقياس درجة مدى فاعلية النقص ، بعد طرح نسبة التمام من نسبة النقص على المستوى الكمي ، ونسبة المد من نسبة السكون على المستوى الصوتي ، لبيان التدرج النسبي في الارتفاع من مقطع لآخر ، كما يظهر من هذا الجدول :

المقاطع	دينامية الزحاف (%)	دينامية السكون (%)
١	٣،٢٣-	٣٤،٨٩
٢	٩,١٦ -	٥٠
٣	٢٧،٢٧ -	٣١،٤٣
٤	٠	٢١،٦٥
٥	٠	١،١٧

يتعين إذن - من خلال الجدول - أن فاعلية (الزحاف / النقص) تتساوى في المقطعين (الرابع والخامس) ، ثم تتراجع بنسبة (٣،٢٣%) في المقطع الأول ، ومن ثم تتدرج في التراجع عن نسبة التمام بمقدار (٩،١٦ %) و (٢٧،٢٧%) في المقطعين الثاني والثالث على التوالي.

وعلى المستوى الصوتي ، فإن فاعلية (السكون / النقص) تتدرج في الارتفاع ابتداءً من المقطع الخامس حتى المقطع الأول باستثناء المقطع الثاني الذي تحققت فيه أعلى نسبة للسكون (٥٠%) ، وهو ارتفاع يقاوم حدّة التفعيلات التامة التي تتفاوت حدّتها بحسب المقاطع المبينة في الجدول .

وبالنظر لطبيعة الأداء اللغوي في المقطع الأول ، نلحظ فيه أن السرد يتحقق على لسان راءٍ يسجل بعد غياب رؤيته لما يتطلع إليه وطنه بانفعال ، لذلك تتطلب محاولة تمثيل هذا النوع من الأداء اللغوي ((ضرباً من الحركية التي تختزل الأداء في أقل كلفة صوتية من شأنها أن تتسم بتراكم الزحاف والسكون))[١].

وممّا يعزّز ذلك ، كما يظهر من النص الذي ينتظم فيه المقطع الأول ، أن التفاعيل التي تشكل بدايات الأسطر ، جاءت جميعها زاحفة بالقبض (فعولُ) ، والزحاف بتعريفه العروضي : ((هو تغيير غير لازم ، ويكون بتسكين المتحرك ، أو بتحريك الساكن ، أو

(١) شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص٩٤ .

حذفه..))[1] ، ممّا يؤدي هذا التغيير إلى ((اختصار في عدد الأحرف ، وتقليص في عدد المتحركات أي أنه من ناحية الأداء الصوتي سيعمل على اختصار الزمن))[2]. ومن ثمّ يؤدي إلى سرعة في الأداء ، تحدوها رغبة بتوصيل المعنى والتنفيس عن الحالة.

كما تجدر الإشارة إلى أن التشكيل الإيقاعي في السطرين (الثالث والرابع) من هذا المقطع ، قد أحدث تناظراً تفعيلياً من خلال حركة التفعيلات التي تنتظم السطرين :

فعولُ / فعولن / فعولن / فعولن

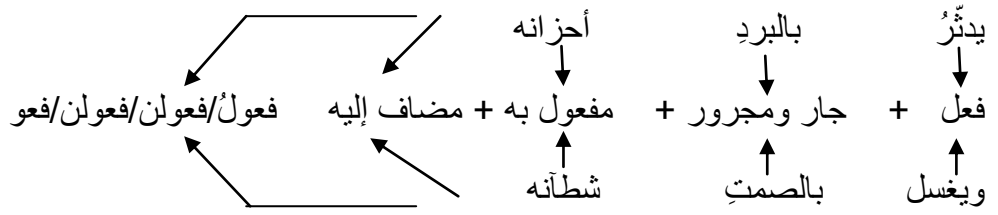
فعولُ / فعولن / فعولن / فعولن

وهذا التناظر ليس مجرد تشكيل إيقاعي فحسب ، وإنما هو تشكيل دلالي أساسه ما بين السطرين من وحدة دلالية ، تلك الوحدة الناتجة عن كون هذا الوطن بحاجة إلى أن ينهض لمواجهة ما يحدث وأن يسير قدماً نحو أفق يتطلع من خلاله الرائي إلى فجر جديد :

يلملمُ من صبره ما تبقى

وينحتُ فجراً جديداً ... وأُفقا

ولأن تحقق هذه الرغبة أمر يتطلب سلسلة من الأفعال الدّالة ، انبنى السطران (الخامس والسادس) على تناظر تركيبي / تفعيلي معاً :



وهذا التناظر التركيبي / التفعيلي ، تعزّزه وحدة دلالية ترتبط بفاعلية خارج حدود التحقق على المستوى الواقعي.

---

(١) في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة ، د. عمر خليفة بن إدريس ، ص٢٣.

(٢) دير الملاك ، د.محسن اطيمش ، ص٣٠٦.

وعلى المستوى الصوتي ، تظهر هيمنة النقص (السكون) ، واضحة من وقوعه على بعض (الصوامت) ، التي وردت ضمن بنية فعلية متحركة ، جاء بعضها مضعّفاً ، وقد تصدّرت هذه البنية أسطر المقطع :

٢- **تُهدْهد ..دْ..**
٣- **يلمْلمُ ..مْـ..**
٤- **ينْحتُ ..نْـ..**
٥- **يدثّرُ ..ثْـ..**
٦- **يغْسل ..غْـ..**
٧- **يكسِّرُ ..سْـ..**
٨- **يبْتدئ ..بْـ..**

كما يظهر (السكون) من وقوعه على بعض (الصوامت والصوائت) ، التي وردت ضمن كلمات مرصّعة ، تشكل قوافي للأسطر :

١- ..... **لاْ يزاْلْ** أ....اْلْ
٢- ..... **إحْتلاْلْ** .حْـ...اْلْ
٨- ..... **إحْتفاْلْ** .حْـ...اْلْ
٥- ..... **أحْزانهُ** .حْـ....اْ
٦- ..... **شطآنهُ** .طْـ....اْ
٧- .... **أوْثانه** .وْ.....اْ

بعد هذا الذي عرضناه في المقطع الأول ، يخضع مسار السرد في المقطع الثاني لتكثيف فعلي ، ضعّف من شدّة الإحساس بـ (الإيقاع السمعي) عبر (معزوفة الرصاص).

كما يخضع السرد أيضاً لتحولات الراوي المقوَّل ، من سارد موضوعي يتابع في وصفه ما يرى وما يسمع ، كما في الأسطر :

وخلفَ المساء نشيدُ الرصاص

يسلّي الصغار
ويفضحُ أسراره للكبار
ويذبحُ طعم الأغاني

إلى سارد مشارك ، يطلق صوته مع أصوات الآخرين التي ترفض الاحتلال :

وكنّا نصيح
وكان العراق
وكان يمرُّ القطار

ولا يختلف هذا المقطع في تقديمه الحدث عن المقطع السابق ، فقد ظلّ الألم والحزن يطوّق الراوي ، ولكن لن يخرج به إلى حدّة الانفعال أو إلى احتدام الغضب ، كما أن لغة الشاعر ظلت مثلما هي في المقطع الأول . إنها عرض مستمر لتفاصيل ما يجري على وطن ، بحزن هادئ رزين.

وعندما نعود بالنظر لملاحظة بيانات الجدول السابق ، نجد أن مصداق ذلك في تقارب التباين المتحقق بين المقطعين على المستوى التقطيعي / الكمي (زحاف / تمام) ، وعلى المستوى الصوتي (مد / سكون) ، مما يدعو للقول : إن بقاء النسب متقاربة ، إنما يشير إلى أن مستوى عرض الأحداث والتفاعل معها ظل يسير على وتيرة واحدة ، وأن هذين المقطعين يوشكان أن يكونا تكراراً وتراكماً لمعنى واحد هو (الموقف من الاحتلال) ، وأظن أن ذلك يؤدي إلى خلق رتابة إيقاعية تلبي حاجة النفس لصياغة تلك المعاني المتكررة في قوالب لغوية مختارة .

ويستمر السرد في تدفقه في المقطع الثالث على لسان راوٍ يسجل انطباعاته لما يحدث ، عبر رؤية ضبابية غائمة ، كما يظهر من قوله :

دخانٌ يلفُّ الطريق
وحزنٌ جديد سيصحو

على باب بيتٍ عتيق

ولعلّ هذه الضبابية تحرك لديه انفعالاً حزينا ، يتحرك معه الأداء اللغوي المنتج ، بتشكيل إيقاعي يلائم طبيعة التأزم الداخلي للراوي ، ونجد هذا الافتراض قائماً حينما نتفحص البيانات المسجلة عن المقطع.

من هنا نلاحظ أن نسبة التفعيلات التامة ترتفع عن مثيلتها الزاحفة بمقدار (٢٧،٢٧%)، وأن نسبة السكون ترتفع عن نسبة المد بمقدار (٣١،٤٣%) ، عندئذٍ تكون أمامنا نسبتان : الأولى تتمثل في زيادة التفعيلات التامة على حساب التفعيلات الزاحفة ، ولنفترض أنها تشبع البطء الإيقاعي على مستوى الأداء الصوتي ، والثانية تتمثل في زيادة مواقع السكون على حساب مواقع المد ، ولنفترض أنها تختصر الزمن من ناحية الأداء الصوتي.

وبمقارنة الزيادة بين النسبتين ، يتضح أن زيادة السكون تتفوق بمقدار (٤,١٦%) على الزيادة في التفعيلات التامة ، مما يحمل على القول : إن الإحساس بالإيقاع يتولد من طبيعة التراكيب والصياغات في انتظامها وتعاقبها وتكرارها ، وهذه المكونات المنتجة للنص ، لابد أن تنتظم في حقول (كمية / صوتية) يلتفت إليها السامع عند الأداء الصوتي من كونها سريعة تتجاوب مع عنف الإحساس وقوة الانفعال ، أو بطيئة تتناسب مع الإحساس الهادئ.

وعند تأمل المقطع الرابع يمكن القول : إن فاعلية التقطيع الكمي (تمام / نقص) قد حققت نسبة متساوية مع مثيلتها في المقطع الثاني. أما الفاعلية الصوتية (المد / السكون) ، فقد حافظ فيها السكون على ارتفاعه ولكن بفارق بسيط عن المقطع الثاني ، ولعلّ مرد ذلك يعود للمشتركات الأسلوبية بين المقطعين ، فكلاهما انبنى وفق أسلوب الاسترجاع الذي يجنح إلى وصف الموقف العام عبر الذاكرة في أسرع حركة إيقاعية ممكنة ، هذا الموقف هو موقف الراوي من مشاهد الاحتلال :

مررتُ على وطني لا يزالْ

تكبّلُهُ وحشةُ الاحتلالْ

ومن خلال نتاج التناظر بين البنية القصدية للوعي الشعري عند الشاعر وبين بنية الشكل الشعري ، يظهر النص انزياحاً يشخصن فيه الوطن ، كما يظهر ذلك من قوله :

كأن العراق نبيٌّ وحيد
يمرُّ بأحزاننا شاهداً
ويجمعنا حوله والداً
ويحرثنا .. واحداً .. واحدا
ويزرع في كل وجه سؤال

فيشكل هذا الانزياح بؤرة لتنامي الأحداث التي تنتج إمكانية تأمل الأشياء من حولها عندما تتجه الأداة الواصفة من الخارج (وصف ما يحيط بها) إلى داخل الذات المستحضرة من خلال سحبها لمعاينة واقع الحال ، واستنطاقها في ضوء علاقة معرفية :

وقال :
أمثلي يُؤرّقُكَ الاحتلالْ

لأن هذا الجنوح نحو الاقتران الديني عبر شخصية المنقذ ، بتوظيف أفعاله المضارعة التي تتصدر الأسطر الشعرية للمقطع ، ولأن تحقق هذه التداعيات تستلزم في النص إمكانية إيقاعية تنظم تدفق الرؤى والأفكار ، عبر الصياغات والتراكيب اللازمة ، انتظم النص في هذا المقطع ، وفق هذا التشكيل الإيقاعي الذي بيّنّاه .

وفي المقطع الخامس ، يعود (المنقذ) إلى وطنه من جديد بعد أن قدّم رؤيته المباركة ، وبعد أن زرع الأمل في النفوس ، كما في المقطع السابق ، يعود بعد غياب (يفتش عن ظله) في بقايا بلاد ، فيتنكر له الواقع ، فيصدمه ذلك ، كما نلحظ من قوله :

فقد أنكرتهُ الدّروب

عند ذاك يقدّم نفسه قُرباناً ليظلّ في ذاكرة الجميع ، ولتتحول ذكراه رمزاً خالداً. من هنا يمكن القول : إن تبنّي النص صوت (المنقذ) وتقديم رؤيته ، وفق أسلوب سردي يمتزج

الحاضر فيه بالماضي وفق نظرة استشرافية ، استدعى تشكيلاً إيقاعيا منتظماً في تحوّلاته الزمنية (الكمية / الصوتية) ، وهذا يمكن ملاحظته من تساوي النسب كما يقدمها الجدول السابق.

وقبل أن نختم قراءتنا عن جماليات التشكيل الإيقاعي للوزن في تجلّياتها المختلفة عبر مقاطع النص ، لابد من أن نقف عند وظيفة (اللازمة) التي تكررت في مقاطع النص ، وفي الأسطر (٢ ، ٢٦ ، ٦٣) ، فكأنها من هذا المنظور ، بمرتبة المحاور أو المرتكزات التي يحقق النص من خلالها انسجامه وتماسكه على المستوى الدلالي / الإيقاعي.

من هنا يتدرج السياق عبر اللازمة ليفضي في المقطع الرابع إلى تساؤل معرفي يوجهه (المنقذ) إلى الراوي ، وبهذا يتحول الإيقاع من تشكيل يرصد حركة الذاكرة كما نلحظ من قوله :

كان يُلامسُ نبضي
يشد وقوفي
يطمئن شمسي
يبارك ارضي
ويبذر ظلاً عنيداً .. ويمضي

إلى تشكيل ذهني يرصد حركة اليقين المعرفي المبني على خطاب يختلف عن الخطاب الأول ، من كونه يتجه بالسؤال إلى مكاشفة الداخل كما يظهر من قوله :

وقال :
أمثلي يُؤرّقُكَ الاحتلال

وعند معاينة (اللازمة) في تكرر ورودها عبر مقاطع النص ، وهي لازمة تخضع لحركة فعلية ، نلاحظ أنها قد حققت وحدة في القافية تنبع أساساً من تقفية اللازمة نفسها ، ممّا وزّع اتساقاً موسيقياً انتظم عموم القصيدة ، يمكن أن يلاحظ في الأسطر (١ ، ٢ ، ٨ ،

٢٤، ٢٥ ، ٢٦ ،٣٢، ٣٩، ٤١، ٤٢، ٥٣، ٥٤، ٥٧، ٦٣) ، وهذا ((يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور ، كما يضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة))[١].

نستخلص من هذه القراءة أن للتشكيل الإيقاعي علاقة بالدلالة لأنه يتدرج في كل مقطع وفق الصورة الكمية والصوتية التي يمليها السياق الدلالي.

٢- آلية الزيادة (الفاعلية والأثر) :

من خلال معاينة المنتج الشعري لشعراء (قصيدة الشعر) يبدو أن حضور (المفصل الإيقاعي) في هذا المنتج يشكل ملمحاً بارزاً بوصفه ((مظهراً من مظاهر المزاوجة الإيقاعية التي تحوّلت بظاهرة المزج بين الأوزان من مستوياتها الكمية إلى مستواها الكيفي الوظيفي))[٢].

ويرجع الفضل في نحت هذا المصطلح ودراسته بشيء من التفصيل إلى الدكتور علوي الهاشمي في دراسته للشعر البحريني المعاصر، إذ يقول: ((إن المقصود بالمفصل الإيقاعي ـ هنا ـ ذلك المقطع الجزئي الرابط بين وزن وآخر من الأوزان التفعيلية المتداولة على بنية النص الإيقاعية ، وهو غالباً ما يكون مقطعاً طويلاً (سبب خفيف = فا) ، أو قصيراً (غير ممدود = فَ) ، وقد يكون أحياناً مقطعاً مركباً من المقطعين السابقين على أحد الوجهين الاحتماليين (فاف= وتد مفروق) أو (ففا = وتد مجموع) ، وقد يجيء مقطعاً مكرراً من أحد الجزأين السابقين مثل (فافا = سببان خفيفان) أو (فَفَ = سبب ثقيل)))[٣].

وبهذا التحديد يتحقق المفصل على المستوى الكمي على وفق وحدات صوتية كالسبب (الخفيف أو الثقيل) أو الوتد (المجموع أو المفروق). إن هذه الوحدات ليس لها موقع ثابت من السطر الشعري ، وإنما ترد في أول السطر ووسطه ونهايته[٤].

---

(١) القصيدة العربية الحديثة ، الدكتور محمد صابر عبيد ، ص٢٢٨.

(٢) شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص٩٧.

(٣) السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب ، علوي الهاشمي ، ج١ ، ص٢١٠ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه ، ص٢١٩.

ولعلّ استساغة الزيادة (فا) في سياق الخبب في المثال (**أقْبلَ فجرك يا وطني**)[١] الذي يمكن تقطيعه بـ (**فا فعلن فعلن فعلن**) ، لدى شاعرة كنازك الملائكة ، وصفت في تنظيرها النقدي بالصرامة والتقليدية ، يدعو للقول بأن ((المفصل ناتج إبداعي يخضع لمقتضيات فنية خارجة عن سلطة المقاييس العروضية))[٢].

وعلى العموم إن المزاوجة التي يخلقها المفصل بين الأوزان في السياق الكمي الواحد تستدعي ضرورة التمييز بين عروض الشعر وعروض القصيدة على اعتبار أن القصيدة هي التي تبدع عروضها الخاص بفعل التمثل المتبادل بين التفعيلات وبقيّة العناصر اللغوية، وهو الأمر الذي يعني تجاوز النظرة المعيارية إلى النظرة الوصفية التي تأخذ الوظيفة العضوية للمفصل في الاعتبار[٣].

وبدراستنا لجماليات هذه الفاعلية في المنتج الشعري (قصيدة الشعر) تعيّن لنا أن المفصل الإيقاعي أشد ما يشيع في سياق (المتدارك والمتقارب والرجز) ولعلّ ذلك يعود لطبيعة هذه التفاعيل البنيوية القريبة إلى خصوصية النثر ، فتفعيلة (الخبب) بوصفها إحدى تشكيلات (فاعلن) تعد أصغر وحدة كمية في العروض العربي ، تحتمل ظهور مفاصل إيقاعية ، كما أن (فعولن) هي مقلوب فاعلن ، وأن تأليف (مستفعلن) الرجزية من ثلاث نوى (سببين خفيفين ووتد مجموع = فا فاعلن) يجعلها تتميز بقدرتها على التشكيل المتنوع بحسب النسق اللغوي .

ولبيان فاعلية المفصل (**فا**) نورد نصاً من قصيدة (**غيبوبة الهيكل المفقود**)[٤]:

١. **على ضفَة الهدبِ فعولُ فعولن فَ**
٢. **بعد انعتاق الجهاتْ ـعولن فعولن فعولْ**
٣. **تسنّم أوّل غيبوبةٍ فعولُ فعولُ فعولن فعو**

(١) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص١٣٦.
(٢) اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، ص٧٧.
(٣) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٠١.
(٤) الظل المغنّي ، شعر رضا السيد جعفر ، ص١١ .

٤. **في الطريق المؤدّية إلى مرفأ السّحْرِ لن فعولن فعولُ / فا / فعولن فعولن فَ**
٥. **أسرج في معبد الوقتِ ـعولُ فعولن فعولن فَ**
٦. **أطرافَهُ ـعولن فعو**

يتعين من التقطيع أن الإيقاع الكمي الذي تمّ في ضوئه صياغة هذا النص ، هو إيقاع المتقارب ، وبمراعاة المفصل (**فا**) في حشو السطر الرابع يتحول الوزن العروضي ، إما إلى (**فا / علن**) في المتدارك :

لن فعولن فعولُ / فا / علن فاعلن فاعِـ
لن فعِلن فاعلن فاعِـ
لن فاعلن

أو إلى (فاعلاتن) التي تؤدي إلى فعولن التي بدأ بها النص ، والسبب في حدوث هذا المفصل هو (تاء التأنيث) المتصلة بالصفة (المؤدّيةْ) ، ولو أن هذه الصفة تبعت الموصوف (الطريق) ، ووردت بصيغة التذكير (المؤدّي) لامتنع حدوث هذا المفصل .

وبالانتقال إلى سياق المتدارك ، سنرى ـ هذه المرة ـ كيف يتبلور المفصل الإيقاعي في صورة وتد مجموع (**ففا**) ، والمثال ، نص من قصيدة (**قدرٌ .. أنني أقتفيكَ**)[١] لنوفل أبو رغيف :

١. **حاملاً مقلتيكَ**
٢. **وطعم يديكَ**
٣. **وصمت نبيْ**
٤. **وما بين صمتي وبيني**
٥. **بلادٌ خرافيّة تختبي**

(١) مطر أيقظته الحروبُ ، ص٩٣ .

يحتمل هذا النص إمكانيتين إيقاعيتين متداخلتين :

ـ **إمكانية المتقارب** : بفعل الزيادة المفصلية المتحققة بصيغة الوتد المجموع (**ففا**) الوارد في بداية السطر الرابع :

فاعلن فاعلن فـَ
ـعلن فعَلن فـَ
ـعِلن فعلن
/ فعو / لن فعولن فعولن
فعولن فعولن فعولن فعو

لأن ((وظيفة المفصل العضوية تقتضي ربط الأجزاء السابقة بالأجزاء اللاحقة ربطاً عضوياً لا نشعر بمقتضاه بوجود زيادة لولا لجوؤنا إلى التقطيع الكمي ، لكن إذا قمنا بإسقاطه سيختل التعبير))[١] .

ـ **إمكانية المتدارك** : وذلك من خلال أخذ هذه الزيادة في الاعتبار ، أي تحديد المفصل كمياً وعزله عن النسق العروضي ، وبهذا يحافظ النص على إيقاعه الذي بدأ به.

والمفصل الذي ورد في بداية السطر الرابع من هذا النص استدعى جملة (بلادٌ خرافيّةٌ..) الواقعة بموقع الصفة من المفصل الموصول (وما) ، والذي يؤكد علاقة المفصل بالأداء اللغوي ـ أيضاً ـ أنه ورد في المطلع من القصيدة بالنسبة للنموذجين معاً ، ولو شكّل نشازاً لعمد الشاعران بما يمتلكانه من إحساس ومعرفة بالعروض إلى إسقاطه.

أما شيوع المفصل الإيقاعي في سياق المتدارك والرجز ، فيمكن رصده ضمن مطلع قصيدة (**لم يكن يعلم**)[٢] :

١. **آمنتُ بالشيخ ...** **/ فا / فاعلن فاعـ**

(١) شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص٩٨ .
(٢) الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة ، مشتاق عباس معن ، ص٢١١ .

٢.	**ـ ذاك الرفيق القديم ؛**	**لن فاعلن فاعلانْ**
٣.	**قال لي :**	**فاعلن**
٤.	**إيّاك أن تخفق الروح**	**/ فا / فاعلن فاعلن فاعـ**
٥.	**بالوجد من أجلها ...**	**لن فاعلن فاعلن**
٦.	**ـ فالقدسُ – يا ولدي :**	**/ فا / فاعلن فعلن**
٧.	**إن لم تجدْ من يقيها**	**/ فا / فاعلن فاعلن فا**
٨.	**تموتْ**	**علانْ**

كما يظهر التقطيع الكمي أن النص صيغ وفق إيقاع المتدارك ، إلّا أن هذا الإيقاع قد قاومته فاعلية الزيادة بنسبة (٢٦،٦٦%) ، بفعل ظهور إيقاع المفصل في أربعة مواضع من النص ، الأمر الذي أدّى إلى المزاوجة بين ألوان إيقاعية محتملة هي :

إيقاع التفعيلة الواحدة بتنوع تشكلاتها : وذلك بعد مراعاة المفصل على أنه سبب خفيف (**فا**) ، كما يظهر التقطيع المتقدم .

إيقاع المزاوجة بين تفعيلتين : وذلك بعد مراعاة المفصل على أنه مقطع مكرر من سببين خفيفين (**فا فا**) ، يظهر إيقاع المتقارب (فعولن) بتشكيلاته المختلفة ، ثم يعود المتدارك (فاعلن) إلى النص بتفعيلة واحدة ، كما يتعين من التقطيع الآتي :

١- **/ فافا / فعولن فـَ**
٢- **ـعولن فعولن فعولْ**
٣- **فاعلن**
٤- **/ فافا / فعولن فعولن فـَ**
٥- **ـعولن فعولن فعو**
٦- **/ فافا / فعولُ فعو**
٧- **/ فافا / فعولن فعولن**
٨- **فعولْ**

كما يظهر من عدم مراعاة المفصل :

إمّا إيقاع (**فعولن / فاعلن**) بتشكيلاتهما المختلفة ، وبحسب التقطيع الآتي :

١- **فالن فعولن فـ**
٢- **ـعولن فعولن فعولْ**
٣- **فاعلن**
٤- **فالن فعولن فعولن فـَ**
٥- **ـعولن فعولن فعو**
٦- **لن فاعلن فعلن**
٧- **فالن فعولن فعولن**
٨- **فعولْ**

أو إيقاع (**مستفعلن ، فاعلن ، فاعلان ، فعِلن**) ، وبحسب التقطيع الآتي :

١- **مستفعلن فاعـِ**
٢- **لن فاعلن فاعلانْ**
٣- **فاعلن**
٤- **مستفعلن فاعلن فاعـِ**
٥- **لن فاعلن فاعلن**
٦- **مستفعلن فعِلن**
٧- **مستفعلن فاعلن فا**
٨- **علانْ**

يتضح ممّا تقدم أن الزيادة التي أحدثها المفصل ، قد أغنت النص بإيقاعات متنوعة ، بحيث جاءت متساوقة مع ما يتطلبه المستوى التعبيري. إذ أحدث في وروده الأول مدّاً صوتياً ، وأسهم في تشكيل بنية ضمير النصب (إيّاك) المتقدم للاختصاص على معموله

المصدر المؤول (أن تخفق) في تجسده الثاني ، كما أسهم في بسط الجملة وتوسيع دلالاتها من خلال أسلوب الشرط والجزاء في وروده الرابع . بعد هذا الذي قدّمناه يبدو أن المفصل مظهر مهم من مظاهر المزج بين الأوزان ، وأن وظيفته الإيقاعية تنبثق من التعالق الحاصل بين مستويات العمل الشعري .

المبحث الثاني

جماليات التنوع الإيقاعي

إذا كان التشكيل الإيقاعي للوزن يلخص عبر فاعلية النقص والزيادة ما يطرأ على الإيقاع الكمي من تحوير وتغيير يؤدي داخل سياق الوزن الواحد ، أمّا إلى خلق إيقاعات كمية متجانسة (حال تشابه التفعيلات نتيجة الزحاف) ، أو إلى تناسل إيقاعات كمية مختلفة (حال وجود نواة مفصلية) فإن المقصود بالتنوع الإيقاعي التدرج من إيقاع تفعيلي إلى إيقاع آخر حسب ما يقتضيه الموقف الشعوري من تغيير في منحنى الأداء اللغوي[١].

ومن بين الدارسين الذين حاولوا رصد هذا النزوع نحو التنوع الإيقاعي في بداية الأمر، عز الدين إسماعيل الذي خرج بخلاصة مفادها أن الانتقال من إيقاع تفعيلي إلى إيقاع آخر لا يمكن تحققه إلّا في الحالات الآتية :

١- أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة .

٢- أو أن يعبّر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوري .

٣- فإن لم يكن هذا ولا ذاك فيتحتم عندئذ أن تكون هناك (علاقة تداخل) بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه على أن يدخل في اعتبار الشاعر استغلال هذه العلاقة فنياً ...[٢].

لكن هذا التنويع لا يرضي بعض النقاد ، فيراه محمد النويهي حيلة لم تفعل شيئاً البتة في تخفيف حدّة الإيقاع ، وكل ما فعله هو أن تحوّل القصيدة إلى حشد فضيع من الإيقاعات البارزة ، كل منها عنيف الوقع في حدّ ذاته ، وهي في اجتماعها في قصيدة واحدة تصدر خليطاً لا يحتمل من أنواع الضجيج[٣].

---

(١) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٠٤ .

(٢) ينظر : الشعر العربي المعاصر ، د. عز الدين إسماعيل ، ص١٠٢ .

(٣) ينظر : قضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي ، ص٩٥-٩٦.

و يراه ـ أيضا ـ علوي الهاشمي حيلة حاول الشعراء من خلالها اجتياز حدود الصرامة والرتابة ووحدة الإيقاع في إطار البنية الإيقاعية الأم ، مهما كان الاجتياز بسيطاً وشكلياً وغير ذي فاعلية في حدّ ذاته ، كما يبدو لأوّل وهلة ، إلّا أنه في سياق تطور البنية الإيقاعية الجديدة ، قد يعني أكثر من ذلك بكثير[١].

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذا المستوى من مستويات الإيقاع في شعرنا المعاصر قد اقترن أكثر بالقصائد التي تقوم على أساس من البناء الدرامي ، خصوصاً القصائد الطويلة التي تنبني على تعدد الأصوات والمواقف ، وما يصاحب ذلك من توترات نفسية[٢].

ولعلّ توظيف وزن واحد في قصيدة طويلة يصيب متلقيها بالملل ، لذلك سعى بعض الشعراء إلى المزج بين البحور في النص الواحد لتجاوز الرتابة في الإيقاع ، وتجديد ذائقة المتلقي بأوزان جديدة ، والتنوع الإيقاعي ليس على درجة واحدة ، لأنه يتحقق في النصوص الشعرية عبر آليتين ، وهذا سنحاول بيانه في الآتي :

١ـ آلية التنقل (الفاعلية والأثر) :

المقصود بآلية التنقل ، ذلك التنقل المفاجئ في نفس السياق الشعري من إيقاع كمي إلى إيقاع آخر ، ومن الواضح أن إدراك هذا التنقل يتطلب أكبر قدر من الإحساس الجمالي بوصفه فاعلية مضمرة - غير متوقعة ـ ولا تظهر إلّا أثناء التقطيع الكمي حينما تؤشر التفعيلة المتنقل إليها في بداية السطر لإيقاع تفعيلي مختلف عن ذلك الذي تمّ استخدامه في الأسطر السابقة ، دون وجود علاقة تداخل كمي بين هذه التفعيلة وتفعيلة الضرب السابق مباشرة[٣]. وتتمثل هذه الفاعلية في(قصيدة الشعر) من خلال تشكيلين :

١ـ١ـ تنقل دائري : وهذه أبلغ صورة تتحقق بين الأوزان التي تنتمي إلى نفس الدائرة العروضية، حيث تشكل التفعيلة المتنقل إليها صيغة مقلوبة للتفعيلة المتنقل منها[٤].

(١) ينظر : السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب ، علوي الهاشمي ، ج١ ، ص١٩٤-١٩٥ .
(٢) ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، محمد بنيس ، ص٩٣ .
(٣) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٠٥-١٠٦ .
(٤) ينظر : المصدر نفسه ، ص١٠٦ .

ومن النماذج الشعرية التي اخترناها لبيان هذا التشكيل من التنقل نورد ما يأتي :

نموذج ١ : نص مقتطع من قصيدة (**لعينيك وحدكِ سيدتي**)[١] لعارف الساعدي :

١. **سوف أوقفُ هذا الزمان**	**فاعلن فعِلن فاعلن فـ**
٢. **وأسألهُ**	**ـعلن فعِلن**
٣. **عندما كنت تبكين سيدتي**	**فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن**
٤. **أين كان**	**فاعلانْ**
٥. **أنت يا أوّل الصلوات ويا**	**فاعلن فاعلن فعِلن فعِلن**
٦. **شامة نبتت فوق خدّ القدر**	**فاعلن فعِلن فاعلن فاعلن**
٧. **تلوتُ على مقلتيك السنين**	**فعولُ فعولن فعولن فعولْ**
٨. **وعلّقت روحي دعاءا**	**فعولن فعولن فعولن**
٩. **بكى فانكسر**	**فعولن فعو**

ينقسم النص كمّياً إلى إيقاعين ، الأسطر الستة الأولى من إيقاع المتدارك (فاعلن) ، والأسطر المتبقية من إيقاع المتقارب (**فعولن**) ، وأن فاعلية التنقل من المتدارك إلى المتقارب ، قد تمّت بشكل دائري بفعل تعاقب نواتين هما السبب الخفيف والوتد المجموع = (**فا + علن / علن + فا**) ، بطريقة مقلوبة تسمح بالتداخل بينهما.

وقد صاحب هذا التنقل الإيقاعي تغيّرٌ في توجه الخطاب ، من الخارج غير المحسوس (الزمان) إلى الآخر المحسوس ، بأسلوب مونولوجي ، وقد ساعد المد الصوتي المتمثل في المقطع (ان) في لفظتي (الزمان وكان) في تفريغ الشحنة العاطفية المتولدة من شكوى الزمان.

ومن الجدير بالملاحظة ـ في هذا النص ـ أن الذات الشاعرة قد أقامت علاقة توافقية مع الزمان ـ بعد أنسنته ـ لتصبح اللغة المشتركة بينهما ممكنة ، وليصبح الزمان معادلاً

(١) عمرُهُ الماء ، ص٥٦ .

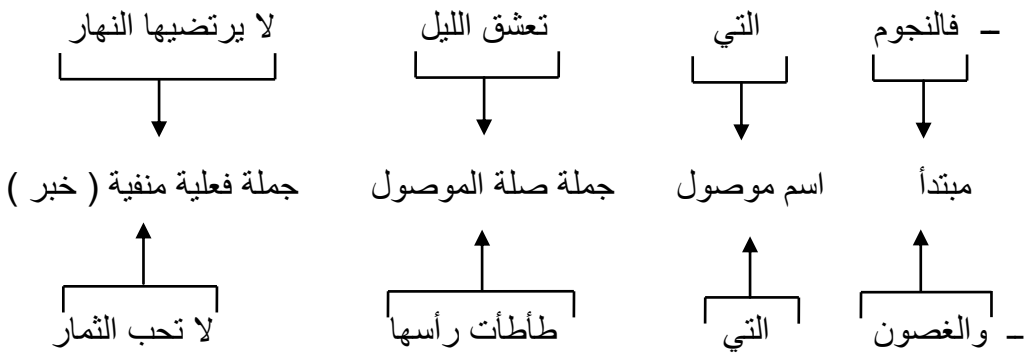
موضوعياً للذات ، فغياب الزمان في حقيقته ، الغياب الذي تعيشه الذات الشاعرة نفسها ، والبعد عن سير الأحداث ، في قوله (**عندما كنت تبكين سيدّتي / أين كان**) ، هو بعد الشاعر نفسه ، و (رؤية الآخر) هي رؤية الشاعر نفسه ، وكل المشاعر والأحاسيس التي يمتلئ بها الزمان في قوله (بكى فانكسر) ، هي مشاعر وأحاسيس الشاعر نفسه .

نموذج٢: نص مقتطع من قصيدة (**ثلاث وصايا ... لرفات رفيق تفحّم**)[١] لمشتاق عباس معن :

١.	**ـ رفيقي ... !**	**فعولن**
٢.	**تهادى :**	**فعولن**
٣.	**فما هذه فَسحتكْ .. :**	**فعولن فعولن فعو**
٤.	**ـ فالنجوم التي**	**لن فعولن فعو**
٥.	**تعشق الليل**	**لن فعولن فـ**
٦.	**لا يرتضيها النهار**	**ـعولن فعولن فعولْ**
٧.	**ـ والغصون التي**	**فاعلن فاعلن**
٨.	**طأطأت رأسها :**	**فاعلن فاعلن**
٩.	**لا تحبُّ الثمار**	**فاعلن فاعلانْ**

نلحظ من التقطيع الكمي أن الانتقال التفعيلي في هذا النص من (**فعولن / المتقارب**) إلى (**فاعلن / المتدارك**) ، قد تمّ وفق تماثل نحوي ، فالبنية النحوية ابتداءً من السطر الرابع حتى السطر التاسع ، تنقسم إلى جزأين ، كل جزء منها يتكوّن من ثلاثة أسطر تتماثل فيما بينها نحوياً وتتقابل إيقاعيا ، فأما تقابلهما إيقاعيا فيمكن رصده من خلال التقطيع الكمي ، وأما تماثلهما نحوياً ، فيمكن معاينته من التخطيط الآتي :

(١) الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة ، ص٢٣٧ .



كما صاحب هذا التنقل الإيقاعي فضلاً عن التماثل النحوي ـ المشار إليهما ـ تماثلٌ دلاليٌّ على مستوى الجزأين ، وتقابلٌ على مستوى الجزء الواحد . فأما تماثلهما فإنه يعود إلى أنهما ينتظمان وفق سياق دلالي قائم على صراع قيمي يتقاطع رؤيوياً على مستوى الواقع ، فكل طرف من هذا الصراع يتحقق وجوده في غياب الآخر. وأما تقابلهما ففي الجزء الأول من بنية (فعولن) ابتداءً من السطر الرابع وانتهاءً بالسطر السادس ، إن النجوم بعد (أنسنتها) لا تكون بأحسن حال إلّا عندما يحلّ عليها المساء ، فهي ليلاً تعبر عن حقيقة وجودها والنهار يحاول أن يغيّب هذه الحقيقة ويحجبها عن الأنظار ، ويمكن أن نرمز لهذا المستوى من العلاقة التقابلية بـ (ظهور / إخفاء).

وأما الجزء الثاني ، بنية (فاعلن) ابتداءً من السطر السابع حتى السطر التاسع ، فإن الغصون بالرغم من أن قيمتها تكمن في مقدار ما تحمله من أثمار ، إلّا أن ذلك يكلّفها أن تتقبل واقعاً آخر يجعلها منحنية ، ويمكن أن نرمز لهذا المستوى من العلاقة التقابلية بـ (خلو / امتلاء).

نتبين مما تقدم أن التداخل البنيوي بين الجزأين على مستوى التماثل النحوي والتماثل والتقابل الدلالي ، قد أحدث تلويناً إيقاعيا أضفى لمسةً فنية على طريق تحقيق شعرية النص الكاملة .

نموذج / ٣ : نص مقتطع من قصيدة (**أصداع على جدار اللاشعور**)[١] لستار المالكي :

قلبٌ كما القمر المسربل بالسراويل العتيقة والسواد

(١) ليس لي بلد سواك ، ص١٨١ .

متْفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متْفاعلن / متفاعلاْنْ

تناهَبَهُ الكواسِرُ .. والقوارضُ .. والنسور

مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / فعولْ

يتنقل الإيقاع في هذين السطرين بين صورتين ، إحداهما تكمل مشهدية الأخرى ، فصورة القلب المشبه بالقمر المغيّب (بالسراويل العتيقة والسواد) كانت بحاجة إلى لون إيقاعي ، يجعل المشهد التصويري فعّالاً ومؤثراً في نفس السامع أو القارئ ، كما تحفّز انفعالاتنا الموسيقى التصويرية التي تصاحب عرض الأحداث في الفن السينمي أو التلفازي أو الإذاعي.

وبعد أن أصبح القلب الذي يبعث الحركة والحياة في باقي الأطراف مغيّباً ، تأتي الصورة المشهدية الثانية التي ينتقل معها الإيقاع إلى (مفاعلتن) لتقدم هذا القلب وهو يتمزق نهباً بمخالب قوى الشر والظلام . وبضم هاتين الصورتين إلى بعضهما البعض يتكامل المشهد الحزين.

وهكذا يتشابك إيقاع الدلالة في النص وتتعدد مولداته وتتنوع ويتعزز التشابك الدلالي وثنائية الإيقاع بتكثيف اللغة من خلال الصورة والإيحاء المشهدي المصاحب بالمعادل المسموع للمشهد.

١ـ٢ـ تنقل عضوي :

تنبني النصوص الجيدة التي يتنوع فيها الإيقاع على تنقل عضوي يضمن عدم ارتباك الإيقاع المتنقل منه ، لاحتفاظه بأبرز النوى المكوّنة للإيقاع الأول ، وهو الأمر الذي يجعل التنقل من بحر إلى آخر خارج الدائرة العروضية تنقلاً عضوياً[١].

وللتحليل ، نقتطف النموذج الآتي من قصيدة (ما تبقى من أخي حسن)[٢] لحسين القاصد :

(١) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٠٩ .

(٢) تفاحة في يدي الثالثة ، ص٣٩ .

لكي لا أطيل عليكم	فعولن فعولُ فعولن
أخي ماتَ	فعولن فَعْ
ومات صغيـ ... لا كبيراً	فعولُ فعو...لن فعولن
فقد كان يكبر جدّاً.....	فعولن فعولُ فعولن
فماتَ	فعولن
وأذكرُ يوماً بلا أربعاء	فعولُ فعولن فعولن فعولْ
بليلٍ	فعولن
نحيلٍ	فعولن
شديد الشتاء	فعولن فعولْ
وكانت هناك أناقة شمعةَ	فعولن فعولُ فعولُ فعولن
وطفلٌ	فعولن
ودمعةَ ...	فعولن
دمع الرصاص رأيته بعيونه	متْفاعلن متفاعلن متفاعلن
كي لا يظلّ ميتّماً من دونه	متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن
شاهدتُهُ ،	متْفاعلن
غنج القذائف شدّهُ	متفاعلن متفاعلن
للموت مَنْ ينجيه من مفتونه	متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن
حفلاً أقامَ لرحلة المعنى	متْفاعلن متفاعلن متْفا
فسالت رقصتان	علن متْفاعلن مُـ
على رصيف شجونه	ـتفاعلن متفاعلن
الآن فكّ القيد ،	متْفاعلن متْفاعـ
قيدك ياعراق الموت ،	ـلن متفاعلن متْفاعـ
راح إلى نشيد جنونه	ـلن متفاعلن متفاعلن
يا وائد الضحكات	متْفاعلن متفاعِـ
يا وطناً	لن متفا

من البارود علن متْفاعِـ
أحرقت الندى بغصونه لن متْفاعلن متفاعلن

يبدأ النص بعبارة تعليلية خالية من الانزياح ، تمتد على مساحة سطرين (**لكي لا أُطيل عليكم ... / أخي مات**) ، وقد شكلت كلمة (مات) لما تستدعيه من معان متعددة من خلال ورودها المتكرر ، نقطة انطلاق تخضع النص لتداعياتها الداخلية صوتياً ودلالياً.

فالنص قد قدّم حكاية ذات مدلول واقعي ، قدّمها عبر خطاب سردي برقي ـ إن صح التعبير ـ غير معني بالتفاصيل التي تسبق الحادثة ، وقد ألبس ذلك إيقاع (فعولن) ، التي توصف بأنها حركة رخيّة هادئة لأن المقطع الأخير منها وكأنه امتداد للذي قبله ، لذلك أصبحت مولداً نغمياً من خلال تمثلها الصوتي المتنوع.

وعند تحوّل الراوي / الشاعر إلى وصف مشاهداته عن الواقعة تبرز ملامح دلالية في النص تضفي على شخصية (الشهيد) بعض الغرابة التي تؤدي وظيفة الانزياح :

دمع الرصاص رأيته بعيونه
كي لا يظلّ ميتّماً من دونه

فالراوي يقدم الشهيد ـ وهو مفتون بلقاء القادم / الرصاص ـ في صورة سريالية تقوم على بعدين ، يسير أحدهما باتجاه معاكس للآخر ، بعدٌ يغيّب الجسد عيانياً يتمثل في الشهادة، وبعدٌ آخر يخلّده رمزاً في الذاكرة الجمعية للمجتمع.

ومع هذا التحوّل في توجه الخطاب يتحول الإيقاع إلى (متفاعلن) التي شكل وجودها الزاحف في هذا النص نسبة (٥٣،٣٣%) ، مما تولّد عن هذا الوجود دينامية إيقاعية جديدة، لتناسل إيقاع الرجز في سياق الكامل ، ولتولّد كذلك عن التركيب اللغوي إيقاع ذو لونين ، لون يحدث فيه الإيهام بزيادة سرعة الإيقاع بسبب التوقع الحاصل في ذهن المتلقي من أن التشكيل النصي يستمر على (مستفعلن / أ أ ب) ، ولون آخر يبطأ فيه الإيقاع يتولّد بسبب توقع المتلقي ـ أيضاً ـ باستمرار النسق الشعري على (متفاعلن / جـ ب) ، مما يعكس

هذا التلون الإيقاعي مظهر انسجام وتوافق مع ما يقدمه النص من تدفق متلاحق للصور البصرية كما في هذه الأسطر:

حفلاً أقام لرحلة المعنى
فسالت رقصتان
على رصيف شجونه

وعند معاينة التمثل الصوتي لتفعيلتي فعولن / متفاعلن ، نلحظ أن فاعلية التنقل من فعولن إلى متْفاعلن المضمرة ، قد تمّت وفق انسيابية إيقاعية نتجت عن تقارب أنوية هاتين التفعيلتين عند تحققهما الشعري ، فـ (متفاعلن) عند إضمارها تبعاً لحركة الإيقاع التي يفرضها الأداء اللغوي الذي يختاره الشاعر تتحول إلى سببين ووتد ، وأن آخر (فعولن) المنتقل منها الإيقاع هو سبب أيضاً ، على وفق ذلك يكون هذا التنقل الإيقاعي من سبب إلى سبب تنقلاً متماثلاً صوتياً ، لا يحس السامع أو المتلقي معه بأيّ نبوٍّ إيقاعي.

٢- آلية التعدد (الفاعلية والأثر) :

إذا كان التنقل آلية يتم بمقتضاها الانتقال في نفس السياق الشعري من إيقاع تفعيلي إلى إيقاع آخر بشكل ضمني غير متوقع ، فالأمر يختلف بالنسبة لفاعلية التعدد التي تنبثق من تعدد الأوزان في القصيدة الواحدة ، حيث يستقل مقطع أو أكثر بإيقاع تفعيلي معين تبعاً لما يتطلبه التدرج في السياق الشعري من تعدد في الأصوات والمواقف[١].

لهذا فالتعدد الإيقاعي يتم دائماً بشكل صريح ومتوقع لأن الشاعر يلجأ إلى وضع علامات أيقونية في صورة إشارات أو بياضات أو أرقام أو عناوين فرعية ، مما يكفل إثارة انتباه المتلقي إلى التعدد الإيقاعي الناتج عن تحوّل في منحنى الأداء اللغوي[٢].

(١) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١١١ .
(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص١١١.

والتعدد الوزني يوفر للشاعر فرصة التعبير عن ثراء التجربة كما يوفر في الوقت نفسه ((إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة ، حينما يصبح المعنى والموسيقى شيئاً واحداً ...))[١].

وهذا يعني أن الانتقال الوزني ليس ضرورة شكلية مجرّدة نابعة من رغبة الشاعر في إضفاء تطور جديد على الشكل الموسيقي لقصيدته ، بل يفترض أن يكون هذا الانتقال ((مصحوباً بالانتقال المعنوي أو الشعري))[٢].

وما دام الهدف هو بيان الأثر الإيقاعي لهذه الفاعلية ، فقد اخترنا للدراسة نموذجين : الأول يتعلق بالتعدد الثنائي وهو نص قصيدة (**مرايا مكشّطة**)[٣] لحمد الدوخي ، والثاني يتعلق بالتعدد الرباعي وهو نص (**عيون ساهرة**)[٤] لحسن عبد راضي ، يقول حمد الدوخي :

هاونٌ في الحديقة ..
بالقرب منه هنالك
أزهارٌ ...
تسترقُ السمعَ للعاشقين
الذين يجيئون من مطر القاذفاتِ
ووسع الملاجئ ...
لا شيءَ غيرَ الدّوي
ولا فقه إلّا
كما يرتضي القرويْ

* * *

(١) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، د.صالح أبو اصبع ، ص٢٢٩ .
(٢) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، علي يونس ، ص٥٩ .
(٣) الأسماء كلّها ، ص٥٥ .
(٤) حمامة عسقلان ، ص١١٧ .

سيهزمُ الضوءُ من إصبعٍ يرتمي
خلف خوف الستائرِ ..
إنّ الـ (أرا) ملَّ
مِن عُمْيهِ وسْط درب
الأرامل .. فالليلُ في ثوبهنَّ تثائبْ
يريدُ الـ (أرا)
أرنباً يتكاثرُ وسْط الحديقةِ
حتّى يسيّجها بالأرانِبْ
ويدفع هاونها للمزاريب
يفتحها
موعداً للقرى
يريد الـ (أرا)
أن يرى

يبدأ المقطع الأول بداية اسمية باستخدام مفردة (هاون) ، وهي مفردة حرب تتكرر مرتين، وتتساوق مع مفردات أُخر مثل (قاذفات ، ملاجئ ، دوي) ، وبضم هذه المفردات بعضها إلى البعض الآخر يتكامل رسم المشهد الحربي.

إن هذه المفردات تسهم في حصر الفاعلية الدلالية للمقطع في دائرة الضيق والتشاؤم والخيبة المتولدة من النظر إلى الحياة نظرة أحادية ما دام (لاشيء غير الدوي / ولا فقه إلّا كما يرتضي القروي) ، فالنفي يعبّر عن مصادرة الحواس ومصادرة الفهم وإعدام قدراتهما على خلق رؤى جديدة.

تتحرك كل هذه العلاقات التي تفضي إلى التحديد والحصار على إيقاع المتدارك (فاعلن)، الذي استطاع فيه الشاعر أن يوظف القدرة الإيقاعية المتنوعة لتفعيلته ، واستفراغ طاقاتها لتستوعب موسيقياً توجهات النص الدلالية والانفعالية ، بما تتوفر عليه من مرونة في التقلب بين تغليب المقاطع القصيرة عند تزحيفها بالخبن ، وبين تغليب المقاطع الطويلة عند تمامها.

لهذا جاءت الحركة الإيقاعية التي تحكم المقطع متنوعة ، وهذا ما يفسر على المستوى العروضي بفضاء إيقاعي وحركي أكثر سعة ومرونة قادر على استيعاب توجه السرد في تحوّلاته الدلالية.

أما المقطع الثاني من النص فإنه يرسم مشهداً دراماتيكياً . يتخذ فيه الراوي العليم من شخصية (الأرامل) التي توحي دلالاتها بالحاجة والفقر ، قناعاً له يتخفّى خلفه فيستنطقه ليبث شكواه عبر النسق النصي ، وليخلق مناخاً شعرياً متوتراً يخيم عليه الحزن واليأس، وقد استطاع تجسيد ذلك من خلال علاقات نصية متنوعة كالتورية بين (الأرامل / الأرا (ملّ) ، وكالجناسات الصوتية بين (الأرا ، قرى ، يرى) ، وكتكرار الباء رويا للسطرين :

..... **تثائبْ**

..... **ارانبْ**

كما وظف أسلوب الحذف في لفظة (**الأرا**) مكرراً ذلك في ثلاثة أسطر من المقطع ، مما أضفى هذا التنوع الأسلوبي ملمحاً إبلاغياً ، وعند معاينة هذه العلاقات من زاوية نظر أخرى ، تبدو أنها علاقات ذات طابع إيقاعي صوتي دلالي تمارس وظائفها النصيّة بشكل دقيق ، وتتحرك في الأفق الموسيقي للبحر المتقارب.

ولعل أول ما يستوقفنا ــ أثناء مقاربة النص إيقاعيا ــ هو التنوع الإيقاعي الذي تتحرك وفقه الوحدة الإيقاعية (فعولن) ، وقد جهد النص في استثمار الطاقة الإيقاعية المتولّدة من توظيف هذا التنوع وبسطه على عموم مساحة المقطع ، من خلال تزحيف إحدى عشرة تفعيلة بالقبض وحذف تفعيلتين ، وهذه التفعيلات المزحفة ، وإن لم تبلغ حدّاً تربو فيه على التفعيلات السالمة ، إلّا أنها تعد بمثابة استجابة لحركة دلالية ضاغطة هدفها خلق ما أمكن من المقاطع القصيرة والهروب ما أمكن من المقاطع الطويلة.

لذلك عمل القبض على توفير اثنين وعشرين مقطعاً قصيراً ، ووفرت علة الحذف مقطعين قصيرين ، يضاف إلى ذلك خمسة وعشرون مقطعاً قصيراً آخر تحقق بفعل تكرار ورود التفعيلة سالمة ، فكانت نتيجة ذلك الضغط تسعة وأربعين مقطعاً قصيراً من أصل

مائة واثني عشر مقطعاً تأنّث بها نص المقطع من أوله إلى آخره ، لهذا اتسمت الحركة الإيقاعية في المقطع بالتنوع الذي جاء ملائماً لتوجه الحركة السردية القائمة على الوصف والتفصيل.

أما نص (**عيون ساهرة**) فالملاحظ أن حسن عبد راضي قد بناه على تعدد تفعيلي رباعي ، إذ وظف في المقاطع الخمسة أربعة أوزان هي الرمل والمتقارب والرجز والمتدارك ، كما في الآتي :

١

لا تقولي ..
إنّ أحلاماً عشقناها .. خرافة
وحكاياتٍ عن الآتي نسجناها .. سخافة
لا تقولي
إنّ أياماً قضيناها يتيماتُ الفصولِ
.. لا تقولي

٢

مقدّسةٌ نارُ آهاتِنا
مقدسةٌ في ابتهالاتِنا
ربّنا هبْ لنا
من لدُنْكَ الهوى
رَبّنا آتنا

٣

تطرَّفي ..
في البحث في عينيَّ عن تَطَرُّفي
السرُّ في عينيَّ يا مليكتي
مات ولم يعترفِ

٤

ارحلي في العيون
فالحقيقة مخبوءةٌ في سوادِ العيونْ
مَن تكونين ؟
.. بل مَن أكون ؟
وأنّى لنا كل هذا الهوى
كل هذا الجنون ؟

٥

كلُّ شيءٍ بعينيكِ يُومي إليَّ : تعالْ
كلُّ أهدابِ عينيك توقدُ نفس السؤالْ
وحين أجيءُ
أشدُّ على راحتيكِ
وأهمسُ إنّي أُحبُّكِ

يسير التشكيل الشعري في المقطع الأول على وفق بنيتين متداخلتين هما : بنية الرفض، وتتمثل في النص بعبارة (**لا تقولي**) ، التي تتكرر ثلاث مرات مما يجعلها بمقام اللازمة التي تثري النص إيقاعيا من خلال تطابقها المقطعي مع التفعيلة (**فاعلاتن**) ، وتحفّز شعور المتلقي ، لأنها في كل تكرار تنهى الآخر (المخاطب) عن قول يسم الأحلام ... بالخرافة والحكايات ... بالسخافة ، والأيام ... بيتيمات الفصول ، إلّا في التكرار الأخير فإن الأنا الشاعرة قد أبدلت بنية القول بنقطتين للشعور منها بأهمية الفراغ المنقط في التعبير عن حالة التوتر التي تجعل المتقبل للنص في موقف يحتم عليه أن يملي هذا الفراغ بما ينسجم مع طبيعة تناسل الدلالة التي يرسمها توجه النسق الشعري .

أما بنية القول فتتمثل بأربعة أسطر ، السطر الرابع منها ، تترك الأنا الشاعرة أمر تأويله لتوقع مفتوح ، وفي حقيقة الأمر أن هذه البنية هي أيضاً بنية رفض ، لأن إنكار الآخر (المخاطب) لعلاقة زمانية مكانية لها حضور فاعل على مستوى الفعل المتحقق

(عشقناها ، نسجناها ، قضيناها) هو رفض في حقيقته . وتماشياً مع تبادل وتداخل الأدوار الدلالية بين البنيتين ، لم يوظف الشاعر إيقاعيا غير الصيغة المثالية لـ (فاعلاتن) في تمثلها النصي.

أما المقطع الثاني فقد اتجه فيه النص نحو أسلوب الدعاء والتضرع عن طريق التضمين أو الاقتباس القرآني : ((ربّنا هب لنا)) و ((ربّنا آتنا)) ، ولو فصلنا النصّين المقتبسين عن تعلقهما الإيقاعي المتأتي من السطر الذي يسبق كلّاً منهما لظهر تميّز البنية اللغوية لأسلوب الدعاء بإيقاع (فاعلن) على نحو :

ربّنا هب لنا فاعلن فاعلن

ربّنا آتنا فاعلن فاعلن

وبناءً على هذا الزعم لا يخلو نص المقطع من المزاوجة الإيقاعية بين إيقاع (فعولن) الذي يسير عليه بتمثله التشكيلي المتنوع والمتحقق بـ (**فعولن ــ فعولُ ــ فعو**) ، وبين إيقاع (فاعلن) المفترض ، من هنا يمكن القول : إنّ النص قد اكتسب تنوعاً إيقاعيا يمنعه من السير على رتابة إيقاعية قد لا تلائم أسلوب الدعاء الذي يتطلب تنغيماً وشجناً وخضوعاً وتضرّعاً.

وحينما انتقل التشكيل الشعري في المقطع الثالث من أسلوب الدعاء الذي كان عليه في المقطع الثاني إلى أسلوب الأمر الذي تلتمس فيه الأنا الشاعرة من رمزها (المليك) البحث عن سر قد مات في لغة العيون ، انتقل الإيقاع التفعيلي معه إلى (**مستفعلن**) ليمنح النص من خلال تنوعها الإيقاعي حرية واسعة للمناورة في توليد ألوان إيقاعية تناسب الحدث.

ومن معاني موت السر في العينين ، موت لغة التعبير بالإشارة ذات التأثير الفاعل في المشاعر والأحاسيس ، فالدعوة الموجهة إذن للرمز (المليك) للبحث عن استخلاص الحقيقة أو السر المودع في عيني (الأنا / الشاعر) هي دعوة محكومة بالوأد.

وقد ساعد التجنيس بين لفظتي (**تَطَرَّفي ـ تَطَرُّفي**) على إضافة نوع من الإيحاء الموسيقي المتولد من التماثل الصوتي شبه الكامل بين هاتين اللفظتين ، والذي شعّ ـ عبر النص ـ بلون إيقاعي يضاف إلى اللون الإيقاعي المنبثق من انتظام النص على (مستفعلن ـ مفاعلن ـ مستعلن) ، التي تمثل الحاضنة الإيقاعية.

ومن رحلة البحث في العيون مع الشعور بالضياع والجهل بالهوية والكينونة ، ينطلق النص في المقطع الرابع متبنياً أسلوباً استفهامياً بـ (مَن و أنّى) التي بمعنى أين :

مَن تكونين ؟

بل مَن أكون ؟

وأنّى لنا كل هذا الهوى

كل هذا الجنون ؟

مع هذا التحول في منحى الأداء اللغوي في هذا المقطع ، يتحوّل الأداء الإيقاعي إلى المتدارك (**فاعلن**) ، بتمثلها المتنوع (**فاعلن ـ فعِلن ـ فاعلانْ**) .

وفي المقطع الخامس يثير دال (العينين) في الذهن أثناء التلقي السمعي كثافة إيقاعية ودلالية مفتوحة على الاحتمال والتأويل ، ويضاعف حضوره الإيقاعي بالاشتغال العميق على (الإيماءة) التي يفهم منها (السؤال) ، ويفهم من السؤال على أنه نداءٌ بلفظ (تعال).

وللعين دلالات متنوعة يفهم منها (الحاجة والسؤال وإثارة العواطف : جمال ـ سحر ـ فرح ـ حزن) ، وقد وظف الراوي الشعري معنى (السؤال). ولكنه بعد أن وأد لغة عينيه ووأد معها السر المدفون وأغلق نافذة القول على هاتك الشاكلة في المقطع الثالث ، يعود ليحيي لغة الإشارة في هذا المقطع ، فيفك شفرة (الإيماءة) في عيني (مليكه) ، ويقرأها على أنها طلب باللقاء والتواصل ، وهذا ما نلمسه في لفظتي (تعال والسؤال) اللتين تمتلكان مدّاً صوتياً ناتجاً عن دخول التذييل على كل منهما :

تعالْ : ـعِلَالْ

السؤالْ : فاعلَاْنْ

ليكون هذا المدّ الصوتي فاعلاً في النداء ، ولتتمكن كذلك الأنا الشاعرة من إيصال مدلول ندائها بوقع صوتي مؤثر على الإذن.

ويبدو أن مغامرة غير مضمونة النتائج يقدّمها النص في هذا المقطع لما تتطلبه من إعداد ومواجهة وتوقع وانفعال ، كانت بحاجة من الراوي الشعري إلى وعي موسيقي يقدم هذه التجربة مؤثرة فعّالة ، وقد كان ذلك ، فجاء النص في هذا المقطع على إيقاعين (**المتدارك / المتقارب**) بتشكيلاتهما المختلفة (**فاعلن ـ فعِلن ـ فعلان ـ فاعلان**) و(**فعولن ـ فعولُ**) فوفّرت هذه الحرية الإيقاعية مجالاً واسعاً أمام النص ليمتلئ دلالة.

يتعين من نص هذه القصيدة أن فاعلية التعدد حينما تراوح بين أكثر من وزنين ، تتطلب فضاءً شعرياً قائماً على التسلسل في النمو الدلالي للوحدات الشعرية الرئيسة ، ولا شك أن التقطيع الرقمي يتقصد التكثير والازدياد ، وهو ما يناسب توسع الحدود الدلالية للمقولة الشعرية التي تسعى القصيدة إلى انجازها بحسب التدرج في منحى الأداء اللغوي الذي يستدعيه الموقف الفكري والشعوري .

المبحث الثالث

جماليات التمفصل الإيقاعي

لفهم ما يقصد بالتمفصل ينبغي الإحساس بالتفاعل الذي من شأنه أن يقوم بين مكونات الخطاب الشعري من عروضية ونحوية ودلالية ، حتى لتبدو معه القصيدة انزياحاً بالنسبة لقوانين النظم التقليدية عن طريق ما ينشأ فيها من صراع بين هذه المستويات ، الشيء الذي يجعل منها أكثر ميلاً إلى الجريان نتيجة الطول الذي يتلاءم في الكثير من الأحيان مع الاتجاه إلى الطابعين الدرامي والقصصي(١).

والتمفصل إنما ينشأ عن خرق قانون المحافظة على الوقفة الثلاثية (العروضية والنحوية والدلالية) تلك المحافظة التي شكلت سمة الأسلوب الغنائي بالمفهوم الكلاسيكي... وكلما أسهم هذا الخرق في تمتين الروابط اللفظية شكّل فاعلية ذات قيمة شعرية(٢).

وعلى هدي هذا الفهم سعى البحث إلى تقسيم مستوى التمفصل إلى آليتين ، آلية تخرق الوقفة النحوية والدلالية وتحافظ على الوقفة العروضية وتسمى التضمين ، وأخرى تخرق الوقفة الثلاثية وتسمى التدوير.

١ـ آلية التضمين (الفاعلية والأثر) :

تتجلّى فاعلية التضمين في النص الشعري ، في عدم احتمال عروض البيت الشعري لزيادة تحصل في المعنى ، تكون القافية حائلاً عن إتمامه ، إلّا فيما يليه من أبيات. وقد أَولى عدد من نقاد الشعر القدامى هذه الظاهرة أهمية تتناسب ودرجة ميلان الشعراء في تشكيلاتهم اللغوية عن الكون البنائي للبيت الشعري الكلاسيكي ، الذي يعد قاعدة لا ينبغي الخروج عليها ، يقول صاحب العمدة ((والتضمين : أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها ... وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيباً من

(١) ينظر : اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، ص١٠٢ .

(٢) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٢٦-١٢٧.

التضمين ... وربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني ، ولا يضرّه ذلك إذا أجاد))[١].

كما لحظوا أن الدلالة تسير مع النظم تنطلق وتقف معه ، وهذا يقود في أحيان كثيرة إلى بتر الدلالة وقطعها بسبب النظم نفسه ، إذ تقوم القافية في نهاية البيت الشعري بحسب وضعها التكويني على إيقاف تسلسل الجملة بمحتواها الدلالي ، وهذا ما أسماه قدامة بن جعفر بـ ((المبتور))[٢].

ويبدو أن الموقف من الشعر من حيث طبيعته ووظائفه قد انسحب على مواقفهم تلك ، وفرض على بعضهم رفض التضمين وعدّه من عيوب ائتلاف المعنى والوزن التي تقف أمام وحدة البيت الشعري ، وأنَّ تَبنّي أيّة محاولة للخروج عن حدود بنية الإطار المشكلة لوحدة البيت تعد محاولة ((تصادم مع ثقافة الناقد ذات البعد السلطوي في الفضاء النقدي العربي ، وهذه السلطوية تحاول مصادرة كل محاولات الإبداع عند الشعراء ، وتتجاوز ذلك لتصوغ وعي المتلقي وتأسره في أسوارها على قاعدة احترام كل ما هو قديم))[٣].

ولهذا يمكننا النظر إلى ظاهرة التضمين في صورتين لهما بالغ الأثر في الصياغة الشعرية على مستوى التقطيع ومستوى التمفصل الدلالي من خلال العلاقة القائمة بينهما التي تؤكد تفاعل الصوت مع الدلالة ، وكما في الآتي :

١ـ١ـ تضمين الاقتضاء :

وهو الذي يتطلب ـ على رأي صاحب الموشح ـ حاجة و(اقتضاء) من البيت الأول للبيت الثاني الذي يليه لتعزيز دلالة الأول منهما واستكمالها . وفي الوقت نفسه هو (افتقار) من البيت الثاني للبيت الأول لأجل تفسيره وتكميل دلالته[٤]. على وفق ما يتبيّن من هذه الصورة :

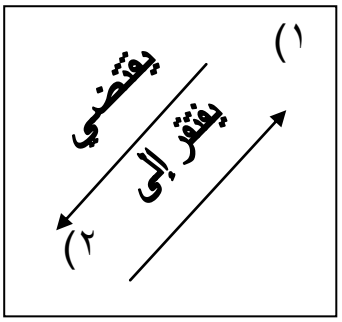
---

(١) العمدة ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، ج١ ، ص١٧١ ـ ١٧٢.

(٢) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق وتعليق : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، ص٢٠٩.

(٣) التضمين العروضي ، د.هاشم بن احمد العزام ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٩ ، ع ٤٣ ، ذو الحجة ١٤٢٨هـ ، ص٤٨٨.

(٤) ينظر : الموشح ، المرزباني ، ص٤١ .



ومن خلال تتبعنا لآلية الصياغة الشعرية في منجز حركة قصيدة الشعر ، نلمح وجود هذا التمظهر الأسلوبي في بعض نصوصهم الشعرية ، بل انهم اتخذوا من هذه الظاهرة ذات العلاقة الحميمة بين الصوت والدلالة ملمحاً لإضفاء صفة الشاعرية على بعض نصوصهم عن طريق العمل على توالد النص وتناسله . وهذا ما نلاحظه في الآتي من الأمثلة :

- من قصيدة (غمامة)[١] :

ليلٌ يُؤمَّـلُ بالصبـاحِ نيامَـهُ

ومسافرٌ أكلَ العناءُ خيامَهُ

لا ظِلَّ يسكنه ولا شمس ولا

ماءٌ فيغسـلُ تائبـاً أوهامَهُ

نلحظ هنا امتداد الدلالة وتجاوزها حدود البيت المغلق بالقافية إلى ما يتلوه في البيت الثاني ، فعندما يتوقف المتلقي عند نهاية البيت الأول يجد نفسه بحاجة إلى بنية توضيحية تفصّل في المعنى وتعزّزه ، فكلمة (مسافر) في البيت الأول على الرغم ممّا يمنحها موقعها من دلالة الحرمان والكد المضني ، كانت بحاجة إلى دلالة تفصيلية فجاءت العبارات: (لا ظل يسكنه ، ولا شمسٌ ، ولا ماءٌ) مكرّسة صور الحرمان والتشرد الذي يعانيه ذلك المسافر. ولو قطعنا البيت الأول عن البيت الثاني لافتقر الثاني إلى الأول ، لأنه إذ ذاك سيتساءل السامع أو القارىء ، فمن ذاك الذي لا ظل يسكنه ، ولا شمس ، ولا ماء ؟ ،

(١) ضيوف في ذاكرة الجفاف ، شعر نوفل أبو رغيف ، ص٩١ .

وبضمهما إلى بعضهما البعض سيعلم أن الافتقار والعوز يعود على (المسافر) ، ولهذا تكون العلاقة بين البيتين اقتضاءً بدلالة الثاني إلى الأول ، وافتقاراً بدلالة الأول إلى الثاني .

- من قصيدة : (**من مزاغل البوح**)[1] :

تنهّـدْ أيُّـــها البـلدُ الأعـفُّ
فدربُك نحو بيت الشمس زَحفُ
تنهّـد كي يسيرَ النخلُ جيشاً
ويكنس كلَّ قشٍّ الأرض سعفُ
تنهّدْ فالمدى المنفوخُ دربي
وأوهامُ المنى في الرأس صفُّ
فمن أسواق عشقك يشتريني
أنا (عشتار) ، موالٌ و زِلفُ
وتتكىءُ البلادُ على جداري
وفي عينيَّ كـلُّ النـاس تَغفو
وتتبعني السواقي أين أمضي
ولكن يعجـزُ الإبصـارُ خلـفُ
وترقبني الأماسي : ثمّ ماذا ؟!
لقد أعمى عيونَ النّاي ذرفُ

يتسع التضمين دلالياً ـ في هذا النص ـ ليشمل عدداً من الأبيات ، تنتظم بدايات الأبيات الثلاثة الأولى على وفق رابطٍ فعلي مكرر (تنهّد) ، وتنتظم البدايات الأخرى ـ أيضا ـ على وفق روابط فعلية (تتّكىء ، تتبعني ، ترقبني) ، وتحمل صيغة (تنهّد) ضميراً مقدراً يتخذ من (أنت) محور جهته الناطقة ، كما تحمل الصيغتان (تتبعني ، ترقبني) ضميراً ظاهراً هو (الياء) ، وكلا الضميرين يقوم بدور الوظيفة المرجعية للنص ، يعود الضمير الأول

(١) مفاتيح الأبواب مرسومة ، شعر حمد محمود الدوخي ، ص٥٢. وينظر : قصيدة (الأميرة والشاطر) ص١١٢ من المجموعة الشعرية (حمامة عسقلان) لحسن عبد راضي .

إلى التركيب (أيّها البلد الأعفُّ) في البيت الأول، ويعود الضمير الثاني إلى التركيب (أنا (عشتار)) في البيت الرابع ، وبهذه التقنية أصبح البيتان اللذان تضمّنا التركيبين المذكورين بحاجة واقتضاء إلى ما يتلوهما، وبافتقار ما يتلوهما إليهما.

كما تعزّز النص برابطٍ آخر زاد من فاعلية التلاحم الدلالي ، وذلك من خلال توظيف أسلوب العطف بـ (الواو) الذي صاحب بعض الألفاظ الفعلية التي ابتدأت بها الأبيات ، والذي يحيل في دلالته النظمية على المشاركة.

ـ من قصيدة (**الشجر فجرٌ آخر**)[١] :

مَن غيرهُ أيقظَ الأمطار وانتظرا ؟ أن يصحو الحلم في أجفانها شجرا

مَن غيرهُ ذكَّر الأنهار أنّ لها ؟ قيثارةً في دمي تحتاجها وترا

مَن غيرهُ طحن الأقمار في دمه ؟ ليخبُز الجرح صبحاً كلّما كثُرا

مَن أسعف البحر لو دفءٌ براحتهِ لأصبح الماءُ في شطآنه حجرا

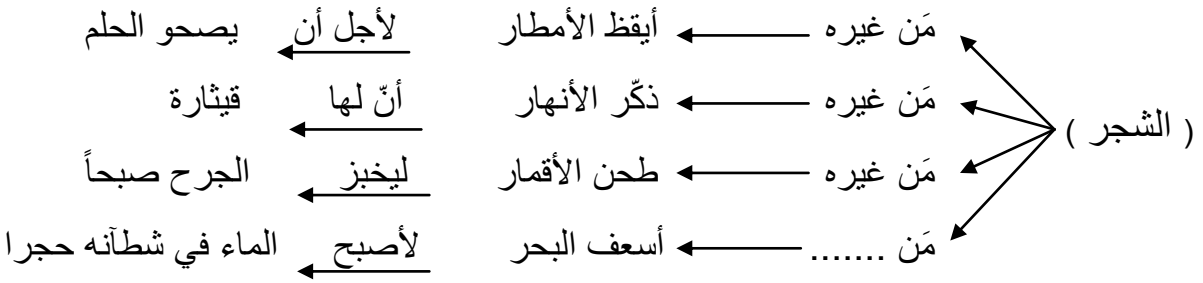
وبالانتقال إلى هذا النص المقتطع ، يكون التضمين الاقتضائي بتكرار التعبير (من غيره) المتصدر بأداة الاستفهام مدخلاً يعمل على تقوية فاعلية الدلالة عبر الأداء التعبيري وتشظّيه بين محاور النص في ((صيرورة إيقاعية تجعل المتلقي في انشداد فكري ونفسي بحسب دفقات هذا الإيقاع وبنيته الواصلة بين (أداة) الاستفهام والمراد منه في جملة الاستفهام))[٢].

وبسبب حضور بنية الاستفهام انبسطت الدلالة لتشكل جدلية حادّة بين (الشجر) الذي يمثل ـ من خلال أنسنته ـ فجراً جديداً وعطاءً يوقظ ويبعث الحركة في طرف آخر يمثل جانباً من موجودات الطبيعة كـ (الأمطار ، والأنهار ، والأقمار ، والبحر) فتبلورت من خلال ذلك صيرورة جديدة بعثت الحركة والتفاعل المنتج في أفعال المضي (أيقظ ، ذكّر،

(١) رشيد حميد الدليمي ، مجلة أشرعة ، عدد (٧) ، تموز ، ٢٠٠٠ ، ص٤٥ .

(٢) شعرية النص عند الجواهري (دراسة تحليلية) ، علي عزيز صالح ، أطروحة دكتوراه ، ص٢١ .

طحن ، أسعف) من أجل أن (يصحو الحلم) ، ومن أجل أن (يصبح الجرح صبحاً) ، مما شكل هذا التفاعل المنتج القطب الذي تدور حوله الدلالة التي انفتحت أفقياً وعمودياً ، كما يتضح من التخطيط الآتي :



بعد هذا يتعين القول : إن تكرار التعبير (مَن غيره) استحضر أجواءً من الاستذكار وبعث الحركة في بعض موجودات الطبيعة ، من خلال انسياح الدلالة خارج حدود البيت عبر ما تولده بنية تضمين الاقتضاء من ترابط دلالي للنص.

- من قصيدة (**أطماع**)[1] :

يا دمعتي العذراء .. يا أيقونتي

يا صحبتي في رحلتي ومتاعي

تعويـذةٌ للحبّ أنـتِ حملتُـــها

فـرحٌ تـلوذُ بظلّـه أوجـاعـي

ولكَمْ حلمتُ بأنَّ قلبـك جنّــتـي

أرأيت كيف تطاولت أطماعـي

(١) حمامة عسقلان ، شعر حسن عبد راضي ، ص١٢٣.

لقد أسهم أسلوب النداء (يا دمعتي العذراء) في خلخلة البنية الدلالية المغلقة بالبيت ، وانفتاحها لإثراء النص بقيم تعبيرية وأبعاد تصويرية تغني من دلالته. وأمام ذلك نلمح الدور الوظيفي الذي أحدثه التضمين داخل النص ، باعتماده أسلوب النداء مفتاحاً للدلالة تنطلق منه عبر فضاء الأبيات ، لتحدث صوراً شعرية قائمة على عنصر التشخيص ، كما هو ظاهر في (أيقونتي) و (تعويذة للحب) و (فرح) و(قلبك جنّتي).

ولو أننا فصلنا البيتين الثاني والثالث عن البيت الأول الذي ينطلق منه التضمين ـ بوصفه مفتاحاً للدلالة ـ لاكتنفهما الغموض وصارا مبتورين عن مفتاح الدلالة التضميني ، لأن البيت الأول يعد بمثابة الإجمال والأبيات التي تليه تفصيل له .

ـ من قصيدة (**عند ضريح أبي**)[١] :

ذا صوتُ أهلك ياحكاية موطنٍ
غطّت نظارةَ مقلتيهِ رمالُ
مازالَ صوتاً من بقايا جذوةٍ
وهمو بقايا موطن مازالوا

ـ من قصيدة (**ضفاف العطش**)[٢] :

وأرضي بينهنّ تفورُ صبراً
خرافياً ، فاسقيها انتظارا
طواها الجدبُ فانتفضت وراحت
إلى قدميك .. تمنحها اخضرارا

ـ من قصيدة (**هو لم يمت**)[٣] :

(١) ضيوف في ذاكرة الجفاف ، شعر نوفل أبو رغيف ، ص٣٧ .
(٢) مطر أيقظته الحروب ، شعر نوفل أبو رغيف ، ص٥٣ .
(٣) حديقة الأجوبة ، شعر حسين القاصد ، ص٩٦.

نامي بحفظ الآه يا نار الغد

نيرانُ أمسي لم تزل لم تُخمد

تنمو على أحطاب قلب متعب

جمراً بريح الهمّ دوماً تبتدي

نلاحظ في المثال الأول أن تضمين البيت الثاني يتعلق بتركيب (صوت أهلك) ، وفي المثال الثاني يتعلق بكلمة (أرضي) ، وفي المثال الثالث بتركيب (نار الغد) ، وكل ذلك بعيد عن كلمات القوافي في الأبيات الأولى للأمثلة ، لأن عائدية البيت الثاني في كل مثال منها لا تتعلق بأيّ حدٍّ من حدود القافية ، الأمر الذي يجعل من هذا التضمين ((هو المستحسن على الإطلاق))[١].

وأمام ما تقدم نلمح الدور الوظيفي الذي أحدثه التضمين الاقتضائي داخل النص بما وفره للشاعر من أفق تعبيري أضفى على النص فاعلية فنية من جهة ، وحدد مدى ارتباط الذات الشاعرة بموضوعها وقدرتها على التجاوب معه على وفق معطيات التجربة نفسها من جهة أخرى.

١ـ٢ـ تضمين الافتقار (الإسناد) :

ممّن يعدّهُ افتقاراً أبو هلال العسكري الذي يستقبحه قائلاً : ((التضمين أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني ، والبيت الأول محتاجاً إلى البيت الأخير ... فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمّه في البيت الثاني وهو قبيح))[٢] ، لكن ابن الأثير يعرّفه بالإسناد دون أن يعدّه عيباً يقول : ((وأما المعيب عند قوم فهو تضمين الإسناد ، وذلك يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني ، فلا

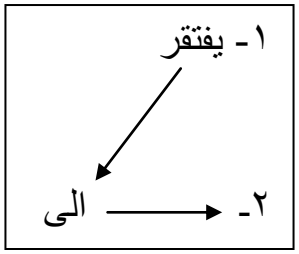
---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنّي ، ص٢٧٦.

(٢) كتاب الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، ص٣٦ .

يقوم الأول ، ولا يتم معناه إلّا بالثاني ، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر ، وهو عندي غير مَعيب ...))[١].

من هذين التعريفين إذن يتبين أن تضمين الإسناد فاعلية تركيبية تتم نتيجة خرق العلاقة الإسنادية بين طرفين رغم استقلال الطرف الأول بوقفته العروضية التي يكمن الغرض وراء الحفاظ عليها في الحفاظ على الوظيفة الجمالية للقافية الختامية ، تلك الوظيفة التي حددها ج . مازليغا في طابعي التشابه الصوتي والتشابه الخطي[٢]. ويمكن بيان هذا النمط في الصورة الآتية :



وبذلك تكون القصيدة بنية حيّة وليست عبارة عن أجزاء مبعثرة يجمعها الوزن والقافية فقط ، ويرى جان كوهن أن التضمين ((حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب ... واختزال هذا التعارض قد يستلزم لقاءً تاماً بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية))[٣].

وعلى العموم فإن تماسك القصيدة يسعى لتوظيف هذا الإجراء الأسلوبي الذي يتداخل مع بنى أخرى لتحقيق وحدة النص الشعري وتلاحمه وترابطه ، ولعل ذلك يتطابق مع نظرة ابن طباطبا لأنه يفضل الشعر الذي تتوالد معانيه من خلال أبياته المتوالية ، ويرى القصيدة وحدة متماسكة كأنّها مفرغة إفراغاً[٤].

من هنا تتضح للتضمين فاعلية شكلية ودلالية لما يحققه من ترابط وتناسب بين أجزاء القصيدة في المبنى والمعنى ، فيخلق لدى متلقي الشعر حالة من الترقب الذي يجعله يربط

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الأثير ، ج٢ ، ص٣٢٤.
(٢) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٢٨-١٢٩.
(٣) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ص٦٠.
(٤) ينظر : عيار الشعر ، ابن طباطبا ، ص١٣١.

الكلام بعضه ببعض فيتولد شعور بالمتعة والدهشة ، ومن ثم الاقتناع والتأثر بفكرة الشعر ومضمون النص الشعري[١].

وعند تتبع نسق تضمين الإسناد في نصوص قصيدة الشعر بشقّيها (قصيدة البيت) و(قصيدة التفعيلة) ، تبين أنه يتجلّى في عدّة صياغات تركيبية تعمل جميعاً على تفعيل شعرية النص وتكريس جمالياته ، بحيث تغدو البنية النظمية والدلالية غير محصورة في حدود البيت أو السطر الشعري المحكم الغلق بالقافية فتتسع الدلالة لتشمل الأبيات الأخرى ، كثرت أو قلّت بحسب مقتضيات السياق الشعري ، وسنحاول عرض بعض هذه الصياغات، لنبين دورها في ظل ظاهرة تضمين الإسناد.

ـ من قصيدة (**رحلة القارظ العنزي**)[٢] :

(ما بين اليوم الأول واليوم الآخر
ما بين الأرض الصلعاء وبين البحر الزاخر
يمتدُّ عشاء الربّ الفاخر)

ـ **من قصيدة** (**عندما يكون الخبز**)[٣] :

ما زال وجهك دمعة الباقين بل
ما زال ظلك في غيابك يُنجبُ
طفلاً يلعثمه النقاء فينتقي
فيه البكاء وأنت ذكرى تنحبُ

ـ **من قصيدة** (**أنثاي**)[٤] :

(١) ينظر : الموسيقى في شعر الحب عند عمر أبو ريشة والسياب دراسة موازنة ، رسالة ماجستير ، رحيم كوكز خليل ، ص١٧٢.

(٢) حمامة عسقلان ، شعر حسن عبد راضي ، ص٥٣.

(٣) تفاحة في يدي الثالثة ، شعر حسين القاصد ، ص٥٢ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٥٥.

إنّي لألتمس انتشارك حول نبضي أن يظلا

بالتين بالزيتون بالقلق المبين يضخ نخلا

فأهزّهُ يرمي جنوباً عالمياً مستقلا

في الأمثلة السابقة نلاحظ في المثال الأول أن السطرين الأول والثاني يفتقران إلى السطر الثالث ، لأن تركيبهما النظمي متعلق بالجملة الفعلية (يمتدّ عشاء ...) ، ولأن المعنى لا يتم إلّا بحضورها ، وعملية الوقوف في نهاية السطر الأول أو الثاني على وفق ما تقتضيه البنية العروضية تؤدي إلى نقص في النسق التركيبي والدلالي للسطر. وفي المثال الثاني نجد لفظ القافية في السطر الثاني (ينجب) يفتقر نظمياً إلى بداية السطر الذي يليه لأنه يحمل مفعوله (طفلاً).

وفي المثال الثالث حين قفل السطر الأول إيقاعه بتفعيلة (متفاعلاتن) المرفّلة أبقى جملة (ظلّا) الواقعة في القافية تفتقر إلى مفعوليها حتى وردا في قافية السطر الثاني وعلى شكل جملة فعلية (يضخّ نخلا) ، التي استدعت بدورها جملة حالية في السطر الثالث (فأهزّه يرمي ...).

مما يدعو إلى القول : إن تضمين الإسناد في هذه الأمثلة قد أقام علاقة ترابط والتحام نظمي ـ دلالي ، بين الأسطر ، بحيث أصبح السطر السابق يفتقر إلى اللاحق ، واللاحق يقتضي السابق ويحتاج إليه.

ـ من قصيدة (**ما رواه النهرُ عن السهروردي**)[1] :

١- **كان**

٢- **ناعُورُهُ يسبّحُ أَمواجي**

٣- **سَحَراً**

٤- **يجلسُ مبتسماً كطفلٍ**

٥- **ويقرأ الغرقى القادمين**

(١) الأسماء كلّها ، شعر حمد الدوخي ، ص١١٩.

٦- **مِن حرصِ أمّهاتهم**

٧- **قال لي ذات فيضانٍ :**

٨- **الأنهارُ ولاةٌ طغاة**

٩- **ما إن تسترحْ لهمُ القرى**

١٠- **حتى يجرفوا المزارعَ**

١١- **محمومين إلى لُعَبِ الأطفالِ**

١٢- **ومخزونِ القمحِ ،**

١٣- **والى ما ظلّ من نقودِ القطنِ**

١٤- **في جيوبِ الأغطيةِ الصفراء ،**

اتجه الشاعر في هذا النص اتجاهاً آخر في نشر الدلالة ، وذلك باعتماد الفصل بين مقول القول والقول ، فعن طريق أسلوب التشخيص الذي يتخذه الشاعر قناعاً لطرح أفكاره داخل النص ، تقوم حوارية يرويها النهر عن السهروردي . وبعد أن مهّد بسرد (سير ـ ذاتي) عن السهروردي ، يكشف عن ملازمة المروي عنه للنهر ، يأتي السطر السابع بصفته السردية النابعة من حضور الفعل (قال لي ...) المسند للضمير العائد على صاحب القول ، فينبسط القول عبر فضاء الأسطر حاملاً معه تقابلاً دلالياً ، لأن الأنهار في هدوئها خصب ونماء ، وفي ثورتها وطغيانها دمار ، كما يتعين من قوله (الأنهار ولاة طغاة / يجرفوا المزارع .. / لعب الأطفال .. / مخزون القمح ../ نقود القطن).

وتمتطي الدلالة عبر هذه الأسطر أسلوب الشرط المؤدّى بـ (ما أن) التي يتحقق زمنها بعد اللحظة الآنية ، كما يظهر من قوله (ما أن تسترحْ لهم القرى / حتى يجرفوا المزارع)، ثم يتعلق السطر الذي يمثل جواب الشرط بالسطر الذي يليه بجملة حالية (محمومين إلى لعب الأطفال) ، بعد ذلك يلتحم السطر ويشترك في نظمه ودلالته بالسطرين (١٢ ، ١٣) من خلال العطف بـ (الواو).

كلُّ هذه الوسائل الأدائية استطاع النص من خلالها أن ينفتح بدلالته وتركيبه خارج حدود السطر الشعري بمساعدة التركيب القائم على الفصل بين القول ومقوله.

٢ـ آلية التدوير (الفاعلية والأثر) :

إن ثورة الشاعر الحديث في نهاية النصف الأول من القرن الماضي لم تكن ثورة على القصيدة التقليدية هدفها الانتقال من سلطة البيت إلى سلطة التفعيلة. ومن ثمة الحصول على هامش أكبر من حرية التعبير ، وإنما كانت ثورة أشمل من ذلك. بحيث قصد الشاعر إلى كل الإمكانيات والتقنيات القديمة . فقرر الاستفادة مما تتيحه من فضاءات للإبداع بأقصى ما استطاع. فطوّرها وخلق منها أدوات فنية مناسبة لتجربته الشعرية الجديدة.

وكان التدوير أبرز هذه التقنيات التي يسعى الشعراء إلى تفجير طاقاتها الفنية الكامنة . واستثمارها في تجسيد إبداعاتهم الشعرية وتجاربهم المتطورة. متخطّين ذلك المفهوم القديم الذي جعل رسالته العروضية محضة[١]. ولم يعرّفه باسم التدوير وانما عرّفه تحت اسم (المدمج) أو (المداخل). يقول ابن رشيق القيرواني في شأن تعريفه له : ((والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلاً بالآخر. غير منفصل عنه. وجمعتهما كلمة واحدة. وهو المدمج أيضاً))[٢]. وهذا معناه أن يتداخل الشطران ويندمجا في نقطة تقاطع هي وسط الكلمة. فيذهب الصدر بنصفها الأول. ويذهب العجز بنصفها الأخير. حفاظاً على استقلالية الشطر وتمام التفعيلة.

ولمّا كانت القصيدة الحديثة مؤسسة على رؤية مغايرة ماهية ومكونات وبناء ووظيفة ، فقد اتخذ التدوير وجهة مفهومية أخرى ، ليس هدفها الحفاظ على بنية البيت بقدر ما هو سعي إلى هدم هذه البنية من خلال تقسيم التفعيلة بين الشطرين للمحافظة على بنية الكلمة ، وليس تقسيم الكلمة لأجل أن تسلم التفعيلة مثلما كان يحدث في الشعر القديم[٣].

وبذلك انفتحت الأشطر بعضها على بعض ، فامتدّ التدوير على أجزاء كبيرة من القصيدة ، أو القصيدة بأكملها ، مما يجعلنا ((أمام استرسال نظمي ودلالي وإيقاعي يصعب معه الإيمان بوجود البيت في حدّ ذاته كمفهوم))[٤]. من هنا نتبين أن التدوير فاعلية تنشأ

---

(١) ينظر : جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي ، دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع ، مسعود وقّاد، دكتوراه ، ص١١٥-١١٦.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج١ ، ص٣٣١.

(٣) ينظر : جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي ، مسعود وقّاد ، دكتوراه ، ص١١٦.

(٤) القصيدة المغربية المعاصرة ـ بنية الشهادة والاستشهاد ، عبد الله راجع ، ج١ ، ص١٢٤ .

عن الخرق الكلي للوقفة الثلاثية الذي يوافق ما يقتضيه الأسلوب السردي في القصائد الدرامية من تلاحق نظمي ، مما يؤدي إلى إلغاء التقفية الختامية وتعويضها بقوافٍ داخلية هي بمثابة صيغ متماثلة داخل النص(١).

ولنا أن نتساءل عن إمكانية التدوير في نصوص قصيدة الشعر ، فهل له حضور ، وهل هو ضرورة فنية ؟ ، ثم ما الوظيفة أو الوظائف التي ينهض بأدائها ؟ ، التي ما كانت لتكون في غيابه ، ولأجل محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة ، لابدّ من تتبّع مظاهر هذه البنية وتعدد أنماطها التوظيفية في نصوص شعراء هذه الحركة ، بحسب أساليب التعبير عنها ، وبما يأتي :

أنماط التدوير : للتدوير وظائف متعددة تتحقق في النص الشعري على مستوى البيت ، كما في القصيدة العمودية ، أو على مستوى الجملة أو المقطع أو القصيدة بأكملها ، كما في قصيدة التفعيلة ، وأن تعدد هذه الوظائف وتنوعها قد أضفى على التدوير فاعلية شعرية تتحقق في النص من خلال التوتر الكلي الحاصل بفعل خرق الوقفة الثلاثية النظمية والدلالية والإيقاعية ، ومن هنا يمكن تقسيم أنماط التدوير على الوجه الآتي :

٢ـ١ـ التدوير في القصيدة العمودية :

يعد التدوير القائم على ربط الشطر الأول مع الشطر الثاني بكلمة يكون بعضها آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني من التقنيات التي وظفها الشعراء في تلوين إيقاعهم الداخلي، بهدف الخلاص من الرتابة وإبراز الإيقاع الذي يظهر بفضل الوقفتين عند نهاية البيت ، والوقفة عند نهاية الشطر الأول(٢).

إذ إن مثل هذه الوقفات تعد مجالاً لأن ((تزيد الرتابة أو ... أنها تبرز الإيقاع ولذلك فقد يلغيها الشاعر مستخدماً التدوير بين الأشطر ...))(٣).

(١) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٣٥ .
(٢) ينظر : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، د.شكري محمد عياد ، ، ص٧٩.
(٣) المصدر نفسه ، ص٧٩.

وللتدوير في نظر نازك الملائكة ((فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته))[١]. ولكي نقف على وظائف التدوير بشيءٍ من التفصيل نعرض الأمثلة الشعرية الآتية :

ـ من قصيدة (**يا بحر يا بر الأمان**)[٢] :

هُمْ قَاصدُوكَ إذا الجفاف تجسَّس الـ صحراءَ والظّمأ البريءُ قنـــاعُ

يلحظ أن (أل) التعريف في لفظ (الصحراء) ، قد أحدث التدوير ، ولو أن تنكير هذه اللفظة يحقق الدلالة المطلوبة ، لأمكن قطع العروض ووضوح سكتته ، لكن في وجود (أل) إحاطةً وشمولاً ، ففيها ما يساوي قيمة التوكيد ، كأن المراد بالصحراء الصحراء كلها.

ـ من قصيدة (**استقالة الحلم المكرر**)[٣] :

يا زائرَ الإحساس نمْ فـــي غرفةِ الـ ـنجوى فقد ملأتْ وضوحاً مُبهما

البنية النظمية لهذا البيت تقتضي تحديد لفظة (غرفة) بتعريفها بالإضافة وأن التعبير (غرفة النجوى) ، يمثل دالّا مركزياً في البيت ، لأجل ذلك يطلّ التدوير بـ (أل) التعريف ، وليس بالإمكان التخلص من التدوير باطراح (أل) المسبب له ، إذ بذلك يتغير مراد الغرفة ولا تصلح أن تمثل دلالة النقيضين (الوضوح والإبهام).

ـ من قصيدة (**موبوءة الشفتين**)[٤] :

لكنّـــــهُ آتٍ كمثـــلِ الحسِّ تَسْـــــ ـبقُـــــهُ تذاكرُهُ إلى أحبابِـــــه

(١) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص١١٢.
(٢) حديقة الأجوبة ، شعر حسين القاصد ، ص٤٠.
(٣) المصدر نفسه ، ص٦٢.
(٤) المصدر نفسه ، ص٢٤.

اكتمال الصورة الشعرية المؤداة بأداة التشبيه (الكاف) ، تلزم الناطق بإكمال رسمها ، أي باتصال علاقات مكوناتها ، لأن الفعل (آتٍ) أضفى حالة من الترقب والانتظار والتشوق إلى ما يحمله هذا القادم من بشرى لا يستقيم هذا الحال مع وقفة عروضية (زمنية) تقطع على السامع لذة الاسترسال الحكائي.

ـ من قصيدة (**ابن زريق في المربد**)[١] :

ليلاي ليس لها إلّايَ حين تركْـ ـتَهَا بخيـط الليـالي تلظـمُ السّهرا

تستدعي العلاقة بين الظرف المضاف (حين) ، وبين جملة المضاف إليه (تركـ ... ـتها) فعلاً قرائياً يتحقق من خلاله تواصل إنشادي يستمر حتى نهاية البيت ، كما يستدعي التناغم الصوتي الحاصل بفعل التجنيس بين (ليلاي ـ إلّايَ ـ الليالي) تلاحقاً وتواصلاً يكتمل فيه التنغيم المنبعث من هذه التجانسات. ولهذا فطبيعة البنية النظمية والدلالية لهذا البيت فرضت لوناً إنشادياً متواصلاً حتى نهاية البيت ، دون التوقف عند السكتة العروضية التي تفصل بين شطريه ، وقد تحقق هذا الواقع الإنشادي للبيت بفعل التدوير ، بوصفه فاعلية إيقاعية ذات مسحة جمالية تحقق إشباعا ورضا لإذن السامع.

وقد يتكرر التدوير في إطار البيت حتى يغطي مساحة كبيرة من فضاء القصيدة ، أو أحياناً يغطي القصيدة بأكملها ، ومن خلال معاينة المنجز الشعري لهذه الحركة ، تبيّن أن التدوير يكاد يختفي في البحور التامة ، إلّا ما ندر في بيت أو بيتين في قصيدة عند هذا الشاعر أو ذاك ، يستثنى من ذلك القصائد التي تغير فضاؤها الكتابي إلى فضاء سطري ، يقابل ذلك رحّبت المجزوءات والأوزان القصيرة بالتدوير ، حتى شكل ملمحاً بارزاً لأن ((نطق البيت إنشادياً مرّة واحدة لا يمثل ثقلاً ، فبيت من المجزوء أو من قصار الأوزان لن يزيد كمّه كثيراً عن مساحة شطر من الوزن التـام ، وهذا ما جعل المجزوءات قرينـة التدوير))[٢].

(١) نجاح مهدي العرسان ، أشرعة ، رابطة الرصافة للشعر العربي ، ع٦ ، تموز، ١٩٩٩م ، ص٤٧ .
(٢) التدوير في الشعر ، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع ، د.احمد كشك ، ص١١٨.

وهذا ما سوغته نازك الملائكة ذوقياً بقولها ((... إن المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير))[1] ، ومن أمثلة التدوير في البحور المجزوءة قصيدة (**أنشاي**)[2] ، لحسين القاصد:

١- **يا مَن من العينين أغلى**
في كلِّ عامٍ أنت أحلى
٢- **في كلِّ عامٍ تقطرين عذوبة وندى محلّى**
٣- **وأنوثةً تنسابُ منها دجلتان بما تجلّى**
٤- **من خضرةِ المعنى ومن طفلٍ به ما زال طفلا**
٥- **يبكي على قطنِ الخيال بوجنتيك وقد أطلّا**
٦- **جيلاً من القبلات ، أحرق وردتين ولم يقل لا**
٧- **إذ أنت تحتاجين / وحدك / أنت وحدك ليس إلّا**
٨- **لتكون جبهتُك المياه وخصرُك المجنون حقلا**
٩- **للتيهِ للدوران حول اللعنة الحسناء لولا**
١٠- **إن كان طعمك مغربياً جرّني لنكون ليلا**
١١- **ليلاً يفكّرُ كم يفكّر هل يخاف الصبح كي لا**
١٢- **تنفكُ أزرارُ السوادِ ليترك المكنوز ظلا**
١٣- **ظل الشفاه فمن هنا مرّت وأضحت محض ثكلى**
١٤- **أي يا جمالك كيف تنسكبين من أدنى لأعلى**
١٥- **إنّي لألتمسُ انتشارك حول نبضي أن يظلا**
١٦- **بالتين بالزيتون بالقلق المبين يضخّ نخلا**
١٧- **فأهزّهُ يرمي جنوباً عالمياً مستقلا**
١٨- **أهواك يا صوت الحسين مدوّياً يا طعم كلّا**

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص١١٦.

(٢) تفاحة في يدي الثالثة ، ص٥٥.

١٩- **أنا طائفيّ الآه يا أنثاي لو وجعي تدلّى**

٢٠- **أهوى اشتعالك وانطفاءك وانشغالك دائماً لا**

٢١- **إلّا لديك على يديك أنامُ مملوكاً وخلّا**

٢٢- **أنت اشتهاءٌ لم تجسّدهُ الإناث فأنت مثلى**

٢٣- **شلّال ليلك حين يغزو الثلج يسكب منك طلّا**

٢٤- **أمّا سفوحُكِ قمتين هناك خلّفتا وتلّا**

٢٥- **يا صوتُك الوردي يتركني حطاماً بعض أشلا**

٢٦- **في كل عام أنت أحلى**

يا من من العينين أغلى

تفيد هذه القصيدة من معطيات التدوير التي تشتغل فيها بفاعلية تحقق الترابط النظمي والدلالي والإيقاعي ، في إطار البيت بما يتلاءم مع الانثيال العاطفي والنفسي للشاعر وكما يأتي :

- ففي البيتين (الثالث ، والسابع) يسعى (الجار والمجرور) و (المضاف والمضاف إليه) ، للالتصاق والاتصال ، بحكم وظيفتهما التركيبية ، ولأن في جماعهما قيمة دلالية ، على المنشد أن يراعي حقّهما.

- وفي البيت (التاسع) تسعى الظرفية الزمانية المتمثلة باللفظ (حول) إلى الاكتمال أثناء الإنشاد ، حتى يظهر بتمامها المراد.

- وفي البيت (الرابع عشر) يمثل السؤال جملة مستقلة أو قيمة تحمل روعة المفارقة المتحققة في الانسكاب المقلوب من أدنى لأعلى ، ومن أجل أن يكتمل رسم المشهد في مخيلة السامع ، أصبح الحفاظ على وحدة الدلالة والإحساس أولى من الحفاظ على سكتة العروض والإيقاع.

- وفي البيت (العشرين) تحقق التدوير بالعطف والإضافة ، كما يظهر من نص البيت (أهوى اشتعالك وانطفاءك وانشغالك) ، فالوصلة في منتصف البيت قائمة لأن الهوى والرغبة ، لم يتمّا من خلال متبوع واحد ، كما أحكمت المقابلات الضدّية هذا الاتصال ، فاشتعاله يلاحقه

انطفاؤه ، وانشغاله يوحي بمجيء تفرّغه ، ولهذا استدعى نص البيت الرابط العطفي ، ورابط الإضافة لتسهيل مهمّة الفعل القرائي في تحقيق التواصل والاسترسال النطقي والتلاحم الدلالي.

وحينما أحكم الشاعر الاتصال الإيقاعي والدلالي بين شطري جميع الأبيات في هذه القصيدة ، عدا الأبيات (١ ، ٤ ، ١٧ ، ٢٦) راح يبحث عن معززات إيقاعية أخرى من شأنها أن تفعّل الاتصال بين الأبيات ، وتجعل من هذه القصيدة كما يقول علي عشري زايد ((بيتاً واحداً أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول))[١].

ومن هذه المفاعلات التي تعزّز الاتصال توظيفه لتقنية تكرار لفظ القافية في بداية البيت الذي يليها ، كما في البيتين (... ليلاً / ليلا ...) والبيتين (... ظلا / ظل ...) ، فضلاً عن أن الشاعر قد مال إلى عرض الأفكار والصور بالجمل المتصلة نظمياً الممتدّة عبر الأبيات، مع الفكرة المعبر عنها ، كما في الأبيات (١٥ ، ١٦ ، ١٧) حيث تمثل التعابير في هذه الأبيات على التوالي (التمس انتشارك / يضخ نخلا / فأهزّه) دوال الربط المركزي بين الأبيات ، إذ إن المسار الدلالي المنطلق من التعبير (التمس انتشارك) لم يصل إلى جملة (يضخ نخلا) التي تمثّل مفعولي (ظلّ) ، والواقعة في قافية البيت التالي ، إلّا بعد توسّط ثلاث تكرارات بالجار والمجرور (بالتين بالزيتون بالقلق المبين) ليتعدى بعد ذلك بـ (الفاء) إلى بداية البيت الثالث ، التي تفيد التعقيب ، ليمنح أبيات القصيدة تلاحماً وترابطاً نظمياً ودلالياً خارج حدود البيت ، ما كان يسمح به مفهوم التدوير في النقد القديم.

٢-٢- التدوير في قصيدة التفعيلة :

لم يعد معنى التدوير ينحصر في حدود البيت ، كما في قصيدة الشطرين ، بل اختلف معناه عند المحدثين وأصبح يعني ((إضافة فنية تتيح تدفق الأداء متجاوزة محدودية السطر الشعري ، وانغلاق المعنى عليه . ولذا فهو منجاة أيضاً من بتر الكلمات أو تعليقها لسطور تالية))[٢].

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، ص١٩٢.

(٢) القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد ، رجاء عيد ، فصول ، المجلد / ١٥ ، العدد /٢ ، صيف ١٩٩٥ ، ص١٧٣.

وقد عرف الشعر العربي المعاصر هذا النمط من الشعر بعد دخول مرحلة الشطر الشعري التي ((فُتّتت فيها البنية العروضية للبيت واكتفى منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي التفعيلة))[١].

والشطر الشعري عند عز الدين إسماعيل يرتبط بالدفقة الشعورية التي لا يمكن أن يستغرقها إن طالت إلّا الجملة الشعرية ، ما دام التعبير خادماً للشعور تابعاً له وليس العكس، فإذا كنا بسبيل دفقة شعورية ممتدة فينبغي أن تكون الصورة الموسيقية ممتدّة ومعبّرة عن هذا التدفق[٢]. وبناءً على ما تقدم يمكن تقسيم هذه التقنية وظيفياً على نمطين :

٢-٢-١- التدوير الجزئي : لقد حاول بعض الباحثين الربط بين توظيف التدوير وموضوع القصيدة وطريقة بنائها ، فوجدوا في التدوير ((إمكاناً قابلاً للتشكل حسب التجربة وانسجاماً مع تدرّجاتها اللونية والروحية والفكرية))[٣] ، فالشاعر يلجأ للتدوير لأنه ((يقوم على حاجة اقتضتها طبيعة القصيدة ... يقوم على فكرة مركزية درامية هي التضاد بين الواقع والحلم ، بين الماضي والحاضر ، والفكرة هذه عملياً لها جذورها العميقة في وجدان الشاعر، كما أن لها أبعاداً سايكولوجية في داخله))[٤].

وبهذا انتقل أسلوب التدوير من توظيفه البسيط المحدود الشكل والهدف إلى بنية تنطوي على قدر كبير من التعقيد والأهمية ، فتنوعت أنماطه ، وصار يتجاوز حدود السطر إلى الجملة الشعرية التي هي ((بنية موسيقية أكبر من السطر . وإن ظلّت محتفظة بكل خصائصه ... وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر ... لكن الجملة تظل مع هذه الاعتبارات بنية موسيقية مكتفية بذاتها وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعمَّ هي القصيدة))[٥].

---

(١) الشعر العربي المعاصر ، د. عز الدين إسماعيل ، ص٧٩.

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص١٠٩.

(٣) في حداثة النص الشعري ، د.علي جعفر العلاق ، ص١٠٠.

(٤) الغابة والفصول ، طراد الكبيسي ، ص١٠٢.

(٥) الشعر العربي المعاصر ، د. عز الدين إسماعيل ، ص١٠٨-١٠٩.

ومن النماذج التي تمثل هذه العلاقة قصيدة (**طلل**)[1] لمحمد البغدادي :

تقولُ لي
ناقتي الخرساء
والسّبلُ :
يبدو الطريق طويلاً
حين لا نصِلُ !!
ماشينَ
نحملُ بعضاً ...
كلُّ قافلةٍ إلى مدىً ..
ومدانا الشاخِصُ الأجلُ !
مرّت بنا ليلةٌ أُخرى
ومرَّ بنا
كابُوسُها
وطوانا
هاجسٌ ثمِلُ
ومَنْ إليها قطعْنا العُمرَ
نحسَبُها مدينةً
فاجأتْنا أنَّها
طللُ !!
*** * ***
لا طعمَ للحُزنِ
فلْنملأ محاجِرنا
ملحاً ..

---

(١) ما لم يكن ممكنا ، ص٦٧.

وتغذُ قُبوراً

هذه المقَلُ .. !!

يُحيطُنا الرّملُ ..

مَلّتْنا الخُطى ..

عطَشَتْ أيّامُنا..

فرَّقَت ما بيننا

السُّبُلُ !!

* * *

كلٌّ إلى حيثُ لا يدري

يُؤرجحُه خَيالُهُ

بينَ مَنْ حَلُّو

وَمَنْ رَحَلُوا

* * *

هُمْ كُلُّهُمْ أنا ..

بيدٌ ..

ألفُ قافِلَةٍ تسعى بها ..

أمَلٌ تسعى لهُ ..

أجلُ ...

* * *

إذْ لطّخَتْني دمائي

لطّختْ لُغتي

صار الكلامُ جروحاً

ليس تندمِلُ

* * *

وفجأةً

لم أجدهُم ..

كنتُ مُنفصلاً

وكان حَبلُ دَمي بالموتِ

يتّصِلُ .. ! !

*** * ***

وفجأةً

لَمْ أجدني ..

كلُّهّم خذلُوا جُرحي

لِيَ الويلُ

هُمْ يدرونَ مَن خَذَلُوا !!!

*** * ***

تتشكل هذه القصيدة من واحد وخمسين سطراً ، دُوّر منها ثلاثة وعشرون سطراً ، بنسبة (٤٥،٠٩%) ، ولو أعدنا تشكيلها الكتابي وفق قصيدة الشطرين لتبين أنها تتشكل من أحد عشر بيتا من بحر البسيط التام . ولتبين أيضاً أن التدوير سيختفي ، ويعد هذا التغيير في الفضاء الكتابي للقصيدة العمودية ملمحاً بارزاً في نصوص قصيدة الشعر(١).

إن هذا الوعي الكتابي لم يأتِ مصادفة ، وإنما جاء انطلاقاً من وعي بالتشكيل البصري للنص الشعري ، ودور هذه الأشكال الكتابية في جعل المتلقي الذي يقرأ قراءة صامتة في أغلب الأحيان داخلاً في صلب العملية الإبداعية ، بل يصبح مشاركاً فيها(٢). ولهذا فإن مراجعة البياضات الجزئية في قول الشاعر :

---

(١) ينظر : المجموعة الشعرية ، ما لم يكن ممكنا ، محمد البغدادي ، القصائد : ورق ص٤٥ ، فوانيس ص٧١، ميناء ص٧٧ ، لغز ص٧٩ . وينظر كذلك : المجموعة الشعرية : رحلة الولد السومري ، أجود مجبل ، القصائد : تضاريس أولى ، ص٤٥ ، بغداد ص٥٠ ، مزامير ص ٥٦ ، مرثية الجهات الأربع ص٦٥ . وينظر كذلك : المجموعة الشعرية ، عمرُهُ الماء ، لعارف الساعدي ، القصائد : عمرُهُ الماء ص١١ ، ميدوزا مرّة أخرى ، ص٢٦ ، من ذكريات الماء ص٢٨ ، الشمس في بغداد ص٤٧ . . وينظر كذلك : المجموعة الشعرية ، مفاتيح الأبواب مرسومة ، حمد محمود الدوخي ، قصيدة : صرختان لأبي العلاء ، ص٢٥.

(٢) ينظر : في تحليل النص الشعري ، عادل ضرغام ، ص٣٥.

ماشينَ

نحملُ بعضاً ...

كلُّ قافلةٍ إلى مدىً

.....

لا طعمَ للحُزنِ

فلْنملأ محاجِرنا

ملحاً ..

وتغدُ قُبوراً

هذه المقَلُ .. ! !

وما تبقى من فراغات أخرى في هذا النص ، توحي بأنها ((تتيح للمتلقي أن يكمل هذا البياض بوعيه الخاص في إطار فكرتي الحدّة والمغايرة ، الحدّة التي تصبح نقطة الانطلاق لتشكل المغايرة على المستوى الدلالي أو الكتابي))[١].

ويبدو أن الشاعر بهذا التشكيل المكاني لفضاء الورقة يريد أن يخرج عن سيمترية بصرية واحدة متكررة ، تنجم عن توزيع قد ألفته العين للأبيات أو الأسطر الشعرية . وقد بالغ ناقد في توصيف علاقة الشاعر بالامتلاء والفراغ إلى درجة جعل ذلك معبّراً عن قلق واحد ، هو انعكاس مباشر أو غير مباشر عن الصراع الداخلي الذي يعانيه المبدع[٢].

وبسبب أن الكتابة العربية تبدأ من اليمين وتنتهي باليسار ، وبسبب التفاوت في طول الأسطر الشعرية ، لذا أصبح التموج يقع دائماً في الجانب الأيسر ، ولكن الشاعر في هذا النص ، وفي نصوصه الأخرى من هذه المجموعة ، قد تجاوز هذا الانتظام فموّج بدايات الأسطر أيضاً.

وهذا يعني أن الفراغ لا يستقل عن مجمل البناء الكلي للقصيدة ، ذلك أنه لا يمثل وحدة مضافة للنص ، أو زينة خارجية مستقلة عنه ، وإنما أصبح جزئية جوهرية من كيانه

(١) في تحليل النص الشعري ، عادل ضرغام ، ص٣٥.

(٢) ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، محمد بنيس ، ص١٠٣.

يتفاعل مع سياقه الكلي ، ومن ثم تتفاوت دلالته بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة ، ويعبّر عن دلالات كامنة في الذات المبدعة لم يتمكن التشكيل اللغوي وحده من إيصالها ، وبهذا يسهم الزماني والمكاني في إيصال الدلالة[١].

وكل ذلك يعد من الوسائل الفنية التي تمتزج مع التدوير لتظهر النص أكثر استجابة لتحقيق الوحدة النصّية من خلال التواصل والاسترسال الدلالي والإيقاعي ، فتمنح الشاعر الحرية في اختيار طريقة الإنشاد ، لاحتوائه على محطات جديدة ، قد هيّأها التوزيع الفضائي الجديد للأسطر ، يستطيع المنشد أن يقف عندها ، بحسب طبيعة العاطفة أو الانفعال الذي يحمله أثناء أدائه للنص.

٢ـ٢ـ٢ـ التدوير الكلّي : يشغل هذا النمط التدويري القصيدة بأكملها ، بحيث تبدو وكأنها جملة واحدة ، لولا وقفات تقفل فيها جمل النص إيقاعيتها، تزيد أو تنقص بحسب طبيعته البنائية ، وتتميّز القصيدة المدوّرة تدويراً كلياً ((بانسيابية واستمرارية وتواصلية لا يمكن أن تتحقق في أي نمط آخر من أنماط التدوير الأخرى))[٢] ،ويكون إيقاعها ((ملائماً للمعنى والموضوع ومعبّراً عن الانفعال والمشاعر التي يبثّها الشاعر))[٣]. وهي تتيح للشاعر ((فرصة تعدد الأصوات داخل القصيدة . كما تستفيد من القص والبعد الملحمي. ومن جماليات الشعر البدائي))[٤].

ومن النماذج التي تعكس هذه الفاعلية ، قصيدة (**دورة الغرباء في الطبيعة**)[٥] لحسن عبد راضي :

١. **تركوا على الصّلصال أدمعهم** **متفاعلن / متْفاعلن / متَفَا**
٢. **وفاتتهم قراهمْ** **علن / متْفاعلن / مُتْ**

(١) ينظر : التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة ، د. كريم الوائلي ، ص٧٧.

(٢) القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات ، الدكتور محمد صابر عبيد ، ص١٩٣.

(٣) في نقد الشعر العربي المعاصر ، رمضان الصباغ ، ص٢٦٧.

(٤) المصدر نفسه ، ص٢٦٥.

(٥) حمامة عسقلان ، ص٩١.

٣. فتية غابوا وراء الريح والأسفارِ	ـفاعلن / متْفاعلن / متْفاعلن / متْفاعِـ
٤. واحتملوا على قلق الفصولْ	لن / متفاعلن / متفاعلاْنْ
٥. وتناثروا كالهندباء	متفاعلن / متْفاعلن / مُـ
٦. هُم الدمُ المسفوحُ في الأشجارِ	تفاعلن / متْفاعلن / متْفاعِـ
٧. همْ حجرُ الرّحى لو دار	لن / متفاعلن / متْفاعِـ
٨. همْ حطبُ المرايا	لن / متفاعلن / مُتْـ
٩. حين يكسرُها العويلْ	ـفاعلن / متفاعلاْنْ
١٠. تركوا على الصّلصال أوسمة من الحنّاء	متفاعلن / متْفاعلن / متفاعلن / متْفاعِـ
١١. كانوا يعشقون الماءَ	لن / متْفاعلن / متْفاعِـ
١٢. كانوا يقطرونَ ندى	لن / متْفاعلن / متفا
١٣. وشمسُهمُ على عجلٍ تميلْ	علن / متفاعلن / متفاعلاْنْ
١٤. ما زال يذكرهُمْ نشيجُ الطلعِ	متْفاعلن / متفاعلن / متْفاعِـ
١٥. أنّاتُ السواقي	ـلن / متْفاعلن / مُتْـ
١٦. كوكبٌ غافٍ على الأحزان	ـفاعلن / متْفاعلن / متْفاعِـ
١٧. ما زال المغنّي كلّما غنّى ،	ـلن / متْفاعلن / متْفاعلن / متْفا
١٨. يقولْ :	علاْنْ
١٩. تركوا على الصّلصال أدمعَهم	متفاعلن / متْفاعلن / متفا
٢٠. وفاتتهمْ قَراهمْ	علن / متْفاعلاتُنْ

ينبني هذا النص من خمس جمل تكمل الأُولى وقفتها الإيقاعية دون الوقفة الدلالية عند السطر الرابع ، والثانية عند السطر التاسع ، والثالثة عند السطر الثالث عشر ، والرابعة عند السطر الثامن عشر ، والخامسة عند السطر العشرين. وجميع أسطر هذه الجمل مدوّرة، وترتبط فيما بينها ارتباطاً اقتضائياً.

وعند النظر إلى حركة الإيقاع في هذه الجمل نجدها تنتظم على تفعيلة الكامل بواقع (٤٤) تفعيلة منها ، (١٤) تفعيلة صحيحة بنسبة (٣١،٨١%) ، و(٢٥) تفعيلة مضمرة

بنسبة (٥٦،٨١%) ، و (٤) تفاعيل مذالة بنسبة (٩،٠٩%) ، وتفعيلة واحدة مرفّلة بنسبة (٢،٢٧%). ويوحي هذا الاطّراد القائم بين التفعيلات الزاحفة والتفعيلات الصحيحة مدى التعالق بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية نتيجة التفاعل الحادث في نفس المتكلم.

ولشيوع عنصر التكرار في جمل النص ، سواء بالترديد كما في :

(كانوا ــ كانوا / هم ــ هم ــ هم / تركوا على الصلصال أدمعهم - تركوا على الصلصال أدمعهم / تركوا على الصلصال / وفاتتهم قراهم ــ وفاتتهم قراهم) ، أو بالموازنة كما في (أسفار ــ أشجار / الفصول ــ يقول / العويلْ ــ تميلْ) ، أو بالتجنيس الاشتقاقي ، كما في (المغنّي ــ غنّى).

وكنتيجة لذلك استأثر التكرار بالجانب الموسيقي كلّه كبديل لشبه غياب للتقفيات الخارجية ، ممّا أضفى على النص تعزيزات صوتية ذات أنغام ترجيعية بسبب تكرارها ، أو توازنها ، أو تجانسها ـ كما ذكرنا ـ لا سبيل إلى الحدّ منها إلّا عن طريق التدوير الذي خفف من فاعليتها توافقا مع التوجه السردي لبنية النص . ولو رصدنا هذه الصياغات المتكررة نجدها ترتد في اغلبها إلى محور ثابت جاء مرتبطاً بالضمير (هم) الذي يعود على الفتية ، التي تمثل بؤرة الدلالة في النص . كما نلاحظ أن الرصد الذي تمّ من خلال هذا الضمير لم يأتِ حيادياً وإنّما أصبح رصداً لا يخلو من شغف ، ويكشف عن إسدال نوع من القداسة بشكل مباشر من خلال استخدام لفظة (فتية) و(شمسهم) اللتين تحيلان إلى دلالات فتية (أهل الكهف).

وختاماً لما تقدم ، يمكن تلخيص أهم وظائف التدوير المتحققة في نصوص قصيدة الشعر ، بشقّيها قصيدة البيت ، وقصيدة التفعيلة وكالآتي :

- لم نجد له وجوداً يستحق الإشارة في الأوزان التامة ، إلّا في القصائد التي تغير فضاؤها الكتابي إلى فضاء سطري ، بينما شكّل ملمحاً بارزاً في الأوزان المجزوءة .
- يحقق التدوير فاعلية التواصل والاسترسال التعبيري ، ممّا أدّى إلى ندرة التقفيات الخارجية ، يقابل ذلك تفعيل إيقاعات داخلية أسهمت في إيجاد تجاذبات فضائية بين

تراكيب في القصيدة ، كإخراج ما هو في الحشو مخرج الإطار ، أو التبئير الدلالي ، وذلك بإحلال المقاطع البصرية (مقاطع الأسطر الشعرية) مكان المقاطع السمعية (مقاطع الجمل الإيقاعية).

- يؤثر التدوير في كثافة الملفوظ أدائياً ، لأنه يجعل زمن النطق بالجملة الإيقاعية ممتداً، إذ إن الجملة الموزعة بين سطرين أو أكثر تستغرق لأدائها زمناً أطول ، مما لو كانت لا تتعدى سطراً واحداً، وقد لمسنا ذلك في أمثلتنا السابقة في توصيف التدوير الكلي .
- يخلق نوعاً من التوتر في النسق الشعري ، مؤدّاه : سعي التركيب إلى تمامه ، وافتقار التفعيلة إلى ما بعدها ، فيتشكل عند ذاك صراع يكون التدوير فيه رافداً لمعنى الانطلاق والتحرر من قيود السطر ، ويكون الاكتفاء العروضي معمّقاً لسلطة القاعدة.
- كلُّ تدوير يحتوي على تضمين ، وليس العكس ، لأن في التدوير خرقاً للوقفات الثلاث (النظمية والدلالية والإيقاعية) ، أما التضمين فيلتزم بالوقفة العروضية.

الفصل الثاني

جماليات التشكيل في التوازي

مفهوم التوازي (التشكيل والدلالة) :

يعد التوازي عنصراً من عناصر الإيقاع في القصيدة ، وهو فضلاً عن قيمته الإيقاعية يحمل قيمة دلالية. والسمة الإيقاعية للتوازي تتجاوز الشعر إلى كثير من صيغ الخطاب الأخرى من مثل النثر والخطابة والنصوص الدينية. ولهذه الظاهرة أهميتها بوصفها مكونا بنيويا أساسيا في الشعر ، ولاسيما في الشعر الحديث الذي تشكل قصيدة الشعر جزءا منه.

لقد درس النقد العربي القديم بنية التوازي من خلال الدراسات البلاغية التي اهتمت بالموازنة والتكرار والمقابلة والمشاكلة والنظم(١) ، ودرست المناهج النقدية الغربية التوازي من اتجاهات مختلفة ، فالدراسات البنيوية ترى في كل ما يخص البنية الإيقاعية والموسيقية والصوتية خاضعا له ، فما نلمحه من اعتناء بالبعد الموسيقي انطلاقا من المستوى الصوتي الفونولوجي ، من مثل تكرار صوت معين في السطر الشعري أو تكرار أصوات محددة في المقطع الشعري ، ومرورا بالمستوى الصرفي المورفولوجي - من مثل تكرار أسماء معينة أو أبنية ذات صفات صوتية متقاربة ، ووصولا إلى تشكيل الجملة الشعرية في المستوى النحوي والبلاغي ، تخضع جميعها لمبدأ التوازي(٢) وفي ظني يتجاوز الأمر حدود هذا الفهم، فالوزن الشعري والقافية يتماسان مباشرة مع مبدأ التوازي بوصفهما تكرارا متماثلا أو متعاقبا لأبنية إيقاعية تتحدد بحسب طبيعة كل منهما.

لهذا فالتوازي من وجهة النظر البنائية هذه يكثف اللغة ((دافعا إلى الأمام سماتها التشكيلية وبالتالي دافعا إلى الوراء قدراتها على المعنى التسلسلي الاستطرادي الإشاري))(٣). ومن الواضح أن هذه النظرة البنائية للتوازي تتضارب مع رأي الأسلوبية النفسية التي يذهب دعاتها إلى الاعتقاد بأن تواتر ظاهرة معينة في النص ليس إلّا مفتاحا

---

(١) تعني الموازنة : أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان ، متوالية الأجزاء ، وتعني المقابلة : أن يأتي الشاعر في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف ، و تعني المشاكلة : أن يجمع الشاعر في البيت كلمتين متجاورتين أو غير متجاورتين شكلهما واحد ومعنياهما مختلفان ، لمزيد من الاطلاع ، ينظر : الكافي في العروض والقوافي ، الخطيب التبريزي ، تحقيق: الحساني حسن عبد الله ، ص١٧٥، ١٧٦ ، ١٩٩ ، ٢٠٠.

(٢) ينظر : مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر ، ص٢٤٢ - ٢٤٣.

(٣) البنيوية وعلم الإشارة ، ترنس هوكس ، ترجمة : مجيد الماشطة ، ص٧٤.

يوصل إلى الدلالة لأنها بمفهومهم ليست إلّا البواعث النفسية التي حدت بالأديب إلى كتابة النص[١].

من هنا فالتوازي في النظر الأسلوبي ((تناظر بين جمل العبارة يقوم على استعادة (مخطط إسنادي واحد ، اسمي أو فعلي في جملتين متتاليتين أو أكثر) ، ويقصد إلى تأكيد الدلالة استنادا أو بواسطة التجنيس والمطابقة))[٢]. لذا تتمظهر بنية التوازي في كل مستويات النص الشعري ، سواء أكانت صوتية أم تركيبية أم دلالية ، من خلال تماثل وحداته، إلّا أن التماثل الذي يتحقق من خلاله التوازي ليس تماثلا تاما ، فمهما كانت الوحدات المتماثلة متقاربة فيما بينها لابد من وجود ما يميزها عن بعضها لتحقق كينونتها داخل فضاء النص.

وليس ثمة شك في كون الحديث عن التوازي يفضي لا محالة إلى الحديث عن الإيقاع ، لأن التوازي حاو على طرفي الإيقاع الرئيسين وهما : التماثل والاختلاف ، وإذا كانت التماثلات تمثل مظهرا من مظاهر جماليات الإيقاع ، فان كسرها يمثل الوجه الآخر لهذه الجماليات ، وإذا أهملنا مواطن الاختلاف بين الأنساق المتواترة نكون قد أهملنا جانبا رئيسا في معنى النص الشعري ، لأن الوظيفة الشعرية التي مهمتها تمويه المعنى على القارئ هي المهيمنة عليه ، والتواتر أو التماثل بذاته هو أحد تجليات هذه الوظيفة[٣]. وكل ذلك يلعب دورا مهما في إغناء بنية التوازي وفي تجليتها.

لهذا فإن أية دراسة صوتية تتخطى سطوح النصوص الشعرية إلى رصد الأبعاد الدلالية لتشكيلاتها ، لابد من أن تصدم مصطلح التوازي لأن ((القصيدة هي ذلك التردد الممتد بين الصوت والمعنى))[٤]. وهذا التردد في نظر الباحثة الغربية (جوليا كرستيفا) تكون فيه الوحدات غير قابلة للتكرار ، أو بصيغة أخرى لا تظل الوحدة المكررة هي هي ، وقد علّلت ذلك بأن التكرار المحض دون أدنى تغير في الدلالة الجزئية يوقع النص الشعري في الحشو

---

(١) ينظر : الاتجاه الأسلوبي في القد الأدبي ، د. شفيع السيد ، ص١٦٩ ـ ١٧٠. وينظر : كذلك : علم الأسلوب مبادئه واجراءاته ، د. صلاح فضل ، ص٢٣٩.

(٢) النقد والاسلوبية ، عدنان بن ذريل ، ص٢٧٨.

(٣) ينظر : تقنية التوازي بين تعدد البنى ووحدة المعنى في الشعر الحديث ، عشتار داود محمد / مجلة الموقف الادبي ، العدد (٤٣٧) ، ٢٠٠٧ ، ص١٥.

(٤) قضايا الشعرية ، رومان ياكوبسن ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، ص٤٦. والرأي لفاليري .

الذي نرصده في اللغة الدارجة[١]. وبالإمكان إيضاح هذا الرأي من خلال البينونة التي تفصل بين مصطلحي (المعنى) و(الدلالة) ، اللذين طالما استخدما دون إدراك الفارق البيّن بينهما ، فمعنى الكلمة ما هو إلّا الآلية التي تتم بها الإشارة الساكنة إلى الدال ، وهي مرتبطة بصورة ذهنية معينة ، أما الدلالة فهي قضية نفسانية ناجمة عن التداعيات التي تحدثها الكلمة في النفس ، فهي مرتبطة إذن بأثر تلك الكلمة[٢].

بهذا فإن الموضعة المكانية للكلمة أو العبارة داخل السياق لها أثرها الفعال في تشكيل الدلالة من خلال انسراب الدلالات المتجاورة عبر الكلمة الموضوعة تحت المجهر الأسلوبي ، فالدلالة تتحقق إذن عبر تفاعل مستمر بين المتجاورات وليست عملية آلية كما يحصل في المعنى ، فاللغة الشعرية ـ إذن ـ هي لغة (لا تكرارية) ، لأن الوحدات المتواترة حرفيا فيها ، على الرغم من اتحادها في معنى واحد ، تختلف في دلالتها الخاصة ، فالتكرار لا يمكن إن يقع في المعنى والدلالة معا[٣]. لذا فإننا ((نقرأ في المقطع (المكرر) المقطع نفسه وشيئا آخر))[٤]. وهنا تكمن الصعوبة القصوى في تحليل الوحدات المكررة حرفيا ، ففي التماثل الصوتي ، يكون كل من المعنى والدلالة متوازيين وغير متطابقين. وما يجمعهما دلالة سياقية عامة.

أما في التطابق الصوتي (التكرار) فيكون المعنى متطابقا يبد أن الدلالة متماثلة (متوازية) ، وإذا كان جاكوبسن قد حدد خصائص التوازي بوصفة تأليفا ثنائيا يقوم على أساس التماثل الذي لا يعني التطابق ، فهذا التحديد قد شكل قاعدة لجل الدراسات اللاحقة فيوري لوتمان الذي يرى أن معالجة التوازي تتم أثناء تحليل دور التكرار في الشعر ، يعرّف التوازي بأنه ((مركب ثنائي التكوين ، أحد طرفيه لا يعرف إلّا من خلال الآخر ، وهذا الآخر ـ بدوره ـ يرتبط مع الأول بعلاقة اقرب إلى التشابه ... ولأنهما في نهاية الأمر

---

(١) ينظر : علم النص ، جوليا كرستيفا ، ترجمة : فريد الزاهي ، ص٨٠ ـ ٨١.

(٢) ينظر : علم الدلالة ، بيير جيرو ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، ص١١ ـ ١٢ ،١٧.

(٣) ينظر : تقنية التوازي بين تعدد البنى ووحدة المعنى في الشعر الحديث ، د. عشتار داود محمد ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد ٤٣٧ ، ٢٠٠٧ ، ص١٨.

(٤) علم الدلالة ، بيير جيرو ، ترجمة : انطوان أبو زيد ، ص٨١.

طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما ، فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما ، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما))[1]. ولاشك أن الكثير من الدراسات النقدية العربية الحديثة قد تصدّت لدراسة بعض مظاهر التوازي في الشعر ، ولكن تحت عناوين ومسميات مختلفة ، وكلاً نجده مما ينضوي تحت نسق التوازي(٢).

وسواء أخذنا بمقولة التوازي أو التشاكل أو التمفصل أو الاطراد أو التكرار ، أو غير ذلك من المقولات النقدية والبلاغية ، بحسب ما ورد في هذه الدراسات ، فان من الضروري أن ندرس هذه الأنساق لا عبر قيمتها الشكلية المجردة ، وإنما عن طريق الكشف عن قيمتها المعنوية والدلالية.

ونحن نعاين الفضاءات النصية للمنجز (قصيدة الشعر) بغية استكناه وظائف التوازي، ارتأينا أن نقرأ هذا النسق وفق تجلياته الصوتية والتركيبية والإيقاعية وعلاقتها بالمنتج الدلالي ، من هنا حاولت الدراسة في هذا الفصل معالجة كل مستوى على حدة على الرغم من أن المستويات تتقاطع عادة ، فالمستوى الصوتي (الفونولوجي) ، يمثل جزءا أساسيا من المستوى الصرفي (المورفولوجي) ، ويمثل الثاني جزءا لا يتجزأ من المستوى التركيبي ، لذا فالنصوص المتخذة شواهد في هذا الفصل تحتوي صورا من المستويات كلها أو بعضها ، والفيصل في كل ذلك أن المعالجة تصب على مستوى واحد في الشاهد الشعري دون أن يقصد إلغاء دلالة المستويات الأخرى المتوافرة فيه ، وقد دفعت ضرورات البحث إلى التقسيم الآتي :

---

(١) تحليل النص الشعري بنية القصيدة ، يوري لوتمان ، ترجمة : الدكتور محمد مفتاح ، ص١٢٩.

(٢) ينظر مثلاً : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، الفصل الثاني والثالث : أساليب التكرار في الشعر ، ودلالة التكرار في الشعر ، ص٢٦٣ ـ ٢٩١. وكذلك : تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، د. محمد مفتاح ، ص٢٥. وينظر كذلك : في جدل الحداثة الشعرية ـ نموذج المفاصل ـ د. عبد السلام المسدي ، مجلة الأقلام ، العدد (١) ، ١٩٨٦ ، ص٥٧.

المبحث الأول

جماليات التوازي الصوتي

١ـ توازي الأصوات المفردة :

في هذا المستوى يظهر النص تكرار أصوات معينة على طول المقطع أو القصيدة ، بحيث تشكل الكلمات التي تحتوي على هذه الأصوات شبكة دالة تنبني على وفق علاقة إيحائية ، ولا شك أن التقاط التوازي الصوتي يقوم على التقاط البنيات الصوتية الملحوظة ، وليس التوقف عند كل تماثل أو تخالف صوتي ، إذ لا يخلو بيت من الشعر من هذه الظاهرة.

إن ((للتجاوبات الصوتية فعلاً آخر به تتجاوز كونها مجرد ترديد صوتي يساهم في خلق حال انفعالي عند المتقبل لتصبح بمرتبة الرابط الإيقاعي الخفي بين مكونات الملفوظ الشعري))[١]. وإذا حاولنا أن نكشف عن أشكال التوازي الصوتي ووظيفتها الشعرية في المنجز (قصيدة الشعر) في هذا المقام من البحث ، فإننا نجد أن بعض النصوص الشعرية تنبني نغمتها الإيقاعية من أصوات تتكرر وتتوزع على مسافات محدودة في أسطر متوالية ، بحيث يؤدي ورودها إلى إنتاج نمط من التوازي بين الأسطر ، كما يبدو من قصيدة (**انكسار**)[٢]. لمشتاق عباس معن :

١ـ **تداعبني المرايا**
٢ـ **ترسم العينان وجها غير وجهي**
٣ـ **تبعث الأصوات حولي**
٤ـ **تشاطرني مكاني**
٥ـ **ترتمي في غرفتي التعبى التي لم تسترح قطّ بنوم**
٦ـ **تباغتني**
٧ـ **تحاصرني**

---

(١) الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجاً 2 ، خميس الورتاني ، ص٨٦.
(٢) الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة ، ص١٠٩.

٨- **تجوس على بقايا نظرتي الكسلى**

٩- **تمد خطى رؤاها**

.....

١٢- **تلملم بعض أجزائي**

١٣- **لتبعثني كما الأموات**

١٤- **تنفخ في بقايا صور**

١٥- **تلهث**

١٦- **تحتوي أنفاسي الحرّى**

١٧- **تعانقني ... لتحييني**

١٨- **تلاصقني**

.....

٢٠- **تروّي سطحها الدّامي ... بأشلائي**

.....

٢٥- **تشظّى سطحها الدامي**

إن حلول صوت (التاء) في بداية تشكيل فعلي تكرر عبر تسع عشرة جملة أدى إلى ظهور نغمة متوازية ، امتد وقعها الصوتي تسعة اسطر ، ثم عاد حضورها في سبعة أسطر أخرى ، بعد فاصل امتد سطرين ، ليعود مرّة ثالثة في السطرين (٢٥،٢٠) ، وقد تفاوت هذا الحضور على مستوى السطر الواحد ، ما بين مرة واحدة إلى سبع مرات كما في هذا السطر :

ترتمي في غرفتي التّعبى التي لم تسترح قطٌّ بنوم

هذه الخصوصية في تكرار هذا الصوت الطبقي اللثوي المهموس، الذي يتم إنتاجه عن طريق تضييق المجرى بصورة تسمح بمرور الهواء مع حدوث احتكاك مسموع[١] ، يبدو

(١) ينظر : اللغة العربية ، معناها ومبناها ، الدكتور تمام حسان ، ص٧٩.

أنها خصوصية فعّالة تلاءمت مع مستوى انفعالي أفرز جملا تحمل دلالات سلبية تعبر عن السحق والتشظّي والاختفاء كما يظهر من قولة :

تباغتني / تحاصرني / تجوس على بقايا نظرتي الكسلى / ترّوي سطحها الدّامي بأشلائي

إلّا أن هذا الصوت لن يقف عند هذا المستوى التنغيمي ، بل ارتبط صوتياً بعشرة أحرف تختزل في إنتاجها إلى خمسة أحياز ، كما في الجدول الآتي :

الأحيـــــــــــــــاز الصوتيـــــــــــــــة									
لثـــــــــوي			**أسنانـــي لثـــوي**		**شفـــــوي**		**حلقـــــــي**		**غـاري**
مكرر	منحرف	انفجاري	مجهور مرقق	رخو مهموس	مجهور	لين	رخو مهموس	رخو مجهور	رخو مهموس
ر	ل	ن	د	س	ب	و	ح	ع	ش

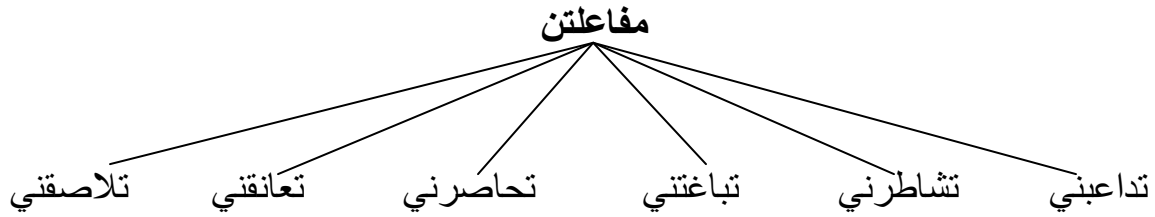
هذا الارتباط المتعدد للتاء بما بعدها من أصوات ، منح المفردة التي تنتظم ضمنها نغمة متغيرة بحسب ارتباطها الصوتي ، مما أدّى إلى تصويت متعدد النغمات ، وبحسب ما يذهب إليه لوتمان فإن الشعر يتشكل من تعاقب وحدات صوتية تتجلّى كما لو كانت موزعة بشكل مستقل بعضها عن بعض ، وفي الوقت ذاته من تعاقب الكلمات التي تتجلى بوصفها وحدات متماسكة تتكون بدورها من التأليف بين تلك الوحدات الصوتية[١].

وفي موضع ثان من الفضاء النصّي لهذه القصيدة ، نتوقف عند مظهر آخر مولّد للتوازي الصوتي المنتظم ، يتجلّى في تكرار (نون) وقاية الفعل من الكسر ، في عدة أفعال متوازية في تماثلها الزمني كما في هذه الألفاظ :

تداعبني / تشاطرني / تباغتني / تحاصرني / تعانقني / تلاصقني

(١) ينظر : تحليل النص الشعري ، يوري لوتمان ، ترجمة : د. محمد فتوح ، ص١١٣.

مما ينشأ عن ذلك تداع نغمي ، ربما يثير دهشة المتلقي ويحرك مشاعره ويشبع توقعاته أو يخترقها ، أو يجعله متعلقا بتوارد هذه العلاقات ، منشغلا باتصالها ، فيما يشبه السلم الموسيقي. كما تعزّز هذا المستوى من التوازي بتواز آخر تجلّى في تماثل هذه الوحدات في بنيتها الصوتية ، وفي تجانس بعض حروفها موقعياً ، فأما تجانسها الصوتي التفعيلي ، فيمكن ملاحظته من خلال الترسيمة الآتية :

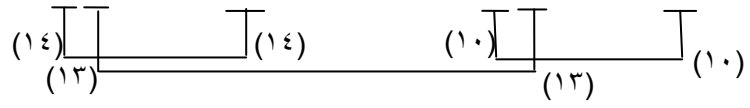


وأما تجانس بعض الحروف موقعياً ، فيمكن أن نرصده إذا عوّضنا الحروف التي تتكون منها أبنية هذه الألفاظ بالأرقام ، نكون عندها حدّدنا مواضع هذا التجانس ، كما في الآتي :

تداعبنـــي :	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
تشاطرنـي :	١	٨	٣	٩	١٠	٦	٧
تباغتنـــي :	١	٥	٣	١١	١	٦	٧
تحاصرني :	١	١٢	٣	١٣	١٠	٦	٧
تعانقنـــي :	١	٤	٣	٦	١٤	٦	٧
تلاصقنـــي :	١	١٥	٣	١٣	١٤	٦	٧

يتعين من خلال ذلك أن التجانس الصوتي قد تحقق في أربعة مواضع محدّدة في كل الوحدات اللغوية ، هي (١ ، ٣ ، ٦ ، ٧) ، يضاف إلى ذلك تجانس بعض الأصوات في مواضع معينة (١٠ ، ١٣ ، ١٤) من الألفاظ :

تشاطرني ـ تحاصرني : تعانقني ـ تلاصقني



كما يؤدي المد بالألف عند النطق بهذه الوحدات نوعا من التوازي ، يقوم على التماثل في المد الإيقاعي ، لما يتمتع به الألف من بروز صوتي في السمع ، كما نلاحظ تموجه من خلال ذلك :

تبـــا غتنـي : تحـــا صرني : تعـــا نقني

وهذا التجانس الصوتي الذي يتحقق بين تكرار أصوات معينة موقعيا ، وبين التكرار التفعيلي لهذه الوحدات ، لم يتوقف عند هذا الحد ، بل تعدى إلى خلق نمط من التوازي ، يتمثل بالتوافق وعدمه ، في اندفاع المثير ضمير المتكلم (الأنا) ، وبين استجابة (الأنت) على المستوى الانفعالي.

وبالربط بين التوازي الصوتي والدلالي في هذا النص ، نرى توازيا بينهما يحكمه المد الانفعالي والشعوري في الصياغة ، حيث تظهر أصوات الهمس (ت ، د ، ع ، ب ، ش ، ح ، ص) التي تتطلب جهدا عند النطق بها ، تتوازى مع شدة الانفعال ، وفي مقدّمتها صوت (التاء) الذي تستهل به هذه الوحدات جميعا.

في حين تظهر الأصوات المجهورة (ظ ، ط ، ج) مع هبوط الموجه الانفعالية وهدوئها.

ومن أشكال التوازي الصوتي الأخرى التي نجد لها حضورا في قصيدة الشعر ، هو بروز صوت بعينه أو ما يمكن تسميته : ببذرة الإخصاب الصوتي ، في كلمة ما تضغط على ذاكرة الشاعر فيستدعي كلمات أخر تحتوي على صوت أو أكثر من أصوات الكلمة المولدة لحركة التوازي. وعلى الرغم من أن الأصوات داخل بنية الكلمات تتوزع بطريقة اعتباطية إلّا أن اللغة الشعرية على المستوى الصوتي تتجاوز طابعها الاعتباطي في العلاقة بين الصوت والمعنى أو الدال والمدلول، وهذا ما نجده متجسدا في هذا النص المقتطع من قصيدة (وئام النهرين)[1] لستار المالكي :

(١) ليس لي بلد سواك ، ص١٤٣.

(بغداد .. لا تتألّمي)
هذا دمٌ فيه فمي..
هذا دمي.. فتكلّمي..
آلامُك من ألمي
ودمعُك المجتثُّ في أوردة أل ـ لا ـ
غدا أوردة في قلمي
تكلمي..
.....
مازال في شطآنه ..
(يوزعُ ابتسام)
لصوتك الممتد كالجسور ..في الدّروب ..في الزّحام
لصمتك المفطوم في قرارة الكلام..
يوزع ابتسام

يظهر النص ـ بقصد فني ـ أصواتاً بعينها تسهم في خلق تناغم صوتي بارز ، كأصوات (ل ، م ، ي ، د ، ف) ، فالدال والميم تكرر صوتهما بصورة متتالية أو متقاربة ، فنشأ عن ذلك التكرار ألفاظ ، مثل (بغداد ، دم ، دمي ، دمعك ، أوردة، غدا ، الممتد ، الدروب) ، كذلك تكرر صوتا الميم والياء بشكل مكثف في الألفاظ (لا تتألمي ، فمي ، دمي ، فتكلّمي ، ألمي ، قلمي) ، مما خلق نوعا من التوازي الصوتي في مواضع بعينها من الصياغة ، ثم يعود النص ليكرر طريقته في استنبات الأصوات المتوازية في الكلمات المتوالية أو المتقاربة كصوت اللام والفاء ، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال النص .

وإذا كان تكرار هذه الأصوات بشكل مكثف ، في مواقع متماثلة أو متقابلة ، متوالية أو متقاربة ، قد أحدث بنية التجانس الصوتي والتوازي الموقعي ، فإن هناك توازيا آخر يندرج في الجانب الدلالي ، من خلال ما توحي به تلك الصياغات المتجانسة المتفاعلة فيما بينها ، فالآلام تحدثها الجراح ، والجرح فم ناطق عبر الزمن حتى حينما تندمل.

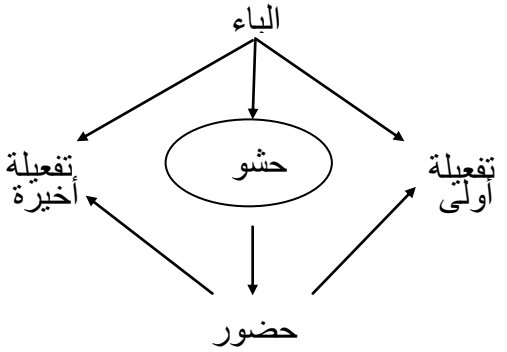
كما تعزّزت ، هذه الجدلية العلائقية داخل النص من خلال تصويت مفردتي (لصوتك/ لصمتك) ، وهاتان الكلمتان بينهما تشابه صوتي ، يؤدي إلى نوع من اللبس السمعي وكأنّ الكلمة الواحدة قد تكرّرت مرتين ، إلّا أن هناك صوتا قد ميّز بينهما ، هو (الواو) في صوتك و(الميم) في صمتك ، وهذا النوع من التجانس الصوتي يقوم بخرق الموازاة الدلالية على مستوى المطابقة ، وقد صنّف جان كوهن هذه الألفاظ بـ ((الملتبسة))[١] ، لأنها لأنها ترتكز على التجانس الصوتي ، إذ إنها عبارة عن جناس غير تام على المستوى البلاغي[٢].

من الوسائل الفنية الأخرى التي وظفها هذا النص في تحقيق بنية التوازي الصوتي ، انه يأتي بالصوت المتوازي ـ الياء ـ متوافقا مع نهاية التفعيلة الوزنية ، كما في قوله مثلا :

هذا دمـــــي .. فتكلّمـــــي

مازال فـــــي .. شطآنـــــهِ

وعلى شاكلة هذين السطرين تكرر صوت (الياء) في مواقع النون من التفعيلات (مستعلن ، مستفعلن ، مفاعلن) اللائي شكّلن مفاتيح الأسطر وحشوها. كما تكرر صوت الياء في مواقع النون أيضا من التفعيلات (متفاعلن ، مستعلن ، مستفعلن ، مفاعلن) اللائي شكّلن خواتيم الأسطر ، التي وردن فيها ، كما توضحه الترسيمة الآتية :



(١) ينظر : بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ص٧٨.

(٢) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ص٦٤ ـ ٦٥.

من خلال هذه الترسيمة ، نلحظ تحقق ثلاث مستويات من التوازي التناظري ، بفعل نسق التماثل الصوتي للياء ، حينما حلّت محلّ النون في تفعيلات شكلت بدايات الأسطر أو حشوها أو نهاياتها ، مما أحدث ذلك تنغيما صوتياً متنوعاً ومتكرراً من شأنه أن يفعّل دلالة الألم والحزن التي يشي بها النص .

كما أن التجانس الصوتي المتحقق يحدث تعادلا صوتيا بين البدايات والنهايات للأسطر التي ورد فيها ، وهو تعادل دلالي في الأساس ، لأن أصوات القوافي تختزل دلالة كل سطر، فكلمة (دمي) تلاءمت دلاليا مع الفعل (تكلّمي) لأن الدماء حينما تهرق غيلة تصبح كالفم الناطق الذي يفضح غواية الجناية في كل حين ، حتى وإن اندملت ، فهي موقف معبرٌ يقرؤه كل متقبّل للنص و فق رؤيته وتوجيهه.

مما تقدم نخلص إلى أن الحزم الصوتية المتكررة في هذين النصّين ، قد أحدثت تجاوبات وتجانسات صوتية كشفت عن أشكال من التوازي الصوتي التي تحيّن الإيقاع وتوظفه تعميقا لنغميتها ، وتجذيراً لشعريتها.

٢- توازي الأبنية الصرفية :

يقوم هذا النمط بشكل أساس ، إما على الموازاة بين الأطراف المفردة ، حين تتكرر المفردة اللغوية بشكل متوال أو متعاقب بطريقة التجنيس أو الموازنة أو الترصيع. أو على الموازاة بين الأطراف المركبة ، حين تحتل أطراف السلسلة اللغوية مواقع متماثلة صرفيا مع أدائها لنفس الوظائف النحوية. وللاقتراب من تجليات التوازي الفنية في نصوص هذه الحركة ، نورد نصا من قصيدة (معلقة الغياب)[١] لشكر حاجم الصالحي :

١- **في الكأس بقايا من دمها**
٢- **في العين مرايا أشربها**
٣- **في الرأس شظايا من فمها**
٤- **في الليل حكايا أكتبها**

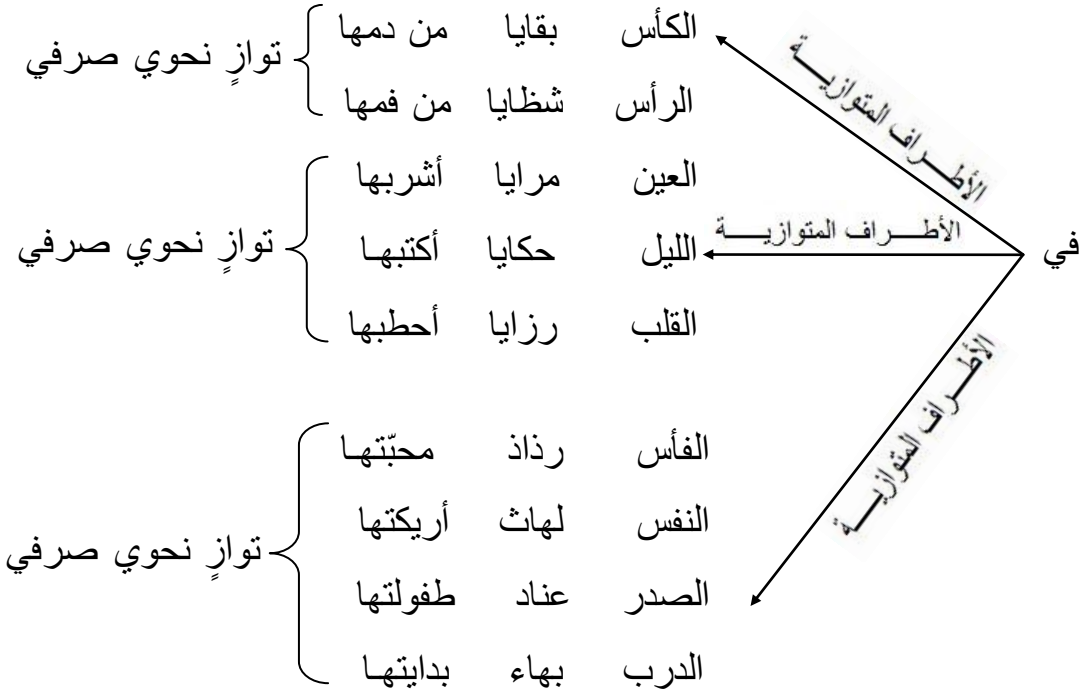
---

[١] أصابع الكلام ، ص٤١.

٥- **في الفأس رذاذ محبّتها**
٦- **في القلب رزايا أحطبها**
٧- **في النفس لهاث أريكتها**
٨- **في الصدر عناد طفولتها**
٩- **في الدرب بهاء بدايتها**
....
١١- **ومحطات لغوايتها**
١٢- **في النثر علامات شتى لنبوءتها**
١٣- **في الشعر حضارات لإنوثتها**
١٤- **أتبعها ... تنأى عن أثري**
١٥- **أسلوها ... تدنو من نظري**
....
٢٠- **يا أمّ أميري**
٢١- **وسراج ضميري**

يحقق هذا النص معادلة التوازن والتوازي على صعيد اللغة ، بعد أن امتنع تحققها على صعيد الواقع وفق تناقضات أفرزها السياق في صورة موازاة دلالية حيث راكم النسق الشعري مجموعة من قيم التوازي الصوتية في مواقع متعددة من النص ، فماثل بين الأطراف المركبة من خلال التكرار النسقي الذي امتد لأحد عشر سطرا انتظمت جميعها في مواقع متوازنة ومتوازية ، مع أدائها الوظائف النحوية نفسها.

ومن الملاحظ أن الأداة الجارة (في) تشكل موقعا نظميا واحدا ترتد إليه سلسلة من المتتاليات المتماثلة نحويا مع التباين والاختلاف في المعنى في كل مرة بالقياس إلى هذا الموقع ، ولبيان ذلك نختزل هذه السلسة في الترسيمة الآتية :



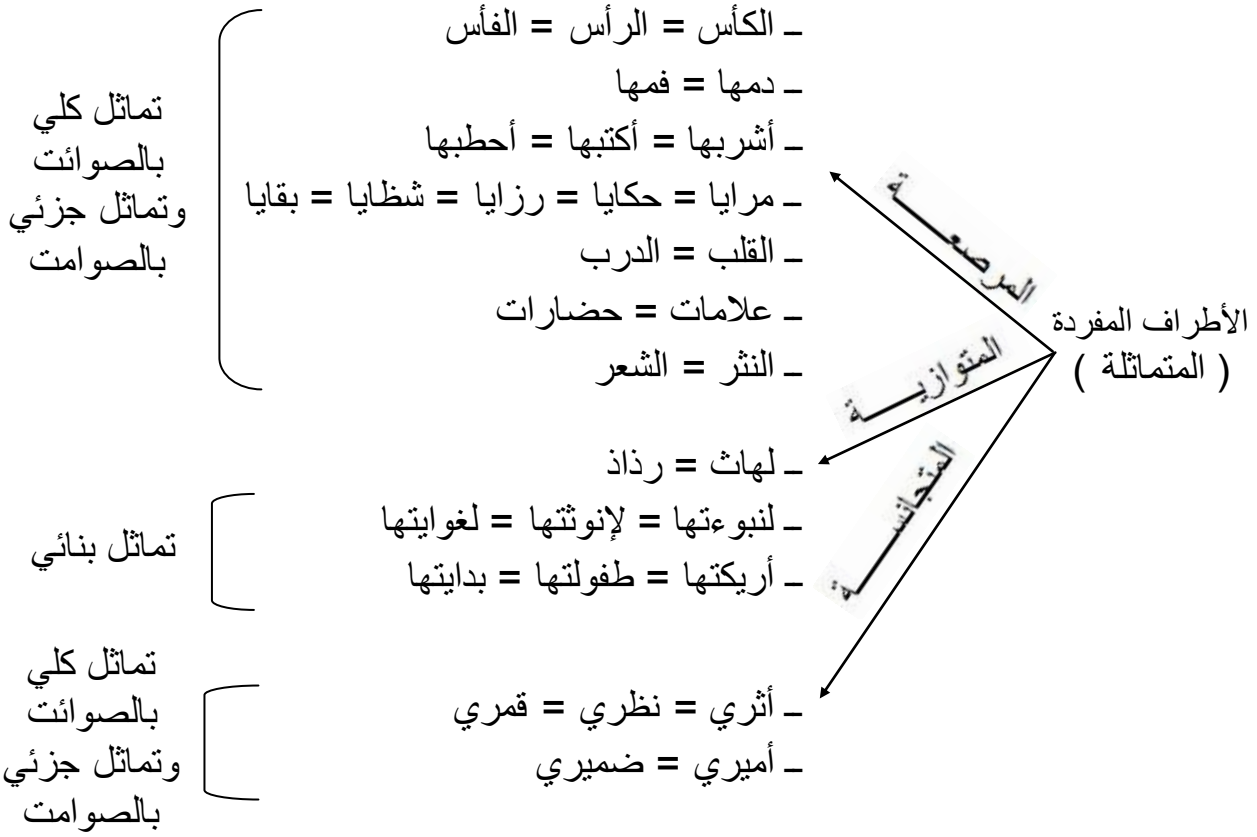
الترديد الاستهلالي الذي تتكرر فيه الأداة (في) على هذه الصورة ، يسمية ابن أبي الإصبع بالترديد المتعدد ، إذ يتغير فيه مفهوم المسمى لتغير الاسم : إما لتغاير الاتصال أو تغاير ما يتعلق بالاسم(١). والمقصود هنا نسبة الكلمتين المكررتين إلى جهتين مختلفتين دلاليا أو نحويا ، والاختلاف هنا ليس مصدره معنى الكلمتين في ذاتهما ، بل في محيطهما في السياق الذي تردان فيه(٢). من هنا نلحظ أن الدلالة النحوية للأداة (في) متغيرة ، ففي مواضع دلّت على الظرفية المكانية الحقيقية ، وفي أخرى على الظرفية الزمانية الحقيقية ، وفي ثالثة على الظرفية المجازية.

ثم وازى السياق بين الأطراف المفردة ـ في هذا النص ـ من خلال ثلاث صور هي : الترصيع والموازنة والتجنيس ، ومن الملاحظ أن أغلب هذه الأطراف المفردة تعدّ أساسية في بناء الأطراف المركبة السابقة ، القائمة على التوازي النحوي الصرفي ، لأن أغلب هذه الأطراف المفردة يشكل فاعلية لإظهار التقابل المتمثل بالأداة الجارة (في + اسم) المقترن

(١) ينظر : تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ابن أبي الأصبع المصري ، تقديم وتحقيق : الدكتور حفني محمد شرف ، الكتاب الثاني ، ص٢٥٣.

(٢) ينظر : تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدكتور محمد العمري ، ص٢٧٨.

بالأطراف المركبة ، حيث تهيمن الأطراف المرصعة بالقياس إلى الأطراف الأخرى المتوازنة أو المتجانسة ، حسب ما يظهر من المخطط الآتي :



من هنا يتبين أن الأطراف التي جمعتها سمة صوتية تميزت بتماثلها الكلي في نسق الصوائت ، وتماثلها الجزئي في نسق الصوامت ، كما في الصيغ المرصعة والمتجانسة ، أو في الألفاظ المتماثلة بنائيا ، كما في الصيغ المتوازنة يتبين أن بعضا من هذه الصيغ من مثل (بقايا ـ شظايا ـ مرايا ـ حكايا ـ رزايا) يعزز تماثلهُ الصوتي بتماثل وزني يتمثل في انتظامها على إحدى صيغ الجمع ، فضلاً عن إيحائها الدلالي الذي يشير إلى اتجاه واحد هو التشظي والفرقة والتلاشي.

ومن النصوص الشعرية الأخرى التي تجسد التوازي من خلال فاعلية التماثل في صدور الأسطر الشعرية ، وفي خواتيمها ، نقدم هذين النصين ، الأول من قصيدة (الأسماء كلها)[1] :

(١) الأسماء كلها ، شعر حمد الدوخي ، ص٤٧.

٤.	فيا صاحبي	إنّها	...	المحبرة
٥.	ويا صاحبي	إنّها	...	المقبرة

٦.	فمنها	... ...	العروش
٧.	ومنها	... ...	النعوش

والثاني من قصيدة (الممر)[١] :

١.	نهايته	نقطة	...	فالسرابْ
٢.	بدايته	نقطة	...	فالضبابْ

٧.	غرف	... ...	فارهات
٨.	غرف	... ...	فاغرات

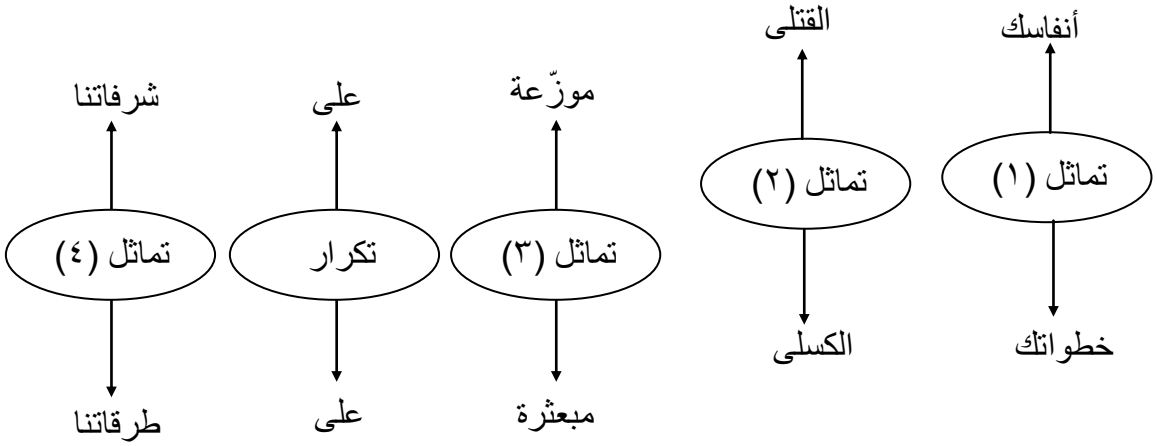
ترديد ترصيع

إذا كان التوازي قد تحقق في النصوص السابقة بفعل تماثل صدور الأسطر وخواتيمها من خلال تكرار ورود الأبنية المتوازنة والمتجانسة صوتيا ، فانه يتحقق في هذا النص المقتطع من قصيدة (**على ساحل الغروب**)[٢] بفعل الترديد المتناوب لصيغ لفظية مختلفة

(١) الغابة العذراء ، شعر سلمان الجبوري ، ص٩٠ ، وينظر كذلك : حمامة عسقلان ، قصيدة : لو كنت اقرب ، حسن عبد راضي ، ص١٢٥ ، وكذلك : تفاحة في يدي الثالثة ، قصيدة : فهرسة لما لا يجوز افتراضه ، حسين القاصد ، ص١١٨ ، وكذلك : الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة ، قصيدة : تأرجح ، مشتاق عباس معن ، ص٢٧٩ ، وكذلك : عمره الماء ، قصيدة : بنفسجة البداوة ، عارف الساعدي ، ص٧١ ، وكذلك : نخيل على ضفة القلب ، قصيدة : ذات الشال ، فائز الشرع ، ص١٥٩.

(٢) ضيوف في ذاكرة الجفاف ، شعر نوفل أبو رغيف ، ص٧١ ، وينظر كذلك : الوقائع لا تجيد رسم الكتابة ، قصيدة : طقوس الانزواء ، فائز الشرع ، ص٤٨.

بنائيا على مستوى البيت ، ومتماثلة بنائيا ونحويا في مواقعها على مستوى بيتين متتاليين من الشعر انتظم فضاؤهما على أربعة أسطر كما في الآتي :



يلحظ مما تقدم أن النص يتميز بنمطين من التوازي ، النمط الأول : التوازي المتحقق بفعل توازن هذه الأبنية نحويا ، لأدائها الوظيفية النحوية نفسها عند ترددها ، والنمط الثاني: يتحقق سمعيا نتيجة التوقع وكسر أفق هذا التوقع لدى السامع ، لذا يحقق النص عند التوقع مزية الانسجام ، وعند كسره فضل التغير وكلاهما حسن يرتضيه الذوق العام.

ومن الوسائل الفنية الأخرى التي تحدث في النص توازيا مأصلياً* تلك التي تقوم على خرق الترتيب وخلق ترتيب آخر ، بفعل استبدال المركز الأصلي (للمونيم) من اليمين إلى اليسار ، أو بالعكس على مستوى السطر أو البيت ، وقد عرف هذا الصنف في النقد العربي القديم بالعكس والتبديل[١] ، وحتى نتمثل هذا النوع نختار نصّاً من قصيدة (**حين دنا**)[٢] ، لفائز الشرع :

غني في فقر وفقير من الغنى ..

مملئ بلا فراغ وفارغ لكلّ امتلاء ..

محبوب بلا محبين .. ومحب بلا حبيب

---

(١) ينظر : الكافي في العروض والقوافي ، الخطيب التبريزي ، ص٢٨٨.

(٢) نخيل على ضفة القلب ، ص ١٥٢- ١٥٣.

* لأنه يقوم على ضرب من التوازي الذي يتيح إمكانية قراءة مزدوجة ، وهو تواز يتم على أساس التقاطع بين العناصر المكررة . ينظر : اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، ص ١٢٨ .

يستوعِبُ ولا يُستوعَب .

أبناؤه يشبهونه ولا يشبه أحدا ..

وأعداؤه يحسدونه ولا يحسد غير نفسه

يتضح من هذه الأسطر أنها تقوم على أساس من التقاطع اللفظي بين العناصر المتكررة، إذ ((تقدّم في الكلام جزءاً ثم تعكس وتقدّم ما أخرت، وتؤخر ما قدمت))[١]. واتباع هذا الإجراء الفني هيأ إمكانية قراءة البيت قراءة مزدوجة نتيجة الاستبدال المركزي لمآصل متكررة ، من أجل خلق دلالة تقوم على بنية تضادية ، فالمرموز إليه مكتف مع الحاجة ، وهو بحاجة مع الاكتفاء ، له القدرة على الفهم والاحتواء ، ولا يستطيع أي قادم أن يحتويه ويمحو هويته ، متجذر في الحضارة ، وحضارته لا تشبهها أية حضارة ، يتنافس الآخرون على ما يملك ولا ينافس أحداً ، مما حفّز هذا الأسلوب من التبادل المكاني للكلمة لدى السامع أو القارئ مستوى توقع حصول القافية ، ومن شأن هذا تغذية الإيقاع الصوتي الذي يحدث الهزّة النفسية.

٣- التوازي العروضي :

يعد التوازي العروضي استثمارا جيدا للوزن يسهم في تمتين الروابط النظمية للغة الشعرية ، ويعنى بانتظام النص الشعري بجميع أجزائه من خلال سياقات جزئية قائمة على التساوي ، والتماثل ، تلتئم في سياق كلي ، ويعنى بكل علاقات التكرار والمزاوجة والتآلف والتنسيق و((يهتم كثيرا بالتنسيق الصوتي ، والإيقاع المتناغم ، سواء عن طريق اللفظ المفرد ، أو الجملة المركبة ، أو التناسق الدلالي))[٢] ، حين تخلق البنى الصوتية والوسائل العروضية ظرفا مناسبا للإحساس بالموازاة الشعرية ، وحين يخلق العروض نوعا من التوازي الخفي بين متواليات متوازية من خلال المماثلة بين مستويات اللغة كافة[٣].

---

(١) أنوار الربيع في أنواع البديع ، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني ، حققه وترجم لشعرائه : شاكر هادي شكر ، الجزء الثالث ، ص٣٣٧.

(٢) البديع والتوازي ، عبد الواحد حسن الشيخ ، ص٣٠.

(٣) ينظر : أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب ، رومان ياكوبسن ، ترجمة : فالح صدام الإمارة وعبد الجبار محمد علي ، مراجعة : مرتضى باقر ، ص١٠٩.

وإذا كانت وظيفة الشعر إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف ، فان معرفة صناعة العروض ((موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة))[١]. لذا فالعملية الشعرية تجري على مستويين من اللغة في دائرة التأليف العروضي ، هما : المستوى الصوتي والمستوى الدلالي ، والموازاة الصوتية الدلالية تؤثر في بنية اللغة الشعرية[٢]. ويعزز هذين المستويين مستوى ثالث يتمثل في التعادل العروضي[٣]. فالتفعيلة العروضية قد تساوي الكلمة المفردة ، والجملة العروضية قد تساوي الجملة الكلامية حينئذ تلتقي عناصر الدلالة الصرفية مع عناصر الدلالة العروضية في دائرة توزيع متوازٍ فيحظى الصوت بالأسبقية على الدلالة.ومن النماذج الشعرية التي اخترناها لبيان هذا المستوى الفني، هذا النص من قصيدة (**فزاعة للنساء...فزاعة للصواريخ " 4 "**)[٤] :

١- **أحاول أن لا يجيء المساءْ** **فعولُ فعولن فعولن فعولْ**
٢- **وبغداد تغفو وأبقى وحيدْ** **فعولن فعولن فعولن فعولْ**
.....
٧- **ويوقظها هاجسٌ للصباحْ** **فعولُ فعولن فعولن فعولْ**
٨- **يؤجّل أحلامها من جديدْ** **فعولُ فعولن فعولن فعولْ**
٩- **مساءٌ ودمعٌ وليلٌ يطولْ** **فعولن فعولن فعولن فعولْ**
١٠- **وعامٌ حزين وحزنٌ سعيدْ** **فعولن فعولن فعولن فعولْ**

من هنا يستمد هذا المقطع تنوعه الإيقاعي ، من وجود نظام داخلي يقوم على أساسين من التوازن ، أساس يحدثه تكرار النسق الوزني : (فعولُ فعولن فعولن فعولْ) في الأسطر (١، ٧ ، ٨) ، وأساس آخر يحدثه النسق الوزني / اللفظي (فعولن فعولن فعولن فعولْ) في

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، ص٢٢٦.
(٢) ينظر : بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، ص٥١ ـ ٥٢.
(٣) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ص٩٠، ٩٤.
(٤) قاب شفتين أو أشهى ، شعر مجاهد أبو الهيل ، ص٢٨.

السطرين (٩ ، ١٠) ، إذ ترتدي كل لفظة من النسق الشعري لهذه الأسطر وزن تفعيلة من النسق العروضي ، فيحدث التطابق بينهما ، وينطلق من كل أساس توازٍ إيقاعي.

ومن باب التساؤل في هذا المقام : هل هذا التوازي الوزني ، أو الوزني / اللفظي معا يخلق موازاة دلالية ؟ يكون الجواب نعم ، إذ إن التعادل الدلالي يتحقق في تنوع ركن الفاعل في النص (مساء ، ودمع ، وليل ، وعام ، وحزن) ، وكذلك في تنوع الصفة (حزين ، سعيد) ، وهذا التعادل من نوع (سببي) ، فما دامت بغداد تمرّ بحال مجهول ، فلابد من أن ينتج عن ذلك الحال تداع شعوري يتمثل بالحزن والوحدة.

بعد أن تتبعنا تكرار نسق التعادل العروضي أو نسق التعادل العروضي اللفظي ، ننتقل في الأبيات الآتية، لنرصد مدى فاعلية وزنين مختلفين،أحدهما مركب من تفعيلتين مختلفتين متناوبتين في حضورهما السطري ، والآخر تشكله تفعيلة واحدة متكررة لنعاين من خلال ذلك فاعلية كل منهما في توجيه الصيغ اللفظية نحو التباين الوزني المتناوب ، أو نحو التكرار الذي تتطابق فيه الصيغة اللفظية مع وزن التفعيلة ، وتمثيلا لذلك نقدم هذه الأبيات :

أصبُّ على جدران كــلّ مولّــهٍ

نعاس مخدّاتـــي وبوحَ رسائلـــي[١]

ومن نص آخر هذا البيت :

وكـم منحتِ لهم ثَدْيَيـكِ سيّدتـــي

هُمْ وحدهم شبعوا هم وحدهم طفحوا[٢]

ومن نص آخر هذا البيت :

وحياتُها سجنٌ غَفَتْ أَقفالُـــــهُ

موهومـةٌ مخنوقـــةٌ نظراتُـــــها[٣]

---

(١) مفاتيح الأبواب مرسومة ، قصيدة : التي أهدت ضفائرها للبحر ، حمد محمود الدوخي ، ص٤٥.

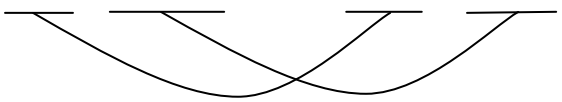
(٢) عمرُهُ الماء ، قصيدة : ليلة الهروب من بغداد ، عارف الساعدي ، ص٥٩.

(٣) قصيدة : هكذا وجدتها ، عارف الساعدي ، مجلة أشرعة ، العدد (٤) ، ١٩٩٧ ، ص٧ ، وينظر كذلك : ليس لي بلد سواك ، قصيدة : عشق ... وغدير ، ستار المالكي ، ص٨٥.

يلحظ في البيتين الأوّلين فضل التباين التفعيلي بادياً في توجيه الصيغتين اللفظيتين من كل بحر نحو التماثل المتناوب المنسجم مع الوزن التفعيلي ، بما يرتقي إلى مستوى إثارة السامع وزيادة نشاطه ، وللاقتراب أكثر نقدم الترسيمة الآتية :

البيت الأول : **نُعاس مخدّاتي وبوح رسائلي**

البيت الثاني : **هُمْ وحدهم شبعوا هم وحدهم طفحوا**



أما من ينعم النظر في البيت الثالث المتشكل من تفعيلة واحدة متكررة سيجد الغلبة لاندماج الصيغة اللفظية مع التفعيلة ، لإحداث وحدة صوتية وزنية متكررة ، نقرّبها بالشكل الآتي :

وَحَيَاْتُهَاْ	**سَجْنٌ غَفَتْ**	**أَقْفَاْلُهُ**	**مَوْهُوْمَةٌ**	**مَخْنُوْقَةٌ**	**نَظَراتُهُاْ**
o//o///	o//o/o/	o//o/o/	o //o/o/	o//o/o/	o//o///
متفاعلن	مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	متفاعلن

يتبين من خلال ما تقدم أن الوزن العروضي الذي تشترك في إنتاجه تفعيلتان مختلفتان بنائيا (خماسية ، سباعية) أو بالعكس ، يكون هذا الوزن أقرب إلى إحداث التباين اللفظي الذي ينسجم مع التناوب الوزني للبيت. أما الوزن الذي ينتج عن تفعيلة واحدة متكررة ، يكون أقرب إلى اختيار تطابق (لفظي ، تفعيلي) ينتج عنه توازن وتواز صوتي / صرفي/ عروضي. لذا نلحظ ملمحا فنيا جديرا بالاهتمام ، سواء أقصد إليه هؤلاء الشعراء أم حدث عرضا أم ساقته معايير الوزن والتركيب والمعنى ، يتمثل في لعبة التماثلات المتناوبة أو

المتكررة على المستوى الصوتي / الوزني تشبع النص الشعري بالحركية ، وتحد من نزوعه نحو النمطية والرتابة ، وتعد رافدا إيقاعيا مثيرا يحقق التوازي.

وإذا كنّا قد بيّنا فيما تقدم من القول كيف يسهم الوزن في تحقيق التوازي القائم على متماثلات متوازنة متتالية أو متناوبة في حضورها السطري ، ننتقل الآن لنبيّن دور القافية في خلق بنية التوازي بوصفها من أدق البنيات الشعرية التي تختزل التوازي في أقل كلفة لغوية. ولعل هذا ما ألمح إليه رومان جاكبسون حين قرن مبدأ التماثل في التقفية بمظهرين أساسين ، هما : مظهر التشابه الصوتي ، ومظهر التشابه الخطي ، إذ يقول : ((تبدو القافية إحدى نقط التقاء التجنيس والترصيع باشتراطهما اتحاد الصامت والصائت))[١]. وإذا كان مظهر التجانس الصوتي يتحدد في حرف الروي الذي بواسطته كانت القصيدة قديما تعرف ((من عينية ورائية ودالية وسينية))[٢] وأصبح في الشعر الحديث سمة مميزة للانتقال من نمط إلى آخر ، فإن مظهر التجانس الخطي يعني أن التغير الحاصل في نظام القافية إنما ناتج عن تغير في جنس الوزن[٣].

ولدراسة الموازاة الصوتية الناجمة عن القافية ، سننطلق من الوظيفة الجمالية ، لكن بيان أثر ذلك في السياق الشعري يستدعي مراعاة الوظيفة المبدعة والمحرّكة للنص ، ومن بين النصوص الجيدة التي تفرز هذه الوظائف الجمالية ، قصيدة (**سيدّة القصور**)[٤] لستار المالكي :

حين ابتلاني وجعي
وجدتك
في وجعي الحزين
ساكنة في زمن تركض في دمائه الخيول

(١) تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدكتور محمد العمري ، ص١٢.
(٢) فن التقطيع الشعري والقافية ، د.صفاء خلوصي ، ص٢١٥.
(٣) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٦١.
(٤) ليس لي بلد سواك ، ص٤٩.

مطلّة .. من خلل الشبّاك

في قصرك المشيدّ البعيد

وأنتِ تنظرين !!

لآهة حبيسة مكتومة الأنين

يشدّ في خناقها احتضار

كبسمة اليتيم في ملاعب الصغار

تذهبُ في هنائها .. قهقهةُ المدّلل البليدْ !

تنفجُّ عن أسنانِهِ البيض

ووجهُهُ الجَليدْ !

كأنّ في جيوبه يُخبّئ الشتاء

ليمحق الدفء من الفصول .. والدماء

كأن كلّ ساعة تعيشها (القصور)

في هناء ..

نعيشها دهور !!

وطأتها ثقيلة .. ثقيلة .. أقدامها بطاء !

قاسيةٌ

كطعنة الصديق في خناجر الخفاء

كلوعة تئن في مسالخ الجفاء ..

كآهة حبيسة تدفنها ترائب النساء ..

قاسية ...

كوجهك .. الصفيح .. والصخور

في صمته الملفّع المستور

يصيح

في أزمنةٍ جفّ بها الشعور..

هبّوا إلى النشور !

* * *

لو كان في ذاك الفتى
شيء من الثراء ..
ووجهه مدور .. بسحنةٍ بيضاء
لو يملك الكثير ! ؟
(أدخلته) في قصرك .. المشيّد الكبير
لكنه .. والهفي فقير !!
والفقر في حياتنا عيب من العيوب !
الفقر في زماننا
من أكبر الذّنوب !! ؟

* * *

والشوق يا سيّدتي ..
الشوق واللقاء ..
كشفرتين
شدّ في يديهما القضاء
فإن نجونا (غفلة) من شفرة الصدود
يغتالنا
في قصرك الحياء

* * *

كم آهة حبيسة الصدور
في القصور ! ؟
ورغبة سجينة القصور
في الصدور !
ما أشبه الشعور بالشعور ..
ما أشبه القصور بالقبور

كلاهما

أعماقه سكون

يكفّن الأحلام

كالأموات ..

تنتظر النشور

بعد معاينة النص نلحظ على مستوى الوظيفة الجمالية أثر التوازي الصوتي في تنميط القوافي بناءً على مظهري التشابه الصوتي والتشابه الخطي ، ولبيان ذلك نورد الجدول الآتي :

القوافـــــي	النمـــــط	التشابه صوتـــي	التشابه الخطي
الحزين ـ البعيد ـ الأنين	إشباع سمعي (أ ب أ)	النون المردوفة بالياء	المترادفة (o o)
احتضار ـ الصغار	متتالية (جـ جـ)	الراء المردوفة بالألف	المترادفة
البليد ـ الجليد	متتالية (ب ب)	الدال المردوفة بالياء	المترادفة
الشتاء ـ الدماء ـ هناء	متتالية (د د د)	الهمزة المردوفة بالالف	المترادفة
دهور	إشباع سمعي (هـ)	الراء المردوفة بالواو	المترادفة
بطاء ـ خفاء ـ جفاء ـ نساء	متتالية (د د د د)	الهمزة المردوفة بالالف	المترادفة
الصخور ـ الشعور ـ النشور	متتالية (هـ هـ هـ)	الراء المردوفة بالواو	المترادفة
الثراء	إشباع سمعي (د)	الهمزة المردوفة بالالف	المترادفة
الكثير ـ الكبير ـ فقير	متتالية (و و و)	الراء المردوفة بالياء	المترادفة
العيوب ـ الذنوب	متتالية (ز ز)	الباء المردوفة بالواو	المترادفة
اللقاء ـ القضاء ـ الحياء	متتالية (د د د)	الهمزة المردوفة بالألف	المترادفة
القصور ـ الصدور ـ الشعور ـ القبور ـ النشور	متتالية (هـ هـ هـ هـ هـ)	الراء المردوفة بالواو	المترادفة

بعد معاودة النظر في حقول هذا الجدول يتبين الآتي :

- إن الاختلاف الوزني / الصوتي للتقفيات ، ما بين (فعيل ـ افتعال ـ فعال ـ فعول)، يعكس اختلافا في الوظيفة النحوية ، ويظهر ذلك حتى على مستوى تراكم الوزن الواحد ، على الرغم من أن أوزان هذه التقفيات تنتمي إلى نفس الفئة النحوية (صيغة مبالغة) ، كما نلحظ ذلك على سبيل المثال في الوزن (**فعال**) :

الشتاء / مفعول به
الدماء / معطوف على منصوب
هناء / مجرور بـ (في)
بطاء / خبر
الخفاء / مضاف إليه
النساء / مضاف إليه
الثراء / مجرور بـ (من)

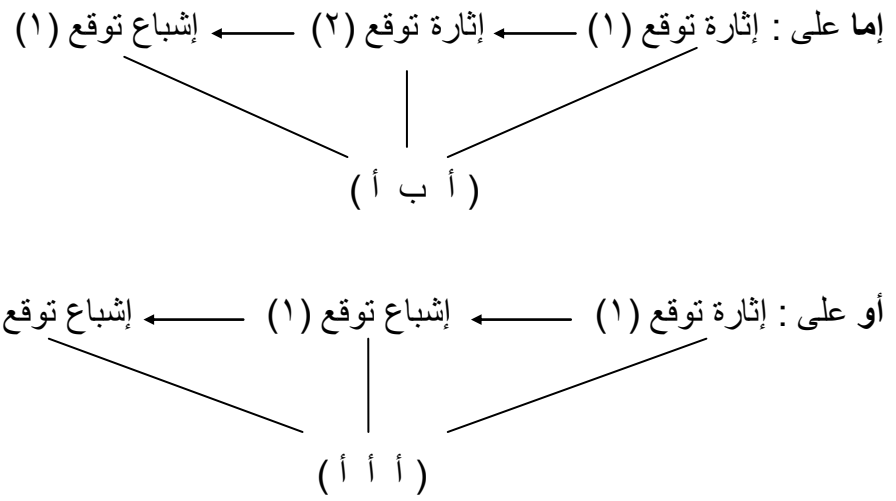
أو في الوزن (**افتعال**) :

احتضار / فاعل
الصغار / مضاف إليه

أو في الوزن (**فعول**) :

الصخور / معطوف على مجرور
الشعور / فاعل
النشور / مجرور بـ (إلى)

- إن التنظيم والهندسة التقفوية المتمثل بتكرار نسق التقفيات المتتالية ، ثم خرق هذا النسق بنسق قوافي الإشباع السمعي ، قد أحدث كثافة إيقاعية ، إذ إن شيوع (النمط المتنوع) يخلق نوعا من المتعة السمعية نتيجة خلخلة تسلسل التوقعات ، فهو يقوم على الآتي :



- إن جمالية التقفيات في مستوى التشابه الصوتي ، قد تحقق بفعل تنوع الردف ما بين الألف أو الواو أو الياء.

- إن جماليات التقفيات في مستوى التشابه الخطي ، قد سار على رتابة واحدة حتى نهاية القصيدة ، إذ جاءت جميع التقفيات من النوع المترادف (٥٥).

- نخلص مما تقدم : إن نسق التوازي على المستوى التقفوي ، يتمثل في هذا النص على ثلاثة مستويات ، مستوى التماثل أو الاختلاف الوزني / الصوتي ، بفعل تكرار نسق التقفيات المتتالية ، أو خرق هذا النسق ، ومستوى التشابه الخطي لحضور الترادف بفعل اجتماع السكونين ، ومستوى التجانس الصوتي من مثل (البليد ، الجليد ، الخفاء ، / الجفاء، الكثير / الكبير) ، وإن تحقق هذه الأنساق من المتوازيات لا يعززه دائماً تواز نحوي.

وعند ربط هذه السلسة من القوافي بالسياق الدلالي ، تبدو أنها تعزز إلى جانب الوظيفة الجمالية وظيفة (مبدعة أو محركة)[١] ، هذه الوظيفة التي عبّر عنها شوبنهور بالعلاقة الشرطية بين الفكرة والقافية[٢]. لهذا نلحظ تحقق الوظيفة المبدعة في هذا النص على صعيدين ، يتمثل الأول : فيما يحقق التجانس الصوتي من تقارب دلالي بين التقفيات المتوالية ، كما نلحظ ذلك فيما يأتي :

(١) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية ، د. محمد العياشي كنوني ، ص١٦٢.
(٢) ينظر : في الشعر الأوربي المعاصر ، عبد الرحمان بدوي ، ص١٣٨.

الحزين

الأنين إذ إن الأنين مظهر من مظاهر التعبير عند الحزين.

وكذلك ما بين :

العيوب

الذنوب إذ إن الذنوب هي عيوب من منظار أخلاقي

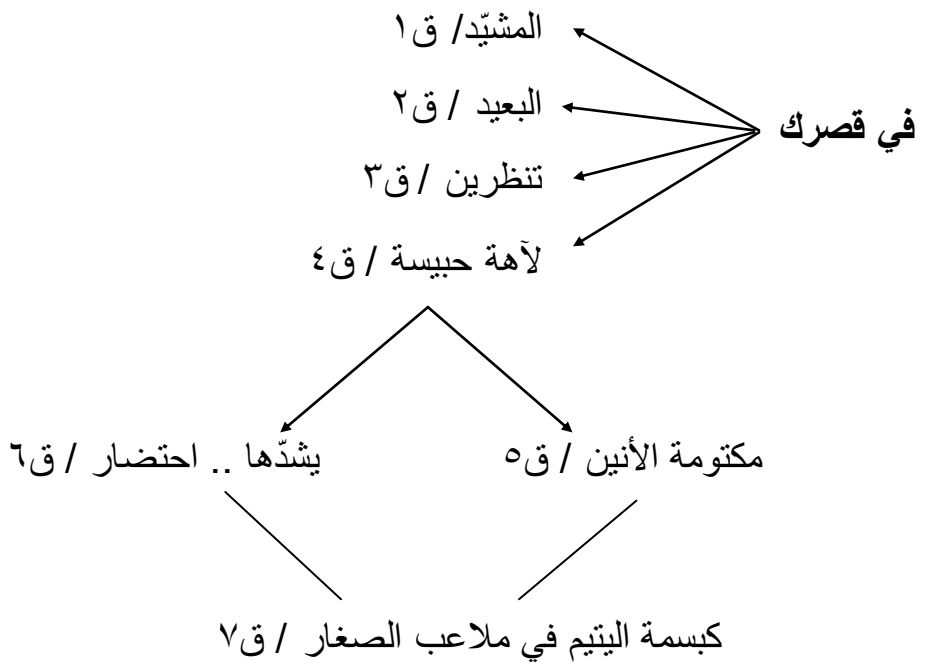
وكذلك ما بين :

القصور

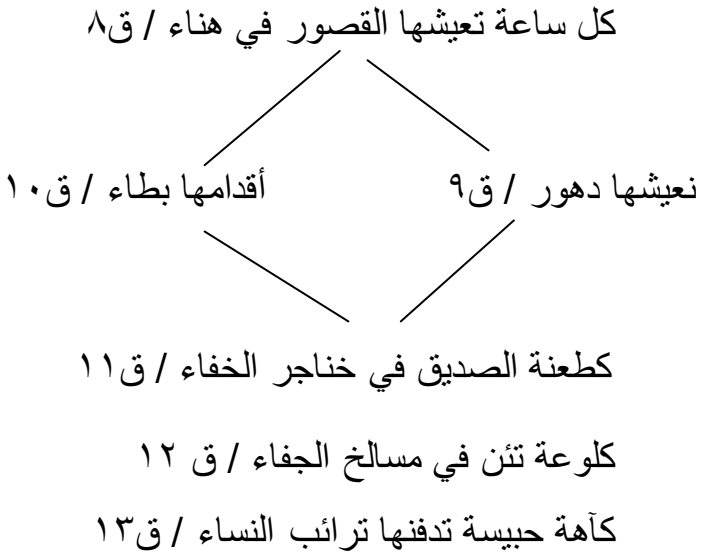
القبور فكلاهما (في أعماقه سكون) على حد قول الشاعر.

ويتمثل الصعيد الثاني : في أن النص يستمد تمويله الدلالي في الانبساط والنمو والتفرع ـ على الصعيد التقفوي ـ من صياغات لفظية تشكل بمجموعها منطلقات دلالية في النص ، كما يظهر في التشكيلين الآتيين :

التشكيل الأول :



التشكيل الثاني :



وهكذا تستمر التقفيات في توالد دلالي يفرض طقسا حزينا يلّف النص ، إذ إن تنوعها بهذا الشكل إنما يعبر عن تلون الصور الشعرية وحيويتها وتحولاتها.

وكما تتفاعل الوظيفة الجمالية مع الوظيفة المبدعة في بعض النصوص الشعرية ، فهي في نصوص أخرى تتفاعل مع الوظيفة المحركة ، وذلك حينما تشكل القافية وقفة جمالية تستدعي على الصعيد التركيبي امتداد القافية في الطرف الثاني أو الأطراف الموالية ، حيث تعدّ جزءا من جملة شعرية ممتدة ، لهذا السبب فهذه الوظيفة لا تظهر إلّا في النصوص القائمة على أساس من التمفصل النظمي[١]. ولعل هذا ما ألمح إليه محمد حماسة عبد اللطيف بقوله : ((وإذا كانت كلمة القافية في غضون جملة وليست نهاية لها ، فإن هذه الكلمة أيضا تكون ذات أهمية صوتية خاصة تلفت إليها الانتباه بسبب الوقف عليها دون بقية الجملة ثم تستكمل الجملة بعد ذلك في البيت التالي))[٢].

ومن النماذج التي تبين بوضوح أن هذه الوظيفة تتناسل في سياق التمفصل النظمي ، هذا النص من قصيدة (**رحلة القارظ العنزي**)[٣] لحسن عبد راضي :

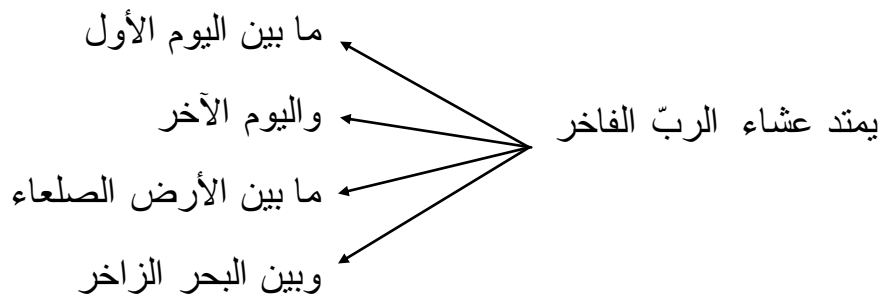
(١) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٦٥.
(٢) الجملة في الشعر العربي ، ص١٢٥.
(٣) حمامة عسقلان ، ص٥٦.

ما بين اليوم الأول واليوم الآخر

مابين الأرض الصلعاء وبين البحر الزاخر

يمتد عشاء الرب الفاخر

يظهر من سلسلة القوافي (الآخر- الزاخر - الفاخر) أنها تجسد وظيفتين جمالية ومحركة ، فكونها جمالية يعني أنها على مستوى التشابه الصوتي تنتهي بنفس الصامت (الراء) الموقوف عليه بـ (السكون) ، وعلى مستوى التشابه الخطي فهي تندرج ضمن قواف تتميز بالتمفصل النظمي الناتج عن فاعلية التضمين ، لأنها جميعا بمثابة وقفات عروضية في هذه المواقع ، إلّا أنها على المستوى النحوي ـ الدلالي تستدعي الأطراف اللاحقة عبر فاعلية التضمين الإسنادي في الوحدات الثلاث ، بحيث تكون أمام سلسلة مكونة من أربعة أطراف متماثلة : (ما بين اليوم الأول = واليوم الآخر = ما بين الأرض الصلعاء = وبين البحر الزاخر) ، تفتقر إسناديا إلى طرف هو عبارة عن موقع ثابت يحضر ضمنيا مع كل طرف : (يمتد عشاء الربّ الفاخر) ، والشكل الآتي يختزل ذلك :



لذا يمكن القول في نهاية حديثنا عن التوازي العروضي : إن العروض بنية لغوية مجردة ، وإن إخضاع الشعر لها هو تحويل بنية اللغة المجردة إلى لغة ذات دلالة ، فنغم القصيدة العروضي يظهر جليا من خلال إيقاعية اللغة التي تتأتّى بتآلف موسيقى التشكيل والدلالة ، فيؤدي ذلك إلى تنظيم الكلمات في أبيات شعرية تنتظم وفق تناسبات مستمرة ، يمكن تحسسها من خلال الجمل اللحنية التي تعكسها المقاطع والتفعيلات العروضية ، فضلا عما تؤديه التقفيات من وظيفة جمالية مبدعة أو محركة ، على مستوى التشابه الصوتي ، و مستوى التشابه الخطي ، بوصفها من أدق البنيات التي تختزل التوازي في أقل كلفة لغوية.

المبحث الثاني

جماليات التوازي التركيبي

١ـ التوازي النحوي :

يعني تلك البنى المتكئة على التركيب النحوي ، وهذا التوازي لا يعتمد بشكل رئيس على الصوت وتأثيره في بنية المفردة ، بل يعتمد على العلاقات النحوية التي ترتكز عليها مكونات اللغة وأنظمتها ولكن من دون إغفال العلاقات الصوتية والإيقاعية في هذه البنية(١).

والتشكيل النحوي يؤدي وظيفتين مهمتين ، إذ يخدم البعد الإيقاعي بتكرار التراكيب وانتظامها من جانب ، ويهدف من جانب آخر إلى تبليغ رسالة ما ، لأن هذه التراكيب ((ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية))(٢). لهذا يعرف التوازي النحوي على أنه الآليات التي يستعين بها الشاعر لتحقيق وظيفة دلالية ، ومن أبرزها ذلك النمط من التوازي الذي يقوم فيه سطر شعري بعرض فكرة ما يعززها سطر آخر أو يخالفها من أجل إحداث تأثير مباشر في المتلقي(٣).

وهذا النمط من التوازي درسه جاكوبسن وعالج فيه قضية الانسجام الإيقاعي والدلالي التي تخدم رسالة القصيدة فذهب إلى أن اتساق التوازيات في الفن اللفظي تخبرنا بشكل مباشر عن الفكرة التي تتكون لدى المتكلم عن التماثلات النحوية(٤).

وبالعودة إلى المنتج الشعري لهذه الحركة ، نحاول أن نكشف عن تجليات التوازي التي تحدث من تكرار بعض العناصر اللغوية في مواقع متماثلة لأدائها الوظيفة النحوية نفسها في الخطاب الشعري ، ولبيان ذلك نعرض نصا من قصيدة (**أحضانك الدفء**)(٥) لستار المالكي :

---

(١) ينظر : طائر الوجد ، دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري سعدي يوسف أنموذجاً ، د. عبد القادر جبار، ص١٥٥.

(٢) تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص ، د. محمد مفتاح ، ص٢٥.

(٣) ينظر : قضايا الشعرية ، رومان جاكوبسن ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، ص٦٧.

(٤) ينظر : المصدر نفسه ، ص٧٣.

(٥) ليس لي بلد سواك ، ص٨٩.

دَعْ جرحك ينزف في جُرحي
دَعْ ليلك يطوى ..
في صبحي
دَعْ بحرك يغرق في بحرِ
لا يعرف معنى للصفح ..
ملحٌ وأجاج وعذابٌ
تلهو ..
في أفياءِ القرحِ !
ليلٌ أهوال ورياحٌ
تُبقي ..
أسماء أو تمحي !

يبدو بعد معاينة النص أن تكرار صيغة فعل الأمر (دع) في مواقع الصدارة لثلاثة أسطر متتالية ، قد أحدث تماثلا نحوياً يقوم على توازن في الأداء النحوي ، يؤدّى بمستويين، يتمثل الأول : في تكرار الأداء النحوي للوحدات اللغوية المفردة ، على مستوى الأسطر ، ويتمثل الثاني في تكرار التركيب النحوي لهذه الأسطر. إذ إن التكرار كما تذكر نازك الملائكة ((يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية))[1] ، بدت ملامحها واضحة حينما قدّم الراوي هذه الصورة التراجيدية لغريق يرمز من خلاله إلى مجموع غرقى العبارة.

- ومن صور التوازي النحوي الأخرى ، تكرار الجملة النحوية (اسمية أو فعلية) في مواقع متناظرة في بنية النص الشعري ، كأن تكون في بداية الأسطر أو المقاطع ، كما يقول مشتاق عباس معن في قصيدة (**نافذة أمي**)[2] :

مازال وجهُ أُمي
مبلّلا بالفقد

(١) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص٢٧٦.
(٢) الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة ، مشتاق عباس معن ، ص٢٩٧.

وعباءتُها مبخّرة بالأسئلة ...
تنشر خصال كهولتها
فوق انحناءة التنهيدة الحرّى
وتنسلُ شعر لياليها الموغلة بالوحشة

....
مازال وجهُ أمي
يعدُّ سنوات القحط
بأكوام التجاعيد الناتئة
ويحنو على زغبٍ
من عصافير الوجع الصافي
ويدثر عشّاً من المواويل الوحيدة
يظلّل أحراش الضيم الأسود

... ...
مازال وجهُ أمي
وطنا للفراشات الحزينة
وغصناً لكلّ الورود التي عضّها الخريف

... ...
وجهُ أمي
مازال حضناً من الذكريات الطريّة
يبلّلهُ الندى
على الرغم من كل هذا اليباس ... !!

افتتح الشاعر مقاطع النص الأربعة باللازمة التركيبية (مازال وجه أمي) ، وكأن الجملة المتكررة تمثل أولا : نقطة الانطلاق لتفرع الدلالة وتشظّيها ، وتؤدي ثانيا : وظيفة ربط عرى الدلالة بين مقاطع النص ، وتحدث ثالثا : تنغيما صوتيا عذبا يتردد في بداية كل مقطع ، وأن وقوع التركيب (مازال وجه أمي) في مواضع محددة من الصياغة الشعرية

خلق توازيا تركيبيا متماثلا يعكس في الوقت ذاته توازيا دلاليا بين الأسطر ، إذ إن الأداة (مازال) تسعى دائما في النص لإتمام خبرها في كل مقطع ولهذا انتظمت هذه الأخبار في أنساق اسمية وفعلية ، يتداخل معها العطف الذي يكرر مواقع نحوية ترتبط بمعمولي هذه الأداة ، كما يتعين من هذا الجدول :

المقطع	الأداة	اسمها	خبرها	الجملة المعطوفة	الموقع النحوي لها		
					رفع	نصب	جر
الأول	مازال	وجه أمي	مبللاً بالفقد	وعباءتها مبخرة بالأسئلة ...	الرفع	—	—
				تنشر خصال كهولتها	—	النصب (حال)	—
				فوق انحناءة التنهيدة الحرّى	—	النصب (ظرفية)	—
				وتنسل شعر لياليها الموغلة بالوحشة	—	النصب (حال)	—
الثاني	مازال	وجه أمي	يعد سنوات القحط	ويحنو على زغب ...	—	النصب (معطوف على خبرها)	—
				ويدثّر عشاً من المواويل الوحيدة	—	النصب (معطوف على خبرها)	—
				يظلل أحراش الضيم الأسود	—	النصب (معطوف على خبرها)	—
الثالث	مازال	وجه أمي	وطناً للفراشاتالحزينة	وغصناً لكل الورود التي عضّها الخريف	—	النصب (معطوف على خبرها)	—
الرابع	مازال	وجه أمي	حضناً من الذكريات	يبلله الندى	—	النصب (حال)	—

يلحظ مما تقدم أن أسلوب التوازي يتشكل على وفق التنوع الآتي :

- **تواز** ينتج عن بنية التماثل بين مواقع الجملة النحوية ، كما يتعين من تكرار اللازمة (مازال وجه أمي) في مطلع كل مقطع.

- **تواز** ينتج عن بنية التماثل في المقطع الأول بين الجملة التي تقع اسماً لفعل النسخ ، وبين الجملة المعطوفة على هذا الاسم.

- **تواز** ينتج عن بنية التقابل بين مواقع الجملة النحوية ، كما يبدو من تكرار اللازمة (مازال وجه أمي) ، في مطلع كل مقطع ، وبين الجمل التي تقع أخباراً لها.

- **تواز** ينتج عن بنية التقابل بين مواقع الجملة النحوية المتكررة (خبراً) لفعل النسخ في كل مقطع ، وبين مواقع الجمل المعطوفة على هذه الأخبار كما في المقطع (الثاني والثالث

والرابع) ، وبين الجمل التي تقع ظرفا أو حالا من اسم أو خبر فعل النسخ. ومن بين النصوص الأخرى التي يبرز فيها هذا المستوى من التوازي ، نص قصيدة (**الأميرة والشاطر**)[1] لحسن عبد راضي :

شكراً .. لأنّـك أنتِ أنتِ
شكراً .. لأنّـك ها هنا
ليلي ومصباحي وزيتي
شكراً ، لأنّـك في عُباب الحزنِ .. صاريتي ويختي
شكراً ، لأنّ الله قال لوردةٍ : كوني.. فكنتِ
شكراً ، لانّ مباهجَ النوروزِ إذ تأتين .. تأتي
شكراً لأنّ حمائمي تدنو رُويداً من شفاهكْ
ولأنّ غزلاني تعاندني وتشربُ من مياهكْ
ولأنّ شاهي فرَّ منهزماً
.. أمام خيولِ شاهكْ
يا أنتِ .. ياحبلَ النجاةِ
تركتُهُ واخترتُ موتي
شكراً لقامتكِ المنارةِ ، وهي ترفلُ بالجلالْ
شكراً .. لأنّـكِ كالمحالْ
عسلٌ يفيضُ مرارةً
ودمٌ يضرّجُ برتقالْ
هل تأذنينَ بأن أغُادرَ عائداً لملاذِ صمتي

يلحظ أن النص يكرر نسق الجملة الاسمية (مصدر منصوب + لام التعليل الجارة + أداة ناسخة + اسمها + خبرها + مكملات) في عشرة أسطر لتشكل من خلال تكرارها الاسمي توازيا نسقيا واضحاً ، حتى غدت كل جملة يقدمها الصوت الحاكي (الشاطر ..)

(١) حمامة عسقلان ، ص١١٢.

تضيف وصفا جديدا للموصوف (الأميرة) المتمثلة في النص بضمير الخطاب (الكاف)، وعلى الرغم من أن النص يحرص على تكرار النسق النحوي بشكل متواتر ، فإنه أحدث تغيرا في مكونات الجمل من ناحية ، وفي زيادة بعض العناصر أو نقصانها من ناحية أخرى كـ (الفصل بين اسم (إنّ) وبين خبرها بالجار والمجرور مرّة ، وبجملة القول مرّة أخرى ، أو حذفها مع اسمها وخبرها ، أو دخول التشبيه على خبرها) ، وكل ذلك له دوره التأثيري على حساسية المتلقي الذي يتوقع نمطا معينا ، ثم يصدم بما يخالف توقعة من خلال زيادة بعض العناصر المقيدة للدلالة. وبين التوقع ومخالفته تحدث اللذة الشعرية لدى المتلقي ، وإذا سلّمنا أن الفكر سابق على اللغة ، أو أن المعنى سابق على اللفظ ، فإن توازي المعاني هو الذي وجّه الشاعر إلى توازي المباني ، وذلك على أساس أن اللغة نتاج آلي واستجابة كلامية لحافز سلوكي ظاهر[١].

- وأحيانا يتجه نص آخر في تحقيق بنية التوازي نحو **النسق النحوي المركب** ، فيكرره في مواضع متوالية ترفع من درجة التماثل التركيبي والصوتي بين الأسطر ، يقول : عارف الساعدي في قصيدته (**قيل منفى**)[٢] :

قيل منفى

فقلنا احجزوه لنا

ربّما سنغادر ثانية لبلاد ستحفظ أسماءنا

وقيل البلاد

فقلنا سنترك هذي البلاد التي لا تسامح أخطاءنا

وقيل النساء

فقلنا سنعشق ثانيةً

وانكسرنا على حزننا متعبين

.....

(١) ينظر : في نحو اللغة وتركيبها ، خليل احمد عمايرة ، ص٨٣.

(٢) عمره الماء ، ص١٦.

قيل منفى

فقلنا وطن

وقيل الوطن

فقلنا منافٍ مبعثرة وبقايا كفن

يكرر النص النسق النحوي المركب المكون من جملتين مرتبطتين معاً في تحقيق الناتج الدلالي ، تبدأ الجملة الأولى بفعل القول المبني للمجهول (قيل منفى) ، الذي يثير تكراره بنائيا ـ عبر توالي الأسطر ـ تساؤلا يطرحه الآخر المجهول عبر الصوت الحاكي (الأنا) ليعبر عن العلاقة الجدلية بين (الأنا / الآخر) ، إذ إن حركة الحياة وطبيعة تلقيها لا تسير في اتجاه واحد ، لذا يبقى الصراع فاعلا بين الطرفين .

ـ وقد ينبني نص آخر على **أكثر من نسق تركيبي** لإنتاج بنية تواز ما بين الأسطر ، فيجمع بين نسق الجملة الاسمية والجملة الفعلية كما في النص الآتي المقتطع من قصيدة (**بنفسجة البداوة**)[1] لعارف الساعدي :

وطني وحزنك شاعران

ملآ جراحي بالأغاني

....

وطني وحزنك عاشقان

يتسلّلان ويكبران

....

وطني وحزنك توأمان

ولدا بخاصرة الزمان

....

وطني وحزنك يا بنفسجة

---

(١) عمره الماء ، ص٧١.

البداوة دجلتان

في بداية نص القصيدة وأثنائه تتكرر الجملة الاسمية ثلاث مرات المكونة من : (مبتدأ مع الضمير المضاف + معطوف عليه بالواو + خبر مثنى) ، لذا أحدث تكرار هذه الجملة المتساوية في الطول ترصيع التقطيع الذي تتساوى فيه كل جملة مع الجملة الأخرى في الوزن والقافية . ثم يتداخل مابين كل تكرار وتكرار آخر لهذه الجملة الاسمية ، نسقان فعليان مكونان من : (فعل ماض أو مضارع + فاعل (ضمير متصل) + مفعول به مع مضافه + جار ومجرور) أو من (فعل + فاعل (ضمير متصل) + جار ومجرور + مضاف إليه) ، مما أحدث هذا التداخل توازياً متقاطعا في بنائه النحوي أفرز لونين إيقاعيين، كما أحدث أيضاً ترادفاً في زمن الفعل في الجملتين الأولى والثانية ، تعزيزا لدلالة الخصب والنماء المنتجة في الزمن الماضي (ملآ / ولدا) ، وهيأ لحركة جديدة ستحدث في الزمن الحاضر (يتسللان ويكبران) ، فضلا عن الانسجام الصوتي بين الصيغ الاسمية (شاعران / توأمان / عاشقان / دجلتان) ، هذا النمط من التوازي درسه جاكوبسن وعالج فيه قضية الانسجام الإيقاعي والدلالي التي تخدم رسالة القصيدة ، فذهب إلى ((أن أنساق التوازيات في الفن اللفظي تخبرنا بشكل مباشر عن الفكرة التي تتكون لدى المتكلم عن التماثلات النحوية))[١].

- وأحيانا ينبني نص آخر على **تنويع في أشكال التوازي النحوي** في المقطع الشعري الواحد ، بحيث ترد كل صورة مرة واحدة في موضع مجاور لمثيلتها ، يفصل عن تكرارها نسق آخر ، ثم ينتقل إلى صورة أخرى ليختم بها المقطع ، يقول حسن عبد راضي في قصيدته (**تصدع**)[٢] :

أحاولُ أن أتهجّى القمرْ
أُحاولُ أن أتخطّى الحروف

(١) قضايا الشعرية ، رومان جاكوبسن ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، ص٦٧.
(٢) حمامة عسقلان ، ص ٧٣.

إلى نبضِها .. نبضِها المستعرْ
أحاولُ أن أسألَ النهرَ عن عمرِهِ
وأن أسألَ الريحَ عن قصدِها

كما يبدو من هذا النص ، أن (الأنا) تحاول أن تتجاوز في فهمها حدود التصور التقليدي المتراكم ، لتولج في العمق مستنطقة الآلية التي تنتظم وفقها الألفاظ (القمر - الحروف ـ النهر - الريح) محدثة من خلال ذلك نمط تواز إيقاعي بنائي دلالي.

ـ وفي موطن آخر **يمارس النحو الشعري فعله في مساحة أوسع من الجملة** بحيث تصبح مؤشرات التعلق النحوي ، من أبرز الأسس التي تسهم في بناء وحدة النص ، عبر سلسلة من المتتاليات المتوازية ، ومن أهم المفاهيم التي تعبّر عن هذه الخصوصية النحوية، مفهوم (الازدواج) عند س.ر. ليفن ، الذي حاول أن يؤسس نحوا خاصا بالشعر يتجاوز حدود الجملة لينسحب على النص كله ، وذلك في ضوء نمطين من التماثل ، هما : التماثل بين المواقع المتوازنة ، والتماثل بين المواقع المتقابلة ، ومن الواضح أن النحو بهذا الفهم هو نحو وصفي لا معياري ، وقد تأتّى ذلك لـ (ليفن) بعد استيعاب آراء تشومسكي في النحو التوليدي وآراء جاكوبسن في الوظيفة الشعرية[١].

وللاقتراب من هذا النسق من التوازي ، نورد نصا من قصيدة :(**تراتيل من سورة الآه**)[٢]، لحسين القاصد :

حاء ، سين ، نون
ذلك الجرح لا ريب فيه
شموعٌ
ودمعٌ
ونبضٌ

(١) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٧٩.

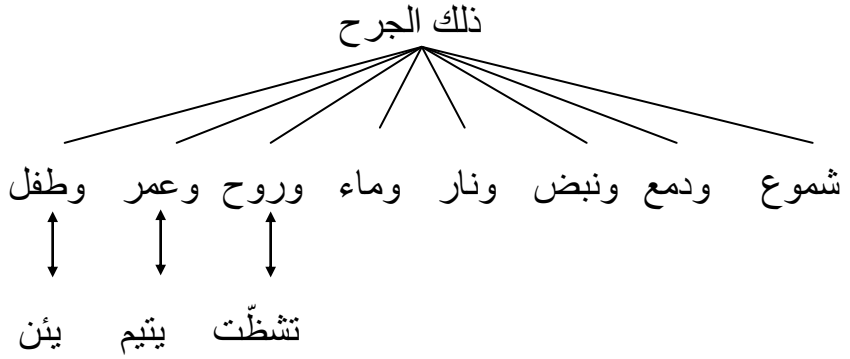
(٢) تفاحة في يدي الثالثة ، ص٨٧. وينظر : كذلك : قاب شفتين أو أشهى ، قصيدة : يوميات شرفة عراقية (٥) ، مجاهد أبو الهيل ، ص٩٣.

ونارٌ

وماءٌ

وروحٌ تشظّت وعمرٌ يتيمٌ كلعبةِ طفلٍ وطفلٌ يئنُّ ووخزةُ ذكرى ، إذا سافر

يتشكل هذا النص من ثمانية أطراف ، هي عبارة عن متتاليات متماثلة : (شموعٌ = ودمعٌ = ونبضٌ = ونارٌ = وماءٌ = وروحٌ = وعمرٌ = وطفلٌ) ، ويتبين من خلال النظر إلى هذه المتتاليات بالقياس إلى بعضها ، أنها حاصلة في مواقع متوازنة نتيجة لأدائها الوظيفة النحوية نفسها (الرفع على أنها أخبار) ، لكنها متقابلة في علاقتها بالابتداء (ذلك الجرح)، الذي ما أن يحضر بشكل ضمني مع كل طرف إلّا ويعمل على إثارة إيحاءات قد تختلف من متتالية إلى أخرى ، حسب ما يظهر من المرتسم الآتي :



يتبين من هذا المخطط أنه اختزل مفهوم الازدواج عبر نسقين من التماثل هما : تماثل يتحقق بفعل الوحدات المتوازنة في أدائها لنفس الوظيفة النحوية ، بوصفها (أخباراً) اقترن بعضها بجمل وصفية فعلية واسمية ، متوازنة هي الأخرى لأدائها الوظيفة النحوية نفسها ، في مواقع معينة من تلك الوحدات ، من مثل (**وروحٌ تشظّت** ، **وعمرٌ يتيم** ، **وطفلٌ يئنُّ**). وتماثل الآخر يتحقق في مواقع متقابلة بالنظر إلى كل تلك الوحدات المتوازنة في علاقتها بالابتداء (ذلك الجرح) الذي يتم تقديره مع كل وحدة على حدة ، بحيث تختلف دلالته نسبيا من وحدة لأُخرى . ويبدو أن تقدير (الابتداء) مع كلّ وحدة لغوية بوصفه موقعا مضمراً ،

يعني أنه ((عنصر عضوي وظيفته ربط تلك الأطراف المتوازنة ضمن وحدة عضوية قد تستغرق القصيدة بمجملها))[١].

- ومن بين المؤشرات الأسلوبية التي تقوم بوظيفة الربط العضوي بين مجموعة من المواقع المتوازنة **أدوات الشرط** التي تدل على معنى وظيفي عام هو التعليق[٢]. خصوصا حينما يتعدد العطف على جملة فعل الشرط ، فتتشكل مواقع متوازنة ترتد إلى أداة شرطية واحدة ، كما هو الشأن في هذا النص من قصيدة : **سفر** (**لوبا**) **للمستقبل**[*] [٣] :

لو كنتِ تشعرينْ
أو كنتِ تفقهينْ
أو كنتِ تنطقينْ
لكان لي عن أربعين ألف عام
أسئلةٌ طويلةٌ لأنّكِ الشاهدُ عن أحداثها
وأنّكِ الصادقُ في خضمّها
فهل تشكّلتْ ذاكرةٌ لديكْ ؛
واختزنت شاشتُها أحداث
أربعين ألف عام
فالآن يا (لوبا) سترحلين
بضعة أجزاءٍ وترقدينْ

يتشكل هذا النص وفق العلاقة القائمة بين موقعين متلازمين تلازماً شرطياً ، هما : موقع السببية (لو + جملة الشرط + الجمل المعطوفة عليها) الذي يتضمن سلسلة متوازية

---

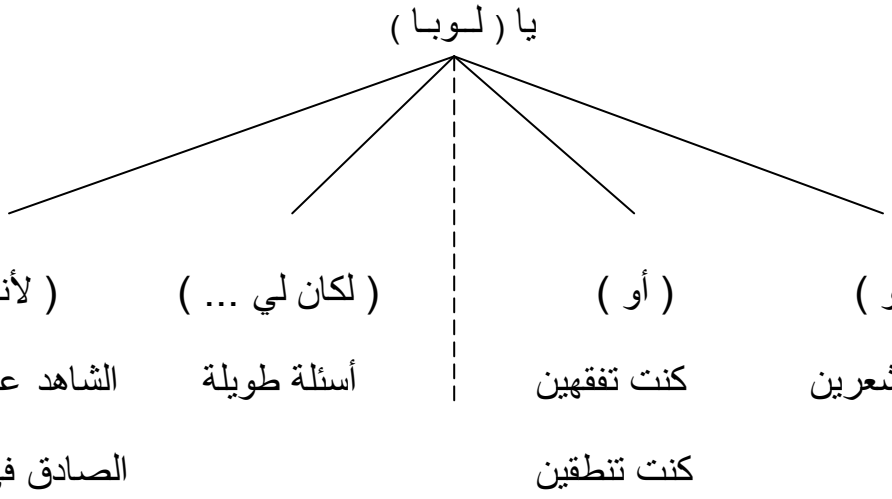
(١) شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٨١.

(٢) ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها ، الدكتور تمام حسان ، ص١٢٥.

(٣) للقصب الف حنجرة ، شعر سلمان الجبوري ، ص١١٨.

(*) لوبا : أنثى ماموث صغيرة اكتشفت حديثاً في روسيا مطمورة بالثلج منذ أربعين ألف سنة ، وكأنها نائمة لتوّها. ينظر: المصدر نفسه ، ص ١١٨ .

من هذه الجمل (كنت تشعرين = كنت تفقهين = كنت تنطقين) وموقع المسبّبية الذي يتضمن هو الآخر سلسلة متوازنة من (جملة جواب الشرط + جمل متعلقة أخرى) ، ومن الواضح أن الموقعين يرتدّان إلى موقع أساس يحدّده السياق في صيغة الخطاب (يا (لوبا)) ، ولاختزال ذلك نورد الترسيمة الآتية :



يتعين من ذلك أن سياق النص عبارة عن كتل من العناصر المتوازية التي تسهم بقدر كبير في بلورة التلاحم العضوي الناتج أساسا عن ارتداد الأجزاء الشرطية وغيرها إلى موقع ثابت يتحدد على صعيد محور الجهة الناطقة في صيغة الخطاب (يا (لوبا)) ، هذا الموقع كما أسلفت يستقطب النص بكامله عبر علاقة شرطية قائمة بين موقعين متلازمين هما : موقع السببية وموقع المسببية.

وبمراعاة ذلك نكون إزاء أطراف متوازنة العناصر كما يلي :

(لو كنت تشعرين = أو كنت تفقهين = أو كنت تنطقين) ، ومن الواضح أن موقع السببية الناتج عن اقتران الأداة (لو) بالصيغة الناقصة (كنت) مباشرةً أو من خلال العطف بـ (أو) ، قد جعل هذه الاقترانات عبارة عن احتمالات لما يمكن أن تسفر عنه جملة جواب الشرط (لكان لي ... أسئلة طويلة) بوصفها تمثل موقع المسببية الذي يفترض جوابا لتلك الاحتمالات السابقة. ومادامت جملة الشرط ومعطوفاتها احتمالية ، فجملة جواب الشرط

لا تعدو كونها افتراضية لما ينبغي أن يسفر عنه الموقف من توالد جمل أخر مجرورة بلام التعليل كما في (لأنك الشاهد عن أحداثها = لأنك الصادق في خضمّها).

٢ـ التوازي البلاغي :

سننطلق بمعاينتنا لأنماط التوازي المنتجة بوسائط بلاغية من محاولة اختبار علاقة التشكيل التركيبي لأنساق النص البلاغية بالتشكيل الدلالي الناشئ في فضاء النص الشعري ، وذلك انطلاقا من تصور العلاقة الحميمة بين التشكيلين (التركيبي و الدلالي) التي تنبني على علاقة التفاعل التي تشغل المتلقي نفسه بالتقاطها بوصفها ناتجة من شعرية اللغة. لذا تعد العلاقة بين النص والأشكال البلاغية علاقة تماهٍ ، لأن هذه الأشكال بحد ذاتها تشكل شعريته الإيصالية التي تعمل عند المتلقي . وقد عبّر رولان بارت عن هذا التماهي في قوله: ((الشعرية هي شكل من الأشكال التي تجيب عن السؤال التالي : ما الذي يجعل من الاتصال اللغوي عملاً فنياً ؟ إنه العنصر النوعي نفسه الذي سأسميه البلاغة))[١].

ويبدو أن تقاطع الأشكال البلاغية القائمة على مبدأ التوازي بوصفها الأدوات الأساسية لخلق الشعرية في الخطاب الشعري الحديث تتطلب ـ من الباحث ـ انتهاج إجراءات تحليلية صالحة للكشف عن الخيوط الرابطة لهذا التقاطع ، وما ينتج عنه من دلالات وفعاليات نصّية ، وهذا ما سنحاول اقتفاءه من خلال نصوص (قصيدة الشعر) ، فنبدأ بنص من قصيدة (**لوحتان لوطن يتلفّت**)[٢]:

(١)

هارب من مراياه

١ـ **هذهِ (وجوهُنا ..)**

٢ـ **لا تدلُّوا المرايا**

٣ـ **لكي**

---

(١) اللغة والخطاب الأدبي مقالات لغوية في الأدب ، مجموعة من المؤلفين ، ترجمة : سعيد الغانمي، ص٥٤.

(٢) الأسماء كلها ، شعر حمد الدوخي ، ص ٧٥. تم ترقيم الأسطر ـ من قبل الباحث ـ لأجل التحليل .

٤- لا تقشّر عنّا غطاء الهزيمةْ

٥- هذه (وجوهُنا ..)

٦- لا تدلّوا العيونَ

٧- لكي

٨- لا تخطّطَ خارطةَ الفاتحين

٩- ببعض الأغاني الأليمةْ

١٠- ـ هذه (وجوهُنا ..)

١١- بها وجهةُ الفارس العربيّ إلى حتفِه ،

١٢- أو إلى موعدٍ

١٣- عند رأسِ الغديرِ

١٤- فلا فرقَ..

١٥- ما بين هذا وذاكَ

١٦- عيونٌ تطلُّ

١٧- تنوي تدلُّ

١٨- لسان المرايا

١٩- ليصرخَ:

٢٠- إنّ (الوجوه) ضحايا

٢١- ولكن لنا اللونُ..

٢٢- نرسمُهُ نَيسَميّاً

٢٣- للوحاتِنا

٢٤- كي تجيءَ المواسمْ

٢٥- فسوفَ نغنّي

٢٦- وسوف نسالمْ

٢٧- برغم الذي

٢٨- في (الوجوهِ) من الهمّ

٢٩- أو ما بها من أذى

٣٠- ورغم الذي

٣١- يسرقُ السمعَ

٣٢- ما بين ذاك وما بين ذا

٣٣- سنرسم هذي (الوجوهْ)

٣٤- طريقاً

٣٥- يدلُّ الغريبَ لكي لا يتوهْ

٣٦- لأنّ

٣٧- (الوجوه) تقاسيمُنا

٣٨- لأنّ

٣٩- (الوجوه) تراتيلُنا .

(٢)

ظلال في الليل

١- ـ هنا الليلُ ..

٢- بأيّةِ عينٍ دخانيّةٍ

٣- نبحثُ اليومَ عن ظلّ وجهٍ

٤- أضاعَ الطريقَ

٥- لغيمِ البلادْ ؟

٦- ـ هنا الليلُ ..

٧- وهذي (الوجوهُ) بهذي التراسيم

٨- ماذا عساها تبصّرُ ثقلَ المسافةِ

٩- بين المياهِ وبين الرمادْ

١٠- هنا الليلُ ..

١١- مَن مشعلٌ إصبعاً للمسدّسِ ؟

١٢- حتى يرى الذئبُ

١٣ـ أنّ لنا بئرنا

١٤ـ وأنّ له غيرَنا

١٥ـ وأنّا نهيّئُ موّالَنا للحصادْ

١٦ـ ـ هنا الليلُ..

١٧ـ لكن لنا ضوءَنا

١٨ـ سوف نأخذُ ـ رغم تخلّي الفصولِ ـ للوحاتِنا منهُ

١٩ـ سرب عصافير خلفيّةً

٢٠ـ خلفَها قمرْ

٢١ـ وسوف نؤطّرُها بوَتَرْ

٢٢ـ ونعلنُ في الناسِ :

٢٣ـ نحنُ هنا..

٢٤ـ ويوماً ستطلعُ من (وجهنا) شمسُنا

٢٥ـ برغم جفافِ (الوجوهِ) نقولُ :

٢٦ـ بأنّ الينابيعَ منّا

٢٧ـ وأنّ البُقاءَ

٢٨ـ بلا (وجهِنا) دميةٌ

٢٩ـ أو حجرْ

٣٠ـ ولكن أتدري لماذا رسمْنا

٣١ـ وراء (الوجوهِ) عصافيرَنا والقَمَر ؟؟!

٣٢ـ أتدري ؟

٣٣ـ لكي لا يُرى ما بها يا صديقيَ

٣٤ـ من كدمةٍ أو أثرْ

٣٥ـ لأنّ

٣٦ـ (الوجوه) تقاويمُنا

٣٧ـ لأنّ

٣٨- (**الوجوه**) **تفاصيلُنا .**

يتكون هذا النص من مقطعين مرقمين ، يتشكل كل مقطع من حركة بنائية ترسم فضاءه البنائي ، ولا بدّ قبل البدء في رصد أنماط التوازي التي تكونه من أن نضع وصفا لفضائه الذي تتحرك فيه هاتان الحركتان ، حتى نسهل على أنفسنا التقاط الدلالات الناشئة فيها.

يبدو لي أن نص (لوحتان لوطن يتلفّت) انبنى على محاكاة فعل الرسم ، بوصفه عملا تشكيليا لإنتاج وتحويل ما هو مرئي إلى فاعلية بصرية ، إذ الشاعر عندما يقول (سنرسم ..) (لوحة) أثناء النص ، إنما يحاول وبمستويات تعبيرية مختلفة أن يستثمر فعل الرسم الذي يحث مخيّلة الذهن ـ عبر المرسل النظري ـ على إنتاج كنايات مباشرة بين ما هو نفسي وما هو مادي لترتقي بمستوى التلقي إلى درجة التفاعل مع موجدات اللوحة الشعرية.

لهذا تشكلت اللوحة الشعرية في هذا النص من ثلاثة أبعاد تمثل البعد الأول في المقطع الأول من النص ، بلفظة (وجوهنا) التي تشغل بتكرارها البعد الأول للوحة ، ثم يأتي البعدان الثاني والثالث في المقطع الثاني ، الذي يمثلهما قوله :

سرب عصافير خلفيةٍ
خلفها قمرٌ

وبضم هذه الأبعاد إلى بعضها تكتمل مشهدية هذه اللوحة في التعبير عن رؤية الشاعر للوطن ، والهوية ، والمعتقد. كما يبرز في اللوحة أيضا صوت (الهارب من مراياه) الرافض لقراءة العيون لسيماء هذه الوجوه من خلال المرايا ، كما يبدو ومن قوله :

لسان المرايا
ليصرخ :
إن الوجوه ضحايا

فهذه الوجوه التي تمثل الجميع من خلال إضافتها إلى الضمير (نا) ، وبرغم ما :

في (الوجوه) من الهم
أو ما بها من أذى
ورغم الذي يسرق السمع

سيحاول هذا الصوت تجميلها في لوحته وإخفاء معالمها الأولى من خلال ما يمتلكه من ألوان كما في قوله :

ولكن لنا اللونُ
نرسمُهُ نيسمّياً
للوحاتنا

وإعادة تشكيل هذه اللوحة بإضافة سيماءات أخرى لها في البعد الأول للوحة ، تنتج قراءة جديدة لهذه الوجوه ترتقي بها إلى التعبير عن مضامين مغايرة لما كانت تحمله كما في هذه الأسطر :

سنرسم هذي (الوجوه)
طريقاً
يدل الغريب لكي لا يتوه

أما البعدان الثاني والثالث اللذان يشكلان الخلفية التي تتلقاها العيون من خلف البعد الأول (الوجوه) ، فقد انتظما نصيا في المقطع الثاني وقد شكّلا ببعديهما الحركة الثانية بوصفها مظهرا يشغل العيون عن ملاحقة الآثار البادية على (الوجوه). كما في هذه الأسطر :

ولكن أتدري لماذا رسمنا
وراء (الوجوه) عصافيرنا والقمر
لكي لا يرى ما بها يا صديقي
من كدمة أو أثر

إن اختيار لفظتي (العصافير / القمر) لتشكيل البعدين الآخرين للوحة ، ذو دلالة توحي بالبشرى لما يوحي به هذان اللفظان على مستوى التأويل ، من وجود الحقول والينابيع وديمومة الحياة.

وعند الانتقال لمعاينة الآليات التي انتظمت وفقها أنساق التوازي نلحظ أن النص تشكل من ثلاث آليات : الأولى وردت في المقطعين الأول والثاني وتتمثل في التوازي التكراري ، الذي يقوم على تكرار مجموعة من الدوال المتماثلة لفظيا فيما بينهما على مستوى توالي الأسطر ، وتتكون هذه الآلية من أربعة أنساق في المقطع الأول ، ومن نسقين في المقطع الثاني ، وآلية ثانية : تتمثل في التوازي البنائي الذي ينتظم وفق انساق تكرارية متماثلة بنائيا، وقد تكررت مرتين في المقطع الأول ، ولم ترد في المقطع الثاني ، وآلية ثالثة : تجمع بين الآليتين ، تشكلت من ثلاثة أنساق ، شكل النسق الأخير منها في كلا المقطعين غلقا للرسالة الإفهامية للنص. وحتى نكون على وعي تام في تصورها ، نرصدها في الجدول الآتي :

أنســـــــــــــاق التـــــــــــــوازي								
المقطع	السطر	النسق	التوازي التكراري	السطر	النسق	التوازي البنائي	السطر	النسق	التوازي التكراري/البنائي
الأول	١	١	هذه (وجوهنا)	٤	١	لا تقشرغطاء الهزيمة	٢	١	لا تدلوا المرايا
	٣	٢	لكي	٨	١	لاتخطط خارطةالفاتحين	٦	١	لا تدلوا العيون
	٥	١	هذه (وجوهنا)				٢٥	٢	فسوف نغني
	٧	٢	لكي				٢٦	٢	وسوف نسالم
	١٠	١	هذه (وجوهنا)				٣٧	٣	(الوجوه) تقاسيمنا
	٢٧	٣	برغم الذي				٣٩	٣	(الوجوه) تراتيلنا
	٣٠	٣	ورغم الذي						
	٣٦	٤	لأنّ						
	٣٨	٤	لأنّ						
الثاني	١	١	هنا الليل				٩	١	بين المياه وبين الرماد
	٦	١	هنا الليل				١٣	٢	أنّ لنا بئرنا
	١٠	١	هنا الليل				١٤	٢	أنّ لنا غيرنا
	١٦	١	هنا الليل				٣٦	٣	(الوجوه) تقاويمنا
	٣٥	٢	لأنّ				٣٨	٣	(الوجوه) تفاصيلنا
	٣٧	٢	لأنّ						

يتبين من خلال ملاحظة ما ورد في الجدول ، أن عمل آليات التوازي في هذا النص كان متداخلا ، وأن هذا التداخل أغنى النص بتوالد آليات أخرى للتوازي زودت النص بإيقاعات ودلالات جديدة ، كما تبين أيضا أن آلية التوازي التكراري المتمثلة بعبارة (**هذه وجوهنا**) ، قد شكّلت الآلية الأكبر للتوازي نتيجة لتباعد ورود أنساقها في نص المقطع الأول ، مما سهل الأمر أمام ولادة آليات جديدة للتوازي . وحتى لا يطول بنا المقام سنقف عند بعض هذه الآليات لأهميتها في تشكيل البعد الأول للوحة الشعرية.

في السطرين الثاني والسادس تكرر النسق (لا تدلوا المرايا ، لا تدلوا العيون) ليشكل آلية التوازي التكراري / البنائي ، وعند النظر للدلالات والمعاني المنتجة نلحظ أن دالي (المرايا / العيون) يتعالقان على مستويين ، مستوى التناسب الناتج من الشكل البلاغي (مراعاة النظير) ، فالمرايا تعكس سيماء هذه الوجوه على أنها ضحايا مهزومة تحمل معها الهم والحزن ، والعيون تتلقى هذه العلامات وترسلها إلى المخيلة الشعرية لتتفاعل معها على المستوى الإيحائي،فيحصل إزاء ذلك رد الفعل المناسب للحدث ، كما يظهر من قوله :

لكي
لا تقشّر عنا غطاء الهزيمة
لكي
لا تخطط خارطة الفاتحين

وعلى مستوى التخالف الحسي الذي ينشا بينهما ، فالمرايا هي الرسالة الموجهة من الباث (الوجوه) ، والعيون هي (المتلقي) ذو الخصوصية القادرة على فك ونقل شيفرة هذه الرسالة الإفهامية ، وخلق الانفعال المناسب.

وتتداخل مع آلية التوازي التكراري في السطرين الثالث والسابع (**لكي / لكي**) ، آلية تواز بنائي يقوم على التماثل النظمي بين السطرين الرابع والثامن :

لا تقشر عنا غطاء الهزيمة
لا تخطط خارطة الفاتحين

ثم يأتي السطر التاسع لتشكل قافيته (... الأليمة) تماثلا إيقاعياً مع قافية السطر الرابع (... الهزيمة) في الوزن الصرفي (فعيلة) ، فضلا عن تماثلهما الدلالي الذي يعبر عن ألم الهزيمة. يبدو أن قيام آلية التوازي البنائي على أسلوب النفي الذي سبق الفعلين المضارعين (لا تقشر / لا تخطط) ، يؤكد فاعلية الدالين (المرايا / العيون) في إنتاج آلية التوازي البنائي الجديدة التي تقوم بكشف الدلالات السلبية التي تستشف من سيماء تلك الوجوه التي تشكل البعد الأول للوحة. لهذا قام رسام هذه اللوحة الشعرية بتوظيف إحدى وسائله الفنية الفاعلة ، وذلك بالإفادة من التأثير الذي يحدثه (اللون) في تغيير معالم آثار الهزيمة والانكسار والحزن ، كما يظهر في هذه الأسطر :

ولكن لنا اللون
نرسمه نيسميّاً
للوحاتنا

ثم يقول أيضا :

سنرسم هذي الوجوه
طريقاً
يدل الغريب لكي لا يتوه

ولعل التحوّل في تلك المعالم إلى معالم واعدة تحمل البشرى ، مهّد لمجيء آلية تواز أخرى تقوم على التكرار اللفظي ، كما في قولة :

لأنّ
لأنّ

تداخلت معها آلية تواز تكراري / بنائي ، تقوم على التماثل اللفظي ، والتماثل البنائي النظمي ، شكلت غلقا للمقطع ، كما في هذين السطرين :

(الوجوه) تقاسيمنا

(الوجوه) تراتيلنا

ولا شك أن هذا التحول يرصد تكثيفاً دلالياً ينطلق مما توحيه التقاسيم الجديدة لـ (الوجوه) التي تشكل بُعد اللوحة الأول ، بحيث أصبحت تعبر عن تنوعه وتراتيله التي يشدو ويتغنى بها.

وعند الانتقال إلى المقطع الثاني من هذا النص ، الذي يجسد البعدين الثاني والثالث للوحة الشعرية ، نعالج من خلال رصدنا له الآليات التي انتظم وفقها التوازي.

يبدأ النص بالتوازي التكراري لعبارة (هنا الليل) في الأسطر (١ و ٦ و ١٠ و ١٦)، وتكرار دال (الليل) يحيل إلى ضبابية الرؤية فالبحث فيه عن (ظل وجه) أضاع الطريق، بحث عشوائي لعدم وضوح الرؤية لذا استنجد الشاعر مستفهما بـ (مَن مشعلٌ إصبعاً ... ؟) حتى يرى (الذئب) الذي يرمز إلى العدو الموهوم بـ :

أنّ لنا بئرنا

وأنّ لنا غيرنا

وأن نهيئ موالنا للحصاد

فيقدم هذه الدالات التي تستدعي قراءتها الحقل والمحصول والموّال والحصاد فتحيل للخير والبشرى ، ليقدمها وفق آلية جديدة للتوازي ، تقوم على التكرار البنائي الذي يتماثل فيه النسق الشعري لفظياً وبنائياً ونظمياً ، لفظيا من خلال تكرار النسقين : (**أنّ لنا / أنّ لنا**) في سطرين متتاليين ، وبنائياً ونظمياً من خلال تماثل اللفظين : (بئرنا / غيرنا) في البنية والموقع النحوي.

ثم ينتج النص آليتي تواز تتدخل فيما بينهما ، هما آليتا التوازي التكراري والتوازي التكراري / البنائي ، بشكل متداخل يشكل غلقاً لهذا المقطع كما في قوله :

لأنّ

(الوجوه) تقاويمنا

لأنّ

(الوجوه) تفاصيلنا

وهاتان الآليتان تتطابقان مع الآليتين اللتين شكّلتا قفلاً للمقطع الأول.

ومن النماذج الشعرية التي تعمل على وفق آليتي التوازي البلاغية (التماثل / التقابل) ، قصيدة : **هذا هو أسم (ك)**[1] لـ فائز الشرع :

كما الطير يطوي الغمام بأجنحة خائفة
أكابد خوفي وطول المسافة
وافتح باسمك بوابةَ المستحيل
واقطنُ أعتابها السابحة..

كما النوق يمضغها الرمل
بشدقي صحاريه
أهدهد صبري وأرمي اتساعَ المسافة خلفي
وألجم باسمك عدو الرياح..

كما السمك المستحم بجوف المصير
ومن حوله الماء حشد سلاسل
تستنهض الموت من كل جانب
أصارع رعشةَ خطوي
وأنسج سجادة للنجاة

(١) نخيل على ضفة القلب ، ص١٣٩. وينظر كذلك : مطر أيقظته الحروب ، قصيدة : لها وللقصيدة ، نوفل أبو رغيف ، ص٢٩.

وأوصد باسمك أبواب يأسي

كما حجر أجبرته المعاول أن يستكين
رصيفاً لمرضعة بمُشهرها تستغيث
بأيد خفيضة
وكان كتابا لأعين عبّادهِ من عصور
وسيد جدرانهم..
والسقوف
تخبئة من عيون النجوم
سأهزم مني الصلابةَ للقاطنين
على مرمري يذلون من قسوتي ناصحيهم
أسيل لأُغرقهم ثم أقسو ..

كما العشب يضرعُ نحو السماء
اخضرارا
ويسترحم الطين أن لا يداهن
شمس الخريف
سأرفع كفّيّ
تأكلها النار قبل الإجابة
واسأل أوجاعي السمر أن لا تهادن
برد الضماد
ولو حملت سحبا للنزيف

من خمسة مقاطع شعرية تنفصل عن بعضها بفراغ طباعي يتكون هذا النص ، وكل مقطع يتشكل من بنية تشبيهية معكوسة (مشبه به / مشبه) ، لو عاينا بنية (المشبه به) في سطرها الأول من كل مقطع لاستوقفتنا أنماط من التوازي (التكراري / البنائي) ،

فالتركيب (كما ...) يتكرر في بداية السطر الأول من كل مقطع تتلوه ألفاظ تتماثل بلاغياً على أنها المشبه به ، من مثل (الطير - النوق - السمك - حجر - العشب). إذا أنعمنا النظر إلى ضمائر هذه البنية ، من حيث عائديتها ، ومن حيث موقعها النظمي ، ومن حيث ظهورها واستتارها ، نجدها تشكل ثلاث آليات للتوازي ، تتحقق الآلية الأولى على أساس التماثل الحاصل بفعل عائديتها ، كونها جميعا تعود على المشبه به الذي يحتل موقع الابتداء في كل المقاطع ، وتتبني الثانية والثالثة على أساس التقابل الحاصل بفعل ظهورها واستتارها ، أو بفعل تناوب موقعها النظمي ما بين الفاعلية و المفعولية ، كما يوضح ذلك الجدول الآتي :

المقطع	السطر	الضمير	النسق الفعلي	عائدية الضمير	موقعه النظمي
الأول	١	هو	... يطوي الغمامَ	على المشبه به (الطير)	الفاعلية
الثاني	١	الهاء	... يمضغها الرملُ	على المشبه به (النوق)	المفعولية
الثالث	٣	هي	... تستنهض الموتِ	على المشبه به (السمك)	الفاعلية
الرابع	١	الهاء	... أجبرته المعاول	على المشبه به (حجر)	المفعولية
الخامس	١	هو	... يضرع نحوالسماء	على المشبه به (العشب)	الفاعلية

لهذا فالشكل التركيبي يستجيب للدلالة التي تتجه في هذا النص نحو التكامل السلبي ، الذي يتمثل في صراع الذات مع محيطها ، من أجل وجودها على ساحة الحياة.

أما بنية (المشبه) ، فإنها تكشف عن صراع (الأنا) مع مخاوفها وهواجسها وانفعالاتها المتولدة من تفاعل هذه الذات مع إفرازات محيطها . لذا اقترنت هذه (الأنا) في بنية (المشبه) بمجموعة من الأفعال المتوازية في دلالتها على الزمن المضارع ، والتي تنتظم ضمن أنساق استعارية يمكن معاينتها من خلال الجدول الآتي :

المقطع	النسق الاستعاري	الضمير المستتر
١	وأفتح باسمك بوابة المستحيل	(أنا)
١	وأقطن أعتابها السابحة	(أنا)
٢	أهدهد صبري	(أنا)
٢	وأرمي اتساع المسافة خلفي	(أنا)
٢	وألجم باسمك عَدْوَ الرياح	(أنا)
٣	وأوصد باسمك أبواب يأسي	(أنا)
٤	سأهزم مني الصلابة للقاطنين	(أنا)
٥	وأسأل أوجاعي السمر	(أنا)

يبدو مما تقدم أن هذه الأنساق الاستعارية تستمر بالتنامي والاتساع لإشباع وظيفتها في منح الشعرية للنص ، ولاشك في أن ((الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغير في المعنى إنها تغيّر في طبيعة أو نمط ذلك المعنى ، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي))[١].

ويبدو أيضاً من خلال هذه الأنساق أن (الأنا) ترسم هجرتها خارج حدود الواقع عبر بنية تجريدية تكشف مدى معاناة الذات في رحلتها الغرائبية ، ولذا كانت هذه البنية (بنية المشبه) بحاجة إلى أبعاد دلالية حسّية (تقريب حسّي) للتغريب الذي يرسمه النسق الاستعاري ، لتكون ذات قدرة على التأثير وخلق الانفعال من خلال الفعل الحسي الواقعي ، وتلبية لذلك اقترنت ببنية (المشبه به) ذات الأبعاد الدلالية الحسية التي تتنوع مع كل مقطع من خلال الدوال الاسمية التي تبدأ بها هذه الأسطر ، والتي تنتظم في تراكيب فعلية تشكل الفضاء الدلالي الذي يقوم به كل دال ، من خلال تجسيد وتشخيص بعض موجودات الطبيعة، كما يظهر من قوله :

المقطع / ١ : **كما الطير يطوي الغمام بأجنحة خائفة**

المقطع / ٢ : **كما النوق يمضغها الرمل**

(١) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ، ومحمد العمري ، ص٢٠٥.

المقطع / ٣ : **كما السمك المستحم بجوف المصير**

المقطع / ٤ : **كما حجر أجبرته المعاول أن يستكين**

المقطع / ٥ : **كما العشب يضرع نحو السماء**

ومن خلال هذا الانسياح الدلالي المشعرن للنص توالدت آليات للتوازي ، أولها : ما تحقق من تواز تقابلي بين بنيتي التشبيه :

المشبه به // المشبه

(أحالة واقعية) (أحالة تجريدية)

كما تحقق ـ أيضا ـ تواز تقابلي بين (أنا) في بنية (المشبه) وبين الضميرين المضمرين في بنية المشبه به (هو/ هي) من حيث دلالته على التكلم . ودلالتهما على الغياب . وثانيها : ما تجلى من تواز تماثلي أنتجه التركيب النحوي : (افعل + فاعل مستتر + جار ومجرور + مفعول به + مضاف إليه) ، كما في هذه الأسطر :

وافتح باسمك بوابة المستحيل

وألجم باسمك عَدْوَ الرّيـــاح

وأوصد باسمك أبواب يأسي

هذه التوافقات بين مكوّنات التركيب تشعرنا بتناغم يموسق النص ، ويمنح دلالته أفقاً أوسع للانتشار ... كما تحرك استجابتنا وتنتزع اعترافنا ، بان طابعا جماليا يهيمن على النص[١].

لذا يمكن القول : إن تعدد أشكال التوازي في هذه النصوص أسهم في خلق إيقاعات تحدث استجابة أقوى عند القارئ أو المتلقي ، من خلال الطابع التغييري ، ومن خلال الثبات على نسق تركيبي واحد.

(١) ينظر : المستويات الجمالية في نهج البلاغة دراسة في شعرية النثر ، نوفل أبو رغيف ، ص٩٣.

وأخيراً فإن التوازي الذي يولّده المستوى التركيبي (النحوي / البلاغي) ـ في هذه النصوص ـ يقوم على آليتين ، تتمثل الأولى بالتماثل اللفظي بين الدوال المتماثلة لفظياً ، وتتمثل الثانية بالتماثل البنائي الذي ينتظم وفق أنساق تكرارية متماثلة بنائياً ، وتنطلق هاتان الآليتان من بنيتي (التماثل أو التقابل) لتحقق التناظر والتناغم والتناسب بين مكونات النص الشعري ، بما ينسجم مع إيقاع حركة النفس ، مما يجعل آلية التوازي تسعى لإحكام الانسجام بين الوحدات والبنى الشعرية.

المبحث الثالث

جماليات التوازي الدلالي

١ـ التوازي العلائقي :

يرى .ح. مولينو و.ح. تامين ، أنه بإمكاننا تصنيف الأطراف المتوازية وفق معايير دلالية ، وذلك بالتميز بين أربع علاقات هي : الترادف والتضاد والاشتراط (الانجرار) والاشتراك (التناسب)[١]. ومن الملاحظ أن هذه العلاقات تنسجم أيما انسجام مع الأنواع الأربعة التي حدد السجلماسي في ضوئها جنس المناسبة ، وهي : إيراد الملائم وإيراد النقيض والانجرار والتناسب[٢]. وعند دمج هذين التصورين نستخلص أربع علاقات نقدّمها كالآتي :

أولاً : علاقة دلالية تنبني على أساس **الترادف** ، ويسمى بإيراد الملائم ، أي الإتيان بالشئ وشبيهه ، وذلك حينما يراكم الشاعر مجموعة من المفردات المترادفة التي تشكل على مستوى محور الاختيار دوال ممكنة لمدلول واحد إلّا أنها على مستوى محور التأليف تتوازى بفعل الملاءمة الدلالية[٣] ، لتعمق الإحساس داخل السياق بنفس الحالة أو الموقف المسيطر على ذات الشاعر ، ومن آيات ذلك نص قصيدة (**من أحاديث الغبار**)[٤] ، وفيها يقوم النسق الشعري بإنتاج التوازي الترادفي بفعل الملاءمة الدلالية بين مجموعة من المترادفات الدالة ، لذا نلحظ أن السياق الدلالي في هذا النص يتوزع ما بين نسقين ، نسق سمعي تجسّده مجموعة من الصياغات الفعلية المترادفة ، كما يظهر من قوله :

في وَهدة الليل البهيمِ ...
سمعتُ عصفَ غبار ،

---

(١) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي الكنوني : ١٤٧.

(٢) ينظر : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السجلماسي : تقديم وتحقيق : علال الغازي، ص٥١٨ ـ ٥١٩.

(٣) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٤٨ .

(٤) الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة ، مشتاق عباس معن ، ص ٢١٩. وينظر كذلك : قصيدة : على ساحل الغروب لنوفل أبو رغيف من مجموعته الشعرية (ضيوف في ذاكرة الجفاف) ، ص٧١.

يطرقُ وحشتي :

بابي ...

... ونافذتي التي ما مرّها لا ريحْ ...

لا وجعُ الهزارِ ...

.....

... ويظل يمتد الغبار ...

وصوت ذاك الفارس

الممشوق يلعب بالمكان

.....

... ـ لا يرتضي صوتا يرنّ

ـ لا يرتضي ألما يئنّ

ـ لا يرتضي صوتاً

لأقـــدامِ

الغبارْ ...]

.....

الله يا ذاك الغبار

ـ مازلت تهتفُ بالبقاءْ

ـ مازلت تعصرك الخطى

من ذلك الألقِ المخيف

من هذه المدركات السمعية التي تشي بالحالة المسيطرة على الذات الحاكية ، ومعاناة هذه الذات في غربتها ووحدتها ووحشتها ، ينتقل النص إلى نسق آخر ، ليراكم مفردات تؤدي فاعليتها النصّية بالمدرك الرؤيوي ، وهنا يتجزأ هذا المدرك إلى نسقين أيضا ، الأول ، يتحقق بترادف المفردات المدركة بالرؤية البصرية ، كما يظهر من قول الشاعر :

ففتحت نافذتي التي حضنتْ ستائرها :

فلمْ ألمح سوى ألق

.....

نعمْ ؛ ألق لخطوةِ فارس يخشاه صوت الريح

ومن دلالة مفردة (**ألق**) يوحي المشهد بعدم يقينية مقدم الفارس المزعوم ، إلى أن ينقشع الظلام ، وتتأكد الرؤية البصرية بقوله :

... فإذا بثوب الصبح تخلعه النجوم

وتستفيق الشمس

... فوقَ رمال الوجد

تهمس ضوءها

...

... ويظل يمتد الغبار ...

بعد ذلك يتحوّل النص إلى النسق الثاني من المدرك الرؤيوي ، وهو الرؤيا الحلمية ، كما يبدو من قولة :

... أسلمت أحلامي ...

وما زال الغبار يمد أعطافه ،

وما زال المكان ...

... فزارني [ما كان في خلدي ينام :

ـ في باحة البيت العتيقِ

أبٌ ...

ما زال يفتل شاربيهِ

... وتغسل من حنايا عطفه

(أمّي) بقايا صوتهِ الغافي

على جنبات غرفتها ...

شراشفها ...

وباستفزاز السارد لما يخلد في ذاكرته ، يكون قد استحضر معادلاً موضوعياً يتمثل بلفظ (أب) يشبع من خلاله عاطفة متعطشة ، ويبعد عنه شبح الغربة والوحدة وآلامهما. لذا يتعين القول : إن هذه السلسلة من المترادفات قد وسمت النص بطابع إيقاعي أدّته بنية حكائية أشبعت النص بتحوّلاتها النسقية لتدل على ما يقترن بكل طرف من تواز دلالي.

ثانياً : علاقة دلالية تبنى على أساس **التضاد :** ويسمى بإيراد النقيض ، أي الإتيان بالأضداد، وهذا يتجلّى في ((القصائد الغنائية الأكثر تطورا ، وفي القصائد المركبة ذات البنية الدرامية ، كونها ترتكز بالأساس على فاعلية التضاد بوصفه تجسيدا لحركتين متناقضتين في القصيدة))[١].

ومن النصوص التي تتفاعل فيها علاقات التضاد على أكثر من مستوى ، نص ((**شهوة انبعاث**))[٢] لفائز الشرع :

١- **الطريق إلى الطريق احتباسْ**
٢- **الشروق الذي في الغروب وداع**
٣- **وأنا بين بذرتي وثماري**
٤- **مثل راعٍ أضاع ـ خنقاً ـ خرافه**
٥- **فمضى ينحتُ الهواء قطيعاً**
٦- **وتؤدي عصاهُ دور جبان**
٧- **يتخفّى إن هدّدته بعوضة ..**
٨- **بطنين**
٩- **ركلت أرجلُ المساء صباحي**
١٠- **حين باع النهارُ خوفي عليه**
١١- **لمسائي**

(١) الشعر الحديث في البصرة ١٩٤٧ ـ ١٩٩٥ دراسة فنية ، د. فهد محسن ، سلسلة رسائل جامعية ، ص٣٠٣.

(٢) أشرعة ، العدد (٤) ، ١٩٩٧ ، صحيفة تصدر عن رابطة الرصافة للشعر العربي ، ص٩.

١٢- هذه السوق كفّتان وأسنانٌ وبطنٌ

١٣- وكلُّ ربحي خسارة

.....

٢٨- يا لهذا الظلام كم كنت احتاج

٢٩- أن أبثَّ إليه

٣٠ - ما تجنّى عليّ دوماً نهاري

٣١- فقرأتُ السوادَ من أوّل العنوان حتى ذبوله في النهاية

٣٢ - لم أجد غيرَ منقذٍ في الفهارس

٣٣- يا لهذا الظلام كم كنت احتاج

٣٤- أن أسافر فيه بغير رفيقٍ

٣٥- يشتري وحدتي بضوضاء كالنمل

٣٦- تتمشى في جثتي بنشاطٍ

٣٧- يا لهذا الظلام كم كنت احتاج

٣٨- سكب جمري عليه

٣٩- أرتخي وسطه نقيع ملامح

٤٠- ثم أرمي تخثّري بلساني

٤١- صانعاً شكلي المراد بقولي

٤٢- بعد تفريغه من قبور للأماني

٤٣- زارعاً عمق صورتي ذكريات

٤٤- أنتقيها

في هذا النص يتحقق التضاد على مستويين ، على المستوى الإيقاعي ، حيث يبني النص إيقاعه الوزني على مستوى السطر الواحد من نواتي بحرين هما (**المتدارك / المتقارب**) ، (**فاعلن / فعولن**) ، وفاعلية هذا المستوى لا تتكشف إلّا عند معاينة النص عروضياً ، كما نلاحظ على سبيل المثال من تقطيع الأسطر الآتية :

الطريق إلى الطريق احتباسٌ	**فاعلن فعلن : فعولن فعولن**
الشروق الذي في الغروب وداع	**فاعلن فاعلن : فاعلن فعلان**
وأنا بين بذرتي وثماري	**فعلن فاعلن : فعولُ فعولن**
مثلَ راعٍ أضاع ـ خنقا ـ خرافه	**فاعلن فاعلن : فعولن فعولن**
فمضى ينحت الهواء قطيعاً	**فعلن فاعلن : فعولُ فعولن**
.....	
ركلتْ أرجلُ المساء صباحي	**فعلن فاعلن : فعولُ فعولن**
حين باع النهار خوفي عليه	**فاعلن فاعلن : فعولن فعولن**
لمسائي	**فعلن فا**

يتعين من هذا التقطيع أن الثنائية الإيقاعية لبنية الأسطر هي من إفرازات الثنائية الدلالية ، تقوم بدور يعزّز شعرية النص ويخلق توازيا متسقاً بين البنيتين.

وعلى المستوى الدلالي : يشكل التضاد مظهرا واضحا في النص ، وهو أمر ينسجم مع طبيعة السياق الشعري الذي يتأسس على صراع وجودي قائم تبحث فيه (الأنا) عن هويتها المفقودة ، مما أنتج ذلك سلسة من الأضداد ، نبيّنها في الوحدات الآتية :

الشروق # الغروب
بذرتي # ثماري
ركلت أرجل المساء # صباحي
حين باع النهار خوفي # لمسائي
وكل ربحي # خسارة

وهكذا فإن هذه الشبكة من الثنائيات الضدية تفرز باجتماعها داخل النسق الشعري رؤية مفارقة ، يمثل فيها الواقع المحسوس (الكائن) طرفاً سلبياً ، كما يظهر في قوله :

مثل راعٍ أضاع ـ خنقاً ـ خرافه

فمضى ينحتُ الهواء قطيعاً
وتؤدي عصاهُ دور جبانٍ
يتخفّى إن هدّدتهُ بعوضة
بطنين

هذه البينية التي تتجاذب السارد ، مابين الخضوع لصورة الواقع السلبي ، وبين السعي نحو لَملمة أبعاد هذه الصورة المهشّمة ، أسهمت بشكل فاعل في توجيه النسق الشعري نحو بناء ثنائيات من التضاد الدلالي ، تعززها ثنائيات إيقاعية على مستوى السطر الواحد ، الأمر الذي جاء منسجماً مع خصوصية الانفعال الذي يسقطه الشاعر على اللغة. نستشف من خلال ذلك أن النسق الشعري قد أنتج علاقتي تواز ، تحققت الأولى بفعل التضاد الدلالي، وتحققت الثانية بفعل المزاوجة الإيقاعية.

ثالثا : علاقة دلالية تنبني على أساس **الاشتراط** ، ويسمى بالانجرار ، أي الإتيان بالشيء وما يستعمل فيه ، ولهذه العلاقة صورتان : الأولى تتم بين طرفين يشترط أحدهما الآخر ، والثانية بين سلسلة من الأطراف يشترطها موقع واحد[١].

الصورة الأولى : نمثل لها بنص من قصيدة (**ناطحات الخراب**)[٢] لعلي شبيب ورد ، الذي بناه على السؤال والإجابة :

ـ بابا لماذا يفجرون الفخاخ كلّ يوم ؟ !
ـ للبحث عن عشبة النفوذ
.....
ـ لِمَ لا نأكلُ التفاح يا أبي ؟
ـ لكي لا نطرد من النار أيضاً
.....

(١) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص ١٥٤.
(٢) ناطحات الخراب ، محاولات في إيذاء النص ، سلسلة بصمات (٢) ص٤٧.

ـ لماذا تكتبُ يا أبي ؟

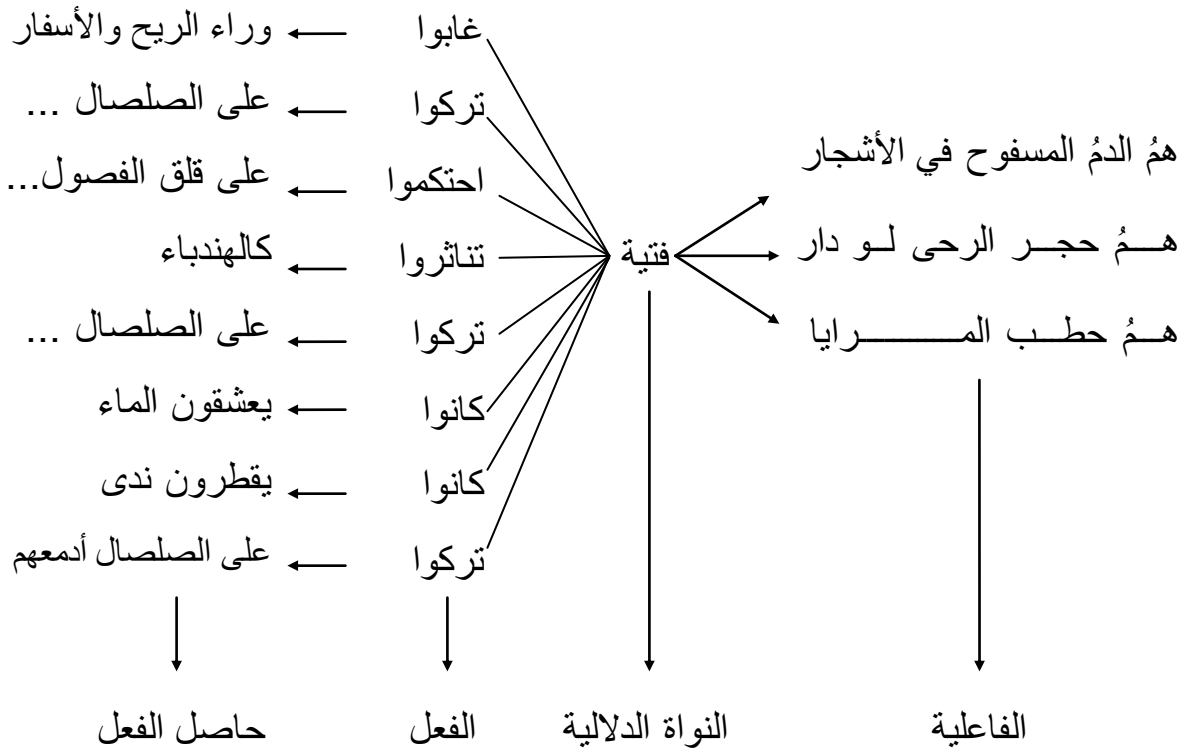
ـ لأجيب عن أسئلة لا تنتهي

تتوزع هذه الأسطر بين صوتين ، صوت يتسم بنبرة استفهامية ، يتمثل بصوت (الصغير) ، الذي تتزاحم في مخيلته أسئلة تتسابق إلى الظهور ، لاصطياد إجابة من صوت آخر ، يتمثل بصوت (الأب) ، وفق بنية حوارية يقوم فيها الصوت الأول بالسؤال عن الشرط الذي من أجله تحدث مجموعة من الأفعال ، وهكذا نكون إزاء عدة مواقع ، كل موقع استفهامي ينجر إلى أو يشترط موقعا آخر كما يظهر من الخطاطة الآتية :

للبحث عن عشبة الخلود	⟵	(لماذا) يفجّرون	⟵ الفخاخ كلّ يوم؟
لكي لا نطرد من النار	⟵	(لِمَ) لا نأكل	⟵ التفاح يا أبي ؟
لأجيب عن أسئلة لا تنتهي	⟵	(لماذا) تكتب	⟵ يا أبتي ؟
↓		↓	↓
شرط الفعل		الفعل	حاصل الفعل

والصورة الثانية : نمثل لها بنص من قصيدة (**دورة الغرباء في الطبيعة**)[1] ، حيث يتحقق الانجرار في هذا النص بين سلسلـة من المواقـع التي ترتد دلاليا إلى موقع واحد ، هو لفظة (**فتية**) ، التي تشكل نواة دلالية تحيل على العموم ، فتستقطب الاهتمام بثلاثة أطراف متلازمة ، هي : الفعل وحاصل الفعل الذي يثير الإحساس بأهمية الفعل الذي يقوم به الفاعل، وطرف ثالث هو الفاعلية التي تثير الإحساس بما يمتلكه الفاعل من قدرة على الفعل، ولبيان ذلك نقدم الخطاطة الآتية :

(١) حمامة عسقلان ، شعر حسن عبد راضي ، ص٩١ ، يمكن الاطلاع على نص القصيدة في موضع التدوير من الفصل الأول ، ص٩٠-٩١.



رابعا : علاقة دلالية تنبني على أساس **الاشتراك** في مجموعة من السمات ، وهذا ما يسمى بالتناسب ، أي الإتيان بالأشياء المتناسبة ، ويكون التناسب في هذا المقام تناسباً في الوضع ويشغل سياق النص ككل ، ونظراً لتعدد مقاطع النص ، نكتفي بالمقطع الثالث منه :

(٣)

ركبنا
بقافلة الشهداء
وسارت بنا طرقٌ مظلمَه
مشينا بكل مطبّاتها
نعلّقُ من صبرنا أوسمه
قناديلنا المقلُ الناعسات
وزيتُ قناديلنا التمتمه
وأنّى تعبنا

مددنا يدينا لكفّ الطريق

نصافحُ آلامَها القادمه

وها .. حولنا الناس ، والذكريات

تُقبّلُ أضرحةً مبهَمه[1]

يتعين من قراءة النص قراءة دالة ، أن التناسب الوضعي قائم بين ذاتين ، ذات المتكلم ، وذات أخرى ضمنية تشارك الذات المتكلّمة وتعيش معها كل معاناتها وآلامها ، وقد صرح عنهما النص بالضمير (نا) من خلال الصياغات الفعلية والاسمية الآتية :

الصياغات الفعلية : **ركبنا ـ مشينا ـ تعبنا ـ مددنا**

الصياغات الاسمية : **صبرنا ـ قناديلنا ـ يدينا**

نستنتج من خلال هذا النص : إن التناسب بقدر ما يشكل علاقة دلالية ضمن بنية التوازي ، يعدّ ـ أيضا ـ مظهرا من مظاهر المشابهة الدلالية.

٢ـ التوازي القائم على لغة السرد والمبادلة الحوارية :

يقوم هذا النمط من التوازي على إيقاع بنية السرد وازدواج لغة الحوار ففيه يقطع النص تيار السرد لإدخال عنصر الحوار ، لغرض فني هو تأكيد المعنى ، أو توضيح ما يحتاج إلى توضيح ، في محاولة لتحقيق أعلى حركة اختزال شعرية ينشط فيها وعي الأداة مع وعي التشكيل من أجل بلوغ التجربة أوج نضجها.

ومن بين النصوص التي تعد مثالاً على بنية التوازي القائم على لغة السرد والمبادلة الحوارية المزدوجة ، نص من قصيدة (**ما تطاير من رماد الغربة**)[2] لفائز الشرع :

---

(١) ضيوف في ذاكرة الجفاف ، قصيدة (رماد) ، نوفل أبو رغيف ، ص٣٢ ، وقد رسم الـ (ـة) في جميع قوافي النص (ـه) كما ورد في الأصل . وينظر : قصيدة : رجعنا إلى البحر من المجموعة الشعرية : نخيل على ضفة القلب ، فائز الشرع ، ص١٢١. وينظر كذلك : قصيدة : المعدّلون وراثياً من المجموعة نفسها ص١٢٥ ، وكذلك قصيدة : هذا هو اسم (ك) من المجموعة نفسها ص١٣٩.

(٢) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة ، ص٣٣.

آن لنا أن نترك الطرقَ على الأبواب
ونهجر الهمسَ على أعتابها
ننفض عن وجوهنا الترقب
قد أطفئت أسرجة الغرف
ولم يعد يعرفنا ضياء
قد نامت العيون وهي مشبعةْ
تمنعها التخمةُ أن تذكر أن الباب
يعبس في وجوهنا
يجلد بازدرائه قلوبنا
يبيعنا بالدمعة السراب...
مهما طرقناه فإن الباب لن يبوح
إن ذابت الأيدي من الطرق فلن يبوح
نقدّم الأعين قربانا ولا يبوح
...
يقول من لم يذق الحبَّ سوى وحيدا :
حبيبتي يعرفُها القمر
لأنها تبزغُ من مكانه
أن ملّه الظهور
كي تسعدَ البشر
وآخر يقول :
حبيبتي يعشقها الهواء
يقطف من كل مكان زهرة
ويلبس الجبال
ينتعل الصحارى
ويرتدي البحيرة

قبّعةً

حزامهُ الحقول

خنجره الهلال

وعندما يراها

يحني لها هامته

يبني لها قصراً من الزهور

ويجعل النرجس حوضاً فيه تستحم

نقول :

موطننا لا يشبه الأوطان

يضم كل شيء

تعشقه الأيامُ والساعاتُ والدقائق

تفكّ فيه قيدها

يخلعها من صلبه الزمان .

...

يا سامعي أصواتنا

لا لن نمل القول عن ديارنا

لا تكرهوا حديثنا

لا تحكموا بالمتر والزمان

فنحن نفشي بينكم قلوبنا

ونحن إن لم نرتد الأحلام

نحيا بلا أوطان

إن بنية التوازي في هذا النص تشتمل على حركتين ، حركة (أنا) الراوي الشعري ، وحركة الآخر المتعدد ، الذي ينقل الراوي عن لسان حالهم ، لذلك اشتغلت منظومة الأفعال على نسقين ، **النسق الأول** : أفعال (الأنا) للراوي الشعري ، المتمثلة في النص بـ (الأنا) الجمعية في الأفعال : (نترك ـ نهجر ـ ننفض ـ يعرفنا ـ يبيعنا ـ نقدم). **والنسق الثاني** :

أفعال الآخر الذي يتعدد إلى : أفعال الآخر (الشريك) ، وهو ينمو نمواً دراميا تتعاقب فيه أفعال المقول ، وتتوارد : (**يعرفها - تبزغ - تسعد - يعشقها**) ، وأفعال الآخر المشخصن بأحد عناصر الطبيعة (الهواء) من مثل : (يقطف - يلبس - ينتعل - يرتدي - يحيى - يبني - يجعل) ، فضلا عن منظومة الحروف الواصلة والرابطة : (**على/ عن / قد / الياء / من / الواو**) ، وهي تتداخل فيما بينها تداخلاً نسيجيا على أساس مركز من التماسك السردي / الحواري ، للوصول عبر ما تجسّده المتابعة الحسية إلى قيمة متجذرة في وجدان الراوي الشعري ، كما يظهر من قوله :

يا سامعي أصواتنا
لا لن نمل القول عن ديارنا
لا تكرهوا حديثنا
لا تحكموا بالمتر والزمان
فنحن نفشي بينكم قلوبنا
ونحن إن لم نرتدِ الأحلام
نحيا بلا أوطان

ونتيجة لتنوع حركة الخطاب بانتقال المبنى السردي من صوت الراوي الشعري إلى صوت الآخر ، جاءت حركة السرد بطيئة بالرغم من تسارع وتيرة الأفعال في النص لأن طبيعة السرد عن لسان حال الآخر غلبت على طبيعة الحوار ، ممّا أدى إلى إضعاف حركة التوتر والإثارة في نفس المتلقي نتيجة تراكم الصيغ الفعلية ، التي فعّلت السمة الإيقاعية للتوازي من خلال تنبّه القارئ إلى عبارات مكرره أو بنى متماثلة ، كما يظهر من قول الشاعر :

ولنحمد انتظارنا
ولنعقل الحسرة

وكذلك :

تعرفنا الريح

يعرفنا البكاء

وكذلك :

ويلبس الجبال

ينتعل الصحارى

ويرتدي البحيرة

حبيبتي يعرفها القمر

حبيبتي يعرفها الهواء

وكذلك :

لا تكرهوا

لا تحكموا

هذا التماثل بين الصيغ والتراكيب ، يدعو إلى عقد صلات دلالية بين هذه المكوّنات النصية ليتحقق انسجام المعنى في هذا النص وفق كيفية منظمة تتدفق بانسيابية شفافة ، وبنسق من العلاقات الداخلية ، التي تشكل انعكاسا لإيقاع داخلي منشؤه امتصاص الخارج والتفاعل معه ، ثم تمثله نفساً شعرياً.

على وفق ذلك : يبدو أن التوازي ـ بوصفه نمطا انحرافياً أو انزياحياً ـ يدخل في كل مستويات النص الشعري ، سواء أكانت صوتية أم تركيبية أم دلالية ، ليحقق تماسكاً شكلياً في بنية النسيج الشعري ، وهو في حقيقته تكرار ، لكنة تكرار ينصرف إلى تكرار المباني مع اختلاف العناصر التي يتحقق فيها المبنى ، ومن هنا يتذوق المتلقي جماليات النص الشعري ويتفاعل معها لما تحمله من ايقاعات تبدو غامضة لأول وهلة ، لكنها تبدأ بالإشراق حالما يتناولها الناقد بمجسه ليفك شفراتها ، ويحيلها إلى عناصرها التي تتألف منها.

الفصل الثالث

جماليات التشكيل في التصوير

إيقاع الصورة (التشكيل والدلالة) :

يتمثل إيقاع الصورة في أنه يخلق إحساسا بالحركة النفسية المنتظمة في انسجام كامل ، وتتعاون ـ في أثناء ذلك ـ كل مظاهر الإيقاع لتحقق للعمل الفني تماسكه وانسجامه وحيويته ، فعندما تنتظم العناصر المختلفة والمنسجمة كلٌّ في مقابل الآخر عن طريق التوازن ، أو التقابل ، أو التضاد ، يحدث نوع من الترجيع الذي يولد إحساساً بالحدس والتوقع(١).

والصورة الشعرية ليست لوحة أو مشهدا مفروضا على المتلقي تشلّ خياله بما تمليه من أحداث وأصوات وأشكال ، وإنما هي مشاركة وجدانية تفتح أمام المتلقي آفاق التجربة بفضل نظامها الإيقاعي النفسي الخاص ، وبما تخلقه من أصداء متجاوبة شكلية كانت أو دلالية ، فتنشط خيال المتلقي بما تنشره من إيحاءات واسعة يتردد صداها في كل جزء من أجزاء العمل الفني(٢).

ومن أبرز المفاهيم النقدية التي حاولت تقدير بنية الشعر الدلالية مفهوم الانزياح ، الذي يعمل على خرق مثالية اللغة والتجرُّؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالي. فالاستراتيجية الشعرية ـ تأسيساً على كوهين ـ ذات طورين ، أولهما (**سلبي**) يحيد فيه النص عن سبيل القاعدة المثلى ، ويخرق القانون فتنبثق في هذا الطور ، (المنافرة) حيث يعرض الانزياح. والطور الثاني (**ايجابي**) تفقد فيه (المنافرة) ميدانها لصالح (الملاءمة) ، حيث نفي الانزياح الذي تستعيد فيه اللغة انسجامها الذي تخلّت عنه في الطور الأول ، فتتم عندها آلية الواقعة الشعرية(٣).

فالانزياح ـ إذن ـ يخرق قانون اللغة في اللحظة الأولى . وما كان لهذا الانزياح ليكون شعرياً لو أنّه توقف عند هذا الحد. وأنه لا يعدّ شعرياً إلّا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح ، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية(٤).

---

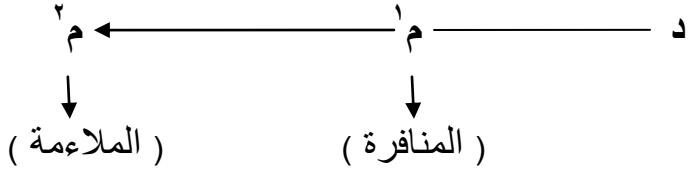
(١) ينظر : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، د. ابتسام أحمد حمدان ، ص٢٥٨.

(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٢٦٠.

(٣) ينظر : نظرية الانزياح عند جان كوهن ، نزار التجديتي ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، المغرب ، ع١ ، ١٩٧٨ ، ص٥٢.

(٤) ينظر : بنية اللغة الشعرية ، مقدّمة المترجمين ، ص ٦.

وبهذا فالشعري ـ حسب كوهين ـ ((عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين : الانزياح ونفيه ، تكسير البنية وإعادة التبنين ، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ، ثم يتم العثور عليها ، وذلك كله في وعي القارئ))[١]. ويمكن تمثيل هذه العملية على شكل خطاطة نقترضها من كوهين[٢] ، حيث (د) فيها رمز للدال و(م) رمز للمدلول :



ومن الدال جداً التأكيد على أن تغيير المعنى والانتقال من المدلول الأول إلى الثاني ، آلية تنجو من الاعتباط والمجانية ، إذ توجد بينهما علاقة متغيرة ، فإن كانت (مشابهة) نكون بإزاء التشبيه أو الاستعارة ، وإن كانت العلاقة (مجاورة) نكون بصدد الكناية ، وإن كانت العلاقة هي (الجزئية والكلية) نكون بصدد المجاز المرسل ، مع ملاحظة أن أنواع المجازات هذه ، قد انسحقت ـ في الاستعمال الشائع ـ تحت سطوة (الاستعارة) التي باتت تشير إلى جنس صور تغيير المعنى ، وقد شايع كوهين هذا الاستعمال وألمح إلى استعمال الاستعارة بهذا المعنى[٣].

إذن شعرية النص هي جماع إيقاع لحظتين تتصفان بالتعاقب والتكافؤ والتتام ، تتحقق الأولى على المستوى السياقي ، في حين يتم نفيها ضمن ميكانيزم ، تشكل فيه الاستعارة اللحظة الثانية ، أي أن كل الصور ، وفي كل مستوى تتحقق وتتم في الاستعارة على المستوى الاستدلالي[٤].

(١) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، ص ١٧٣.
(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٠٩.
(٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٠٩.
(٤) ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٠٩.

إن هذا المنطلق السياقي الذي يراعي النص بأتمّه ، سيشكل أساساً لدراسة نصوص قصيدة الشعر، التي يمكن القول ـ تجاوزاً ـ إنها تفرز على مستوى التمثل الإيقاعي ثلاثة مستويات جمالية هي : المشابهة والمفارقة والرمز. المشابهة نسق نصي ينبني مجازياً وفق علاقة تقوم إما على التشبيه أو على الاستعارة ، وحينما يتراكم هذا في النص ، نحصل سياقياً على نسق المشابهة. ونحصل سياقياً على العلاقة القائمة على أساس التشبيه ، حينما يتعدد أحد طرفي التشبيه ، وهذا غالباً ما يتحقق بفعل تعدد المشبه به بالقياس إلى المشبه الذي تعدّ سلسلة المشبهات به عند تنميطها في خانات دالة ، عبارة عن صفات له[١]. والصورة القريبة من هذا النمط في تراثنا البلاغي ما يسمى بتشبيه الجمع.

ونحصل على إيقاع المشابهة الناجمة عن الاستعارة ، حينما يقترن النص بدينامية التشخيص الذي ينزع بالتعبير عن تصورات مجرّدة أو غير محددة من خلال تصورات أخرى نفهمها بوضوح[٢]. وعن طريق التشخيص الذي يتم بواسطة الفعل أو الصفة (الاسم الدال على صفة) تتبلور المنافرة أو عدم التطابق الدلالي الذي يشكل حسب ب. ريكور لحظة أساسية لإنتاج الاستعارة ، كما أنه مؤشر على إمكانية التأويل السياقي التي تستدعي مشاركة المتلقي. وبفعل تنميط الأفعال والصفات الاستعارية ، نحصل سياقياً على استعارة كبرى ممتدة تتوالى عبر مجموعة من الكلمات أو الجمل[٣].

أما المفارقة فلها وظيفة مهمة في الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص ، فهي في الشعر تتجاوز الفطنة وشد الانتباه إلى خلق التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء ، الذي لا يأتي فقط من خلال الكلمات المثيرة في السياق ، بل عبر خلق الإمكانيات البارعة في توظيف مفردات اللغة داخل الخطاب الشعري ، وبما أن باعث المفارقة هو الإحساس الذاتي الذي يكشف عن طريق التحليل ، الخلفية الكامنة وراء الطرفين المتقابلين

(١) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٩٨.

(٢) ينظر : الاستعارات التي نحيا بها ، جورج لايكوف ومارك جونسون ، ترجمة : عبد المجيد جحفة ، ص١٢٧.

(٣) ينظر : شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص١٩٩.

في إيقاعهما المعنوي ، فإن الصورة تتطلب من المتلقي بذل جهد أكبر للوصول إلى هذه الخلفية ، خصوصاً وأن الصورة المفارقة قد تشمل العمل الأدبي بكامله[١].

وبهذا تختلف المفارقة عن الصور البسيطة التي حدّدتها البلاغة في الطباق والمقابلة ، لأن المفارقة تتجاوز الجملة إلى النص ككل ، ما دامت ترتبط بالمجال الفكري الذي يثير موقفاً عاماً داخل القصيدة ، وهذا ما عبّر عنه علي عشري زايد بالمفارقة التصويرية التي هي : ((تكنيك مختلف تماماً عن الطباق والمقابلة سواء من ناحية بنائه الفني أو من ناحية وظيفته الإيحائية ، وذلك لأن المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها ، هذا التناقض الذي قد يمتد ليشمل القصيدة برمّتها فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة...))[٢].

ولمّا كان الشعر تلميحاً وإيحاءً ، والشاعر الفذ هو الذي يقود القارئ إلى رؤاه وأفكاره بطريقة غير مباشرة ، ولكنها مشوّقة ، لجأ الشاعر إلى توظيف الرمز من أجل الإيحاء بأعمق الدلالات التي تمنح النصوص فاعلية الانفتاح والامتداد.

(١) ينظر : حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي ، إيليا الحاوي ، ص٢٣٣.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، ص١٣٧.

المبحث الأول

جماليات المشابهة في الصورة الشعرية

تعدّ المشابهة الدلالية من المستويات البارزة في لغة الشعر ، من خلال تراكم سمات التشبيه أو الاستعارة تراكماً سياقياً ، يشكل شبكة دالة يظهر أثرها واضحاً في الأسلوب الشعري ، وللخيال الإبداعي فاعلية تعمل على تعميق مستوى المشابهة واستثماره في بناء أنماط من التشبيهات والاستعارات المبتكرة.

ولأهمية هذا التشكيل في نصوص قصيدة الشعر ، اقتضت الدراسة تناوله على وفق علاقتين، بعيداُ عن الخوض في التقسيم والتفريع ، وبحسب الآتي :

١ـ المشابهة في الصورة التشبيهية :

في الموروث البلاغي والنقدي للعرب يحتل التشبيه مكانة هي الأعلى من بين فنون التصوير البياني ، وقد عرفته كتب البلاغة على أنه علاقة ما بين شيئين يربطهما شبه ما ، وهو في الأغلب شبه حسي ، ومن ذلك تعريف ابن رشيق ، يقول : ((صفة الشيء بما قاربه وشاكله ، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته ؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كليّة لكان إيّاه))[١]. ويعرّفه ابن أبي الأصبع المصري ، فيقول : ((التشبيه عبارة عن العقد على أحد الشيئين يسدَّ مسدّ الآخر في حالٍ أو عقد))[٢] ، وقد اشترطت النظرة القديمة للتشبيه وجود الشبه الحسي بين طرفيه ، يقول حفني محمد شرف ((ومن حسن التشبيه في نظر القدماء أن يكون المشبه به معقولاً ، والمشبه محسوساً ووجه الحسن هنا أن المعقول ـ الذي يحتاج في إظهاره عادة إلى القياس على محسوس ـ ينزل منزلة المحسوس ، ويجعل أصلاً في التشبيه يقاس عليه))[٣].

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه نقده ، حققه وفصله وعلق حواشيه : محمد محي الدين عبد الحميد ، ٢٨٦/١.

(٢) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، تقديم وتحقيق الدكتور حفني محمد شرف ، ص١٥٩.

(٣) التصوير البياني ، ص١٠١.

وقد اختلفت النظرة المعاصرة للتشبيه على أساس أن الصورة في الشعر المعاصر قد جنحت إلى الاتساع والتعقيد ، كما أنها اعتمدت على الذهنية ؛ لذلك فالتشبيه وفق هذه النظرة يقيم تماثلاً في الإدراك الداخلي لحركة الأشياء. وانفعال الشاعر بها ، ولم يجد الشاعر في تكوين صورته الشعرية الخاصة بداً من أن يعقد الصلات بين الأشياء وفقاً لنظرته الذاتية للموجودات وانفعاله بها[١].

- ومن النصوص التي حاولت تحقيق المشابهة عبر الصورة التشبيهية التي يكون فيها المشبه واحداً والمشبه به متعدداً ، نص قصيدة ((**عاشقاً يُحرق النخيل**))[٢] ، الذي يضفي فيه الشاعر على لفظ (**النخل**) فيضاً من التشبيهات مثل :

النخل / عش للفواخت
النخل / بيت للبساتين الفتية
النخل / مدرسة العصافير الجريئة
النخل / ذاكرة التراب
النخل / أنجب نخلة فرعاء

إن الإحساس بالطبيعة المتمثل في أجواء (النخلة) ، مكّن الشاعر من تجسيد حالته الشعورية وأحاسيسه المكثفة ، فلاذ بما هو مخزون في ذاكرته ليذيبه في وهج الحالة الشعرية ، فالشاعر لا يصوّر النخلة مشهداً طبيعياً ، بقدر ما هو يصوّر تأثيرها واقعاً نفسياً في وجدانه ، فأصبحت معادلاً فنياً للأرض والإنسان والوطن ، كما يقول :

النخل ذاكرة التراب ، وأمه أخت لآدم
عمّة الوطن المدلّل
تحلب الأرض الرؤوم

(١) ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، د. بشرى موسى صالح ، ص١٢١.
(٢) نخيل على ضفة القلب ، شعر فائز الشرع ، ص ٧٣.

فالشاعر هنا بخياله الرقيق وحسّه المرهف استطاع أن يرتقي بتصوراته حتى تعدّت مخيلته النظرة الواقعية للنخلة لتصهر في بودقتها الملامح والأبعاد الحسيّة للنخلة ، وتحويلها إلى رمز يثير في وجدانه ارتباطاً يعود بذاكرته إلى الخلف حينما كان في مدينته الأم مدينة النخيل ، فهي كالنافذة التي يطلّ من خلالها على ماض ينتمي إليه ، كما يقول :

بالأمس زقزق صوتها عند الصباح
واليوم لـــــم اسمع صدى كلماتها

إذن غدا مظهر النخلة عند الشاعر ـ من خلال تشخيصها ـ مظهراً إنسانياً ينطوي على شمولية التجربة. فهي الوطن والمرأة ، لذا وظفها توظيفاً نفسياً عميقاً ، يدل على تعلّق وجداني حميم والتصاق عاطفي بواقعه ، كما يقول :

النخل أنجب نخلة فرعاء
تعشقني وتسعد زارعيها ..
مشطت يوماً سعفها
فانساب فوق العشب نهرا
لو ذقـت يومـاً تمـرها
لبقيت دون الزاد شهـرا

بقدر ما عبّرت (النخلة) في هذا التعامل الشعري عن دلالات الخصب والنماء ، وبقدر ما أضفى عليها الشاعر من صفات تشبيهية فيها من حرارة العاطفة وصدق الوجدان ما يرتقي بالنخلة إلى منزلة الغريم ، الذي يفجع الشاعر احتضاره ، حين تلتهمه ألسنة النار، كما يبدو من قوله :

نجري معاً فوق الضفاف نوزع الضحكات للأمواج
نحترف التصالح كل لحظة

لم تكترث أبداً لجدتها العجوز
إذ عنفتها حين أخبرها النسيم بحبنا..
بالأمس زقزق صوتها عند الصباح
واليوم لم أسمع صدى كلماتها
ما كنت أدري أنّ صاروخا تصيد فرحتي
وأباح هامتها لناره
وأحالها فحما فحولني الذهول إلى رماد..

ثم يتحوّل فعل إحراق (النخلة) إلى شكوى يزفرها الشاعر بألم ، كما يظهر من قوله :

هم قطعـوا أوصــالها

وتعمدوا الإحراقَ جهـرا

من هنا يمكن القول : إن المشابهة الدلالية الناتجة عن تسيّد هذه العلاقات على مساحة النص ، هي مشابهة ناتجة عن مسارين بالرغم من اختلافهما ، إلّا أنهما يرتويان من نبع واحد ، فالنخلة الرمز في صورتها الأولى حين شبهها الشاعر بـ (الوطن والمرأة والذاكرة والتراث والخصب والنماء) ، كانت تمثل بالنسبة له واقعاً مكتنزاً بالخصب والنماء ، يدفع المبدع باتجاه الرغبة واللذّة في اجتراره والتغنّي به ، ثم تحوّل هذا الواقع ـ بعد وأده ـ إلى واقع يبعث على الحزن والألم ، وفي كلا الحالين تتجلّى مشابهة دلالية بين صورة ماضٍ يعبر عن جمال الطبيعة وحيويتها ـ بظلال نخيلها ونمير مائها ـ وبين صورة حاضر ألغى ودمّر ذلك الواقع ويكون القاسم المشترك بين الصورتين هو التناوب العاطفي والنفسي للشاعر بما يتناسب مع كل حال. وهذه المزاوجة بين ماهو تراثي وما هو آني ينتج إيقاع الصورة من منطلقي الماضي والحاضر إلى استشراف المستقبل .

ـ ومن صور التشبيه الأخرى التي يرصدها البحث في نصوص قصيدة الشعر(التشبيه المركزي) ، وأقصد به التشبيه الذي يمثل نقطة الشروع الذي تنطلق منها التشبيهات

الأخرى، لتنتظم في إطار ((مشابهة عائلية))[1]. ومن بين النصوص الشعرية التي تشتغل على إنتاج هذه الآلية من التشكيل التشبيهي ، نصّ قصيدة : (جفون عمر قاربت الإغفاء)[2] لمشتاق عباس معن :

كدموع
من عيون وقحة
ذرفتني دنيتي
في عالم
أزهاره :
أصابع في كفّ عفريت تدلّت منه أغصان الرماد
هلاله :
كفسحة مهترئة
يقطر منها الضوء ... مثل طفلة
باتت تعدّ النجم في ليلتها الموحشة
تذوي ... إذا عانقها النعاس
دروبه :
كغابة غادرها الربيع
وظلّلتها غيمةُ الصّبّار
تمطرها
في كل حين قطرة من شوك

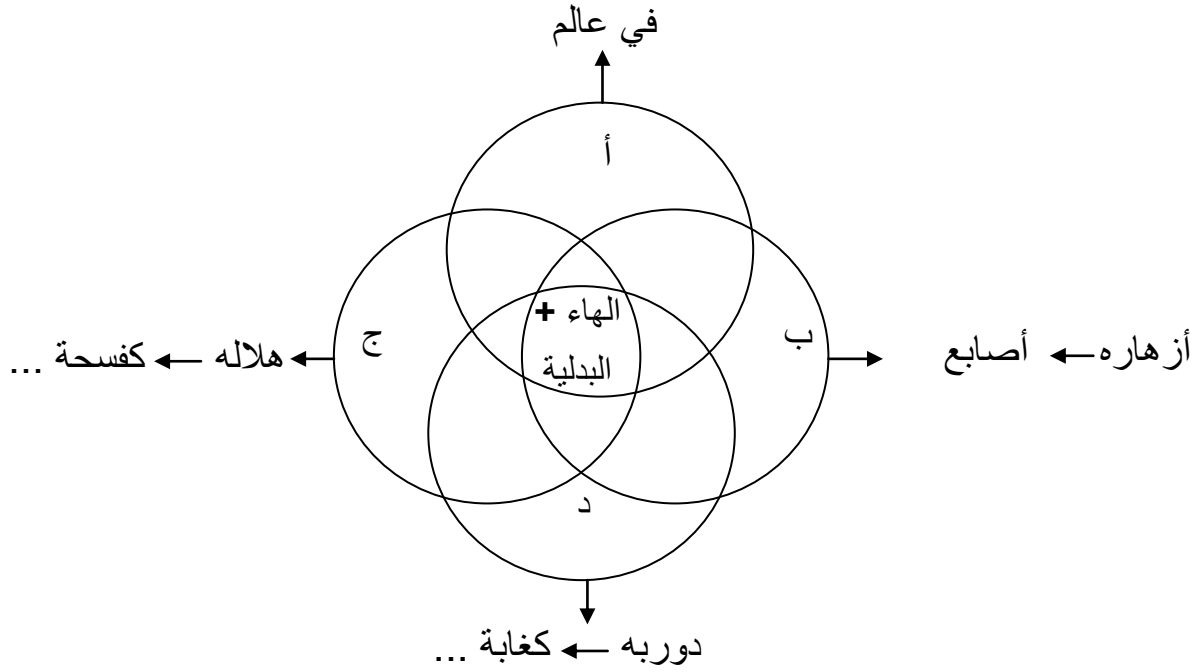
حين نرصد التراكيب النحوية للصور التشبيهية المنتجة في هذا النص نلحظ أنها تعود في تراكيبها ودلالاتها إلى تشبيه مركزي يتمثل في قوله :

كدموع

(١) ينظر : بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية ، عبد الإله سليم ، ص١٣٩.
(٢) الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة ، ص ١١٧.

من عيون وقحة
ذرفتني دنيتي
في عالم

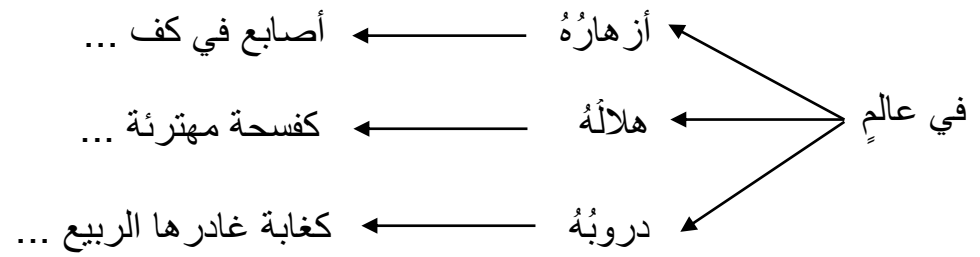
كما نلحظ أن المشبّهات (أزهاره ـ هلاله ـ دروبه) ، فضلاً عن أنها تحمل ضميراً يعود على لفظ (العالم) في بنية التشبيه المركزي ، أنها تحتل موقع البدلية من هذا اللفظ. ولو حاولنا أن نستعين بالرموز الحرفية في تشكيل هندسي لتوضيح طبيعة هذه العلاقات التشبيهية فيما بينها ، وفيما بينها وبين التشبيه المركزي ، لتبيّن لنا ما يأتي :



يبدو من هذا الشكل أن المشبهات المرموز لها بالأحرف (ب ، ج ، د) ترتبط جميعاً بالرمز (أ) ، ويبدو كذلك أنها ترتبط فيما بينها في سمة مشتركة واحدة على الأقل ، ويبدو أيضاً أن الرمز (أ) حاضرٌ في كل الرموز الأخرى في إطار مشابهة عائلية تفرز لونا إيقاعيا يتسرب إلى إحساس متلقي النص فيداعبه بهذا التوزيع المنتظم والمتنوع الأجزاء في الأسطر في تناسبها وتماثلها التركيبي والصوتي مما يجعل عنصري الإيقاع والتصوير يتواصلان من ناحية ويتمايزان من ناحية أخرى لينهضا معا بشعرية النص ، ويولّدا دلالته

عبر عناصر الخطاب وأنساقه الفرعية المتداخلة بوصف الإيقاع هو ((المجموع المركب لجميع عناصر الخطاب))[١].

وعند متابعة سير الدلالات التي أفرزتها الصور التشبيهية نلاحظ أن النص يسير وفقاً لتداعيات حزينة ركّبتها مخيلة الشاعر وفق التشبيهات الآتية :



إن هذه التشبيهات تجعلنا نتساءل : لماذا يحرص المبدع على إثبات الأداة بين طرفي التشبيه؟. إثبات أداة التشبيه بين الطرفين ذو مغزى حيوي ، إذ هي تأكيد على أن ثمة مسافة بين طرف التشبيه الأول (أنا) ، وبين الطرف الثاني (الدموع) ، فيكون الطرفان منفصلين، إلّا أن الطرف الثاني يسعى ـ مع احتفاظه بتفرده ـ إلى إشاعة الحزن ووسم هذا العالم بالغموض والضبابية.

ـ ومن التشبيهات الأخرى التي يرصدها البحث في نصوص قصيدة الشعر (**التشبيه البليغ**) ، الذي يرد في صور متراكبة ، ليقوي العلاقة الإيقاعية بين المشبه والمشبه به ، وذلك لغياب أداة التشبيه ووجه الشبه ، مما يجذب المتلقي لجمال الصورة التشبيهية ، ومن النماذج التي اخترناها لبيان ذلك ، هذا النص من قصيدة (**مدائح الرمل**)[٢] لحمد محمود الدوخي :

أنا طائر الرملْ

بيضي حصىً من جبال الشمال

(١) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته ، محمد بنيس ، ص٢٩٩.

(٢) مفاتيح الأبواب مرسومة ، ص ٣٤.

وأعشاب عشّي ما يتساقط

من خصل الغجرْ

أنا طائر الرملْ

غيومي غبار القوافل

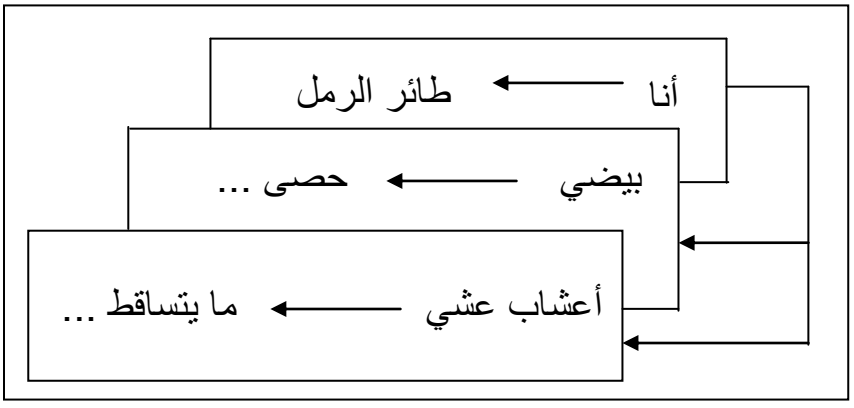
واخترتُ عشّي وما قلت

للشجرْ

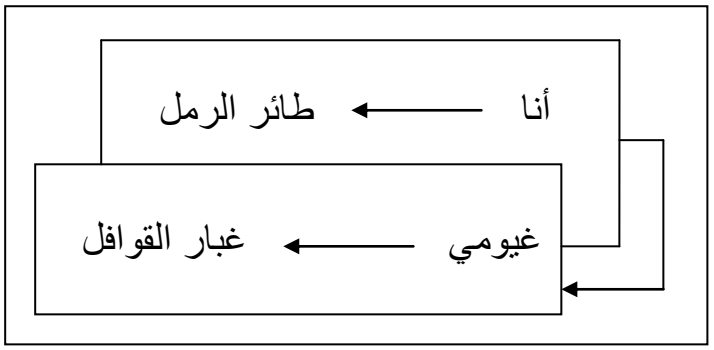
يتضح من خلال النص أن طائر الرمل في علاقة مشابهة مع واقع (الأنا) ، فبقدر ما هو طائر وحيد رسمه الشاعر في صورة تشبيهيّة تدل أبعادها على الجدب والانقطاع والضياع ، بقدر ما يشكل ذلك معادلاً موضوعياً (لأنا) الشاعر في معاناتها.

من هنا نكون إزاء مشابهة دلالية تجمع الطرفين تحت سياط من عذاب الوحدة والاغتراب. فالتشبيه البليغ في هذا النص (**أنا ← طائر الرمل**) ، والشاعر ـ هنا ـ يرسم صورة تشبيهية ثم يكررها في النص ، ويوزع على سطح كل صورة يكررها بنى تشبيهية ، كأنها تشكل أبعاداً أخرى لهذه الصورة بما يغني محتواها ، ويزيد من تألقها الإيقاعي في كل مرّة تتكرر فيها ، ويمكن اختزال ذلك في المخطط الآتي :

الصورة التشبيهية / ١ :



الصورة التشبيهية المتكررة / ٢ :



وكلّما ((تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة ...))[١] على حد قول محمد مفتاح.

ـ وفي نص آخر تنتج الصورة التشبيهية كثافة المشابهة ، حينما يوظف المبدع خياله الشعري للربط بين موضوعات ووضعيات قد تبدو غير متجانسة ، وغير متجاورة في الوجود ، فيعدّ هذا النوع من الربط مشابهة مبتكرة ، وكلما كان الربط بين المتباعدات مصيباً ، كان الكلام متميزاً. وللتمثيل نختار الأسطر الآتية من قصيدة (**وشم بغداد**)[٢] لبسام صالح مهدي ، التي يقول فيها :

ستلتف حضناً

لطفلهْ

طفلةٌ كالدعاء

الدعاءُ الذي كالعيون

العيون التي

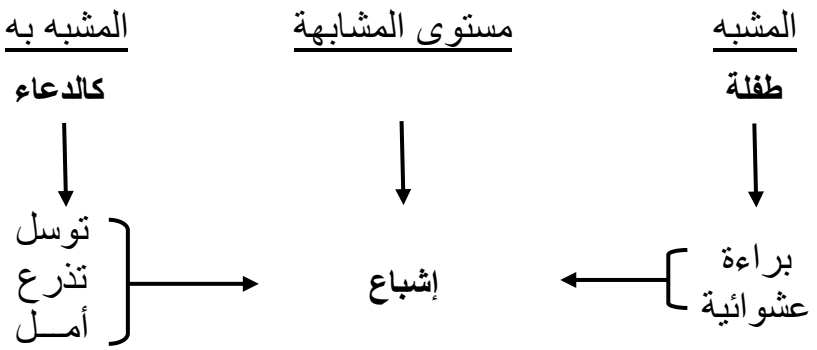
(١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، د. محمد مفتاح ، ص٣٩.
(٢) التفاتة القمر الأسمر ، ص١٢٧.

ضوؤها كالهدايا..

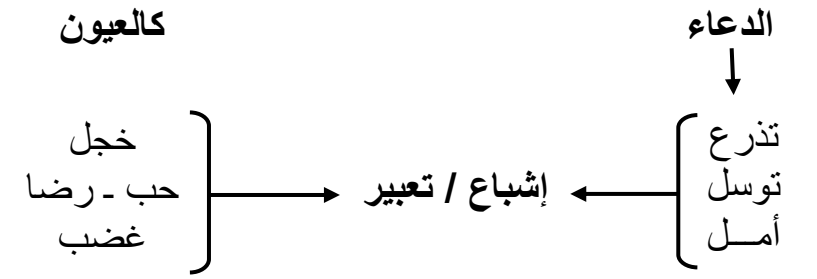
إن البحث ـ هنا ـ عن السمة أو السمات المشتركة بوصفها (مشابهات مبتكرة) بين العلاقات التشبيهية المتحققة ، يقتضي الغوص في مستودع السمات الهامشية لبنية المتشابهَين ، إذ إن الربط الفضائي بينهما عميق والسمات المفخمة أو المنشطة عرضية ... مما يفتح المجال أمام التعدد الدلالي ، وأمام تباين وجهات النظر في التأويل[1].

ومن خلال ذلك يمكننا قراءة مشهد الترابط الفضائي لمستويات المشابهة ، كما في الآتي :

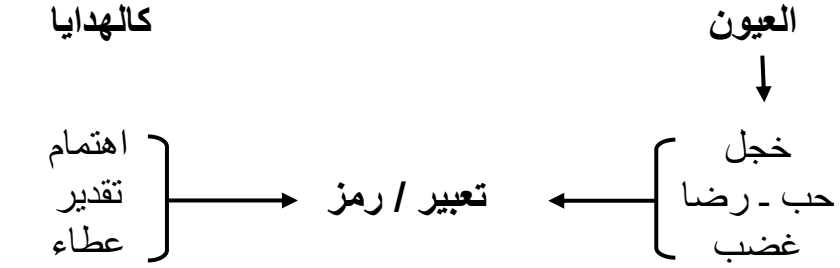
المشابهة / ١ : (**إشباع**) :



المشابهة / ٢ (**إشباع / تعبير**) :



المشابهة / ٣ (**تعبير / رمز**) :



(١) ينظر: بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية ، عبد الإله سليم ، ص ١٦٢، ١٦٤ ، ١٦٥.

بهذا تشكل السمات المشتركة بين كل متشابهين ، مستوى عرضي وعمودي من المشابهة الدلالية ، لا يدخل في الإطار التحديدي. بل يتجلّى في تقريب المسافة الدلالية ، ثم دمجها بعضها ببعض ، كي تشكل مستوى عام من المشابهة. وهذا ما وقفنا عنده في الصورة التشبيهية الأولى حين لاحظنا أن دلالة (**الإشباع**) كعلاقة مشابهة توسعت آفاقها الدلالية في الصورة التشبيهية الثانية ليصبح هذا **الإشباع تعبيراً** يتجسد في صور حسية تلحظ في العيون من مثل (**الخجل** أو **الحب** و**الرضا** أو **الغضب**) ، ثم تزداد هذه المشابهة الدلالية نمواً في الصورة التشبيهية الثالثة نحو أفق تفاعلي آخر ، فيتحول (**التعبير**) إلى (**رمز**) ، من خلال ما عبرت عنه (**الهدايا**) من دلالات (**الاهتمام والتقدير والعطاء**) ، وبذلك نستنتج : أن المشابهة المتوقعة دلالتها ، قد مرّت ـ من خلال مسيرتها بين العلاقات التشبيهية ـ بمراحل أنضجت قدرتها على امتصاص الدلالات الناتجة عن هذه العلاقات ، ومن ثم تمثلها.

ومن زاوية نظر أخرى تعد هذه التشبيهات معكوسة أو مقلوبة لأنها تشبه الشيء بالشيء في حال ، ثم تعطف على الثاني متشبهة بالأول فترى الشيء مشبهاً مرةً ، ومشبهاً به في مرة أخرى . ليفضي بعد ذلك من خلال المشابهة إلى أن المشبه والمشبه به شيء واحد.

ـ وفي نص آخر من قصيدة (**وأنت الدليل الوحيد**)[1] ، تثير الصور التشبيهية مشابهة دلالية ، تنتج عن طرفين صريحين هما (ذات الشاعر / الوطن) ، وتتمظهر هذه المشابهة عبر السياق من خلال رحلة المعاناة والألم ، ورحلة الأمل المنشود التي يواجهها هذان الطرفان ، من خلال التواصل الحي والامتزاج القائم بينهما ، ذلك التواصل الذي يقول فيه الشاعر :

دمـــــاءٌ واقبيـــــــة وحديـــــدٌ وجـــرحٌ كريـمٌ ومـــوتٌ عنيـــدُ
وأرضٌ معبّـــــــأةٌ بالعـــــــذاب وحـــــزنٌ وأسئلـــة وبريـــــدُ
وشمـــسٌ تـــراءى علـــى كتفيـــكَ وفجـــرٌ لـــهُ فـــي عيونك عيـــدُ

(١) مطر أيقظته الحروب ، شعر نوفل أبو رغيف : ٨٥

حبُّ الوطن أو التشبّث به إلى درجة العشق ، قاسم مشترك بين أغلب نصوص قصيدة الشعر[1]. الشاعر في هذا النص ميّال إلى التعبير عن عالمه الشعوري المجرد بطريقة تجعله يستثمر مدركات الوطن وأشياءه الحسيّة للقيام بمهمة الأداء ، وذلك بإعادة تشكيلها على وفق ما يتصوره من معان ودلالات تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنها. ففي هذا المستوى تقدَّم المدركات المجرّدة في صورة مظاهر محسوسة عن طريق التجسيم والتشخيص والتجسيد ، التي تتخذ مجموعة من المواقع النحوية ، فهي قد تكون اسماً أو فعلاً. ومعلوم إذا وردت في صيغة الفعل ، فإنها تمنح الصورة التشبيهية كثافة وديناميةإضافية بما يلقيه الفعل في روع المتلقي من إيهام وحركية ، مثلما يقع في هذه الصورة التشبيهية من قول الشاعر :

كأنّك تُوقــظَ جمـــرَ النبوءات والانتظارُ صديـــــقٌ حسودُ

وتزرعني فوق صمت المسـاء أذاناً يفـــزّ عليـــهِ الوجـــودُ

بالرغم من أن صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية ، لما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف ، والأفكار الجزئية ، فإن تألّق الصور الشعرية ورؤيتها الإبداعية ، تمثل مرحلة النضوح الشعري في نصوص قصيدة الشعر. كما سنرى ذلك على سبيل المثال ، متمثلاً من خلال هذا النص ، في رحلة من المعاناة والعذاب مع العشق، هذا العشق الذي يبدأ مع الوطن ، ثم يكبر ويكبر إلى أن يصبح عشقاً روحياً ، يتخذ من الإطاعة والانصياع إلى المحبوب سلوكاً قارّاً. ولكن الوصول إلى هذه اللحظة الإشراقية أو (**الصورة الرؤيا**) ، يتخذ أشكالاً مختلفة حسب مشاعر كل لحظة ففي الأبيات الآتية :

---

(١) ينظر : المجموعة الشعرية (حمامة عسقلان) ، حسن عبد راضي ، قصيدة : (سونيتات السوسن) ، ص١٢٨، وكذلك : (رحلة الولد السومري) ، أجود مجبل ، قصيدة (تضاريس أولى) ، ص٤٥.

وكذلك : (نخيل على ضفة القلب) ، فائز الشرع ، قصيدة (الجنة بين أشواك بلادي) ، ص٤٥.

وكذلك : (قاب شفتين أو أشهى) ، مجاهد أبو الهيل ، قصيدة (بيني وبينك) ، ص٦٩.

وكذلك : (الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة) ، مشتاق عباس معن ، قصيدة:هسهسة السعف،ص٢٠٣.

وتسألني : هل بلغت الغرام ولكنّني فـي هواكَ ، عميدُ

.....

سنمضي وتسألني يا عراقُ لماذا عشقتَ ؟ وسوف أزيدُ

فـلا تتعبنّي بهـذا الغـرام فحبُّـك صعـبٌ وأفقي بعيـدُ

تنطلق اللحظة الشعورية من خلال صيغة التساؤل التي تكشف عن توتر روحي عميق ، إذ إن تجربة العشق ها هنا ، التي يعبر عنها المبدع في تشبيهاته ، هي ليست من النوع الفاني ، بل هي عشق خالد باق ، يمتد عبر التاريخ الإنساني ، كما يظهر من قوله :

أنا نبضُك العلويُّ القديـم أنا مـا تُريدُ ومـا لا تريدُ

أنا كلّ مَـن آمنوا بالتـراب سماءً سيخضرُّ فيها السجـودُ

لهذا فالعشق هو الفاعلية المحرّكة في النص لإنتاج هذه الصور التشبيهية الطافحة بالعواطف الساخنة التي تنبع من مصداقية جمالية لجوّانيات المبدع ودواخله المعبّأة بالحب للوطن ، فنجدها تتفاعل بشكل واضح مع ما يحدث في العراق هنا أو هناك ، وكلُّ إحساس بعد ذلك يتسامى إلى عشق وجودي مرتبط بما هو كلّي وشمولي ، كما يظهر من قوله :

تركْتُ همومِيَ خلفَ المغيب وجئتُكَ والأمنياتُ حشُـودُ

تحزّمـتُ بالتّعـبِ المستَفَـزِّ وصوتيَ نعشٌ وظلّي شهيدُ

وأحرقتُ خارطتي ، لا أبالي وما لِيْ وأنت الدليلُ الوحيدُ

نحن إذن أمام كثافة تشبيهية ، تؤدي دوراً في إضاءة التجربة لوعي القارئ ، كثافة يتم فيها إدماج اللغة ، فالطرفان المشبه والمشبه به في تداخل يجعل من مجموع هذه التشبيهات صورة ممتدّة. تنتج من خلال هذه البنيات التشبيهية المذكورة . إن العلاقة بين موضوعات النص تحكمها مشابهة عائلية ، حسب نظرية الأنماط النموذجية ، التي تتيح النظر إلى

المقولات بطريقة مرنة جداً ، تمكن من الإبقاء على المقولة مفتوحة أمام موضوعات ممكنة[١].

فمرّة يكون المشبه هو (الوطن) عند تشخيصه ، وفي أخرى يكون المشبه (الشاعر) ، وفي مرّة ثالثة يأتي المشبه مشتركاً (وطن / شاعر) ، وفي رابعة يكون المشبه معنوياً ، يسعى المبدع إلى تجسيده ، وبعد مراعاة التناسب الوضعي بين ذات الشاعر والوطن ، يمكن تحديد أوجه المشابهات المشتركة وغير المشتركة بين الطرفين ، في مواقع ترتد بشكل صريح إلى ذات المبدع ، وضمني إلى الوطن ، وكما يلي :

المشبه	البنية التشبيهية	وجه الشبه
(الشاعر)	تزرعني ـ أذاناً	طاعة
	صوتي ـ نعشٌ	وداع
	ظلي ـ شهيد	خلود
	أنا ـ نخلةٌ	خصب
	أنا ـ سعفٌ	ظلال
	أنا ـ ألقٌ	أمل
	أنا ـ قمرٌ	مناجاة
	أنا ـ نبضُكَ	حياة
	أنا ـ ما تريد وما لا تريد	تمنّي
(الوطن)	يا ـ سفراً	خلود
	أنت ـ البلاد	مستقر
	أنت ـ الوريد	حياة
	أنت ـ الدليل الوحيد	مرشد

(١) ينظر : بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية ، عبد الإله سليم ، ص١٣٩ ـ ١٤٠.

	آخر أفقك ـ فجر جديد	أمل
	حروفك ـ مئذنة	طاعة
(كلاهما)	عزيمتنا ـ لهفة الأمّهات	حنان
	أطفالنا ـ من شظايا نشيد	ضياع
(معنوي)	الأمنياتُ ـ حشود	كثرة
	القوافي ـ حمام	سلام

يلحظ من خلال ذلك أن المشابهة الدلالية قد تحققت بين الطرفين المشبهين (الشاعر / الوطن) في أربعة مواضع (طاعة ـ خلود ـ أمل ـ حياة) ، لتنتج بنية دلالية مشتركة فرضت إيقاع حركتها وانتظام عناصرها وهندسة خطوطها من خلال حب المبدع وعشقه لوطنه.

٢ـ المشابهة في الصورة الاستعارية :

تظهر الصورة مقترنة بالاستعارة ، ولهذا الاقتران ما يبرره ، إذ إن كلا المصطلحين يرتبط بالآخر بأكثر من وشيجة ، فالصورة ترتبط بالحواس وبخزين الذاكرة الإنسانية ، وأنها ـ بطريقة أو بأخرى ـ استحضار للعلاقات الطريفة ما بين الأشياء ، وبقدر طرافة هذه العلاقات تتحقق فاعلية الصورة. ولهذا قيل عن الصورة : إنها إدراك حسي ولكنه إدراك ينفذ إلى باطن الأشياء[١].

ويعدُّ التشخيص والتجسيد جناحي المجاز الاستعاري ، وبهما ينتقل المعنى المجرد إلى تعبير مجسد من غير التجاء إلى أدوات التشبيه أو المقاربة[٢]. ولعل أهم ما يميز دراسة

(١) ينظر : في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة ، د. نصرت عبد الرحمن ، ص١٩٧ ، والرأي لبرجسون.

(٢) ينظر : معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة ، ص٣١٥.

الصورة الاستعارية في النقد الحديث ، هو أنها تنبع من طبيعة الأديب ، وتصدر من صميم التجربة التي يكون واقعاً تحت تأثيرها ، وتمثل جزءاً لا يتجزأ من وعيه وحالته النفسية والشعورية[١]. فالاستعارة الإيحائية هي الأديب نفسه بما يحمل من مكونات نفسية ، وحالات شعورية إزاء موقف معين من مواقفه في الحياة. وهكذا يلاحظ أن الاستعارة الجيدة توهج العاطفة ، وهي في الشعر وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر بخصائص خير ما يمكن أن توصف أنَّها روحية.

والمشابهة في الاستعارة تتشابك فيها الحركة الفكرية والحركة النفسية ، وتتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية ، وينتج عن ذلك حركة كلية تكون مزيجا من التفكير الحسي والظواهر السيكولوجية من الخبرة والتوتر الدرامي . إن تفاعل كل ذلك يخلق نوعا من الحركة الإيقاعية المتجاوبة ، ولا تتألق الاستعارة إلّا إذا تفاعلت هذه الجوانب جميعا على نحو متناغم يؤدي الى تكوين كلٍّ عضوي متناسق .

وثمة دعامة أخرى تسند الاستعارة ، هو الخيال ، وصلة الصورة الاستعارية بالخيال صلة مؤكدة ، ولهذا عرّف الخيال أنه ((تلك القوة التركيبية السحرية ... تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة))[٢]. ويتجلى عنصر الخيال في الاستعارة من خلال ذلك الدمج والقدرة على الانصهار حدّ التوحد بين طرفي الاستعارة (المستعار له) و(المستعار منه) ، فالعلاقة التي تقوم بين طرفي الاستعارة ((ليست علاقة منطقية بقدر ما هي علاقة من صنع الخيال الذي يحاول أن يحدث التأثير في المواقف والدوافع عن طريق إذابة هذه العناصر وخلق الجديد))[٣].

إن الاستعارة حسب هذا التحليل ((وسيط فعال بين الإنسان وتطوير أنساقه التصويرية، ومعارفه وثقافته ، وذلك بواسطة تعميم المعلوم على المجهول ، وإسقاط المشهور على

(١) ينظر : الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية ، د. يوسف أبو العدوس ، ص٢٢٦.

(٢) مبادئ النقد الأدبي ، أ.أ. ريتشاردز ، ترجمة وتقديم وتعليق : محمد مصطفى بدوي ، مراجعة : لويس عوض وسهير القلماوي ، ص٢٩٧ ـ ٢٩٨ ، والرأي لكولردج.

(٣) فن الاستعارة : د. احمد عبد السيد الصاوي ، ص٣٠٦.

الجديد ، بل إن الاستعارة تمكن من خلخلة الأعراف بواسطة اقتراح تشابهات غير ملحوظة للوهلة الأولى))[1].

نخلص مما سبق : إن التكوين الذي يتسع لتفاعل العناصر الاستعارية وتحويلها من مستوى المنافرة إلى مستوى الانسجام يمكن أن يزوّدنا بحقل من المشابهات لا يمكن تحديده بحدود صارمة ، لأن التحديد يقضي على إمكانات الإنسان في إبداع ترابطات جديدة تبقى الاستعارة فيها ، علاقة منتجة مرنة مفتوحة ، قابلة للامتداد.

ولعل هذا ما يجعل من اليسير التمثيل ببعض النماذج ، لنقف على كيفية الصياغة الاستعارية ، وكيف تكون ـ إلى هذه الدرجة ـ إحدى وسائل التعبير الفني البارزة في نصوص (قصيدة الشعر). لم يكن هذا الشيوع للصورة الاستعارية تقليداً بغيضاً أو افتتاناً بسحر المحاكاة ، بل كان متميزاً بما يرتبط به من رؤيا. إننا في قراءة المنطوق الشعري لهذه الحركة ، وأمام كثرة النصوص التي يمكن في ضوئها اختبار هذه الفاعلية ، سنحاول المقاربة في نص قصيدة (**الريح لا تحب الجميع**)[2] لفائز الشرع :

الريحُ تزأر من بعيد
وتعبّد الأرجاء بالهلع ، الذي لبس الضباب
وتبث في الجدران ألسنةً طوال
وبداخلي خوف مكمم
تخفيه أوردتي التي ازرقت وكشر لونُها فوق الجسد
الريح غول يتبع الأفكار في كل الرؤوس
الريح تفترس الأمان
وأبي يقول :
((**الريح تعوي في السماء**
قطعانها الدكناء تضرب كل أجنحةِ النخيل

(١) بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية ، عبد الإله سليم ، ص١١٣ ـ ١١٤.
(٢) الوقائع لا تجيد رسم الكتابة ، ص٢٨.

فتطير نحو جذورها من أجل أن تلدَ الحياة ...
يحلو لجدّك أن يقول :
الريحُ تنبح دائما عند المساء
وتجردَ الغادين من دفء تمطّى فوق أنسجةِ الثياب
وينام كوخي مطمئنا ، وهي تحرس طينه
حتى يزاحمها نزيف الشمس ، يلجمها النهار ...))
الريحُ تبلع غرفتي ..
ـ وأنا أمشطُ أحرفي بالقلب ، أظفرها جدائل ـ
وأنام في أمعائها أكوي ارتجافي
الريح لص كاسر يغزو الجياع
ويبيت وسطَ بطونهم شوكاً يجف
لكنه لا يشتكي من فقرهم
الريح فأر يحتمي بالركض من دون التفات
أمسكت منه الذيلَ وهو يغط في هرب عميق
وأخذت أفتل منهُ طوقا للنجاة

يحقق المشبه (الريح) الذي يتردد في بدايات الأسطر (١،٦،٧،٩،١٣،١٧،٢٠،٢٣) فاعلية سياقية يدل عليها التشخيص الذي يغطّي التراكيب التي ورد فيها بشكل صريح ، والتراكيب التي تدل على الحضور الضمني ، وبفعل هذه الفاعلية ((التي تسقط أفعالا وصفات المشبه على المشبه به ، نكون بصدد علاقة مجازية تقوم إما على أساس الاستعارة حينما يتحقق التشخيص عن طريق الفعل ، أو على أساس التشبيه حينما يتحقق التشخيص عن طريق الصفة (كل اسم له دلالة وصفية)))[١] . كما يتبين من هذا الجدول :

(١) شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص٢٠٩.

السطر	الوحدات الشعرية	فاعلية التشخيص		العلاقة المجازية
		الفعل	الصفة	
	الريح / تزأر من بعيد	+		استعارة
	/ تُعبّد الأرجاء بالهلع	+		استعارة
	/ تبثُّ في الجدران ألسنة طوال	+		استعارة
	الريح / غول يتبع الأفكار في كل الرؤوس		+	تشبيه استعاري
	الريح / تفترس الأمان	+		استعارة
	الريح / تعوي في السماء	+		استعارة
	الريح / تنبح دائماً عند المساء	+		استعارة
	/ تجرّد الغادين من دفء ...	+		استعارة
	/ تحرس طينه	+		استعارة
	الريح / تبلع غرفتي	+		استعارة
	الريح / لص كاسر يغزو الجياع		+	تشبيه استعاري
	الريح / فأر يحتمي بالركض من دون التفات.		+	تشبيه استعاري

نلاحظ في هذا الجدول أن الوحدات الشعرية التي تقوم على التشبيه الاستعاري ، تتجسد من خلال فاعلية الانزياح المضاعف بفعل إضفاء سمة غير متوقعة على المشبه به ، مما يؤدي إلى تكثيف الصورة المقترنة بالمشبه ، كما يظهر من هذه الوحدات :

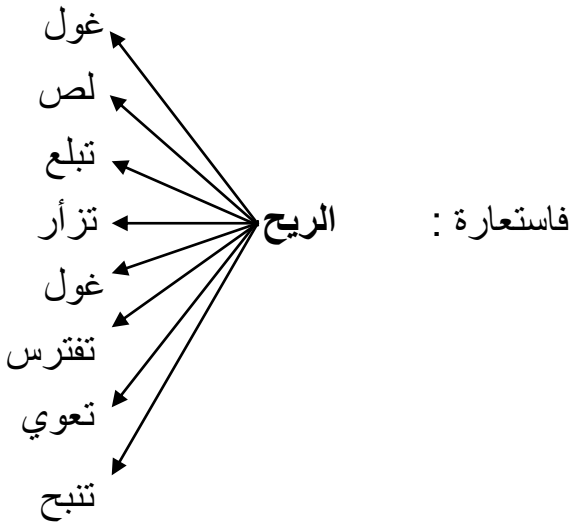
الريح = غول ⟵ يتبع الأفكار في كلِّ الرؤوس

الريح = لص كاسر ⟵ يغزو الجياع

الريح = فأر ⟵ يحتمي بالركض من دون التفات

لذا تكون وظيفة التشخيص أو التجسيد إعادة تشكيل اللغة ، ومنح اللفظة المفردة معاني جديدة مستمدة من ذلك الاقتران المدهش بين لفظين منقولين من عالمين مختلفين ، لذلك يكون وقع الاقتران طرفاً في إطار الاستعارة الفاعلة[1].

(١) ينظر : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث ، د. وجدان الصايغ ، ص٤١.



تقيم مشابهة بين الريح وهذه المتعددات ، فكل طرف تشبيهي يقوم بوظيفة تدميرية تفتك بالإنسان ، أو ببعض موجودات الطبيعة المحيطة به ، لذلك تلقي هذه الاستعارات ، التي يمكن تقليصها بالتركيب (الريح / وحش) بظلالها على تجربة المبدع التي تسعى إلى التفاعل مع الواقع المأساوي تفاعلاً كاشفاً عن أبعاده السلبية القابعة في باطن الشعور ، مما يمنح الصورة الشعرية تفرّدها حين تجتمع في سياقها الإبداعي هذه المفردات مشكلة تنغيما أساسيا في إيقاع النص العام جامعا بين طرفيه الحقيقة الساكنة والمجاز الخيالي المتحرك ، منتجا إثر ذلك دوائر إيقاعية لها حضورها السمعي في الجمل الشعرية ، موحياً بالمعاني الممكنة ، وحتى تكون هذه التجربة التي يحسها المبدع ويتعايش معها مؤشراً واعياً صادقاً صادماً مدهشاً لابد من أن يلبسها لباس الاستعارة ، الذي ((يؤنسن الماديات الأخرى غير البشرية، كما يشيّئ البشري بجعله مجرد شيءٍ موجود ، وقد يصور الموجود على أنه غياب لا حضور له))[1]. وغير ذلك مما يستدعيه الخطاب في اتجاه التعبير عن المعنى الشعري.

واقتران التراكيب القائمة على التشبيه الاستعاري بالتراكيب القائمة على الاستعارة ، يكون الحاصل أن النص عبارة عن استعارة ممتدة ، خصوصاً وأن الموصوف (الريح) يتردد في صدور بعض التراكيب معمّقاً الشعور بالخوف وفقدان الأمان من هذا القادم عبر التماثل الدلالي.

(١) قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني ، د. رحمن غركان ، ص١٠٧.

وعلى الرغم من أن فضاء الاستعارة الموحية بالعدوانية الحيوانية الشرسة واسعاً ، إلّا أن وجهاً آخر يطل على المساحة المتبقية من النص ، يشكل استعارة توحي بتوفر الأمان وإزالة معالم الخوف كما يبدو من قوله :

وينام كوخي مطمئناً ، وهي تحرس طينه

حتى يزاحمها نزيف الشمس ، يلجمها النهار

- وفي نص آخر تتبلور بنية المشابهة بشكل بارز ضمن اتجاه الكثافة في التعبير ، ذلك الاتجاه الذي ((يجنح بكثافة إلى الإغراب في الصورة))[١] ، فيستعصي النص على القراءة الأحادية ، وكأن الشعراء يجتهدون في أن يجعلوا لغتهم تنبض بأبعاد دلالية متجددة دائماً.

وإقامة علاقات بين الألفاظ ومعانيها السياقية ، وبين الألفاظ والأشياء ، علاقات تؤسس لمعانٍ شعرية ذات ثراء تأويلي خاص ، سمة بارزة في نصوص قصيدة الشعر[٢]. كما شاعت على نحو لافت في قصيدة النثر العربية ، وانفتحت عليها قصيدة التفعيلة عند شعرائها الكبار[٣].

ولبيان ذلك نقدم نصاً من قصيدة (**وطن**)[٤] ، على أنه نموذج يقوم على الكثافة في التعبير، فتشكل فيه المشابهة الدلالية عماد الصورة الشعرية لأنها البنية التي تؤطر البنيات الأخرى :

الحزن بلاد

---

(١) شعرية القصيدة العربية المعاصرة ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص٢١٢.

(٢) ينظر : الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة ، لمشتاق عباس معن ، القصائد : ثلاثية التحول ، ص٥٧ ، رباعية التيه ، ص ٨٧ ، ما تبقى من أنين الولوج ، ص١٢٣، وينظر كذلك : الوقائع لا تجيد رسم الكتابة لفائز الشرع ، القصائد : الانزلاق الأخير ، ص٢٤ ، استحضار سماء ، ص٢٦ ، هذيانات لسان الفجيعة ، ص٣٨ ، طقوس الإنزواء ، ص٤٨.

(٣) من مثل : أدونيس ، محمود درويش ، عز الدين المناصرة ، سعدي يوسف ، شاذل طاقة.

(٤) ضيوف في ذاكرة الجفاف ، شعر نوفل أبو رغيف ، ص٨٥.

والدمعُ نشيدٌ

والفجرُ مواعيدٌ

والسنواتُ نعاسٌ يتأجّلْ

الأحلامُ تفتشُ في أدراج الفوضى

عن شمسٍ تغزلُ شرفتها

الأنهار اعتذرت

والأشجار انهزمت

والطرقات عرايا

ودماء فوق الجدران

الوطن العربيُّ

يفتشُ عن وطنٍ عربيٍّ

والحاضرُ سكران

يعكس التعدد الاستعاري في هذا النص ـ بوصفه حواراً ذاتياً بين المبدع والواقع المحيط ـ عمق التفاعل النفسي الذي يفرض منطقه الانزياحي الخاص برؤى متفاعلة مع عصرها. بمعنى أن التفاعل هنا يكون بين الخيال المستوعب للانزياح الرؤيوي ، وبين واقع الخزين الانزياحي لمجمل ما تختزنه ذاكرة المبدع ، وبذلك تتخلص قصيدة الشعر من ربقة التقليد واتباع النمذجة(١).

من هنا شاركت كل صورة استعارية في بناء صرح استعاري يشكل لوحة الوطن ، كما نلحظ ذلك في الاستعارات التي تجسّد تفاعل المبدع مع الواقع :

الحزن ← بلاد

الدمع ← نشيد

الفجر ← مواعيد

السنوات ← نعاسٌ يتأجّلْ

(١) ينظر : المرآة والنافذة في أفق قصيدة الشعر ، د. أمجد حميد عبد الله ، الاقلام ، العدد٤ ، ٢٠٠٩ ، ص٦٩.

الأحلام ← تفتشُ في أدراج الفوضى

الحاضرُ ← سكران

أو كما تظهره الاستعارات التي تشخّص جغرافية الوطن :

الأنهار ← اعتذرت

الأشجار ← انهزمت

الطرقات ← عرايا

إذا كانت الصفات الاستعارية التي يتعدد بمقتضاها الموصوف الاستعاري تدل على تعدد المظاهر التي تثير المبدع ، فإن جميع هذا التعدد يتماهى في صورة أكبر هي (معاناة: الذات / الوطن).

وبهذا نفهم أن المشابهة الدلالية في هذه القصيدة / الصورة ، تمثل بنية جمالية يقف المتلقي من خلالها على انثيالات متعددة من أخيلة مبدع راح يصوّر آفاق الحزن والمعاناة في صورة تمتد مع النص ، لتشكل هذه الآفاق ـ بعد ذلك ـ انعكاساً لعواطف المبدع تجاه واقع سلبي . وما الشعر إلّا نتيجة لحاجة الفنان إلى خلق علاقات إيقاعية منسجمة مع ذاته ووجدانه . إنه محاولة من الشاعر لتقويم نظام العلاقات القائمة حوله من خلال الخلق الفني، الذي يولد معه عمل متكامل يتصف بالحيوية والنمو[١].

ـ كما سعت قصيدة الشعر في رسم المشهد التصويري نحو تحقيق (الصورة الرؤيا) التي يتحوّل فيها حوار الواقع الملموس ، وخيال المبدع في أيام الصورة الشعرية إلى حوار أكثر إنتاجاً ما بين قطوف ذاكرة الانزياحات وما تراكم منها ، وبين خيال المبدع الذي تشغله الرؤيا كلاً تاماً.

ومن النصوص التي سعت لتحقيق ذلك ، نص من قصيدة (**معلقة علي البغدادي**)[٢] ، لعلي محمد سعيد :

(١) ينظر : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، د. ابتسام أحمد حمدان ، ص٢٦٠.

(٢) الأقلام ، العدد٤ ، تشرين الثاني وكانون الأول ، ٢٠٠٩ ، ص٦٩.

تخطيّتُ
الشّعاب
فأبصرتني نقطةُ التفتيش
وكانت محنة الزيتون ظلي
فهرّبني يتامى البحر ليلاً...
مضيت إلى رجائي
يسوّرني كتاب في يميني.
وتحرسني تراتيلُ الحجارة.
أَتم الطير في شفتي بريده
وطار قبالة الساحل.
أهمّ قاصداً فجري القديم
أصلّي عند مشرقه
وأسأل عن نهارٍ كان يعرفني.

تحليلنا لهذا النص لا يقف عند حدود الاستعارة بوصفها وعاءً أو نسقاً بلاغياً ناتجاً عن مجموع الأجزاء ، بل يتعدى إلى الكشف عمّا تحمله الصور الاستعارية من علامات تحيل في توظيفها النّصي إلى علاقات معرفية ، وهذا النوع من الاستعارات هو ما يعرف بالاستعارات الجديدة ، أي أنه يتأسس على فكرة المماثلة وليس على فكرة الاستبدال ، حيث تماثل الاستعارة ـ هنا ـ بين محنة الزيتون حالياً ، بما يتعرض له من الجرف والقلع والتدمير ـ على الساحة الفلسطينية ـ بدافع نسق ثقافي ديني تحمله ذاكرة اليهودي ، من أن هذه الشجرة سوف تسهم في زمن ما بالكشف عنه حين يحاول ـ منهزماً ـ التخفّي تحتها ، وبين محنة الشاعر في الارتحال والتهجير ، لتفرز هذه المماثلة الاستعارية مستوى من المشابهة الدلالية ، يتمثل في وحدة المعاناة والمصير.

إن تحميل هذه العلامة ـ شجرة الزيتون ـ محمولاً ثقافياً دينياً ، يثبت مدى وعي الشاعر بأهمية السياقات ذات الوظيفة الجمالية ـ الثقافية ، وقد أكّد هذه الأهمية ، أمبرتو إيكو بقوله :

((من خصوصيات السياقات ذات الوظيفة الجمالية أن تنتج متعالقات موضوعية لها وظيفة استعارية مفتوحة جداً إذ تجعلنا ندرك أنه تقام علاقات تشابه وتماثل من دون أن تكون تلك العلاقات قابلة للتوضيح))[١].

يبرز دور العلامة أو الإشارة في انتهاك منطق الواقع وتفجير رتابته وآليته بما يحقق للصورة منطقها الخاص ويحفّزها على إمكانية التعبير عن ذاتها التشكيلية من خلال عدة سمات ، كالإيحائية والانفعالية والتخييل والحسيّة والسياقية[٢]. ولهذا يتطلب فهم القيم المعرفية والجمالية للاستعارات ((بحث العلاقات والإشارات التي تخرج بها من حدودها اللغوية والجمالية إلى آفاقها المعرفية والفلسفية الرحبة))[٣] ويمكن ملاحظة ذلك في توظيف الشاعر للتركيب الاستعاري الذي يقول فيه :

مضيت إلى رجائي
يسوّرني كتابٌ في يميني
وتحرسني تراتيل الحجارة

تحيل العلامتان (كتاب ـ يمين) في الاستعارة الأولى إلى بنية تشخيصية تستند إلى بعد معرفي / ديني يتماهى مع نص الآية الكريمة : ((**فأمّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ**))[٤] فالمبدع يسعى إلى تحقيق الرضا من خلال مصاحبة هاتين العلامتين ليتوفر على الأمن والطمأنينة أثناء رجائه بالرّحيل.

أما البعد المعرفي للاستعارة الثانية فيحققه التركيب (تراتيل الحجارة) ، إن تراتيل الحجارة التي تحرس الشاعر تحيل إلى أنه قد تعامل مع الحجارة بوصفها سلاحاً عصرياً فعّالاً تستخدمه النفوس المؤمنة بقضيتها ضد الطغاة والجبابرة والمغتصبين وهنا يشير إلى أزمة الفرد مع السلطة.

---

(١) السيميائية وفلسفة اللغة ، أمبرتو إيكو ، ترجمة : أحمد الصمعي ، ص٣١٠.
(٢) ينظر : وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، د. سعد الدين كليب ، ص٧١.
(٣) لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة ، د. عبد الفتاح أحمد يوسف ، ص١٨٨.
(٤) سورة الانشقاق الآية : ٧

وفي استعارة أخرى من هذا النص : (**وأسألُ عن نهارٍ كان يعرفني**) ، علامة تحيل على معنى الحضور ـ حضور الوطن ـ الذي يستدعي في الذهن ما يقابله الغياب ، والغائب هنا هو (الوطن) ، لذا يشعر الشاعر بالاغتراب رغم (النهار) ، لأن النهار تحوّل من معناه الذي يشير في الثقافة العربية إلى انجلاء الكروب وزوالها ، ووضوح الرؤية ، إلى دلالة تشير إلى معان مغايرة يتحول فيها إلى الوحشة والغربة. نخلص من هذا أن المشابهة في التشبيه والاستعارة تتشابك فيها الحركة الفكرية والحركة النفسية ، وتتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية ، وينتج عن ذلك حركة إيقاعية تفعل موجودات النص اللغوية .

المبحث الثاني

جماليات المفارقة في الصورة الشعرية

تعد المفارقة عنصراً تشكيلياً فاعلاً أصيلاً ومركزياً في الفنون عامة ، وفي الفن الشعري خاصة ، لأنها تشحن التعبير بقوّة إبلاغٍ فنية ، تنقل التلقّي من حدود الاستقبال المطمئن إلى الاستقبال المفاجئ ، على النحو الذي ينكسر فيه أفق توقع القارئ ، ويربك طمأنينة الاستقبال ، ويفتح التلقي على رؤية جديدة تجدد الحيوات المركزية في مستقبلات التلقي ، وتنشطها بما يجعلها قادرة على احتواء المفاجأة والإدهاش والإنبهار التي تثيرها المفارقة في منطقة التلقي(١).

كما تعد المفارقة من أبرز وسائل تشكيل الصورة الشعرية ، لما تثيره من بعد جمالي تتداخل فيه وتتناقض مكونات وعناصر متنوعة في التعبير والتدليل والتصوير والترميز والتشكيل الإيقاعي.

والأدب بما ينطوي عليه من تفاعل جدلي بين الأشياء في عملية الإبداع ، يُعدّ حقلاً خصباً للمفارقة ، ويعدّ السياق عنصراً مهماً لإدراك الصورة التي تنتجها المفارقة. ولإنتاج مفارقة ما في النص الشعري لابد من توفر بعض العناصر الفنية ، مثل : وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد ؛ المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبّر به ، والمستوى الكامن الذي لم يعبّر عنه ، والتعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص(٢).

والوعي بالتضاد شرط أساس في إدراك المفارقة ، ففي المفارقة اللفظية يكون التضاد بين النص والسياق ... وقد يكون التضاد في مجرى السياق ... وقد يكون النص في الغالب

(١) ينظر : العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة ، الدكتور محمد صابر عبيد ، ص١٦١.

(٢) ينظر : درامية النص الشعري الحديث دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح ، علي قاسم الزبيدي ، ص٣٠٧.

في تضاد مع السياق ، ويحمل في الوقت نفسه تناقضاً ذاتياً[١]. كما يظهر التناقض أيضاً في الصورة المركبة التي تتشكل عبر المفارقة من خلال إبراز التناقض بين حدثين أو واقعين أو طرفين متقابلين بغية ((إحداث ابلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً))[٢] ، بشكل يباغت القارئ، ومن ثم يثير انتباهه ويدعوه إلى التأمل في الصورة ، وغالباً ما تصدر صور المفارقة ((عن طبيعة الرؤية الكونية الحدسية للإنسان بوصفها رؤية تهتك الحجاب المضروب بين الأنا والعالم ، الداخل والخارج من جانب ، وتقدم جدلية التضاد في الوجود من جانب آخر))[٣].

إن حس الشاعر بالمفارقة لا يقتصر على رؤية الأضداد ووصفها ، بل في قدرته على إعطائها صورة في الذهن ، ثم مطاردتها في الحياة والواقع ، وحين تصبح المفارقة عند الشاعر فلسفة وسلوكاً وشعوراً يستطيع عندها أن يلتقط أشتات المفارقة من الواقع والكون ، ويجمعها في موشور اللغة والشعر[٤].

ولكثافة الدلالات التي توجزها المفارقة كونها قديمة قدم الوجود الإنساني ، وعميقة عمق الاحتدامات الدرامية التي ملأت عالمه ، فان مصطلحها ظل يكتسب معاني جديدة ـ كما يرى د. سي. ميوميك ـ بحيث جرى عليها تحولات جذرية ، حتى غدا من الممكن النظر إلى العالم بما يموج فيه من تناقضات على أنه مسرح ذو مفارقات شتى[٥].

ويرى شليجل أننا لن نصل للمفارقة إلّا بعد أن تكون الأحداث والحياة بأسرها مدركة وقابلة للتمثل بوصفها لعبة وحشداً من المتناقضات ، إذ تكون المفارقة ليس هي الصراع بين تلك المتناقضات حسب ، بل هي الوعي الشديد بالتناقض القائم داخل الذات وخارجها ، ولذلك لا يمكن للمتحير أن يتقن فن المفارقة ، بل لابد للإنسان من تجاوز حيرته كي

(١) ينظر : المفارقة وصفاتها ، د.سي. ميوميك ، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي (١٣) ، ص٨٧.

(٢) المصدر نفسه ، ص٦٣.

(٣) أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة ، نعيم اليافي ، ص٢٠٨.

(٤) ينظر : المفارقة في شعر عدنان الصائغ ، ديوان (صراخ بحجم الوطن) نموذجاً ، د. قاسم البريسم ، مجلة ضفاف ، ع٩ ، فبراير ، ٢٠٠٢ ، (نت)

(٥) ينظر : المفارقة وصفاتها ، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي (١٣) ، ص٢٩.

يستطيع أن يناور ليلعب على الشيء أو نقيضه بمهارة فائقة ، فهي عنده السمو الكامل على الذات ، وهي المناورة باللعب على كل الاحتمالات ، بل المناورة باللعب على الذات نفسها[١].

كل ذلك يؤكد أن المفارقة ليست حلية للزينة في النص الأدبي ، ولا هي لعبة بلا قوانين، بل هي لا تكون مكوناً أدبياً إلّا إذا كانت نابضة في صميم البنية التشكيلية للنص ، لا تطغى عليها الصنعة ولا يهيمن عليها الوعي القصدي ، بل تندمج في تشكيلها الموهبة المقتدرة بذكاء الفن ومهارة المعرفة ، ولا تكون أدباً إلّا إذا امتلكت الأدوات التي تجعل منها مفارقة منبثقة الدلالات ، لها قوانينها الماهرة والماكرة معاً ، كما أن لها أهدافها التي تتنوع حسب عمق رؤية المبدع ، وسعة أفقه ، ومدى وعيه بذاته ، وبما حوله من صراع واحتدامات ، فكلما كان المبدع واعياً بكثافة الحياة وتعقيداتها وكارثية وقائعها ، وبالفلسفات المغذية لتلك الوقائع كانت مفارقته متشظية الدلالة ، عميقة البعد بعيدة المرمى ، ومتشابكة الأهداف ، ولذلك كانت مقاصد المفارقة أبعد أثراً من أن تحصى ، وأبعد من أن يُرسم لها معنى واحد ، فهي فن منحاز لقضية أو متحيز ضدها ، يحقق انحيازه بأشكال شتى منها الدعوة للفعل إغراءً أو سخريةً أو تشويقاً أو هجاء وتهكماً ، وتتلخص آليات إنتاجها بالتلاعب بالألفاظ والتناقض والتضاد والرمز والانزياحات التي تأخذ لها مظاهر مجازية متعددة[٢].

وعليه فالمفارقة تطرح معنيين الأول يشتغل في المستوى اللفظي حسب ، فهو ليس مقصود النص، ولذلك فهو عرضي وكاذب ومحدود ، أما الثاني فهو المعنى الجوهري ، وهو الكامن المضمر والمقصود غير المحدد كونه قادراً على توليد الدلالة ، وذلك ما يقصده صانع المفارقة ، فالمفارقة إذن هي فن الاحتمالات ولذلك كان لهذا الفن في الشعر خاصة ، وفي ضروب الأدب الأخرى بشكل عام مكانة مهمة أرستها التوجهات الحديثة نحو ضرورة نزوع النص المعاصر بطبقاته التشكيلية نحو تعدد القراءات التي تفتح مع كل قراءة احتمالاً لقراءة أخرى ، من خلال

(١) ينظر : المفارقة ، نبيل إبراهيم ، مجلة فصول ، العددان (٣ ـ ٤) ، ١٩٨٧ ، ص١٣٤.

(٢) ينظر : شعرية المفارقة بالحرب (قراءات في اكليل جواد حطاب) ، أ.د. بشرى البستاني ، مركز النور للدراسات (نت) ، قراءات / ٤٤٣.

كسر مركزية النص وتفجير بؤرته التي كانت تشتغل عليها البنيوية ، وهذا لن يتم إلّا بكونه نصاً ذا مستويات كثيفة وحاوية لطاقة درامية محتشدة بالقدرة على التفجير الدلالي[١].

ويتجلى حضور المفارقة في قصيدة الشعر في مظهرين ، الأول : حضور جزئي يرد خلال السياق بين الصياغات الفنية الأخرى ، والثاني : كلّي ، حينما تبنى القصيدة كلياً على تشكيل المفارقة ، ومن تأملنا لنصوص هذا المنجز الشعري حاولنا تتبع التجلّيات الفنية المختلفة للمفارقة في هذين المظهرين ، كما في الآتي :

١ـ المفارقة في تشكيلها الجزئي :

إن القصيدة المبدعة تبحث عن الفجوات المترهلة في جسد الواقع ، وكافة الأنساق الرمزية والثقافية المحيطة بنا ، حتى لترينا الموغل في أُلفته عجيباً في غرائبيته ، والممعن في الصغر ممعناً في الكبر ، كما ترفع الهامشي واليومي أحياناً إلى مشارف الكلي والخالد ، والأسطوري والمجازي ، ومن هنا تحدث لحظة التناقض والمفارقة ، فكلّما توفّرت لغة الشعر على هذه الخصائص ، استطاعت أن تعبّر بديناميكية عالية من تناقضات الحالة الواحدة ... بنسق متماسك لكنه ممتلئ ومتشعّب الدلالات[٢].

إن كثافة حضور المفارقة بأنواعها في النصوص الشعرية لقصيدة الشعر ، تبدو لافتة للنظر ، وقد جاءت بأشكال جزئية شتّى ، كما بنيت عليها قصائد عديدة ، مما دعا إلى تخصيص هذه القراءة لمعاينة تشكيلها الجمالي عبر النصوص :

ـ تتشكل من خلال النص المقتطع من قصيدة (**شهوة انبعاث**)[٣] مفارقة دلالية ، تنشأ عن التضاد داخل التركيب الواحد ، أي بين سمتين متضادتين من نفس التركيب ، كما يظهر من قول الشاعر :

الشروقُ الذي فــي الغروب وداع

---

(١) ينظر : شعرية المفارقة بالحرب ، (قراءات في إكليل جواد حطاب) ، أ. د. بشرى البستاني ، مركز النور للدراسات (نت) قراءات / ٤٤٣.

(٢) ينظر : القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ، عبد الله راجع ، ج١ ، ص٢٦٢.

(٣) أشرعة ، العدد (٤) ، ١٩٩٧ ، للشاعر فائز الشرع ، صحيفة تصدر عن رابطة الرصافة للشعر العربي ، ص٩.

وأنا بين بذرتي وثماري

....

ركلتْ أرجـل المساء صباحي

حين باع النهـار خوفي عليه

لمسائي

هذه السوق كفّتان وأسنانٌ وبطنٌ

وكل ربحي خسارة

هكذا نكون أمام عدة تراكيب ، كل منها يحتوي على عنصرين متضادين ، يؤدي تجميع العناصر المتضادة إلى مفارقة نصيّة تعكس الموقف من التناقض الذي يعتمل داخل الذات أثناء مواجهتها عذاب الوادع ، كما يقول :

ودعتني مدينتي بالتغافل

فذبحت الحنينَ بين يديها

وركضتُ

من الملاحظ أن المفارقة صريحة في هذا النص ، لأن الأسلوب الشعري يجنح إلى المباشرة ، وعلى الرغم من وجود بعض السمات الدلالية غير المتوقعة ، إلّا أنها تبدو بسيطة ، لأن درجة عدم توقعها لا تتعدى الحدود المنطقية للانزياح ؛ حينما يكون الهدف من المفارقة هو التعبير عن موقف أو عن تداعيات صراع قائم داخل الذات الإنسانية بوصفها مظهراً عاكساً لما يحيطها من مظاهر الخداع الذي ينطوي عليه العالم.

ـ وفي نص (**يوميات شرفة عراقية**)[1] ، نحاول قراءة المفارقة في تشكيلها الزماني والمكاني ، كما يظهر من قول الشاعر :

كان في الشرفة مصباحٌ

(١) قاب شفتين أو أشهى ، شعر مجاهد أبو الهيل ، سلسلة نخيل عراقي (٥) ، ص٨٩.

وردٌ

وصلاةْ

ومواعيدٌ ووجدٌ وانتظارْ

كان في الشرفة عصفورٌ يُغني للحياةْ

*** * ***

صارت الشرفةُ منديلاً

ودمعاً

وظلامْ

والأغاني صدحتْ ترثي

وعصفورٌ على الشُرفة ماتْ

ينفتح هذا النص على بنية حكائية تبدأ من الماضي بـ (كان) وتتحول إلى الحاضر بـ (صار) ، فتصف الجملتان في المقطع الأول مشهداً طبيعياً مشحوناً بقدر عالٍ من الانتعاش والرحابة الزمنية والمكانية ، إلّا أن الزمنية الناقصة لـ (كان) التي انطوت عليها الجملتان الأوليتان كانت بحاجة إلى فعل مرشح للتضاد أكثر منه للتوافق ، ليجيب عن سؤال المشهد الزمني المحدد بـ (كان) ، وليستكمل مرحلة أخرى لنمو الحكاية ، لذا تدخّل المقطع الثاني بفعل التحوّل (صار) تدخلاً مفارقاً ليكسر أفق توقع القارئ المنطقي الذي ربما يتوقع أن يستمر هذا المكان ببعده الزمني مشعاً ينبض بالحياة حتى نهاية الحكاية ، لهذا أدّت العناصر المتضادة إلى مفارقة نصيّة تعكس التحوّل الذي يتفاعل داخل الذات التي ترى التغيير ، دون أن تملك القدرة على إيقافه أو الحدّ منه.

من هنا تعتمد المفارقة على حس الشاعر الذي يرى به الأشياء والأحداث من حوله في تغيّرها الزماني والمكاني ، وتصويرها بمنظار المفارقة ، ويترك للمراقب (القارئ) تحليلها واستنباط أبعاد هذا التغيّر الشعورية.

ـ وفي نص (**مفارقات**)[1] ، المقطع الثالث منه ، تُقدَّمُ المفارقة بطريقة من التصوير ، تعتمد على انسحاب صاحب المفارقة تماماً ، وخلقه شخصيات تجلب على نفسها مفارقات ، من مثل : (الصياد ـ سرب عصافير ـ الشجرة) ، لتصور تناقضاً واختلاف أوضاعٍ كان من حقِّها الاتفاق :

اقتربَ الصيّادُ من الشجرةْ
بجناحيه ...
قذف العصفورُ بقايا ثَمرةْ
سقطتْ
وتشظّتْ فوقَ الرأسِ
ـ المحشوّ بآمال الصيّادِ ـ
إلى عشرةْ
سربُ عصافير في الجوِّ
حلّقَ هيماناً
بأغانٍ مبتكرةْ
والشجرةْ
ما زالت للآن
تضحكُ
مورقةً
منتظرةْ

تظهر المفارقة ـ هنا ـ في حركة صورتين تشخيصيّتين في قول الراوي الشعري ، **الصورة الأولى** : سربُ عصافيرٍ في الجوّ / حَلّق هيماناً / بأغانٍ مبتكرة. **والصورة الثانية** : والشجرة / ما زالت للآن / تضحك / مورقة / منتظرة ، وكلتا الصورتين تتعلق فاعليتهما

(١) أصابع الكلام ، شعر شكر حاجم الصالحي ، ص٤٦.

الساخرة ، بالتبادل المكاني والزمني لحركة مسار الفعلين (**قذف ـ سقط**) إذ إنه من المنتظر أو المتوقع في أفق القارئ ، أن يصدر فعلا الرّمي المتعاقبان في حدوثهما ، من الصياد لا من الضحية (**العصفور**) ، وإذا به يحدث العكس ، وعند تبيّن فاعلية عناصر نسيج المفارقة في هذا النص ، يمكن القول : إن هذه العناصر تحتويها مجموعتان تؤدي كل مجموعة وظيفة فاعلة في إنتاج وتسويق المفارقة إلى ذهن القارئ . المجموعة الأولى تتكون عناصرها من (سرب عصافير) ومن (الشجرة) ، وتقوم هذه العناصر بوظيفة المراقب لطبيعة الحدث الذي تفرزه الصورة المفارقة ، والمجموعة الثانية تتكون من (الصياد) ومن (العصفور) ، وتقوم بتبادل الأدوار لإثارة دهشة المتلقي ، أو كسر أفق انتظاره ، وقد أسهمت مجموعة من الأبنية اللفظية المتماثلة من مثل (شجرة ـ ثمرة ـ عشرة / مبتكرة ـ منتظرة) بأداء وظيفة إيقاعية فعلت دلالة المفارقة من خلال تفشي هذا التوازن الصوتي في تراكيب نص الصورة المفارقة التي حاول فيها الراوي الشعري أن يوحي بتغير ميزان الصراع المفترض نحو المغلوب دون الغالب.

ـ وفي قصيدة (**قراءة في مهرجان الـ ...**)[1] تخضع المفارقة لفعل صادر من راوٍ شعري متكلّم يوجّه المخاطَب نحو فعل (القراءة) ، وإعادة هذا الفعل في موقفين متضادّين :

في مهرجانِ الكذبِ ...

حينَ الجميعُ يُصَفِّقونَ !!

اقرأ قصيدتَك التي يرجُون ...

وأعِدْ عليهم ما يزيدُ حرارةَ القاعة ..

ويزيدُ أيضاً من بُرودتِهم وهُمْ غافون .. !!

وأعِدْ عليهم ما يرون به الخيالَ

بلا عيون

وأعِدْ عليهِمْ ...

وأعِدْ ...

---

(١) ما لم يكن ممكنا ، شعر محمد البغدادي ، ص٢٣.

وأعِدْ ...
في مهرجانِ الصّدق ...
حينَ الجميعُ عمُوا وصَمّوا .. !!
اقرأ قصيدتك التي تُبكيكْ ...
وأعِدْ عليك جميعَ ما يُؤذيكْ ...
وأعِدْ على أذُنيك بيتاً يستثيرُ الصدقَ فيك ..
وأعِدْ عليك !!
وأعِدْ ...
وأعِدْ

تحدث المفارقة في مشهد القراءة الأول ، حين يبدأ الشاعر بإنشاد الحاضرين في (مهرجان الكذب) القصيدة التي يريدها جمهور الحضور لا التي يريدها هو ، ليظهر عمق غفلة هؤلاء ، الذين يمثلون في هذا المشهد ضحية المفارقة ، وتتعمق غفلة جمهور الحاضرين أكثر ، حين يقرأ المنشد قصيدته الثانية على نفسه (**في مهرجان الصدق**) دون الحاضرين : (**حين الجميع عموا وصموا .. !!**) عن سماع صوت الحق ، وهنا يستغل الراوي الشعري هذه المفارقة التي أحدثها تناقض المشهدين ، ليعلن استنكاره تفشّي الشعور بالخضوع والانكسار والخوف عند جمهور الحاضرين ، الذي يمثل (الشعور الجمعي) ، مقدّماً هذا التناقض في مفارقة مشهدية.

ـ في نص مقتطع من قصيدة (**أرض السواد**)[1] ، تتحقق المفارقة حينما يتحوّل مسار الحكاية من الإيجاب إلى السلب ، باستخدام آلية الوصف ، كما يظهر من قول الراوي الشعري كلّي العلم :

جسداً كانت الأرض
وكان وجهك ندبةً

(١) عين الدم ، شعر حسن عبد راضي ، ص٥٥.

يطلع القمح سادراً

من مواطئ قدميك

ينحني موسم الحصاد

لوجه العنبر

تشرق الشمس من ثُديّ البيادر

تتجه معظم الدوال اتجاها إيجابياً في فضاء المشهد الشعري : يطلع القمر سادراً / ينحني موسم الحصاد / لوجه العنبر / تشرق الشمس ، ولكن فجأة يتغير مؤشر الاتجاه ، بتموضع وتبئير مكاني نحو السلب :

غير أن الريح

أهدتك سربَ جراد

وصندوقاً يخشخش بالحروب

فجأة ذبلت الخارطة

ولم يعد للفرات قدمان

ليركض في الجنوب

وقد حدث تحوّل في مؤشر الحكاية ، بعد أن حصل قطع زمني واسع نقل الحال الشعرية ، من منطقة الذاكرة إلى راهنٍ حاضر ، أو قادم يستشرف مصير هذه الحكاية :

ما من أحد يصغي للفجر

والمطر يكحل نهارنا بالظلام

السلال تمتلئ أكباداً

ثم تتدخل شخصيتا (الدليل) و(التائه) ، فتقوم الصورة باختزال الزمن ، وتوحيده في بؤرة مكانية :

خذ يمين الحريق

تصل إلى يسار الموت

أما يسار الحريق فعين الخراب

وفي صورة الإقفال التي يقول فيها :

وولجنا الطوفان من غير فُلْكٍ

ووجـدنا دمَ القرابين معبــرْ

وعبرنا إلـــــى جحيمٍ جديدٍ

أيُّ جهلٍ ! لقد حسبناه مَطهرْ

يتحوّل مسار الحكاية من فضاء الواقع السلبي المحسوس ، إلى واقع يعبّر عن رؤيا حلمية ، تصوّر فيها الراوي الشعري أنه ولج الطوفان من غير فَلك ، وعبر إلى عالم جحيم جديد ، ويمكن اختصار ذلك بالمخطط الآتي :

المفارقة في هذا النص ← يتحوّل فيها الواقع المحسوس الايجابي ← إلى واقع محسوس سلبي ← كلاهما إلى واقع مُتصوّر سلبي (حلمي)

٢ـ المفارقة في تشكيلها الكلي :

تتميز المفارقة في تشكيلها السياقي بالخفاء والعمق ، فلا ((يمكن إدراك أبعادها وإيحاءاتها إلّا من سياق النص ككل ، سواء كان النص عبارة عن قصيدة قصيرة بوصفها سياقاً أكبر ينتج التضاد بالقياس إليه عن طريق عنصر غير متوقع ، أو كان نصاً درامياً طويلاً يتشكل من سلسلة مقاطع سياقية متعددة الأبعاد والإيحاءات))[١]. ويتطلب البحث

(١) شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، ص٢٤٢.

عنها قدرة على الاستنباط والتحليل لمجمل القصيدة لارتباطها بسياق خارجي ، وتعتمد على المراقب أو القارئ في استنباط وكشف التعارض بين المعنى الظاهري والخفي ، وهذا النمط من المفارقة أكثر أنواع المفارقة صعوبة. ويمكن معاينة النصوص الشعرية الآتية لتميزها بهذا النمط من المفارقة ، وكالآتي :

ـ تنهض قصيدة (**شهيد**)[١] على الإضاءات البرقية السريعة التي تولّد المشهد ، وتنضج حركته وصولاً إلى لحظة الإشراق التي تنجز فيها المفارقة دلالتها الشعرية :

حين أخذتُ الشهيد
لأُوصلهُ إلى أهلهِ
مررنا ببيتنا
فشكرَ أهلي الشهيدَ
الذي أوصلني إليهم !

تنطلق الإضاءات الشعرية عبر مجموعة من الوحدات الشعرية التي تهيئ بعد كل إضاءة هامشاً دلالياً مشرقاً للتفاعل ابتداءً من الوحدة الاستهلالية (حين أخذت الشهيد / لأوصله إلى أهله) ، مروراً بالوحدة الإجرائية (مررنا ببيتنا) ، وصولاً إلى الوحدة الاستنتاجية (فشكر أهلي الشهيد)، بحيث امتزجت هذه الوحدات الثلاث في نسق شعري مترابط لتنتج المفارقة السببية (الذي أوصلني إليهم) ، إذ إن البعد واليأس المتسرب إلى ذات الراوي الشعري من عدم اللقاء وصعوبة تحققه بالأهل ، دفع الأهل إلى تقديم الشكر والعرفان في مفارقة سعيدة ، على الرغم من أجواء الحزن التي تحيط بالمشهد.

ـ في قصيدة (**ملامح**)[٢] تتشكل مفارقات موضعية وبمجموع هذه المفارقات تحصل المفارقة الأساس :

---

(١) الركض وراء شيء واقف ، شعر علي الإمارة ، ، ص١٠٧.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٠١.

هكذا كانت البدايةُ
استعاروا يدي للتصفيق
ثم جاءوا فاستعاروا الثانية
بحجّة أن اليدَ الواحدة
لا تصفق
وفي موسم الركض
استعاروا أرجلي
وفي حفلة الكراسي الشاغرة
احتاجوا جذعي
ورأسي
هكذا كانت البدايةُ
أمّا الآن
فلم يبقَ منّي
سوى ملامح

ثمة مفارقة حيوية تبدأ من عتبة العنوان (ملامح) ، حيث يشير هذا الدال الكتابي إلى مفارقة لا تتوقف عند حدود المعنى القريب المتمثل في غياب الجسد وفنائه مادياً ، بل تتعدى دلالاتها المتضمّنة إلى خلق رمزية فاعلة تشير بوضوح إلى الاستلاب والإذلال الذي يتعرض له الإنسان الحر الطامح للتعبير عن توجهاته الفكرية والعقائدية ، لتعلن عن ضياع أمن الإنسان واستقراره. إن تلك الملامح تنفي المادي المحسوس بدلالتها على ضآلته ، لكنها تفعّل من وراء ذلك ، المعنوي المغيّب في مخيّلة الناس الذين يعلّقون على حضوره أمانيهم وأمنياتهم.

ففي الإشارة إلى فقدان اليد الأولى هو مفارقة ، وفي فقدان الثانية (بحجة أن اليد الواحدة لا تصفّق) مفارقة ، وفقدان الرأس والأرجل مفارقة ، تؤدي هذه المفقودات بمجموعها مفارقة تتمثل بتجزئة الاستلاب وإحداث العجز التام على مراحل بعيداً عمّا

يحدثه فعل الزمن ، وتحوّلاته كالشيخوخة والعجز في الجسد ، إذ إن هذه المفقودات تبقي إشارة فاعلة عبر الزمن تشير إلى مدى ظلم وعدوانية الحكام الطغاة تجاه شعوبهم.

ـ وفي نص (**خازوق**)[1] ، تعبّر مشهدية أفعال (البهلوان) عن مفارقة تخفي نسقاً ثقافياً. يتمثل في أن هذه الشخصية مأمورة ومقيدة ومحكومة بإرادة الغير ، لا تستطيع أن تتخلص من سلطتهم، وحينما تتكامل عناصر عدّتها كـ (**الحبل ـ العصا ـ جنح الخشب**) تبدأ بتقديم أفعالها البهلوانية ، التي تقابل من قبل جمهور الحاضرين بالترحيب والتشجيع والتصفيق ، كما يظهر ذلك لسان حال (البهلوان) في النص :

علّقوا لي الحبل
أعطوني العصا
صدحوا لي بأرقّ الأُغنيات
كي أحلق
فارداً كفّي بالجنح الخشب
فوق ذاك الأُفق الممدود ما بين عمودين

تعد شخصية (البهلوان) في هذه المفارقة (الضحيّة) ، إذ إنه لا يعلم أن الدّفع والتشجيع من قبل الحضور هو بحدّ ذاته استغلال غفلته بالمصير الخطير الذي ينتظره من جراء قيامه بأفعال المخاطرة بالنفس ، كما يتبين من لسان حالهم في النص :

(ـ إذ صفقتوا :
أحسنت أنت البهلوان ؟!)
كلُّنا يخشى الصعود
فوق ذاك الأُفق الممدود
إلاّك فأنت البهلوان

(١) الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة ، مشتاق عباس معن ، ص٧٣.

كما أن اقتصار فعل (الحضور) على المشاهدة والفرجة والتسلية ، أوقعهم في غفلة أيضاً دون أن يشعروا ، أوحت بمفارقة تتمثل في غياب الدور الحقيقي لهذه الجماعة في صنع الحياة وتحقيق إرادة التغيير من خلال ميادين العمل والإنتاج ، وتجاوز الجمود ، وكسر حاجز الخوف.

وصاحب المفارقة ـ هنا ـ لاعب مراوغ ، يرسم ويخطط ، وعلى الآخر أن ينفّذ هذه الإرادة ، ما دام هذا الآخر مسلوب القدرة على فعل المغامرة والمخاطرة والتضحية ، وكأن الحال أصبح ـ أمام ناظر الآخر ـ من المحال.

- وقد تنتج المفارقة عن مقابلة مزدوجة بين طرفين تراثيين من جهة ، وطرفين معاصرين من جهة أخرى لتزداد عمقاً وتأثيراً عن طريق هذه المقابلة المزدوجة . ففي المستوى التراثي ، يقابل الشاعر بين (قيس عذرة) و(خباء العامرية) ، حينما يتحدث (قيس) قناع الشاعر عن رؤيا حلمية تصور فيها نفسه وهو يسري ضد الريح في رحلة شاقة قاصداً العراق للبحث عن (ليلى) المريضة ، كما يظهر ذلك هذا النص من قصيدة (**خباء العامرية**)[1] :

أنا قيسُ عذرة
جئت أبحثُ عن صباي هنا
وعن ليلى المريضة في العراق
أسريتُ ضد الريح ، ضد الماء
صادفتُ القطا الكدري
يهجر لونَه وقصائدَ الشعراء
... من منفاي جئتُ
وتركتُ صرعى العشق في التوبادِ
ينتظرون عرسي

(١) حمامة عسقلان ، شعر حسن عبد راضي ، ص١٨.

منْ لي بليلى الآن ، ها إنّي وصلتُ
بالأمس ، في الرؤيا ، أتتني
مالــت إلــيَّ وحـدّثتني
ووددْتُ لــو قبلتهــا
لكـــن شـــفاهي أنّبتنـــي
بالأمس ، كان دمٌ على يدها
فمن جرح اليمامة
من لي بليلى الآن..
أو من لي بتأويل العلامة

هنا يوحّد القناع بين (**ليلى**) العامرية ، و(**ليلى**) العراق ، بوصفهما ضحيّتين ، إذ إن الأولى ضحية الأعراف القبلية ، والثانية ضحية القوة الغاشمة التي هاجمت ملجأ العامرية ، وينسحب هذا التوحد في رؤيا القناع كذلك إلى الربط ما بين (**خباء العامرية**) ، وبين (**ملجأ العامرية**) ، فكلاهما يمثل رمزاً للعذاب والحرمان ، وكلاهما أيضاً حال دون اللقاء بليلى ، مع اختلاف الدواعي والأسباب بينهما ، كما يظهر من قول القناع :

ـ هذا خباءُ العامرية..
دلني طفلٌ إلى جدثٍ كبير
جدث تخضبَ بالدماء
ـ كانت هنا ليلى..
وأجهش بالبكاء

المفارقة تقع هنا في أن خباء العامرية كان يمثل المنعة فلا يمكن اختراقه والفوز بلقاء ليلى ، أما ملجأ العامرية في بغداد ، فقد انتهكت حرماته وخرَّ ما فيه صرعى ، بما فيهم (ليلى) التي يبحث عنها (قيس) قناع الشاعر ، في رؤيته الحلمية. ومما يزيد المفارقة غنىً وعمقاً ، ويرسخ إحساس المتلقي بفظاعة المفارقة وقوّتها ، انهيار العالم أخلاقياً ، وتسلّط

قوى الشر والظلام الغاشمة وضياع قيم الفرد ، كل ذلك كان وراءه ازدواجية النظام الأممي على المستوى القيمي ، كما يقول :

فاليوم يعطي العالم المنهار
مقوده إلى ملكِ القمامةْ
ليعيد ذاكرة الدمار

ومن تداعيات هذا الانهيار القيمي يستشف من النص مفارقة أخرى ، تتمثل بالدهشة والاستغراب ، من مواجهة العالم لهذه الازدواجية القيمية بالقبول والرضا والتأييد ، كما يقول :

((المجد للبارود يفتكُ بالصغارْ
المجد للخنزير ذي رأس النعامةْ
والموت للموتى وللأحياء
للشعراء عشاق النهار))

ـ وفي نص (**معذرةً يا يوسف**)[1] ، تعتمد المفارقة في تشكيلها الحكائي على نمط من المقابلة يقوم بين طرفين ، أحدهما تراثي والآخر معاصر ، يصرح بالطرف الأول المتمثل بقصة الصدّيق يوسف (ع) ، التي تحوّلت رؤياه من بشرى إلى حسد ، ومن ثمّ إلى كيد ، ويصرح كذلك بأدوات تنفيذ الحدث كـ (**الجب ـ القميص ـ الذئب ـ الإخوة**) على صعيد الواقع ، كما يظهر من قوله :

طحنتنا أيامُ سقوط النيزكِ تلو النيزك
وعواءُ الذئبِ الادرد في صحراء الجبِّ
وقميصك يا يوسفُ ملقىً في خاصرةِ الدرب

(١) أصابع الكلام ، شعر شكر حاجم الصالحي ، ص١٢٦.

يشكو زمنَ الأعداءِ الإخوة

ويشير إلى الطرف الثاني ، الذي يستشف من النص ، من خلال استمرار فاعلية منطق المؤامرة من الآخر ، عبر الزمن حتى يومنا هذا كما يبدو من قوله :

من أغرى يا يوسفُ إخوتكَ الأعداء ،
وصاروا .. مثل دماء قصائدنا
لحظة تتويج الشعراء ،
...
يا يوسفُ هذي سحبٌ لدخان يتناسلُ
...
ـ لله
درك يا يوسفُ ! ـ
يا هذا المتطامن في مورك الصعب ،
أَشهد يا يوسف
أن نيازكنا
وأصابعنا
ومواضعنا
ما زالت تشكو ظلمَ ذوي القربى
معذرةً يا يوسف هذي ليست خاتمةَ الحربِ
أشهد أن الربع العربي الخالي
سيباغته ..
صوتك من قاع الجبِّ
ويظلُّ قميصُك فوق الرّاياتِ
مدمّىً
في الحلِّ وفي الترحالِ

معذرةً يا يوسفُ

معذرةً

كما أثري النص بإيقاعية أحدثها التركيب المتكرر (يا يوسف) الذي يتابعه القارىء ضمن إيقاعات النفس الشعوري المتألم ، الذي يشير إلى أن أدوات المؤامرة سوف تبقى حية ناطقة تشهد على من يضمر العداوة والغدر بأخيه الإنسان في كل زمان ومكان .

ـ وفي نص (**حكاية**)[1] ، يقوم مبدع النص بمناورة ذكية ، يستفيد فيها ممّا تقدّمة دلالات (فتية أهل الكهف) ، الذين (توسّدوا الأيام / والتذّوا بطعم الهمِّ) ، وفضّلوه على طاعة الجور والظلم والانصياع لأوامره ، كما يظهر من قوله :

القارىء :

إني أراهم فتية

قد آمنوا بالنوم

آووا إلى كهف السنين

... توسّدوا الأيام

والأعوام

والتذوا بطعم الهمّ

ثم يستفيد أيضاً من سحب هذه الدلالات إلى واقع يشير فيه إلى فتية عصره ، الذين اضطرتهم معاناتهم المتمثلة ، بالتهميش والملاحقة ، وكتم الأفواه ، إلى الهجرة وترك البلاد، كما يشير إلى ذلك في قوله :

الراوي :

في وهدة

من سكرة الأيام قاموا

واستعطفت أحداقهم وهنَ الجفون

ليبصروا

(١) الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة ، مشتاق عباس معن ، ص٥١.

في أي ماضٍ قد صحوا
وبأيّ آتٍ ينظرون ... ؟

وهنا تتجلّى المفارقة الناتجة عن هذا الربط ، في مستويين ، المستوى الأول يشير إلى أنّ في كل زمان ومكان ـ حتى عصرنا هذا ـ مَن يرفض ويتصدّى لقوى الظلام المتسلطة ، يحدوه في ذلك أمل في تحقيق إرادة التغيير. والمستوى الثاني ، يمثل أمامنا حينما نعي حقيقة أن المواقف في دلالاتها تتماثل ، إلّا أنها في وسائل تحقيقها تختلف تبعاً لواقع الحال.

المبحث الثالث

جماليات الرمز في الصورة الشعرية

الرمز في أبسط تعريفاته هو ((الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصوداً أيضاً))[١] ، وهذا يعني أن كل رمز يتكون من بعدين أو مستويين : مستوى حقيقي أو ظاهري ، هو الصورة الواقعية المادية ، ومستوى غير حقيقي أو خفي ، وهو ما يؤدي إليه الرمز ويوحي به ، والوصول إلى المستوى الثاني لا يكون إلّا عبر المرور بالمستوى الأول[٢]. إذن فالرمز يقوم على افتراض علاقة بين شيئين يتم التعامل معهما ((على أساس أنهما شيء واحد ، فاحدهما يمثل أمامنا ، أما الآخر فانه يختبئ في جلبابه ، فحين نرى الأول تتجلى لنا صورة الآخر))[٣] ، والعلاقة التي تقوم بين الطرفين (الرمز والمرموز إليه) هي علاقة تشابه ، لكنها ليست علاقة تشابه حسّي ، بل تشابه ذاتي أو نفسي ، لأن الرمز ـ في حقيقته ـ يقدّم صورة حسيّة توحي بما هو معنوي أو مجرد ، فالرمز ((بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجرّدة ، ومن هنا لا يشترط التشابه الحسّي بين الرمز والمرموز إليه ، بل العبرة بالواقع المشترك والمتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسّه الشاعر والمتلقي))[٤] ، فهناك ـ إذاً ـ ثنائية مضمرة في الرمز ، وهذه الثنائية تحيل على تقويمين جماليين متماثلين ، مع الإشارة إلى أن هذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع ، وهو الأساس في جعل الثنائية واحدية في الرمز.

ولتوظيف الرمز في الصورة الشعرية سمات عدّة منها[٥] : الإيحائية بتعدد المعاني التي تنتج عن الكثافة الشعورية والمعنوية التي يعبّر عنها الرمز ويقوم عليها ، والانفعالية التي يثيرها الرمز بوصفه حامل انفعال ، لا حامل مقولة ، فهو لا يلخص فكرة أو يعبّر عن رأي، أو يطرح موقفاً فكرياً ، وإنما يكثف انفعالاً ويعبّر عن تجربة ، والتخييل الذي لا

(١) فن الشعر : إحسان عباس ، ص٢٣٨.
(٢) ينظر : المرآة والنافذة دراسة في شعر سعدي يوسف ، د. سمير خوراني ، ص٩١.
(٣) التصوير الشعري التجربة الشعرية وأدوات رسم الصورة الشعرية ، عدنان حسين قاسم ، ص١٤٥.
(٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح احمد ، ص٣٩.
(٥) ينظر : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، د. نعيم اليافي ، ص٢٨٠ وما بعدها.

ينبغي أن يكون سائباً ، والحسّية التي تحيل على أنّ الرمز يجسد ولا يجرّد ، والسياقية التي تعني أن الرمز لا أهمية له خارج السياق الفني.

ولابد للمبدع من أن يكون على وعي تام بماضي الرموز أو ميراثها الراسخ في الدلالة، فيختار منها ما يمكن شحنه بهوى شخصي ، ودلالة فردية خاصة ، بحيث تلتقي الدلالتان (الدلالة المضافة / الدلالة الموروثة) في نقطة بالغة التوتر والخلخلة تجعل ، في النهاية ، مغزى جديداً يغتني بهما ، ويغنيهما ، في آن معاً[١]. وهذا معناه أن الرمز لكي تكون له قوة التأثير الشعري ، لابد للشاعر من أن يجيد استخدامه في علاقاته القديمة ، ومن ثم يضيف إليها أبعاداً أخرى جديدة[٢] ، بحيث يجعلها أكثر صلة بالدلالات الراهنة التي يوحي إليها في تعبيره الشعري.

وحين تحمل الصورة البعد الإيحائي ، ويتفتح فيها أكثر من وجه وبعد ، يقوى عنصر الترميز فيها ، وحين يخرج تشكيل الصورة من القشرة الحسيّة أو الأبعاد المغلقة ومجاورتها إلى دلالاتها الشعورية أو النفسية يؤدى إلى التقريب بين الرمز والصورة[٣].

وحين يمزج الشاعر بين الرمز والصورة ، أو بين الرمز والأسطورة ، في لغة إشارية، إنما يفعل ذلك ليوجد أبعاداً ومواقف منسجمة مع رؤاه ، ولن يتحقق له ذلك إلّا بتوافر الذكاء الإبداعي والصدق الفني[٤].

وإذا كان الرمز يعطي الصورة الشعرية بعداً لا متناهياً ، ويكسبها حركة وحيوية ويخرجها من اللون الغنائي إلى الشكل الدرامي المتماشي مع طبيعة الذات المعاصرة ، فهل يكون الرمز المفرد البسيط صورة ؟ وهل يوحي الرمز إذا أقتطع من سياقه بالدلالة المتوخاة؟ ، وهل يحقق الرمز خارج السياق ـ مفرداً أم مركباً ـ الغاية الجمالية كما الصورة؟ هذا ما سيحاول الباحث الإجابة عنه ، عبر قراءة تأملية ، لنصوص قصيدة الشعر من خلال

(١) ينظر : في حداثة النص الشعري دراسات نقدية ، د. علي جعفر العلاق ، ص٦٠.

(٢) ينظر : الرماد ثانيةً تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث ، د. كاظم فاخر الخفاجي ، ص١٤٧ـ ١٤٨.

(٣) ينظر : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، د. بشرى موسى صالح ، ص١٦٩.

(٤) ينظر : الرمز في الشعر العربي ، د. ناصر لوحيشي ، ص١٨٧.

الكشف عن تجليات الرمز الشعري في نصوصهم ، ومدى تأثيره في الفكرة العامة للنص ، وإيضاح العلاقة بين الرمز وإنتاج الدلالة ، سيتم وفق الآلية الآتية :

١ـ الرمز التوليدي :

ويدور حول الألفاظ أو الصور الرمزية التي تتوالد منها صور أخرى لها دلالات إيحائية ورمزية ، وتتآزر في هذا الرمز التوليدي الصورة واللفظة لإحداث الأثر المطلوب(١).

١ـ١ـ الرمز في المفردة :

الرمز في القصيدة الحديثة سمة مشتركة بين غالبية الشعراء على مستويات متفاوتة ، ابتداءً من الرمز البسيط إلى الرمز العميق إلى الرمز الأعمق ، ومع أن الرمز أو الترميز في الأدب بعامة سمة أسلوبية ، وأحد عناصر النص الأدبي الجوهرية منذ القدم ، إلّا أننا نراه قد تنوع وتعمق وسيطر على لغة القصيدة الحديثة وتراكيبها وصورها ، وبنياتها المختلفة ، والرمز بشتى صوره المجازية والبلاغية والإيحائية تعميق للمعنى الشعري ، ومصدر للإدهاش والتأثير ، وتجسيد لجماليات التشكيل الشعري ، وإذا وظف الرمز بشكل جمالي منسجم واتساق فكري دقيق مقنع ، فانه يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة وعمق دلالاتها وشدّة تأثيرها في المتلقي(٢).

وحين يوظف الشاعر ـ أي شاعر ـ الرمز ، فانه بذلك يعتمد على شيئين أساسيين هما : الحدس والإسقاط ، إذ بالحدس يصل القارئ إلى الوتر المشترك ومعقد الالتقاء ، وبالإسقاط يخرج إلى الدلالة المحتملة(٣).

---

(١) ينظر : الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر ، د. مراد عبد الرحمن مبروك ، ص ٢٢٧.

(٢) ينظر : الرمز في الشعر العربي الحديث ، بقلم د. احمد الزعبي ، جريدة الرأي الأردنية ، الجمعة ، ٢٠٠١/٧/٣٠ ، (نت).

(٣) ينظر : الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، ص١٧٢.

ويشكل توظيف الرمز عند شعراء (قصيدة الشعر) ، ملمحاً بارزاً ، أغنى نصوصهم الشعرية ، وعمّقها فكرياً وجمالياً ، بما ينسجم مع رؤاهم وردود أفعالهم تجاه واقعهم وهمومهم وآلامهم وتطلعاتهم ، مستغلين في ذلك الألفاظ والصيغ والأساليب الرامزة ، التي تنفتح على إيحاءات جديدة ، تبتعد فيها عن رمزيتها التقليدية ، والرمز الجزئي (المفرد) ((لا يعني أن تنوب كلمة مكان أخرى ، أو أن تكون بديلة عنها ، ولكنه أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة المفردة قيمة رمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه ، فيؤدي ذلك إلى إيحائها وإثارتها لكثير من المعاني الدفينة ، وخلقها لموقف رمزي يتضافر مع بقية عناصر القصيدة لبنائها بناءً مكتملاً))[١]. ومن النصوص التي تؤدي هذه الوظيفة نص (**القمر والقمح**)[٢] ، الذي يوظف فيه الشاعر عدّة ألفاظ مثل : (**القمر** ، **القمح** ، **الحمام** ، **المدينة** ، **المغني** ، **ليلا عراقياً** ، **نخلة** ، **تيناً** ، **زيتوناً**) ، في تشكيل صوري رمزي تشحن فيه هذه الألفاظ بإيحاءات قابلة للقراءة والتأويل. ومع النظر إلى هذه المفردات نلحظ أنها مستوحاة من معجم الطبيعة ، ليعكس الشاعر من خلالها رؤيته الخاصة لما يحيط به ويتعايش معه ، والشاعر ـ هنا ـ إذ يستمد رموزه من مفردات الطبيعة ، وإذ يخلع عليها من عواطفه ، ويصبغ عليها من ذاته ، ويجعلها سابحة في فلك صوره الشعرية ، فهو إذ يعمل ذلك. ليجعل هذه الكلمات تنفث إشعاعات وتموجات تضج بالإيحاءات ، مكثفة ومحملة بالدلالات.

وحينما نتأمل مفردة (القمر) ، نلحظها وردت في خمسة مواضع من النص ، اقترنت في موضعين منها بمفردة (القمح) ، مما يحملنا هذا الاقتران على توقع رغبة الشاعر في الاتحاد بالأرض ، والتوحد مع عناصرها ، فالدلالة الرمزية لمفردة (القمر) من خلال تشكيلها الصوري الرامز تمثل التقاء بركات السماء المتمثلة بـ (القمر) واقترانها ببركات الأرض المتمثلة بـ(القمح) في مدينة الشاعر ، كما يقول :

قمرٌ وقمحٌ في يَدي / ومدينةٌ سكنت غدي

....

(١) التصوير الشعري التجربة الشعرية وأدوات رسم الصورة الشعرية ، عدنان حسين قاسم ، ص١٤٨.

(٢) التفاتة القمر الأسمر ، شعر بسام صالح مهدي ، ص٥٢.

الله ... يا قَمري وقَمحي

كما يرمز هذا الاتحاد المبارك (السماء / الأرض) إلى الأمل الذي يطمح إليه الشاعر، في رؤية الوطن بلباس العافية ، موحداً يسير نحو آفاق التطلع والبناء ، يقول الشاعر :

حتى ولو كَبُرَ الصّغارُ
وغادروا قلقَ الفطامِ
قمرٌ سيبزُغُ من جَديدْ
ويُولدونَ من الكلام

وفي سياق آخر يورد لفظة (القمح) التي تدل في ظاهر دلالاتها على البركة ومضاعفة الأجر ، ليوحي من خلالها شعرياً إلى مواسم الخير ، والنعمة القادمة ، والأمل المصحوب بالانتظار ، وتوقع الفلاح وسط أجواء تصدح فيها الحناجر ، بالأناشيد ، فتتحول مواسم حصاد (القمح الفراتي) إلى احتفالية تتوحد فيها النفوس والقلوب ، وتتبارى فيها السواعد ، من أجل البناء وإزالة رواسب الماضي ، لينعم المواطن ـ وفق هذه الرؤية ـ بالخير في أجواء من المودة والتآلف، يقول الشاعر :

قمر تدلّى من كلامي
قمرٌ يغيرُ صحبَهُ في كلِّ يومٍ
يلبسُ الأشياءَ يخلعُها كأثوابِ الغمامِ
قمحٌ فراتيٌّ تدلّى من ثُقوب الناي
يحملُ بسمة امرأةٍ ...
ويحملُ ما تبقّى
ورداً وعشقا

ثم يعزّز رؤيته للمستقبل المشرق بلفظتي (**السلام / الحمام**) ، والحمام هنا رمز للسلام الذي ينشده الشاعر ، أو الذي يضيء وينطفئ في حياة شعبه الذي ينتظر هذا السلام ، كما يظهر من قوله :

وهما معاً لاذا بأطرافِ التّحيّة والسّلام
وهما اللذان يُقصقصان الآن أجنحةَ الحمامِ
كي لا يغادرْ
كي لا يَرى أرض الخِتام

وإذا انتقلنا إلى مفردات أخرى يمكن تحميلها إيحاءات رمزية من مثل (**المدينة** ، **المغني، الناي**) ، نلحظها تعكس إشارات رامزة ضمن الحقل الدلالي لرؤية الشاعر الإيجابية للغد الذي يتوسمه للوطن ، يقول الشاعر :

قمح فراتيٌّ تدلّى من ثقوب الناي
.....
ومدينةٌ سكنت غدي
ومضت تحدّثُ كيف يكتهلُ المغنّي
ما بين تمتمةٍ ولحنِ
كم أطفأ الأصحابُ عَبرَتَهُ
وتاهوا بين أنفاسِ الظّلام
هذي أغانيهِ دروبُ العائدينَ
دروبُ فُرسانِ الحروفِ
وثوبُ ما يعرى من الأيام

كما نلحظ من هذه المفردات أنها تقدّم توليفة رامزة ضاغطة باتجاه علاقة الشعري بالواقعي ، فالمغني في مدينته يرمز إلى التراث وإلى الفلكلور الشعبي الذي يعبّر فيه الناس عن المشاعر الوجدانية ، بحسب ما تطيب فيه النفوس.

وهكذا تستمر القصيدة في استنفار إمكاناتها الرمزية من أجل بلورة ، وإضاءة ، وتشكيل الوجود الخارجي والداخلي لعالم الشاعر، وكأن الشاعر ـ عبر هذه التشكيلات الصورية الرامزة ـ يستعيد ذكريات من بلده العراق ، الذي يزخر بكنوز من الحضارة والتراث والفن،

والتقاليد الإنسانية الحميمة ، فيضّمن النص تدفقاً جديداً لسيل من المفردات الرامزة ، من مثل : (ليلاً عراقياً) و(نخلة) و(تيناً) و(زيتوناً) ، وفق أسلوب النداء ، كما يظهر من قوله :

الله .. يا ليلاً عراقيّاً تعلَّق فيه صبحي
يا نخلةً ما أمطرتْ إلاّ ابتساماتٍ (وبَرحي)[1]
يا كفَّ مَنْ أعطتْ
ولم تأبهْ بأصبعها المشحِّ
هذا عطاؤكَ كيف أضحى
تيناً ... وزيتوناً ... وقمحا

والنداء ـ هنا ـ ليس هتافاً ، إنما هو تعبير داخلي ، يتسم بالهدوء . إنّه ضراعة ونجوى وابتهال، فالليل العراقي ، ليل خاص يتساير فيه العراقيون فيما بينهم ، ويتعلّلون في مجالسهم مع القهوة والشاي ، فهو يرمز إذاً إلى تآلف النسيج العراقي ، وأما النخلة ، فهي رمز العطاء ، تحمل القوة والشموخ والتحدي ، وتمرها رمز للخلود والأصالة والزاد الأزلي ، كما يربط الشاعر بين التين والزيتون بتناص مع قوله تعالى : **((وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ_ وَطُورِ سِينِينَ))**[2] ، ولشجرة الزيتون رمزية ، تحمل معها الأمل المنشود.

من هنا يمكن القول : حقق النص متوالية شعرية جسدت رموزاً عديدة ، انتظمت في صور جزئية ، هي من نتاج وعي شعري على درجة عالية من النضج الفني والالتحام بالأشياء والموجودات والعناصر الحياتية ، فالملفوظات الحسيّة ـ هنا ـ تحمل دينامية شعرية ترسخ فاعلية المعنى ، وتحقق التماسك النصي ، من خلال قدرة الشاعر على أن يروّي مفرداته الرامزة من نبع يفيض بالاستعارات التي أنسنت كل شيء ، القمر ، القمح ، النخلة، المدينة ، وفق رؤية تتفاعل بولادة فجر جديد ، ففي غياب قمر ، يولد قمر جديد يحمل معه البشرى.

---

(١) البرحي : من أجود أصناف التمور في العراق.
(٢) سورة التين : ١-٢.

١-٢- الرمز في الفكرة :

إذا كان الرمز في المفردة يعني اكتساب كلمة مفردة قيمة رمزية داخل سياق تتفاعل فيه مع مرموزها ، فإن الرمز في الفكرة ((هو الفكرة المطلقة أو المعنى الأساسي ، أو المحور الذي تدور حوله كل الصور الشعرية ، على أن تكون تلك الفكرة هي التي تنظم كل الصور الجزئية التي تتناثر في القصيدة ، فمهما تباعدت فروعها فان قوة أثيرية تربط بينها برباط قوي ينبع من التجربة الشعورية))[١]. وهذه وسيلة فنية يعتمدها الشاعر للإيحاء بدل المباشرة والتصريح بالفكرة ، فينقل القارئ من المستوى المباشر للقصيدة إلى المعاني والدلالات التي تشير إلى هذه الفكرة ، والتي تكمن وراء الكلمات ، وذلك باستكمال ما تعجز الكلمات عن تبيانه ، والرمز الفكرة ينطلق من محاكاة الواقع ، ثم يتجاوزه لإنشاد علاقات جديدة مرتبطة بعالم الشاعر ، وفي هذه المرحلة يصبح الشعر أكثر صفاء وتجريداً ، لأنه يقدم صوراً حسية توحي بما هو معنوي ، فتنهار المعالم المادية وتنهض على أنقاضها علاقات جديدة مرتبطة بالرؤية الذاتية للشاعر[٢].

ولنا في قصيدة (**الجثّة المظلمة**)[٣] ، مثال لتوظيف هذا النوع من الرموز الشعرية ، إذ إن الشاعر يقدم الرمز بطريقة تضفي على الصورة ثراءً إيحائياً ، لأن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه تستدعي عمل آليات التأويل بدرجة ما من ناحية ، ولأن المرموز إليه في تلك العلاقة مسكوت عنه من ناحية أخرى.

إن الارتكاز الرمزي والتكثيف الدلالي في هذا النص يتوزع على مقاطع النص الثلاثة. يحضى المقطع الأول بوصف أفعال الرمز في المستقبل القريب ، وهو بهذا التوقع لا يثير انتباه القارئ ، لأنه لا يحمل في ثناياه صوراً مثيرة أو موحية تستدعي التوقف ، فهي مجرد أفعال تنبئ عن حدث تدميري ، وبهذا تبدو مهمة هذا المقطع من النص في التمهيد لما سيأتي ، كما يظهر ذلك قول الشاعر :

---

(١) التصوير الشعري التجربة الشعرية وأدوات رسم الصورة الشعرية ، عدنان حسين قاسم ، ص١٥٠.

(٢) ينظر : الرمز في الشعر المغربي المعاصر ، بحث لمحمد يوب ، صحيفة ثقافية (قاب قوسين) ، الصفحة الرئيسية ، آراء وأفكار ، ٢٠١٢/١٢/٢٠ ، (نت).

(٣) ما لم يكن ممكنا ، شعر محمد البغدادي ، ص١٥.

سيُشهِرُ

أسماءهُ المبهَمَةْ

لِيثأَرَ

مِمَّن أحلّوا دَمَهْ

سيجرحُ سُنبلةً

كي يلطِّخَ بالدَّمِ

سكّينَهُ وَفَمَهْ

سيغتالُ

سِربَ الحمامِ الأخير

ويسبي مناقيرَها

سَيُسلِمُ

قرآنُهُ الوثنيُّ

وتَلحِدُ

أصنامُهُ المسلِمَةْ

على الرغم من أن الشاعر يقدم هذا المقطع من النص وفق آلية التجريد الاستعاري ، فليس ثمة في النص ما يساعدنا على تفكيك شفرته ، والوصول إلى دلالاته ، سوى أنه يبنى من جمل فعلية ، تتآزر فيها الأفعال ، ليقدم صورة شعرية ، كلّ شيءٍ فيها يوحي بالخراب والتدمير والموت ، والظاهر أن الراوي الشعري ـ هنا ـ لا يريد أن يخبرنا أمراً دقيقاً محدّداً عن طبيعة هذا الرمز ، مما يحملنا على الاعتقاد بأن النص ينفتح على قراءات متعددة.

وعوداً على بدء يمكن القول : إن بنية الحدث في هذه الصورة تحقق انزياحاً يدفع بالاتجاه السلبي للدلالة ، فالقاتل (الرمز) سفّاك متعدد الأفق ، واسع التأثير ، وهو آلية تدمير يشهدها العالم المعاصر تسحق كل من يتقاطع معها ، تخرج الآخر كلَّ الآخر ، وتضعه على خط التضاد ، ثم تعمل على تصفيته وإنهائه. أما المقطع الثاني ، فإنه يسلط الضوء على مساحات جديدة من خفايا الرمز ، من خلال تصوير شعري ، يقوم على آلية

التجريد ، فالرمز ـ كما تقدمه هذه الصورة ـ وُلِدَ من قبور الظلام ، وُلِدَ (جثّة مظلمة) وحواضنه ، كما يقول الشاعر :

حَبَلْنِ بِهِ
مِن قبورِ الظلام
فأنجبْنَهُ
جثَّةً مُظلِمَةْ
هَزَزْنَ إلَيهنَّ جِذعَ الفَجِيعَةِ
فاسّاقطَ الرّطبُ
المشأمَةْ
وأرضعْنَهُ
وأنشأنَهُ
في كُوَى المأتَمَةْ
رأى نَفسَهُ وَحْدَهُ
لا شرِيكَ
فأنزَلَ آيَاتِهِ المُحكَمَةْ !!

نستشفُّ من خلال ذلك أن الرمز في هذه الصورة الشعرية يركن إلى مفهوم ديني ، ولكن بانزياح يَحدِثُ تضادّاً دلالياً مع النص القرآني ، فالرطب الذي غذّى هذا الرمز ، لم يكن (رطباً جنيّاً) ، وإنما هو (الرطب المشأمةْ) ، لذلك تبدو هذه الصورة الرمزية ، غير قادرة على الإحالة على مرجعها بسبب هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية ، التي لا تطمس الإحالة ـ كما يرى ياكوبسن ـ ولكن تجعلها غامضة[1].

من هنا تجبّر هذا الرمز ، لأنّه تغذى الغذاء العقائدي والفكري المنحرف ، فغدا يحارب الناس في ثقافاتهم ومعتقداتهم من خلال ما ينسجه من حبائل ، وما يبثه من سموم ، كما يقول الشاعر :

(١) ينظر : قضايا الشعرية ، رومان ياكوبسن ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، ص٥١.

طغى
فنفى صوتَهُ
مِن قُرى الكلامِ
إلى مُدِنِ التَمْتَمَةْ
وعذّبَ
ناي البداوةِ والحُزنِ
واضطهَدَ
النّغمَةَ المُؤلِمَةْ

أما المقطع الثالث من هذا النص ، فالصورة الرامزة التي يتمثلها النص تتجه اتجاها آخر ، يكشف عن خفايا هذا الرمز ، فدلالاته في هذه الصورة تدور حول آثاره المادية والمعنوية ، فهو أينما يحلّ يُحدث الفوضى ، ويزرع الرعب ، والموت ، والهلع في نفوس الأطفال ، والمارّة ، يُحدثه في الأعياد ، وفي الأسواق ، كما يظهر من قول الشاعر :

هو الحبْلُ
شدَّ بهِ المُلجَمُونَ
رقابَ أمانِيهِمُ الملجَمَةْ
تدلّى كأحلى الأراجيحِ
يبحثُ في زحمةِ العيدِ
عن جُمجُمةْ
يُؤرجحُها
طفلةً
في الطّريقِ إلى الشّنقِ
تحتارُ أنْ تفهَمَهْ !!
هو الآنَ
يلتفّ بي ..

.. يرتقي..

دمائيَ

سُلَّمَةً ..

سُلَّمَةْ...!!

فما هو إذاً ؟ هو فكر مشوهٌ وعقيدة ممسوخة ، هو ظاهرة ترتبط برواسب أحقادٍ وضغينة بين الملل والنحل ، تتجدّد وتتزيّا بلباس عصري ، وجدت لها مناخاتٍ ملائِمةً ، فأرست أطنابها ، ودقّت أفيونها بين الناس. هو (الإرهاب) ، ذلك الداء الخبيث ، فلا تكاد تسلم منه جماعة أو دين أو مذهب ، حتى حواضنه التي غذّته وهيّأت له الأرضية التي يمارس فيها لعبته الخبيثة ، في زرع الفرقة والفتنة والاقتتال بين الناس.

٢ـ الرمز التراثي :

من المبررات الفنية لتوظيف أية شخصية تراثية توظيفاً رمزياً ، هو ((استغلال ما تمتلكه هذه الشخصية من قدرات إيحائية قوية ، ناجمة عمّا ارتبط بها من دلالات في وجدان المتلقي ووعيه ، بحيث يكون استدعاء الشخصية التراثية مثيراً لتلك الدلالات ، وباعثاً لها ، فإذا كانت الشخصية ليس لها في وجدان المتلقي أيّة دلالات من الأساس فانه ينتفي المبرر الأول لاستدعائها))[١]. وهذا يعني أن أهمية التوظيف الرمزي للشخصية التي يتخذ منها الشاعر قناعاً تتوقف على طبيعة فاعلية العلاقة بين القيمة المعرفية ، والإيحاءات الانفعالية والجمالية من جهة ، والرصيد الثقافي الذي يضع المتلقي على مستوى معين من قراءة الأبعاد الفنية والدلالية للقناع من جهة أخرى. وعلى هذا يمكن الكشف عن رمزية القناع بحسب موارده الدينية والأدبية والتاريخية :

٢ـ١ـ الرمز الديني :

إن نظرة الشاعر المعاصر إلى الرموز الدينية قد تغيّرت ، وأصبح ينطلق في توظيفها من فلسفة خاصة ، إذ لم يعد التوظيف لذاته ، وإنما أصبح تعبيراً عن الذات المعاصرة ،

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الدكتور علي عشري زايد ، ص٢٧٩.

وإسقاطاً عليها[١]. والنص الشعري المعاصر لم يعد يعبّر عن المحتوى تعبيراً مسطحاً مكشوفاً ، بل يعبّر عنه بشكل مثير خلّاب موح بالشعور والحالة النفسية ، فهو لا يحمل معنىً واحداً محدّداً ، وإنّما يومئ إلى مجموعة المعاني والدلالات التي تنمو وتتداخل وتتنوع وتتعمق[٢].

ففي قصيدة (**الطوفان**)[٣] ، يوظف الشاعر الحدث الديني توظيفاً رمزياً يتقاطع فيه مع الدلالة الدينية التي تفيد الولادة الجديدة للحياة ، المتمثلة في إنقاذ حفنة نيّرة من البشرية. ومن أولويات هذا التحوير الدلالي ، قَلَبَ لحظة الاختيار المتمثلة بنداء الأب نوح (ع) لابنه للالتحاق بركب السفينة ، إلى نداء الابن مستصرخاً أباه ومستنكراً من عدم سماع ندائه للالتحاق بركب سفينة النجاة. كما في هذه الأبيات :

ناديته وخيوطُ الصوتِ ترتفع

هل في السفينةِ يا مولاي متسع

ناديتهم كلهم هل في سفينتكم

كأنهم سمعوا صوتي وما سمعوا

ورحت أسأله يا شيخ قسمة من

نجوت وحدك والباقون قد وقعوا

.....

أنا صغيرك أقنعني وخذ بيدي

أم أنت بالموت والطوفان مقتنع

.....

وهل تنام وفي عينيك نابتة

---

(١) ينظر : الرمز في الشعر العربي ، د. ناصر لوحيشي ، ص٦٦.

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص٦٦.

(٣) عمرهُ الماء ، شعر عارف الساعدي ، ص٨٩.

عيون طفلك والألعاب والمتع

وفي موضع ثانٍ من النص يتجه التحوير الدلالي لحدث الطوفان إلى إثارة الأسئلة ، حول عدم جدوى إنقاذ هؤلاء الناس بسبب رجوعهم إلى سيء أعمالهم ، مع التشكك بهذا الصنيع وهذه مفارقة دلالية ، سعى القناع (الابن / الشاعر) للتعبير من خلالها عن رؤيته التي تجعل من الطوفان التاريخي / الديني طوفاناً عصرياً ، هو التغيير الذي يعكس واقع حال البلاد وإفرازات هذا الواقع ، المتمثل بعدم الاعتبار من ماض كان مدمّراً ، كما نلحظ ذلك في هذه الأبيات :

ماذا صنعت وهذي الناس ثانية
من كل ليل إلى سوءاتهم رجعوا
صاغوا ملامح موت لا يليق بنا
وحزمةٌ من مناف فوقنا وضعوا
.....
ماذا صنعت إذاً مولاي معذرة
كلي سؤال وشكي كلّهُ بقع

وفي موضع ثالث من النص نلحظ أن الحنين إلى الماضي عند الشاعر يمكن أن يفسر لنا هاجس البحث عن المثل الأعلى الحاضر في ذهنه الغائب عن الحياة المعاصرة ، لذلك اختار الشاعر (ابن نوح) الذي لم يصعد إلى (الفلك) ، ليعلن على لسانه ، موقفه الرافض لواقع الحال :

أكتافك السمر يا ما قد غفوت بها
وصدرك الفرح المنسي والوجع
كل التفاصيل مرّت في مخيلتي
البيت والأهل والأشجار تجتمع
صدى غراماتي الأولى وأسئلتي

والقبلة البكر والأسرار والخدع

هكذا تتحرك طاقات باطنية داخل القناع (الابن / الشاعر) ، وتتموج حركات نفسه ، فكل عبارة في النص تحمل مسحة رمزية قابلة للتأويل ، إنها منازلة بين شاعر حديث من جهة ، وبين ماضي الرمز وميراثه الراسخ من الدلالة من جهة أخرى ، عمد الشاعر في هذه المنازلة إلى الانزياح الدلالي والإضافة وقلب عناصر المادة الدينية القارّة في النفوس.

وفي موضع رابع من النص ، وبعد أن رأى (الابن / الشاعر) أن جزءاً من مصاديق رؤيته قد تحقق ، وأن السفينة تبحر بأمان باتجاه أهدافها لتحقيق الأمن والاستقرار في وطن يتعايش فيه الناس بالمودة والسلام ، بعد أن رأى ذلك ، استسلم هذا القناع لإرادة السفينة وطلب الالتحاق ، لو حدث الطوفان ثانية :

نحتاجك الآن للطوفان ثانيةً
فربما نصف طوفانٍ وننتفع
فاصنع سفينتك الاخرى وخذ بيدي
فإنني الآن بالطوفان مقتنع

٢-٢- الرمز الأدبي :

في إطار هذا النمط ، أما أن تغدو الشخصية المتخذة قناعاً ، هي الإطار الكلي ، والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر ، حيث يسقط على ملامحها أبعاد تجربته المعاصرة مستعيراً ملامح هذه الشخصية ، ليضفي عليها ألواناً من تجربته ورؤيته لهذه التجربة ، وفي ذلك يتوحد معها ، ويستقطب كل أبعادها دون أن نحس بأن الشخصية القناع مقحمة على تجربة الشاعر. أو أن يدع الشخصية تحتفظ بملامحها التراثية ، ويقابل بين هذه الملامح ، وبين الملامح المعاصرة ، التي يريد أن يستخدم القناع في التعبير عنها ، وغالباً ما يكون هناك نوع من التناقض بين هذه الملامح المعاصرة وبين ملامح الشخصية القناع[١].

(١) ينظر : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الدكتور علي عشري زايد ، ص٢٣٣ - ٢٣٧.

والشاعر نجاح العرسان في قصيدته (**عودة ابن زريق**)[1] ، قد التزم النمطين معاً ، اتحد مع قناعه في مواضع متحدثاً بضمير المتكلم ، حين أحس أنّ صلته بقناعه (ابن زريق)، قد بلغت حد الامتزاج والتماهي ، ثم انفصل عنه في مواضع أخرى. إذاً (ابن زريق) لدى نجاح العرسان قناع ورمز ، يحرّكه في فضاء النص كيفما يشاء. ومن مواضع تقنعه هي :

أولاً : في حدود العيش في التناقضات ، وهذه تستمد إيقاعها النفسي والدرامي من واقع الغربة ، بحيث يشكل البيتان الآتيان أرضية للحدث توصله إلى جو الحالة المتناقضة ، غير مستسلم. إلّا أن الظروف لها القهر عليه ، يقول :

رحلتُ أعثرُ في أخطاء من سبقوا
حين اتّضحتُ لغيري مخطئاً عثرا
أعوم بين انكساراتي وكأس دمي
ما زال يهزمني بعد الذي انكسرا

ثانياً : في حدود هيمنة الجو الحنيني ، وجو الحالة المنفعلة ، لتعلو صرخة حبٍّ فجّرها الحنين الجارف بقلب القناع / الشاعر وهو في منأى عن الأهل والوطن ، حينما تعتريه حالة من التداعي بهذا الوجد ، لتضفي شيئاً من لوعة الحبِّ المستساغة ، حيث ترتبط ، وتعيد شيئاً من الذكريات ، فيحاول من خلالها القناع / الشاعر الارتقاء بحالته الراهنة إلى حالة أنقى نفساً ، ووجداناً ، إذ يقول :

ليلايَ ليس لها إلّايَ فانفتقتْ
جفناً بخيط الليالي رتّق السّهَرا
أنقى من الزهر من طهر الرحيق إذا
مرّ النسيمُ على أنفاسها سكرا

(١) المسابقة الشعرية (أمير الشعراء) ، الموسم الرابع ، أبو ظبي ، ٢٠١٠ (YouTube).

ثالثاً : في حدود إظهار التمزق من الداخل ، إذ يبوح بمشاعره ويلبسها ثوب العذر على ما أحدثه من ألم الانتظار بسبب البعد والغربة عنها أثناء رحلته ، كما يقول :

بعينِ طفلٍ أضاعَ العيدَ تعذلني
تهزُّ سَبّابة الأيّام سوف ترى
تمرّأتْني طويلاً وهي تنظرني
متى سَألقي على مرآتها حجراَ
أو تقبل العذر مَن أثّثت غُربتها
وشاخ قنديلُها في الباب مُنتظِرا

أما المواضع التي ينفصل فيها الشاعر عن قناعه ، وينزاح باتجاه توليد دلالات جديدة ، فهما موضعان :

الأول : اللوم والتعنيف للارتقاء بالحالة النفسية من التقريع إلى التفريغ ، كمسوغ سيكولوجي، متحدثاً ـ الشاعر ـ عن الشخصية (القناع) ، بضمير الغائب :

أطاعَ مِن جوعه أن يبذر العُمُرا
ليحصدَ الشعرَ من كفّيه ما بذرا
لم اتفق معه حين اختلفتُ معي
وصدّقَ الدربَ خطوٌ كذّبَ الأثرا

الثاني : يفارق الشاعر قناعة ، بعد أن أسكتت آلام الغربة قلبه ، ويعود كما يظهر من عتبة العنوان (عودة ابن زريق) ولكنه عاداً معناً خالداً تلبّسَهُ الشاعر العرسان ، إذ يقول :

وكلُّ ما قلتُ بيتاً جفَّ نصفُ دمي
وكلُّ ما جفّ نصفٌ صفّقَ الشُّعَرَا
فلم أعش حاصداً كالاغنياء ولا

وقفتُ سنبلةً أصفرُّ كالفُقَرَا
وحين اسكتُّ قلبي صاح شامِتُهُمْ
قد سامحَتْك لماذا مُتَّ مُعتذِرا

٢-٣- الرمز التاريخي :

لقد وجد الشعر الحديث في الآخر تأكيداً لصوته من جهة ، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى ، فامتلأت القصيدة الدرامية بالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ برصيدها الانفعالي الكامل في ارتباط الصوت بالموقف التاريخي(١).

وهذا ما نلحظه في نص (**بين الأسى وسمرقند**)(٢) ، الذي يستحضر فيه الشاعر شخصيات تاريخية ، ثم يكسوها بصبغة فنية رامزة تكتسبها من خلال سياقها الشعري ، ثم يحوّر في مواقفها الاجتماعية أو السياسية أو في ملامحها الشخصية أو أبعادها الدلالية ، التي تعيش في عمق الشكل القديم ، لا يعزلها عمّا يحفّ بها من هذه الإيحاءات ، ولكن ليوسع قدراتها على امتصاص المواقف والأحداث المعاصرة ، ومن ثم يتمثّلها بما ينسجم مع تجربته الشعورية ، ومن هذه الشخصيات (**إبرهة** ، **ابن يعمر** ، **أصابع نائلة**). وحينما تبدأ معاينتنا لهذه الرموز الجزئية ، نلحظ : أن لفظ (إبرهة) يحلُّ في صورة شعرية ، فيشكل محوراً مركزياً في تكوين دلالتها ، فهو في دلالته الظاهرة القريبة يرتبط تاريخياً بواقعة (الفيل) التي ورد ذكرها في النص القرآني ، وفي دلالته الإيحائية الخاضعة للقراءة والتأويل، فانه يرمز للعدوان والظلم والاحتلال الذي تعرضت له البلاد أثناء الاجتياح الغربي عام ٢٠٠٣م.

والشاعر في استخدامه للرمز (إبرهة) للتعبير عن الحملة العسكرية التي احتلت البلاد لم يقف عند حدود الدلالة القديمة لهذا الرمز ، بل تعدّاها ليضفي عليها بما يجعلها تتطابق مع ما يدل على واقع الحال ، أي أنه قلب الهزيمة والهلاك الذي مني به الرمز في السابق

---

(١) ينظر : لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، السعيد الورقي ، ص١٧٨.

(٢) يا أبي أيها الماء ، شعر أجود مجبل ، ص١٤٩. يذكر الشاعر بعد عتبة العنوان : إلى ذكرى صديقي الذي قتلوه ، رشيد الدليمي. وهو أحد شعراء قصيدة الشعر.

إلى احتلال وتدمير يؤديه هذا الرمز في الحاضر ، ليكسب النص الدلالة التي يريدها هو ، ولا يجوز لنا بعد ذلك أن نؤاخذ الشاعر أو نسأله عن أسباب تلك الرؤية ، فالفنان كما يرى اليافي ((شاعراً كان أم رساماً ، إنما يحاكي الصيغة الباطنية حسب قانون الضرورة والاحتمال ... انه معنيٌّ بالحقيقة كما تبدو لبصيرته لا لبصره))[1] كما يظهر من قول الشاعر :

لإبرهةَ المُختفي في الرياحِ
أضاءَتْ قُرانا تفاسيرَها العدميّةَ
واختلفتْ حولَه
: مَنْ يكونُ تُرى ؟
قالها أحدُ العابرينَ
فقال له صاحبُ الشرطةِ المزدهي
: إنَّهُ كان لِصّاً ظريفاً
بهِ افتتنتْ في الليالي النساءُ
وإبرهةُ المُستَتِبُّ على النهرِ
كان يُسمّي البلادَ
بأسماءِ من وُلِدوا في الحوانيتِ
بين الأسى و سمرقندَ
حتى تساءلت امرأةٌ
وهي تُلقي النذور على الماءِ
هل هو نصفُ نبيٍّ ؟
وهل كانت الريحُ
تحمِلُهُ في الغروبِ
إلى الجُزُرِ السندُسيَّةِ ؟

(١) الشعر بين الفنون الجميلة ، ص١٣.

قال المؤذنُ

: كنا نرتّلهُ في السواحلِ تنويمةً للهلالِ

بالرغم من تباعد هذه الرموز في الزمان والمكان ، إلّا أن الشاعر ألّف بينها ، وأجاد سبكها، وتركيبها عبر خيط شعوري واحد ، ليخرج من الخطاب الذاتي الشعري المباشر ، فيتحدث عن عالمه بلغة غير ذاتية ، لغة رمزية تاريخية موضوعية ، وبسياق رمزي يتيح إسقاط الماضي عبر الحاضر واستمراره لمعالجة القضايا الشائكة ، بما يعبّر عن رؤيته للأحداث والوقائع التي تحيطه ، والتي تلقي بظلالها على المشهد الذي يريد التعبير عنه.

حينما نتأمل الشخصيات التي أورد الشاعر ذكرها ، واستنطقها عبر أسلوب التساؤل أو القول، من مثل : (أحد العابرين ، صاحب الشرطة ، امرأة ، المؤذن) ، نجدها شخصيات عابرة من واقعه المعيش ، تعبّر عن الضمير الجمعي للأفراد ، أراد أن يرمز من خلالها إلى الموقف المتناقض من هذا القادم الغريب ، لذلك بيّن تداخل مواقفها بين مؤيد له بوصفه المنقذ والمخلّص من كابوسٍ سابق ، ومعارض يلجأ إلى أساليب رفض متعددة.

وفي صورة جزئية أخرى من هذا النص ، تستحضر شخصية (ابن يعمر)[1] :

وقال ابنُ يعمُرَ

: إنّي أرى الغرباءَ

يُذيعون أقدامَهم في السّباخِ القديمةِ

: إنّي أراهم يُربُّون نيرانَهم

خلفَ تلك التلالِ

فيا للقبائلِ مفتونةً بالرمالِ

همُ الآنَ

عبرَ الزقاقِ المؤدّي إلى سبأٍ

(١) الشاعر العربي لقيط بن يعمر الأيادي ، الذي قتله كسرى بسبب قصيدة بعث بها إلى قومه بني أياد ، ينذرهم بان كسرى وجه جيشاً لغزوهم ، وسقطت القصيدة في يد مَن أوصلها إلى كسرى ، فسخط عليه ، وقطع لسانه ، ثم قتله.

يحملونَ هلالاً ضروساً
يدقون أبوابَنا بالوداعِ
وينتشرونَ وراءَ البطائح محتفلين

ليرمز من خلالها إلى الشاعر القتيل (رشيد الدليمي) ، الذي قتلته القوات المحتلة للبلاد، والشاعر إذ يوظف هذه الشخصية الأدبية التاريخية التي ترتبط بعصر ما قبل الإسلام ، فإنما يوظفها ليعيد قراءتها من زاوية أدبية ، تبعث الروح في الأحداث ، وتجعلها أكثر حياة ، تمكن القارئ من استخلاص العبر ، واستخلاص دروس من الماضي ، أي أنه يخرج القارئ من هذه القصائد بوعي يمكّنه النظر في المستقبل من زاوية عامة ، قائمة على رؤية عميقة.

وإذا كان الرمز (ابن يعمر) قد حذّر قومه من خطر قادم ، فإن الشاعر القتيل كان يدعو بالكلمة المعبرة ، ويأبى الاستسلام لهذا الاحتلال ويحث أبناء بلده على إفشاء السلام وحبّ الوطن ، بدلالة الرمز (حمام) ، ليتعدى الأبعاد الدلالية التاريخية للرمز (ابن يعمر)، حين دعا قومه إلى المواجهة والحيطة والحذر ، كما نلحظ ذلك في هذه الأسطر الشعرية :

واذكرُ انّكَ قلتَ لكلِّ الذين أحبّوكَ:
كونوا حماماً
يطيرُ على سفحِ أيقونةٍ
ويعودُ لشمسِ ذويهِ
وأذكرُ
إذ عادَ كلُّ الحمام إلى بيتِنا
غير أنّكَ يا صاحبي لستَ فيه
*** * ***
صباحُك منهمكٌ بالنعوشِ
وسنبلةٌ سقطت مِنكَ

لحظةَ مرّوا

.....

أرادوك أن تستظلَّ ببغضائهم

فرفضتَ

وقُلتَ لهم :

إنّه وطنٌ مُثقَلٌ بحروفِ الهجاء

على كلّ نافذةٍ

سوف يبقى هناك

حمامٌ يحبُّ البلادَ كثيراً

يسافر خلف سؤالٍ ذريعٍ

ويرجعُ كُلَّ مساء

كما نلاحظ ، حينما نقف عند صورة جزئية أخرى من هذا النص تحمل الرمز (أصابع نائلة) :

ويا للقبائلِ

غافلةً عن دبيبِ الصِّلالِ

وكانت أصابعُ نائلةٍ

لا تشيرُ

لغير الذين استدلُّوا على النهرِ

بالغارقين

إن النص ينتقل بالدلالة القديمة لهذا الرمز ، بما يجعلها أكثر فاعلية للتعبير عن الحدث أو الموقف الذي يتفاعل معه الشاعر ، فأصابع نائلة كانت تشير إلى الفتنة ، حينما اتخذها وعاظ السلاطين ، وسيلة لإبكاء الناس ، وإلهاب مشاعرهم ، وحشدهم للمطالبة بدم الخليفة المقتول. أما في إشارتها الحالية ، الخاضعة للتمدد الدلالي ، فإنها لا تشير إلّا لحدث أو

موقف واحد ، هو غفلة الآخرين وتجاهلهم عن تحديد عدوهم والإعداد لمواجهته ، إلّا بعد فوات الأوان ، حينما رؤوا الضحايا (الغارقين) ، ولذا فان الرمز الذي تقدمّه مثل هذه الشخصيات لا ينبع من معنى الشخصية فحسب ، وإنما من البناء المركب للقصيدة ، الذي يثير إيحاءات جديدة تنمو وفقها الدلالات وتنشطر ليعبّر من خلالها عن تجربته الآنية ، بما يتوافق مع رؤيته للأشياء والمواقف والأحداث المحيطة به.

وفي كل الأحوال ، فان نجاح الشاعر ((يقاس بمدى توفيقه في شحن الصورة بطاقة لا تنفد من الإيحاءات من ناحية ، وبتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة وتطويعها للمقتضيات الفنية لهذا السياق من ناحية ثانية ، بحيث لا يبدو العنصر التراثي مقحماً على القصيدة ومفروضاً عليها من الخارج))[1] ، وهكذا نجد أنفسنا أمام لغة جديدة مفرغة من معانيها السابقة اقتضتها طبيعة الحال المراد التعبير عنها ، ولا تخلو هذه الطريقة من غموض شيّق. وهكذا تنفتح قصيدة الشعر على عالم أعمق مما أظهرته تسطيحية القصيدة المتداولة.

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الدكتور علي عشري زايد ، ص٢٢٠.

الخاتمة

شهدت القصيدة العراقية الحديثة على أيدي الرواد ومن تبعهم تطوراً شاملاً ، بحيث قصد الشاعر إلى كل الإمكانيات والتقنيات الفنية المتاحة ، فقرر الاستفادة منها ، فمن التعبير الرومانسي إلى اتخاذ الواقعية والالتزام بالقضايا ، إلى توظيف آليات تشكل معادلاً موضوعياً لتلك المضامين الملتزمة كالأسطورة والرمز والقناع ، وكان من الطبيعي أن يُحدث مثل هذا الاهتزاز الفني والفكري في بنية القصيدة ردود أفعال تتقاطع ما بين محاولة التمسك بالأصالة ، وبين ركوب موجة التجديد.

إن هذه المناخات الضاغطة شكلت عنصراً استفزازياً ، ودافعاً تحريضياً لدى الكثير من الأدباء ، الذين أدركوا أن الضرورة تستدعي ولادات جديدة في الأدب والفن والفكر ، تكون قادرة على امتصاص هذه التناقضات ، ومن ثم تمثّلها.

ـ دعت قصيدة الشعر عند ظهورها ـ بعد منتصف العقد التسعيني من القرن الماضي ـ إلى تبنّي بعض السمات الفنية، والعمل عليها ، كنبذ الترهل والتشظي في الشعر والميل إلى نصوص الرؤية ، وصولاً إلى تحقيق التماسك النصّي ، وتناسل التدليل من خلال مطاردة مفهوم واحد ، وتوظيف تقنية تعدد الأصوات المستند للحوار ، كما أكدّت على أن يكون الإيقاع مكوّناً جوهرياً أساسياً يشترك مع المكوّن المعجمي في إبداع النص.

ـ تتمثل الملامح التجديدية لقصيدة الشعر في الانتقال بالقصيدة من مستوى الأداء بالشكل ـ وهو السائد الكتابي ـ الذي تتجلى فيه التبعية والتقليد والاجترار للقديم ، إلى مستوى أشكال الأداء الشعري ، الذي يتجسد فيه الابتكار والإبداع ، ويعد هذا التحول الفني حلقة من سلسلة تحوّلات شهدتها العقود الثمانية الماضية من عمر القصيدة الحديثة في العراق ، فمن شكل الأداء بالتفعيلة إلى النص المفتوح عابر الأجناس (قصيدة النثر) إلى قصيدة الشعر ، التي عمل شعراؤها على تحديث شعرية العمود وشعرية التفعيلة إلى شكل القصيدة الرقمية (التفاعلية) ، الذي ينتسب أبناؤه إلى تقنيات العلم الحديث.

ـ تناولت الدراسة ـ عبر المنتج الجمالي للإيقاع الوزني ـ المزاوجة بين التقطيعين (الكمي / الصوتي) ، وكشفت عن أثرهما بوساطة آلية (النقص) ، وأشارت إلى أن التقطيع الكمي ذو طبيعة تفعيلية يتحقق عبر فعاليتي (الزحاف / التمام) ، وأن التقطيع الصوتي ذو طبيعة صائتية يتحقق عبر فعاليتي (السكون / المد) ، وربطت القيمة الحضورية لإيقاع هذين المتغيرين ـ الكمي / الصوتي ـ بطبيعة ونوع الصياغات والتراكيب التي يتألف منها النص الشعري.

وتناولت أيضاً ـ عبر هذا المنتج ـ المزاوجة الإيقاعية بوساطة آلية (الزيادة) ، وأشارت إلى أن هذه المزاوجة تحدث نتيجة حلول (المفصل الإيقاعي) في السطر الشعري، وبيّنتْ أن المفصل الإيقاعي أشد ما يشيع في سياق (المتدارك والمتقارب والرجز).

كما وظفت في مقام التنوع الإيقاعي ، آليتي التنقل والتعدد ، للكشف عن جماليات هذا التنوع ، آلية التنقل تحدث بشكل مفاجئ في السياق الشعري ، وأن إدراكها يتطلب أكبر قدر من الإحساس الجمالي بوصفها فاعلية مضمرة ، وقسّمتها إلى تنقل دائري ، وتنقل عضوي، يتحقق التنقل الدائري ضمن دائرة عروضية واحدة ، كالانتقال من (فعولن) إلى (فاعلن) ، ضمن دائرة المتفق ، ويتحقق التنقل العضوي نتيجة لاحتفاظ التفعيلة المنتقل إليها بأبرز النوى المكوّنة للتفعيلة المنتقل منها كالانتقال من فعولن إلى مُتْفاعلن المضمرة ، وربطت بين هذين الانتقالين وبين التغير في توجه الخطاب الشعري.

وفي آلية التعدد يتم الانتقال الإيقاعي بشكل صريح ومتوقع ، لوجود علامات ايقونية أو بياضات أو أرقام ، تكون بمثابة الفواصل التنبيهية للقارئ ، وعادة ما يصاحب هذا التعدد تنقل في الأداء الشعري ، بحسب ما يستدعي الموقف الفكري أو الشعوري.

وفي دراسة جماليات التمفصل الإيقاعي ، وظفت الدراسة آليتي التضمين والتدوير ، وكشفت عن جماليات التضمين من خلال عدم التوافق الذي يحدثه بين النظم والدلالة ، لأن القيم الدلالية تنزع إلى الانبساط خارج حدود النظام البيتي أو السطري، بينما تعمل النظم على تقطيع أوصال هذا الامتداد والانبساط ، بالوزن والقافية.

كما كشفت عن جماليات التدوير ، وأشارت إلى أن طبيعة البنية النظمية والدلالية الحاملة له ، هي التي تفرض أحياناً التدوير ، ولاسيما إذا حلّ في تركيب مركزي لا يقبل الانفصال اللغوي ، كما في الإضافة والظرفية والتشبيه ، فضلاً عن الأثر الذي يحدثه التفنّن والتلاعب البصري في الفضاء الكتابي للأبيات والأسطر الشعرية في إيجاد التدوير ، لأن المنشد يتعامل مع الوقفات الجديدة طبقاً للانفعال الذي يحمله أثناء أدائه النص ، ويتعامل معها القارئ أو المتلقي طبقاً للعاطفة التي ينقلها إليه النص أثناء قراءته ، ثم ربطت بين هاتين الآليتين ـ التضمين والتدوير ـ وبين فاعليتهما في تحقيق التماسك النصي بين أجزاء النص ، فضلاً عن خلق حالة من الترقب تولّد لدى المتلقي شعوراً بالمتعة والدهشة ، ثم الاقتناع والتأثر بفكرة الشاعر ومضمون النص.

ـ وفي موضع آخر ـ من البحث ـ تناولت الدراسة جماليات التشكيل في التوازي ، فتابعت الأثر الإيقاعي للتوازي من خلال توازي الأصوات المفردة ، التي تبني نغمتها الإيقاعية من أصوات تتكرر وتتنوع على مسافات محدّدة في أسطر متوالية ، من خلال توازي الأبنية الصرفية ، التي تشكل تجانسات صوتية تتوزع في مواضع متماثلة أو متقابلة أو متوالية ، كالترديد الاستهلالي والترصيع والموازنة ، كما كشفت عن التوازي الذي تحدثه صناعة العروض ، من خلال تكييف بعض المسموعات بالتماثل الذي يحدث بين بنية التفعيلة وبنية الكلمة ، أو بين الجملة العروضية والجملة الكلامية ، في دائرة توزيع متساوٍ ، يحظى فيها الصوت بالأسبقية على الدلالة.

كما كشفت عن أن بعض القوافي ، تفرز إلى جانب وظيفتها الإيقاعية ، وظيفتين جماليتين ، وظيفة مبدعة ، تنتج تقارباً دلالياً ، لتجانس بعض القوافي فيما بينها صوتياً ، وأخرى محرّكة تحدث حينما تشكل القافية وقفة جمالية تستدعي على الصعيد التركيبي امتداد القافية في الطرف الثاني أو الأطراف الموالية.

ثم تتبعت ـ الدراسة ـ أثر التوازي في التشكيل البلاغي ، فأوضحت آليات اشتغاله في النسق التكراري أو البنائي أو التكراري البنائي ، من خلال التماثل الحاصل ـ مثلاً ـ بفعل الضمائر من حيث عائديتها أو بفعل ظهورها واستتارها ، أو بفعل تناوب موقعها النظمي ،

وأشارت إلى أن كل ذلك ينتج ألواناً من الإيقاعات التي تسهم إلى جانب هذه المستويات البلاغية في إثراء دلالة النص.

كما صنّفت الأطراف المتوازية وفق معايير دلالية ، تنبني على أساس من الترادف أو التضاد أو الاشتراط أو الاشتراك وأشارت إلى أن الشاعر حينما يراكم مجموعة من المفردات المترادفة ، يشكل ـ على مستوى الاختيار ـ دوالاً ممكنة لمدلول واحد تتوازى بفعل الملائمة الدلالية ـ على مستوى التأليف ـ لتعمق الإحساس داخل السياق بالحالة أو الموقف الذي يسيطر على ذات الشاعر.

وتتبّعت تجليات التوازي من خلال علاقة التضاد ، التي تتبلور في حركتين متناقضتين في القصيدة ، تؤديان إلى رؤية مفارقة تلائم خصوصية الانفعال الذي يسقطه الشاعر على اللغة.

كما سلطت الضوء على التوازي الذي يشكله الاشتراط أو ما يسمى بالانجرار ، الذي يقع إما بين طرفين يشترط أحدهما الآخر ، أو بين سلسلة من الأطراف يشترطها موقع واحد ، وفق بنية حوارية يقوم فيها الصوت الأول بالسؤال عن الشرط ، الذي من أجله تحل مجموعة من الأفعال في عدة مواقع ، كل موقع ينجر إلى أو يشترط موقعاً آخر ، ترتد جميعها إلى موقع واحد ، يشكل نواة دلالية تحيل على العموم ، فتستقطب الاهتمام بثلاثة أطراف متلازمة هي الفعل وحاصل الفعل ، وطرف ثالث هو الفاعلية ، التي تثير الإحساس بما يمتلكه الفاعل من قدرة على الفعل.

كما يستمد التوازي تجلياته النصيّة أيضاً من خلال علاقة الاشتراك في مجموعة من السمات ، ويسمى بالتناسب ، الذي يقوم بين ذاتين ، ذات المتكلم ، وذات أخرى ضمنية تشارك الذات المتكلّمة وتعيش معها.

ـ وفي جماليات تشكيل المشابهة ، تتبعت تراكم سمات التشبيه والاستعارة تراكماً سياقياً، لتشكيل شبكة دالة من المشابهات تؤدي وظيفتها في الإيحاء الدلالي بشكل فاعل ومؤثر، وفق آليات بلاغية كتوظيف أسلوب التشبيه البليغ ، أو حينما يوظف المبدع خياله

الشعري للربط بين موضوعات ، قد تبدو غير متجانسة ، وغير متجاورة في الواقع ، فيعتبر هذا النوع من الربط مشابهة مبتكرة.

ـ وفي مجال المفارقة كشفت الدراسة عن فاعليتها التشكيلية بوصفها تشحن التعبير بقوّة إبلاغ فنية ، تنقل التلقي من حدود الاستقبال المطمئن ، إلى الاستقبال المفاجئ ، وتتبع آليات نشوئها داخل التركيب الشعري من خلال التضاد ، أو من خلال التبادل المكاني / الزماني لحركة مسار أفعال النص ، لإحداث دلالات ساخرة تخلق إيحاءاً لدى المتلقي بتغير موازين الصراع.

ـ كما كشفت عن مظاهر الرمز بوصفه ملمحاً بارزاً في نصوص قصيدة الشعر وتابعت تمثّله في المفردة وإيحاءاتها والفكرة وتأويلها عبر تشكيل يضفي على الصورة ثراءً إيحائياً ، لأن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه تستدعي عمل آليات التأويل ، ولأن المرموز إليه ـ في تلك العلاقة ـ مسكوت عنه.

كما بيّنت توظيف الرموز الدينية أو الأدبية أو التاريخية وكشفت عن قدرة الشاعر في استغلال ماضي هذه الرموز وما تحمله من إيحاءات ، وتوظيفها بإضفاء دلالات جديدة ، تكون قادرة على استيعاب متغيرات وظروف وتداخلات آنية . إنها منازلة بين شاعر حديث من جهة وبين ماضي الرموز وميراثها الراسخ من الدلالة من جهة أخرى.

وأشارت إلى أن نجاح الشاعر ـ في التوظيف الرمزي ـ يقاس بمدى توفيقه في شحن تلك الرموز بإيحاءات لا تنفد ، وتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة ، وتطويعها للمقتضيات الفنية للسياق بحيث لا يبدو الرمز التراثي مقحماً على القصيدة ومفروضاً عليها من الخارج.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولاً : المجاميع الشعرية

- الأسماء كلها ، حمد الدوخي ، مؤسسة شرق غرب ، ديوان المسار للنشر ، دبي ، ط١ ، ٢٠٠٩م.
- أصابع الكلام ، شكر حاجم الصالحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠م.
- الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة ، مشتاق عباس معن ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٠م.
- التفاتة القمر الأسمر ، بسام صالح مهدي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ٢٠٠١م.
- أهزوجة الليمون ، حسين القاصد ، دار غيوم للثقافة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٦م.
- تفاحة في يدي الثالثة ، حسين القاصد ، سلسلة نخيل عراقي (٣) ، ط١ ، ٢٠٠٩م.
- حديقة الأجوبة ، حسين القاصد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٤م.
- حمامة عسقلان ، حسن عبد راضي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١م.
- رحلة بلا لون ، عارف الساعدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٩م.
- رحلة الولد السومري ، أجود مجبل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠م.
- الركض وراء شيء واقف ، علي الإمارة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ٢٠٠١م.

ـ ضيوف في ذاكرة الجفاف ، نوفل أبو رغيف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢، ٢٠٠٩م.
ـ الظل ... المغنِّي ، رضا السيد جعفر ، نادر عمانوئيل ، إصدارات نادي الشعر في الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراق ، ٢٠١٠م.
ـ عمره الماء ، عارف الساعدي ، سلسلة نخيل عراقي (١) ، ط١ ، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.
ـ عين الدم ، حسن عبد راضي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٩م.
ـ الغابة العذراء ، سلمان الجبوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٧م.
ـ قاب شفتين أو أشهى ، مجاهد أبو الهيل ، سلسلة نخيل عراقي (٥) ، ط١ ، ٢٠٠٩م.
ـ للقصب ألف حنجرة ، سلمان الجبوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ٢٠١١م.
ـ ليس لي بلد سواك ، ستار المالكي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٠م.
ـ ما لم يكن ممكنا ، محمد البغدادي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٤م.
ـ محتشد بالوطن القليل ، أجود مجبل ، سلسلة نخيل عراقي (٢) ، ط١ ، ٢٠٠٩م.
ـ مطر أيقظته الحروب ، نوفل أبو رغيف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢، ٢٠١٠.
ـ مفاتيح الأبواب مرسومة ، حمد محمود الدوخي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ٢٠٠٧م.
ـ ناطحات الخراب (محاولات في إيذاء النص) ، علي شبيب ورد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٩.

ـــ نخيل على ضفة القلب ، فائز الشرع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١١م.
ـــ الوقائع لا تجيد رسم الكتابة ، فائز الشرع ، منشورات أشرعة ، ١٩٩٩م.
ـــ يا أبي أيها الماء ، أجود مجبل ، شركة نورس بغداد للطباعة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٢م.

ثانياً : الكتب :

ـــ الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، د. شفيع السيد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١، ١٩٨٦م.
ـــ أساس البلاغة ، جار الله الزمخشري ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٠م.
ـــ أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٥م.
ـــ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د. علي عشري زايد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م.
ـــ الاستعارات التي نحيا بها ، جورج لايكوف ومارك جونسن ، ترجمة : عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر ، ط٢ ، ٢٠٠٩.
ـــ الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ـ الأبعاد المعرفية والجمالية ، د. يوسف أبو العدوس ، منشورات الأهلية ، عمان ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٧م.
ـــ أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : هـ. ريتر ، استانبول ، مطبعة المعارف، ١٩٥٤م.
ـــ الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٦م.
ـــ الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، الدكتورة ابتسام أحمد حمدان ،

مراجعة وتدقيق : أحمد عبد الله فرهود ، منشورات دار القلم العربي بحلب ، ط١ ، ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م.

ـ أفق الحداثة وحداثة النمط دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨م.

ـ أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب ، رومان ياكوبسن ، ترجمة : فالح صدام الإمارة وعبد الجبار محمد علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٠م.

ـ أنوار الربيع في أنواع البديع ، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني ، تحقيق : شاكر هادي شكر ، ج٣ ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، ط١ ، ١٩٩٧م.

ـ الأوشال (المقدمة) ، جميل صدقي الزهاوي ، بغداد ، ١٩٣٤م.

ـ أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة ، نعيم اليافي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٣.

ـ الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجاً / 2 ، خميس الورتاني ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٦م.

ـ البديع والتوازي ، عبد الواحد حسن الشيخ ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٩م.

ـ بنيات المشابهة في اللغة العربية ، مقاربة معرفية ، عبد الإله سليم ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب ، ط١ ، ٢٠٠١م.

ـ البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م.

ـ بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦م.

ـ البنيوية وعلم الإشارة ، ترنس هوكس ، ترجمة : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م.

ـ تحاليل أسلوبية ، محمد الهادي الطرابلسي ، دار الجنوب ، تونس ، ط١ ، ١٩٩٢م.

- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ابن أبي الأصبع المصري ، الكتاب الثاني ، تحقيق : د. حفني محمد شرف ، الجمهورية العربية المتحدة ، لجنة إحياء التراث ، د.ت.
- تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، د. محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥.
- تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ط٢ ، ١٩٨٦م.
- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر الكثافة الفضاء التفاعل ، د. محمد العمري ، الدار العالمية للكتاب ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٩٠م.
- تحليل النص الشعري بنية القصيدة ، يوري لوتمان ، ترجمة : د. محمد فتوح ، دار المعارف ، ١٩٩٥م.
- تحليل النص الشعري بنية القصيدة ، يوري لوتمان ، ترجمة : د. محمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط١ ، ١٩٩٩م.
- تحولات النص الجديد استبصار فني تاريخي في شعرية أجيال ما بعد السبعينيات في العراق ، الموسوعة الثقافية (٩٥) ، جمال جاسم أمين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٠.
- التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع ، د. أحمد كشك ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ط١ ، ١٤١٠هـ ـ ١٩٨٩م.
- التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة ، د. كريم الوائلي ، الموسوعة الثقافية (٢٥) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٦م.
- التصوير البياني ، حفني محمد شرف ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٣٨٨هـ ١٩٦٩م.
- التصوير الشعري التجربة وأدوات رسم الصورة الشعرية ، عدنان حسين قاسم ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ، ط١ ، ١٩٨٠م.

- تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج ، د. علي عباس علوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د.ت.
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، د. نعيم اليافي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٣م.
- التلقي والتأويل مقاربة نسقية ، د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٤م.
- جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر ، د. كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م.
- جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، سلسلة أطروحات الدكتوراه (٦٥) ، د. هلال جهاد ، بيروت ، ٢٠٠٧م.
- الجملة في الشعر العربي ، محمد حماسة عبد اللطيف ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١، ١٩٩٠م.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، د. صالح أبو أصبع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٧٩م.
- حركة قصيدة الشعر ، بسام صالح مهدي ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا ، ط١ ، ٢٠١٠م.
- حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي ، إليا الحاوي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١م.
- الخصائص ، صنعة أبي الفتح عثمان بن جني ، ج٣ ، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، المكتبة العلمية ، (د.ت) .
- درامية النص الشعري الحديث دراسة في شعر صلاح عبد الصبور ، وعبد العزيز المقالح ، علي قاسم الزبيدي ، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ـ سوريا، ط١ ، ٢٠٠٩م.

ـــ دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن اطيمش ، دار الرشيد للنشر ، الجمهورية العراقية ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (٣٠١) ، ١٩٨٢م.
ـــ الرماد ثانية تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين ، د. كاظم فاخر الخفاجي ، تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١٢م.
ـــ الرمز في الشعر العربي ، د. ناصر لوحيشي ، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١١م.
ـــ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧م.
ـــ الروح الحية جيل الستينات في العراق ، فاضل العزاوي ، دار المدى للنشر ، دمشق، ط١ ، ١٩٩٧م.
ـــ السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً ، علوي الهاشمي ، بنية الإيقاع ، ج١ ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ط١ ، ١٩٩٢م.
ـــ السوريالية وتفاعلاتها العربية ، عصام محفوظ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧م.
ـــ السيميائية وفلسفة اللغة ، أمبرتو إيكو ، ترجمة : أحمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية ، ط١ ، ٢٠٠٥م.
ـــ شرح التسهيل ، ابن مالك جمال الدين محمد بن عبد الله الطائي الأندلسي ، تحقيق : عبد الرحمن السيد ود. محمد بدوي المختون ، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٠م.
ـــ الشعر بين الفنون الجميلة ، نعيم اليافي ، دار الجيل ، دمشق ـ سوريا ، ط١ ، ١٩٨٣م.

- الشعر الجاهلي ، قضاياه وظواهره الفنية ، د. كريم الوائلي ، مكتبة كعيبة ومكتبة الجيل الجديد ، صنعاء ـ اليمن ، ط١ ، ٢٠٠٣م.
- الشعر الحديث في البصرة (١٩٤٧ ـ ١٩٩٥) ، دراسة فنية ، د. فهد محسن ، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٨م.
- الشعر العراقي الحديث قراءات ومختارات ، الدكتور محمد صابر عبيد ، منشورات أمانة عمان الكبرى ، دار الهندي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢م.
- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته ، محمد بنيس ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٠.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين إسماعيل ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١م.
- الشعرية العربية ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥م.
- شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية ، الدكتور محمد العياشي كنوني ، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م.
- الصاحبي ، أحمد بن فارس ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، الناشر عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٧٧م.
- الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ١٩٨٣م.
- الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث ، د. وجدان الصايغ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣م.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤م.
- طائر الوجد دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري العربي الحديث سعدي يوسف أنموذجاً ، د. عبد القادر جبار ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٠م.
- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري ، د. محمد فتوح أحمد ، مهرجان المربد الشعري العاشر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٩م.

- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، محمد بنيس ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩م.
- الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر (١٩٦٧ ـ ١٩٨٤) ، د. مراد عبد الرحمن مبروك ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٩م.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، الزرقاء ، ط١ ، ١٩٨٥.
- العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة ، د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، اربد ، الأردن ، ط١ ، ١٤٣١هـ ـ ٢٠١١م.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، د. صلاح فضل ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط١، ١٩٨٥م.
- علم الدلالة ، بيير جيرو ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، عويدات ، بيروت ط١ ، ١٩٨٦م.
- علم النص ، جوليا كرستيفا ، ترجمة : فريد الزاهي ، دار توبقال ودار سوي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩١م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، ج١ ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، سوريا ، ط٥ ، ١٩٨١م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، دار مرجانة للطباعة ، ط٢، ١٩٧٩.
- عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي ، تحقيق : طه الحاجري ، محمد زغلول السلام ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٥٦م.
- عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي ، شرح وتحقيق : عباس عبد الستار ، مراجعة : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٥م.
- الغابة والفصول ، طراد الكبيسي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩م.
- فلسفة الجمال ، محمد زكي العشماوي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،

بيروت ، ١٩٨١م.
ـــ فن الاستعارة ، د. أحمد عبد السيد الصاوي ، دار بور سعيد للطباعة الإسكندرية ، ١٩٧٩م.
ـــ فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط٦ ، ١٩٨٧م.
ـــ فن الشعر ، إحسان عباس ، دائرة الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط٤ ، ١٩٨٧م.
– في تحليل النص الشعري ، عادل ضرغام ، الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط١ ، ١٤٣٠هـ ـ ٢٠٠٩م.
ـــ في حداثة النص الشعري ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط١ ، ١٩٩٠م.
ـــ في الشعر الأوربي المعاصر ، عبد الرحمان بدوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠م.
ـــ في الشعر العربي الحديث ، د. أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ٢٠٠٢م.
ـــ في الشعرية ، د. كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٧م.
ـــ في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة ، د. عمر خليفة بن إدريس ، دار الكتب الوطنية ، بنغازي ، ليبيا ، ط١ ، ٢٠٠٣م.
ـــ في نحو اللغة وتركيبها ، خليل أحمد عمايرة ، مكتبة المنار ، الأردن ، ١٩٩٠م.
ـــ في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة ، د. نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ١٩٧٩م.
ـــ في نقد الشعر العربي المعاصر ، رمضان الصباغ ، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، ١٩٩٨م.
ـــ القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية تنظير وإجراء ، د. رحمن غركان ، دار

الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٠م.

- قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني ، د. رحمن غركان ، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١٠م.
- القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات ، د. محمد صابر عبيد ، دار الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م.
- القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ، ج١ ، د. عبد الله راجع ، دار قرطبة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٧م.
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٧٨م.
- قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨م.
- قضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي ، المطبعة العالمية بالقاهرة ، مكتبة الخانجي (د.ط) ، ١٩٦٤م.
- الكافي في العروض والقوافي ، الخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣ ، ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٤م.
- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، أبو هلال العسكري ، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت، ١٩٨٦م.
- لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة ، د. عبد الفتاح أحمد يوسف ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط١ ، ١٤٣١هـ ـ ٢٠١٠م.
- لغة الشعراء ، ونفرد نوتنبي ، ترجمة : د. عيسى العاكوب ود. خليفة الغرابي ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٦٦م.
- لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، السعيد الورقي ، دار المعارف، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٥م.
- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية

العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٧م.

ـــ اللغة العربية معناها ومبناها ، د. تمام حسان ، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة ، ط٤ ، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م.

ـــ اللغة والخطاب الأدبي مقالات لغوية في الأدب ، مجموعة من المؤلفين ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ـ لبنان ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١، ١٩٩٣م.

ـــ مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ، أ.أ. ريتشاردز ، ترجمة وتقديم وتعليق : محمد مصطفى بدوي ، مراجعة : لويس عوض وسهير القلماوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٥م.

ـــ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين ابن الأثير ، تحقيق : د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة ، مكتبة نهضة مصر ، ط١ ، ١٩٦٠م.

ـــ مدائن الوهم شعر الحداثة والشتات دراسة نقدية ، عبد الواحد لؤلؤة ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط١ ، ٢٠٠٢م.

ـــ مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧م.

ـــ مدار الصفصاف قصيدة الشعر الاتجاه الجذور الرؤية التجربة ، تحرير نوفل أبو رغيف ، فائز الشرع ، ج١ ، سلسلة تجارب 2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٩م.

ـــ المرآة والنافذة دراسة في شعر سعدي يوسف ، د. سمير خوراني ، دار الفارابي ، بيروت ـ لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٧م.

ـــ المستويات الجمالية في نهج البلاغة دراسة في شعرية النثر ، نوفل أبو رغيف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٨م.

ـــ معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، فاضل ثامر ، وزارة الإعلام ، دار الحرية للطباعة، بغداد ، ١٩٧٥م.

ـــ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤م.
ـــ المفارقة وصفاتها ، د.سي ميوميك ، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي (١٣) ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، العراق ، ١٩٨٧م.
ـــ مفهوم الأدبية في التراث النقدي العربي ، توفيق الزيدي ، دار سراس للنشر ، تونس، ١٩٨٥م.
ـــ مفهوم الشعر عند السياب ، د. عبد الكريم راضي جعفر ، الموسوعة الثقافية (٥٥) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٨م.
ـــ المقابسات ، أبو حيان التوحيدي ، تحقيق : محمد توفيق حسين ، دار الآداب ، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٩م.
ـــ مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ديفد ديتش ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧م.
ـــ المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، لأبي محمد القاسم السجلماسي ، تقديم وتحقيق: علال الغازي ، مكتبة المعارف ، ط١ ، ١٩٨٠م.
ـــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنّي ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٦م.
ـــ الموجة الصاخبة شعر الستينات في العراق ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٤م.
ـــ موسيقى الشعر ، د. ابراهيم أنيس ، مكتبة الإنجلو المصرية ، ط٢ ، ١٩٥٢م.
ـــ موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية ، د. شكري محمد عياد ، دار المعرفة، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٨م.
ـــ الموشح مآخذ العلماء على الشعراء للمرزباني ، تحقيق : د. علي محمد البجاوي ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، (د.ت).
ـــ نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ،

بغداد، ١٩٨٧م.

- نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة : ابراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية (٨٩٨٢).
- النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، علي يونس ، الهيأة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥م.
- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق وتعليق : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت).
- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط٣، ١٩٧٨م.
- النقد والأسلوبية ، عدنان بن ذريل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٩م.
- وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، د. سعد الدين كليب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٧م.
- ويكون التجاوز دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث ، محمد الجزائري، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة الكتب الحديثة (٧٠) ، ١٩٧٤م.

ثالثاً : الدوريات

- انطولوجيا البقاء ، قراءة في أحد بياني قصيدة الشعر ، د. ناظم عودة ، الأقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع٤ ، ٢٠٠٩م.
- تقنية التوازن بين تعدد البنى ووحدة المعنى في الشعر الحديث ، د. عشتار داود محمد ، الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع٤٣٧ ، ٢٠٠٧م.
- التماسك النصي ملمحاً من ملامح قصيدة الشعر ، مقاربة تحليلية في قصائد جماعة بيان القاهرة ، د. علاء جبر محمد ، الأقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،

ع٤ ، ٢٠٠٩م.

- دراسة تطبيقية في بعض نماذج قصيدة الشعر : قصيدة التفعيلة أنموذجاً ، مهدي جاسم ، أشرعة ، رابطة الرصافة للشعر العربي ، ع٦ ، ١٩٩٩م.
- سيرة اتجاه .. قصيدة الشعر وما بعدها ، د. فائز الشرع ، الأقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع٤ ، ٢٠٠٩م.
- في جدل الحداثة الشعرية ، نموذج المفاصل ، د. عبد السلام المسدّي ، الأقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع١ ، ١٩٨٦م.
- قراءة في ثنائية التجريب ، د. سافرة ناجي ، آفاق أدبية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع١ ، ٢٠١٢م.
- قصيدة (ابن زريق في المربد) ، نجاح مهدي العرسان ، أشرعة ، رابطة الرصافة للشعر العربي ، ع٦ ، ١٩٩٩م.
- قصيدة البيت بوصفها شكلاً من أشكال قصيدة الشعر : مقاربة تحليلية ، مشتاق عباس معن ، أشرعة ، رابطة الرصافة للشعر العربي ، ع٦ ، ١٩٩٩م.
- القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد ، رجاء عيد ، فصول ، مصر ، مج١٥ ، ع٢، ١٩٩٥م.
- قصيدة (الشجر فجر آخر) ، رشيد حميد الدليمي ، أشرعة ، رابطة الرصافة للشعر العربي ، ع٧ ، ٢٠٠٠م.
- قصيدة الشعر انطولوجيا البقاء ، ناظم السعود ، آفاق أدبية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع١ ، السنة الثانية ، ٢٠١٢م.
- قصيدة الشعر بين الوجود المتحقق والوعد المنتظر : مدخل تعريفي بالنوايا والإرهاصات ، فائز الشرع ، أشرعة ، رابطة الرصافة للشعر العربي ، ع٦ ، ١٩٩٩م.
- قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة ، حاتم الصكر ، فصول ، مصر ، مج١٥ ، ع٣، ١٩٩٦م.

ـــ قصيدة (هكذا وجدتها) ، عارف الساعدي ، أشرعة ، رابطة الرصافة للشعر العربي ، ع٤ ، ١٩٩٧م.
ـــ المرآة والنافذة في أفق قصيدة الشعر ، د. امجد حميد عبدالله ، الأقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع٤ ، ٢٠٠٩م.
ـــ المفارقة ، نبيلة عبيد ، فصول ، مصر ، العددان (٣ـ٤) ، ١٩٨٧م.
ـــ نظرية الانزياح عند جان كوهن ، نزار التجديتي ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، المغرب ، ع١ ، ١٩٧٨م.
ـــ وصولاً إلى ما بعد قصيدة الشعر سياقات الانضمام إلى التجربة ، د. نوفل أبو رغيف ، آفاق أدبية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ع١ ، السنة الثانية ، ٢٠١٢م.

رابعاً : الرسائل والأطاريح

ـــ الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي ، علي عبد رمضان ، دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ١٤٢٩هـ ـ ٢٠٠٨م.
ـــ جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع ، مسعود وقّاد ، دكتوراه ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة باتنة ، ٢٠١١م.
ـــ شعرية النص عند الجواهري دراسة تحليلية ، علي عزيز صالح ، دكتوراه ، كلية التربية / ابن رشد ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٧م.
ـــ المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر ، حامد مزعل حميد الراوي ، دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦م.
ـــ الموسيقى في شعر الحب عند أبو ريشة والسياب دراسة موازنة ، ماجستير ، رحيم كوكز خليل ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ٢٠١٠م.

خامساً : شبكة الانترنت :

- التضمين العروضي ، د. هاشم بن أحمد العزام ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، مج١٩ ، ع٤٣ ، ١٤٢٨هـ.
- الرمز في الشعر العربي الحديث ، د. أحمد الزعبي ، جريدة الرأي الأردنية ، الجمعة ، ٢٠٠١/٧/٣٠م.
- الرمز في الشعر المغربي المعاصر ، محمد يوب ، صحيفة ثقافية (قاب قوسين)، الصفحة الرئيسة ، (آراء وأفكار) ، ٢٠١٢/١٢/٢٠م.
- شعرية المفارقة بالحرب (قراءات في إكليل جواد حطاب) ، د. بشرى البستاني ، مركز النور للدراسات ، قراءات ، ٤٤٣.
- قصيدة :عودة ابن زريق ، نجاح مهدي العرسان (YouTube) ، المسابقة الشعرية (أمير الشعراء) ، الموسم الرابع ، أبو ظبي ، ٢٠١٠.
- المفارقة في شعر عدنان الصائغ ، ديوان (صراخ بحجم الوطن) نموذجاً ، د. قاسم البريسم ، مجلة ضفاف ، ع٩ ، فبراير ، ٢٠٠٢م.

Abstract

The poem a appealed to – when it appears after the mid nineties – adopt some technical features, and work on them, as neglecting flabbiness and fragmentation in the poetry and a tendency to texts vision, thus achieving the cohesion script, and reproduction pampering through chasing one concept, and employ technology polyphony document for dialogue, it stressed that the basic rhythm essential component involved with the lexical component in the creation of the text.

The renewing features of poem in moving it from the level of performance as a prevailing written which reflects the subordination and tradition and back to the old , to the level of forms of performance of the poetry which is embodied in the innovation and creativity , and this is the shift technical episode of the series shifts witnessed the past eight decades of the age of new poem in Iraq , it is the form of text metric performance to open transient species (prose poem) to the poem that the work of poets on this column and lattice poems to digital form of the poem (inter active) , which belong to the techniques of modem science .

The study dealt with aesthetic rhythm weighted combination of quantitative and phonetic , and revealed their impact mediated effectiveness (decrease) , and pointed out that cutting the quantitative nature proactive achieved through dynamic (Zahafy Al-Tamam) and cutting voice nature through dynamics of Al-Sikoon , Al-Med (sleep , tide).

In the context of rhythmic diversity, the study employed two function to detect the aesthetics of this variety, effective mobility and effective pluralism. Effective movement occurs suddenly in the poetic context, and that perception requires the largest amount of aesthetic sense. The effectiveness of variety is going rhythmic explicit expected, the presence of iconic signs or numbers, to serve as alerting spacers for the reader .

In a study of the aesthetics of rhythmic articulation . The study employed tow functions : the modulation efficiency and effectiveness of recycling , and revealed the aesthetics of inclusion through a mismatch caused between system and significance . The research also revealed aesthetics of recycling, and pointed out that the nature of the systemic structure and semantic bearing it, are sometimes imposed recycling, especially if a solution in a centralized installation does not accept the separation of language.

The research also dealt with the aesthetics configuration in parallel , continue impact rhythmic equivalent through parallel sounds single , which is building a tone rhythmic of votes repeated and varied specific lines in succession , and through parallel buildings morphological , which constitute (Tjansat) audio distributed in positions similar or opposite or in succession , also revealed parallelism caused by industry offers , by symmetry which occurs between Trochee structure and the Al-MASMOAT adapting the similarity of the word .

And to follow the impact of parallelism in the rhetorical composition, it explained mechanisms of structural or Recurring

As class parties parallel according to the criteria indicative , based on the basis of synonymy or antagonism and pointed out that the poet when accumulation a set of vocabulary synonymous , is at the level of choice -proofs-that have possible meaning one parallel by appropriate semantic level authoring for deepening sense within the context which controls the position of the poet .

And trace the manifestations of parallelism through antagonistic relationship, which appears in tow contrasting movements in the poem, that lead to vision paradox that the poet used it in his language .

It also generates parallel requirement or what is called to be drawn, which is located either between them or according to the structure of dialogue .

In the area of irony the research revealed fine effectiveness as shipped expression strongly inform art , movement receive limits reception reassuring . It also revealed aspects of the symbol as a prominent feature in the text of the idea and interpreted its inspirations and it represented in single or through the formation lends richness suggestively .

It also pointed to employ religious symbols or literary and historical , in this way it revealed the poet's ability to exploit these symbols of past and carries overtones , and employment by giving new connotations , be able to decide the variables and conditions which are timely intervention .

Hair Poem Iraqi
Study in the aesthetics of rhythmic modulation

By
Hameed Yeagoob Naimah

TO
The council of college of Education , University of Basrah In partial full fillment of The Requirements for The ph. D. Degree in Arabic language and its Arts.

Supervised
By

Phd. prof.
Sawady Faraj Miklif.

2013 A.D