جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة كربلاء / كلية التربية للعلوم الانسانية
قسم اللغة العربية

حداثة النص الشعري عند شعراء الجيل التسعيني العراقي
دراسة في إيقاع الرؤيا والوزن والتصوير
إصدارات اتحاد الكتاب العرب (٢٠٠٠-٢٠١٠م) أنموذجاً

أطروحة تقدّم بها الطالب

سجّاد عبد الحميد عدنان الموسوي

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة كربلاء:

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها/أدب

بإشراف

أ . د. أحمد صبيح الكعبي

١٤٤٤هـ ٢٠٢٢م

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ﴾

صَدَقَ اللهُ العَلِيُّ العَظِيمُ

سورة الزّمر الآية: ٢٣

الإهداء ..

لِمَنْ أَضَاءُوا فَلَمَّا جِئْتُ آنَسُهُمْ

غَابُوا، فَكُنْتُ جَدِيرًا بِالمَصَابِيحِ

إلى حَامِلِي قَبَس الشَّهَادَةِ مِن بَيتِنا:

عدنان جابر سلمان

علي عدنان جابر

عبد الحميد عدنان جابر

عبد المجيد عدنان جابر

لِجَدَّتَيَّ.. لِأُمِّيْ.. إِخوتيْ سَنَدِيْ

لِزَوجَةٍ أَخْلَصَتْ بَينَ الأَطَارِيحِ

سَجَّاد

إقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ(**حداثة النص الشعري عند شعراء الجيل التسعيني العراقي دراسة في إيقاع الرؤيا والوزن والتصوير-إصدارات اتحاد الكتاب العرب (٢٠٠٠-٢٠١٠م) أنموذجاً**، التي قدّمها الطالب (**سجّاد عبد الحميد عدنان جابر الموسويّ**) قد جرى تحت إشرافي في كلّيّة التّربية للعلوم الإنسانيّة _ جامعة كربلاء _ قسم اللغة العربيّة، بمراحلها كافّة، وقد استوفت خطّتها استيفاءً تامّاً يؤهّلُها للمناقشة، وهي جزء من متطلّبات نيل درجة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربيّة وآدابها/ أدب.

الإمضاء:

المشرف : أ. د. أحمد صبيح الكعبي

التأريخ : ١٥ / ٨ / ٢٠٢٢م

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشّح هذه الأطروحة للمناقشة:

رئيس قسم اللغة العربيّة

الإمضاء :

الاسم : أ. د. ليث قابل الوائلي

التأريخ ١٤ / ٨ / ٢٠٢٢م

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أننا قد اطَّلعنا على الأطروحة الموسومة بـ **" حداثة النص الشعري عند شعراء الجيل التسعيني العراقي دراسة في إيقاع الرؤيا والوزن والتصوير إصدارات اتحاد الكتاب العرب (٢٠٠٠-٢٠١٠م) أنموذجًا"** التي تقدَّم بها الطالب **"سجاد عبد الحميد عدنان الموسوي"**، وقد ناقشناهُ في محتوياتها، وفي ماله علاقة بها، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربيَّة وآدابها وبتقدير (امتياز).

الإمضاء

أ.د. رحمن غركان عبادي

رئيس اللجنة

التاريخ: ١٠ / ١١ / ٢٠٢٢ م.

الإمضاء

أ.د. عبد الأمير مطر فيلي الساعدي

عضواً

التاريخ: ١٤/ ١١/ ٢٠٢٢م.

الإمضاء

أ. د. علي محمد ياسين

عضواً

التاريخ: ١٠ / ١١/ ٢٠٢٢ م.

الإمضاء

أ.م.د. أحمد عبد الحسين الفرطوسي

عضواً

التاريخ: ١٠/ ١١/ ٢٠٢٢م.

الإمضاء

أ.م.د رفل حسن طه الطائي

عضواً

التاريخ: ١٣/ ١١/ ٢٠٢٢م.

الإمضاء

أ.د. أحمد صبيح محيسن الكعبي

عضواً، ومشرفاً

التاريخ: ١٤/ ١١/ ٢٠٢٢م.

صدَّقها مجلس كلّية التربية للعلوم الإنسانيَّة

الإمضاء

أ.د. حسن حبيب عزر الكريطي

عميد كليَّة التربية للعلوم الإنسانيَّة

التاريخ: ١٨/ ١١/ ٢٠٢٢م.

شكر وعرفان

- مطلق الحمد للمطلق سبحانه أوّلاً وفي الختام... وله الحمد وهو يمنحني جوازَ شُكْرِهِ هو، ثمّ شُكره فيمن خَلق، فشكراً لـ :
- **أساتذتي المضيئينَ** الذين تتلمذت على أيديهم في مراحل الدراسة كافة، منذ المرحلة الابتدائية حتى مرحلة الدكتوراه.
- **الماكِثِينَ في جمال الغيب** وَسُبُل التوقّع، أعضاء لجنة المناقشة الموقّرين قَبلاً وبَعداً، إليكم شكري، وأنا كلّي ترقّبٌ وعمقٌ لِلَحْظَتِكم الرائدة.
- **الأحبة في اتحاد الكتاب العرب في الجمهورية العربية السورية،** على تزويد الباحث بدليل الإصدارات ونُسَخ مدونات الدراسة، وأخص بالشكر _بهذا الصدد_ مَن كانوا همزة الوصل مع هذا الاتحاد، وهم الأستاذ عبد الإله يحيى، والأستاذ ربيع محمد العبيدي، والأستاذ مصطفى محمد العبيدي على الجهود المتواصلة في فترة تفشّي وباء كورونا، في تسهيل التواصل مع اتحاد الكتاب العرب في سوريا.
- **الدكتور عارف الساعدي،** وهو يبارك عنوان الأطروحة، ويسهم عَبْر محاورةٍ من ثمين وقته في توثيق شعراء الجيل التسعيني ممن صدرت لهم مجموعات شعرية في اتحاد الكتاب العرب ضمن المدة المعنية بالدراسة.
- **زملائي** في رحلة الدراسة _يُسْرِها وعُسْرِها_ ؛ فهم أصدقائي الكثيرون جداً في نفسي.
- **زوجتي القديرة وقصيدتَيَّ (عذراء ونورهان)** شكراً بحجم الصبر على كلّ لحظة مسروقة مِنْكُنّ، وعذراً لما تعرَّضْتُنَّ له من خسارات.
- **أصدقائي وأقربائي** الأعزاء الذين تابعوا مسيرتي العلمية ورفدوني بالمصادر القيّمة وأخص منهم بالذكر شقيقَيَّ (د. كرار عبد الحميد) الذي كان غزيراً عطاؤه وإيثاره منذ البداية وحتّى آخر سطر من سطور الأطروحة، و(م.م. عباس عبد الحميد) الذي كانت مَصادِرُهُ مُصادَرَةً لي طيلة مدة الكتابة، وعمِلَ جاهداً في توصيل الكتب من مكتبات شارع المتنبي في زمن الكورونا، ولرافد المصادر (د. مشتاق قاسم جعفر).
- **الموظفينَ في كل مكتبةٍ** احتضنتني أمّاً رَؤوماً، وبالخصوص موظفِي المكتبة المركزيّة، ومكتبتَي الروضتين الحسينية والعباسية في محافظة كربلاء.

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ–ز
التمهيد : في المفهوم والمصداق	١– ٢٩
المحور الأول : حداثة النص الشعري	٢–٧
المحور الثاني : الإيقاع قديماً وحديثاً	٨–٢١
أولاً_ الإيقاع قديماً	٨–١٥
ثانياً_ الإيقاع حديثاً	١٦–٢١
المحور الثالث : شعراء الجيل التسعيني العراقي	٢٢–٢٩
الفصل الأول : حداثة الإيقاع في الرؤيا الشعرية	٣٠–١٥٨
مدخل تنظيري (في الرؤيا–المفهوم والإيقاع–)	٣١–٣٨
أولاً_ مفهوم الرؤيا	٣١–٣٤
ثانياً_ إيقاع الرؤيا	٣٥–٣٨
المبحث الأول: إيقاع التجاور البصري في الرؤيا الشعرية	٣٩–٩٣
أولاً_ إيقاع اللوحة/ الصورة المصاحبة	٤٣–٧٢
ثانياً_ إيقاع البياض	٧٣–٨٣
ثالثاً_ إيقاع علامات الترقيم	٨٤–٩٣
المبحث الثاني: إيقاع التجاور المقطعي في الرؤيا الشعرية	٩٤–١٢٢
أولاً_ إيقاع التناغم الدلالي	٩٦–١١٠
ثانياً_ إيقاع السرد والحوار	١١١–١٢٢
المبحث الثالث: إيقاع التجاور التراكمي في الرؤيا الشعرية	١٢٣–١٥٨
أولاً_ إيقاع المعجم اليومي	١٢٥–١٣٥
ثانياً_ إيقاع التقابل	١٣٦–١٤٥
ثالثاً_ إيقاع الحذف والاتصال	١٤٦–١٥٨

الفصل الثاني : حداثة الإيقاع في الوزن الشعري	١٥٩-٣٠٦

مدخل تنظيري (في الوزن –ضرورته وحداثة إيقاعه)	١٦١-١٧٠
أولاً_ ضرورة الوزن	١٦١-١٦٦
ثانياً_ الحداثة في الإيقاع الوزني	١٦٧-١٧٠
المبحث الأول : ظواهر الانزياح الوزني	١٧١-٢٦٨
أولاً_ الانزياح الوزني الموازي/ العتبة الموزونة	١٧٢-٢١٣
١_ العنوان الموزون	١٧٣-١٩٨
أ_ العنوان الخارجي الموزون	١٧٦-١٨٦
ب_ العنوان الداخلي الموزون	١٨٧-١٩٨
٢_ الإهداء الموزون	١٩٩-٢٠٤
٣_ الاستهلال التقديمي الموزون	٢٠٥-٢١٣
ثانياً_ الإطالة والاقتصاد والإقحام التفعيلي	٢١٤-٢٣٢
١_ الإطالة التفعيلية	٢١٦-٢٢٢
٢_ الاقتصاد التفعيلي	٢٢٣-٢٢٦
٣_ التفعيلة المقحمة	٢٢٧-٢٣٢
ثالثاً_ التداخل الإيقاعي	٢٣٣-٢٦٨
١_ التناوب الشكلي	٢٣٥-٢٤٣
٢_ التداخل العروضي	٢٤٤-٢٥٣
٣_ الاختلاط	٢٥٤-٢٥٨
٤_ التناص الإيقاعي	٢٥٩-٢٦٨
أ_ النص/ والنص الموازي	٢٦٠-٢٦٥
ب_ الذاكرة النصية	٢٦٦-٢٦٨
المبحث الثاني: بنية البيت الشعري الموزون	٢٦٩-٣٠٦
أولاً_ أشكال البيت الشعري الموزون	٢٧١-٢٩١
١_ نثر الأبيات (الحاضنة والبروزات الوزنية)	٢٧٢-٢٧٩
٢_ السطر الشعري (الحاضنة والبروزات الوزنية)	٢٨٠-٢٨٦
٣_ الجملة الشعرية (الحاضنة والبروزات الوزنية)	٢٨٧-٢٩١
ثانياً_ التمفصل الإيقاعي في البيت الشعري الموزون	٢٩٢-٣٠٦

١_ فاعلية التدوير	٢٩٣-٣٠٠
٢_ فاعلية التضمين	٣٠١-٣٠٦
الفصل الثالث : حداثة الإيقاع في التصوير الشعري	٣٠٧-٣٨٤
مدخل تنظيري (في التصوير –ضرورته وإيقاعه–)	٣٠٨-٣١٨
أولاً_ ضرورة التصوير	٣٠٨-٣١٢
ثانياً_ إيقاع التصوير	٣١٣-٣١٨
المبحث الأول : إيقاع التصوير الشعري (البياني والتشكيلي والمتجاوز)	٣١٩-٣٦٧
أولاً_ الإيقاع في التصوير البياني (المشابهة)	٣٢٠-٣٤٦
١_ إيقاع التصوير التشبيهي	٣٢٣-٣٣٤
٢_ إيقاع التصوير الاستعاري	٣٣٥-٣٤٦
ثانياً_ الإيقاع في التصوير التشكيلي (الرسمشعري)	٣٤٧-٣٥٤
ثالثاً_ الإيقاع في التصوير المتجاوز (الاستدعاء)	٣٥٥-٣٦٧
المبحث الثاني : معمار إيقاع التصوير الشعري (الأنماط)	٣٦٨-٣٨٤
أولاً_ النمط الرتيب	٣٧١-٣٧٥
ثانياً_ النمط الدائري	٣٧٦-٣٨١
ثالثاً_ النمط الساكن	٣٨٢-٣٨٤
الملاحق	٣٨٥-٣٩٢
الخاتمة	٣٩٣-٤٠٢
المصادر والمراجع	٤٠٣-٤٢٢
ملخّص باللغة الانجليزية	

المقدمة

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيْمِ

الحَمْدُ للهِ الذي دَلَّ على ذَاتِه بِذَاتِهِ، وتنزَّهَ عن مُجانَسَةِ مخلوقاتِهِ، وَجَلَّ عَن مُلاءَمَةِ كَيفيّاتِهِ، وَالصَّلاةُ وَالسَّلامُ عَلَى الدَّلِيلِ إليهِ في الليلِ الأَلْيَلِ، والماسِكِ مِن أَسْبَابِهِ بِحَبْلِ الشَّرَفِ الأَطْوَلِ، وَعَلَى آلِهِ الأَخْيَارِ المُصْطَفَينَ الأبْرَارِ...

أَمَّا بَعْد ...

فمن البديهي أنْ تُسهِمَ طبيعة التجربة الشعرية في بلورة الهوية الإنجازية في إطار النص الإبداعي عموماً، والشعري على وجه الخصوص؛ إذ يمثّل النص الشعري بما فيه من معطيات فنية وجمالية الاستجابة الأدائية للمستوى الإبداعي المتأتّي من تجربة الشاعر، وكلّما كانت التجربة الشعرية على نحو من الخصوصية فيما تكتنزه أو توظفه من إبداع جاء النص الشعري بوصفه كاشفاً لتلك الخصوصية؛ بمعنى أنّه يؤدي ضمناً وظيفة الفرز الحتمي على المستوى الفني بما يحمله من مغايرةٍ أو مجاوزةٍ تمثّل روح الحداثة، وعلى أي مستوى كانت هي من التجاور أو التجاوز.

ومن الطبيعي أنْ تتحقق هنا جملة من القواسم المشتركة بين مجموعة من الشعراء، فيما يخص التجربة الشعرية التي تحمل المغايرةَ اشتغالاً أدائيّاً، وليس هذا ضرباً من الضغط على الواقع الشعري ليستجيب لتصورات النقد؛ إنّما المشهد الشعري العراقي –على الأخص– كان قد انكشف عمّا يبرر هذا التوجه النقدي؛ حيث صار هذا المشهد وسطاً تتوالى فيه الأجيال الشعرية على نحو تعاقبي اكتسب مشروعيته بما أُنجِز من تحولات حداثية مدارُها النص الشعري؛ ولعلّ التسعينيات من القرن المنصرم كانت حاضنة استوعبت تجارب شعرية بالمستوى الذي يضمن لها صفة الجيل الشعري، فشعراء التسعينيات ترجموا حداثتهم بالتجريب الذي حاولوا إضفاء المشروعية له عَبْر ما أَصدروه على المستويين الشعري والنقدي.

وحداثة النص الشعري لدى شعراء التسعينيات تمثل اعتراءً جماليّاً لا يقف عند شكلٍ شعريّ أو عند بنيةٍ نصيّةٍ ما، ويأتي هذا الفهم تأسيساً على معطيات مدوناتهم الشعرية الضامنة لخصوصية الأداء الشعري؛ ذلك الأداء الذي يؤجج ويثير البحث النقدي، ويبعث على خوض الغمار الذي يبدو ملائماً له كاشتغالٍ حداثي. وفي الخِضَم الإيقاعي ما يكفل ترجمة حداثة النص

الشعري؛ نظراً لمرونة الإيقاع في انفتاحه مفهوميّاً على مستويات مختلفة في النص الشعري، حتى صار يُدرَسُ بوصفه بنيةً مرئية أو بنيةً سمعية أو بنيةً دلالية أو بنيةً مجازية؛ أو قُل على النحو الذي تضمنه عيّنات الدراسة حداثيّاً بهذا التصور، ومن هنا جاءت حداثة النص الشعري في مجموعات الشعراء التسعينيين _ إصدارات اتحاد الكتاب العرب_ مترجَمةً ضمن المسار الإيقاعي؛ حيث الإيقاع يمثّل الخيط الحداثي الرابط والمتسع لمستويات النص الأخرى؛ فالاتساع في دراسة الإيقاع ضرورة حداثية في ضوء مرونته مفهوميّاً.

وليس انتخاب إصدارات اتحاد الكتاب العرب كأنموذج لمشروع الدراسة من الجزاف في شيء؛ نظراً لأنها إصدارات شعرية تندرج ضمن اتحادٍ من شأنه الاهتمام بالتجارب الشعرية ذات التحقق الفعلي على مستوى المشهد الشعري العربي؛ فهو ليس داراً أو مؤسسة عادية ذات غرض تجاري نفعي فيما يُنشَر؛ بل ثمة ما يُشعِر أو يُشير إلى كونه اتحاداً خاصّاً بالمبدعين العرب –على الأرجح–، وهو اتحاد طالما احتفى بالكتاب العرب نقّاداً وشعراء فيما يُصدِر لهم منذ أكثر من نصف قرن، على أنّ اصطفاء هذه الإصدارات يعني بالضرورة اصطفاءً لشعرائها التسعينيين؛ فقد كان من بينهم عدد من الشعراء الموقعين على بياناتهم الشعرية الخاصة بالاحتفاء بحداثتهم في إطار المغايرة النصية الشعرية، التي بدت مدونات الدراسة كفيلة باستيعابها؛ وهم شعراء أكاديميون على الأغلب ولهم حضور في ساحة النقد الأدبي؛ لتأتي دراستنا هذه خوضاً بحثيّاً يسلط الضوء على حداثة النص الشعري ضمن المسار الإيقاعي في مجموعاتهم الشعرية؛ فهي مدونات كنتُ قد خطّطت لدراستها منذ إكمالي مرحلة الماجستير _وإنْ لم تكن كلها تحت اليد_ فتجارب شعرائها بدت ضامنةً لدراسة الإيقاع في ضوء حداثة النص الشعري؛ بالمستوى الذي يتماشى مع المسار النقدي الذي لا يتخذ من الممارسة النقدية جملة من القطعيّات، والآخذ بالرؤى التي تتصف بكونها افتراضات أو طروحات نقدية يحكمها التصور النقدي الذي لا يتقاطع مع الذائقة ومعايير الجمال.

ويأتي هذا رغبةً بالجدارة والتسويغ النقدي فيما يمكن أنْ تَقترحه أو تُضيفه هذه الدراسة من خطة في البحث بالمستوى الذي يتعامل مع النص حداثيّاً في الغمار الإيقاعي، خصوصاً ونحن كنا قد اعتدنا كثيراً في دراسة البنية الإيقاعية أنْ نشهد تقسيمها من قبل كثير من الباحثين على محورَين: الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي، لتنتهي تلك الدراسات إلى خطط شبه جاهزة

وتقليدية في مصاديق عدة، الأمر الذي يأخذ بالدراسة الإيقاعية نحو الوقوع في دائرة النسخ الذي ربما يلائم _بوصفه خطةً قارة_ معطيات النتاج النصي الشعري التقليدي؛ لكنّه لا يلائم حداثة النص الشعري على ما يبدو؛ فحداثة الشعر تستدعي حداثة النقد بالضرورة.

ومن هنا تقترح هذه الدراسة خطتها على فصول ثلاثة، مسبوقة بتمهيد، ومنتهية بخاتمة؛ فأما التمهيد فجاء موسوماً بـ(في المفهوم والمصداق)، متّسعاً لمحاور ثلاثة، كان الأول منها مخصّصاً لحداثة النص الشعري، ليجيء الثاني في الإيقاع قديماً وحديثاً، ثم انتهاءً بالثالث الذي جاء في شعراء الجيل التسعيني العراقي.

وأما الفصل الأول، فعنوانه (حداثة الإيقاع في الرؤيا الشعرية)، حيث الشروع بمدخل تنظيري في مفهوم الرؤيا وفي إيقاعها، وهو فصل انبنى على ثلاثة مباحث تم خلالها رصد الإيقاع في إطار التجاور، الذي شكَّل الآصرة التي يتم خلالها إنتاج الإيقاع على مستوى النص ككل، فالمبحث الأول جاء في إيقاع التجاور البصري في الرؤيا الشعرية، في محاور توزعت بين إيقاع اللوحة/ الصورة المصاحبة، وإيقاع البياض، وإيقاع علامات الترقيم، يلي ذلك المبحث الثاني في إيقاع التجاور المقطعي في الرؤيا الشعرية، عبر محورين في إيقاع التناغم الدلالي، وإيقاع السرد والحوار، ثم المبحث الثالث في إيقاع التجاور التراكمي في الرؤيا الشعرية، مستوعباً ثلاثة محاور في إيقاع المعجم اليومي، وإيقاع التقابل، وإيقاع الحذف والاتصال.

بعد ذلك يجيء الفصل الثاني موسوماً بـ(حداثة الإيقاع في الوزن الشعري)، ومفتَتَحاً بمدخل تنظيري في ضرورة الوزن وحداثة إيقاعه، ومقسَّماً على مبحثين، المبحث الأول في رصد ظواهر الإيقاع الوزني، التي استغرقت ثلاثة محاور، الأول منها في الانزياح الوزني الموازي/ العتبة الموزونة، حيث العنوان الموزون، الخارجي والداخلي، وحيث الإهداء الموزون، ومن ثَم الاستهلال التقديمي الموزون، والثاني منها في الإطالة والاقتصاد والإقحام التفعيلي، حيث الإطالة التفعيلية، والاقتصاد التفعيلي، والتفعيلة المقحمة، والثالث منها في التداخل الإيقاعي، حيث التناوب الشكلي والتداخل العروضي، والاختلاط، فالتناص الإيقاعي بفرعيه، النص/ والنص الموازي، والذاكرة النصية، وصولاً إلى المبحث الثاني في دراسة بنية البيت الشعري الموزون، على محورين، الأول في أشكال البيت الشعري الموزون، حيث تقنية نثر الأبيات في بحث للحاضنة والبروزات الوزنية، وحيث السطر الشعري في بحث للحاضنة والبروزات الوزنية، وحيث

الجملة الشعرية في حاضنتها والبروزات الوزنية، يليه المحور الثاني في دراسةٍ للتمفصل الإيقاعي في البيت الشعري الموزون، حيث البحث في فاعلية التدوير، وفاعلية التضمين.

ثم يكون الشروع في الفصل الثالث الموسوم بـ(حداثة الإيقاع في التصوير الشعري)، عبر مدخل تنظيري في ضرورة التصوير وإيقاعه، وهو فصل توزع على مبحثين، كان الأول منهما في دراسةٍ لإيقاع التصوير الشعري البياني والتشكيلي والمتجاوز، حيث الإيقاع في التصوير البياني (المشابهة)، بفرعيه في إيقاع التصوير التشبيهي، وإيقاع التصوير الاستعاري، وحيث الإيقاع في التصوير التشكيلي الرسمشعري، والإيقاع في التصوير المتجاوز الاستدعائي، ثم المبحث الثاني الذي جاء في دراسةٍ لأنماط معمار إيقاع التصوير الشعري، حيث النمط الرتيب، والنمط الدائري، فالنمط الساكن.

وكان كل هذا مشفوعاً بخاتمة اتسعت لمجمل النتائج والتوصيات التي انكشفت عنها الأطروحة، في دراستنا لحداثة النص الشعري فيما يخص موضوعة الإيقاع الشعري لدى شعراء الجيل التسعيني العراقي ضمن نصوص عيّنة الإجراء.

وقد تم اعتماد المنهج الوصفي القائم على الرصد والقراءة والتحليل للتمثلات الإيقاعية في إطار حداثة النص الشعري؛ على أنّ انفتاح النتاج النصي حداثيّاً يستدعي انفتاحاً منهجيّاً، ليتم أيضاً اعتماد بعض آليات منهجٍ آخر كالمنهج السيميائي مثلاً، فكانت مقاربة المدونات الشعرية –العيّنات– المترجمة للبُعد الحداثي للنص الشعري عند شعراء الجيل التسعيني العراقي، وهي إحدى عشرة مجموعةً شعريةً جاءت مناخاً لمقاربات هذه الدراسة، وتتمثل بـ **(رحلة الولد السومري** لأجود مجبل، **وحمامة عسقلان** لحسن عبد راضي، **والتفاتة القمر الأسمر**، **والماء يكذب** لبسام صالح مهدي، **وسقفي ركام** لعلي عبد اللطيف البغدادي، **وما لم يكن ممكناً** لمحمد البغدادي، **وحديقة الأجوبة** لحسين القاصد، **وتلميذ الفراشة** لمهدي حارث الغانمي، **ومفاتيح لأبواب مرسومة** لحمد الدوخي، **وسماؤك قمحي** لعمر السراي، **وبانوراما الطوفان** لمحمود الدليمي).

وقد اعتمدت الدراسة على مصادرَ ومراجعَ كثيرةٍ، أدبية ونقدية وحتى لغوية، عربية، أو أجنبية مترجمة، بوصفها روافد تنظيرية تمنح مفاصل الدراسة مشروعية نقدية لما يتم من إجراء، ومن

بينها كتاب (الموسيقى الكبير) للفارابي (٣٣٩هـ)، وكتاب (فلسفة الإيقاع في الشعر العربي) لعلوي الهاشمي، وكتاب (الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي) لابتسام أحمد حمدان، وكتاب (الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي) للدكتور علي عبد رمضان، وكتاب (شعرنا الحديث إلى أين) للدكتور غالي شكري، وكتاب (الشعر العربي المعاصر) لعز الدين إسماعيل، وكتاب (الثابت والمتحول –بحث في الاتباع والابداع عند العرب– (صدمة الحداثة)، و(مقدمة للشعر العربي) لأدونيس، وكتاب (حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث–) للدكتورة خالدة سعيد، وكتاب (في حداثة النص الشعري –دراسة نقدية–) للدكتور علي جعفر العلاق، وكتاب (جدل النص التسعيني) لعلي سعدون، وكتاب (تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والإجراء –دراسة في الجيل التسعيني–) للدكتور سعيد حميد كاظم، وكتاب (طواويس بغداد –مقاربات لتجارب الجيل التسعيني) للدكتور عباس رشيد الدده، وكتاب (عمود ما بعد الحداثة –النص الكاشف عن شعر التسعينات العراقي) للدكتورة بشرى موسى، وكتاب (مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر) لرتشاردز، وكتاب (نظرية الأدب) لرنيه وليك وآوستن وآرن، وكتاب (مسائل فلسفة الفن المعاصرة) لـ ج.م.جويو، وكتاب(تحليل النص الشعري "بنية القصيدة")لـ يورى لوتمان، وكتاب (الرؤيا الإبداعية)، لـهاسكل بلوك، وخيرمان سالنجر، وكثير من الكتب والأطاريح والرسائل والبحوث الأكاديمية ذات الصلة، سواء الخاصة بحداثة النص الشعري أم بالإيقاع أم بعيّنات الدراسة، لتشكل روافد نظرية عليها المعوّل النقدي هنا على مستوى النظير والإجراء.

وتتلخص الصعوبات التي واجهت هذه الدراسة في مزامنتها الظرف الوبائي العالمي، أي زمن تفشي وباء (كورونا)، الذي كان سبباً في منعي لمدة شهور من السفر إلى الجمهورية العربية السورية، حيث اتحاد الكتاب العرب، ليتيسّر لي فيما بعد جلب نُسَخ المدونات الأصلية من هناك، ولم تكن المجموعات الشعرية متوفرة بالكامل في سوريا، لنفاد نُسَخها نظراً لفوات أكثر من عقد من الزمن على إصدارها؛ علاوة على ما يمكن أنْ تُفرزه طبيعة الدراسة من تداخل يستدعي تنقيباً نقديّاً دقيقاً ومرْناً في آنٍ واحد لاكتشاف وإعداد خطة الدراسة؛ فدراسة الإيقاع من منظور حداثي يعني تغلغل تمثلاته في مفاصل النص ومستوياته، الأمر الذي يلقي بظلاله على طبيعة وحجم الفصول والمباحث، فقد حاول الباحث تقليص الفارق فيما يخص حجم كل فصل أو مبحث

مقارنةً بغيره بالمستوى الذي يضمن للدراسة نجاعتها، وما حصل من تفاوت في هذا الإطار فإنه يأتي انسجاماً مع دواعي الموضوعية ليس إلا؛ ثم إنّ مسؤولية تشكيل نصوص بعض هذه الإصدارات نحويّاً كان قد وقع على عاتق الباحث، ومن الطبيعي أنْ يعلن هذا الواقع حرباً مع الوقت، على أنّ نصوص الدراسة بدت نصوصاً حداثية متوهجة تستدعي تَتَبُّعاً نقديّاً على مستوى من الحذر، وبالخصوص فيما يتعلق بالرصد والفرز الدقيق للظواهر الإيقاعية الجديرة بالدراسة في منظور حداثة النص الشعري تحديداً.

وأخيراً وبعد حمد الله وشكره على توفيقه وسداده، أود الاعتراف بأنّ من أشدّ حالات التقييد أنْ تُشعِر الإنسان بأنّه حُرّ، وهذا تحديداً ما عشتُهُ في ظروف الإشراف التي مرّت بكل محبّة مع أستاذي القدير الدكتور أحمد صبيح الكعبي الذي رافقني منذ الشروع وحتى النهاية بروحه الأكاديمية المعطاءة، مانحاً طالبَهُ ثقةً كبيرة تُسهِم في تسديد خطاه كطالبٍ يُخرِج الصورة النهائية لأطروحته هذه، سائلاً ربي تعالى أنْ يُبقيَهُ سراجاً أكاديميّاً يهتدي بإضفاءاته طلبة العلم، إنّه سميع الدعاء.

وختاماً، فإنّ مِن مِنَحِ القدر أَلَّا يشعر المرء بالكمال، وسواءٌ عليَّ أَوفيتُ البحث الأكاديمي حقّه في دراستي هذه أم لم أَفِ حقَّه، فحسبي أنّي كنتُ مُتَّشحاً بالسعي –ما استطعت– لبلوغ الإتقان والجِدَّة فيما يناسب مقام كتابة الأطروحة، لَعلّي أكون موفّقاً لذلك، والله تعالى هو الموفِّق لكلّ خير، إنّه نِعْمَ المولى ونِعْمَ النصير.

التمهيد

(في المفهوم والمصداق)

المحور الأول:

حداثة النص الشعري

المحور الثاني:

الإيقاع قديماً وحديثاً

أولاً_ الإيقاع قديماً

ثانياً_ الإيقاع حديثاً

المحور الثالث:

شعراء الجيل التسعيني العراقي

المحور الأول

حداثة النص الشعري:

كان للمدونات النقدية والبلاغية العربية القديمة اهتمام واضح وجلي فيما يخص المغايرة الأدائية التي تَمسّ الشعر العربي، ويأتي هذا الاهتمام في إطار تناول النقاد والبلاغيين القدامى لشعر العرب والمولدين في واحدة من قضايا النقد العربي القديم[*]، وهي قضية القديم والحديث، على أنّ مصطلحاً مثل المولّدين، أو المحدَث يمكن أنْ ينظر إليه بوصفه ملمحاً من ملامح الحداثة في بدايات رصد التحولات في أداء الشاعر العربي القديم.

ومن الطبيعي أن تُفرِز المغايرة الأدائية في النص الشعري رصداً نقديّاً، يتتبع بمستويات متباينة من الرؤى النقدية مسارات المغايرة وتجلياتها، وبهذا **"**نجد أنّ النقاد حاولوا إيضاح المكونات الشعرية وخصائصها في الشعر القديم أو الشعر المحدث سواء على مستوى البنية الداخلية لنصوص الشعر المحدث وذلك بتبيان خصائصه الشعرية التي تمس الصورة، الوزن... أو المضامين الجديدة. والمُلاحَظ كذلك أنّ الحداثة أو الشعر المحدث لا يرتبط التغيير فيه بالشكل الشعري دون المضمون، فكلاهما في رأي هؤلاء النقاد... قابل للتغيير والتجاوز**"** [1]، فتكون الحداثة حداثة نص لا حداثة شكلٍ أو حداثة مضمونٍ فقط.

وقد مثّلت الحداثة في تأريخها الطويل روح عصرها وعبّرت عن حلم الباحثين عن الأجمل؛ ومناكفةُ الحداثة سباحةٌ ضد التيار وإيقافٌ مستحيلٌ لتيار الزمن، ولكنّ إعدام القدامة ليس في صالح الحداثة؛ حيث القدامة جذور وأسس ومرجعية يقوم عليها الشاخص الحداثوي[2]، بمعنى أنّ ثمة ثنائية صارمة –على الأرجح– في وجودها كضرورة، وتتمثل في القدامة مقابل الحداثة، القدامة حتميّة إذ لا وجود لحداثةٍ دونها، فهي الأساس الذي عنه ينبثق التجديد.

ومن الجدير بالإشارة أنّ النقد الحديث ليس حذِراً من التجديد بالمستوى الذي عليه النقد القديم الذي راح مدافعاً عن عمود الشعر، والأصول الجمالية المتوارثة، فالنقد العربي الحديث راح

(*) ينظر على سبيل المثال: كتاب الحيوان، الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط٢، ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م: ٣/ ١٣٠، وينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة (٢٧٦هـ)، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت): ١/ ٦٢، وينظر: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ)، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م: ١٤.

[1] - تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من ١٩٩٠ إلى ٢٠١٠ –دراسة في الرؤيا والتشكيل-(أطروحة)، خديجة كروش، جامعة باتنة -١-، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٧- ٢٠١٨م: ١٩.

[2] - ينظر: الخطاب الشعري الحداثوي والصور الفنية –الحداثة وتحليل النص-، عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م: ١١.

يضيق ذرعاً بما هو تقليدي ونمطي في الشعر، ويدعو إلى ضرورة التفرّد والتميز، وقضية التحديث هي قضية النقد، بقدر ما هي قضية الشعر، فلا غرابة في تَأَثُّرِ أحدهما بالآخر بلورةً وتعمُّقا، ولا غرابة في تعدد المقاربات النقدية حول الحداثة[١]، بالمستوى الذي يوازي طبيعة التحولات النصية، ويضمن للنقد مرونته بعيداً عن التَّحجُّر في الممارسة النقدية.

ويقترح النقد الأدبي المعاصر تفسيرات لضرورة نشأة الحداثة الشعرية عربيّاً، تتمثل بالتفسير التأثري، والتفسير الاجتماعي، والتفسير النفسي– الذوقي، وإن يكن التفسيران الأول والثاني هما الأكثر شيوعاً[*]؛ ومن المعروف أنّ الشعر بوصفه واحدًا من الأجناس الأدبية التي تستوعب تَمَثُّل المتغيرات بشكلٍ كبير؛ فالشعراء يستجيبون لها بحساسية بالغة، وهذا واضح في اشتغالاتهم على مستوى عملية صنع الخيال الشاقة، وتحديث الأوزان، وتجديد الصورة[٢]، فيكون من الموضوعية بمكان أنْ يتم البحث في تجلّيات الحداثة في النص الشعري المعاصر؛ نظراً للمعطيات النصية التي تبدو ضامنةً لاستجابة الشاعر المعاصر لمثيرات التحديث من جهة، ولانعكاس تمثّلات التحديث في النص الشعري من جهة أخرى.

وهناك ما يؤكد أنّ النص الشعري الحقيقي انتهاك، وهو تأسيس وفي الوقت نفسه خروج على كل سلطة، وهو تحقيق ما في الممكن والمستحيل في آنٍ، وهو تصور جمالي للعالم والأشياء، إنه النص الذي ينطوي على مفهوم مبكر للحداثة[٣].

والذي لاشك فيه أنّ قضية التجديد ظهرت مع حركة إرهاص نهضوي في الحياة العربية منذ مطلع القرن العشرين، فبعد قرون من غياب شمس الحضارة العربية، ابتليت الأمة العربية في القرن التاسع عشر بغياب العقلية العلمية والفكر التحرري الناضج النازع نحو التحضر والتطور، فضلاً عن انتكاس روح التنمية وفقدان روح الابتكار والإبداع، وفي أواخر القرن التاسع عشر يبدأ

---

[١]- ينظر: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)-دراسة-، د. سعد الدين كليب، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، ١٩٩٧م: ٧-٨.

(*) التفسير التأثري التثاقفي يعني أنّ المثاقفة مع الغرب الأوربي هي الأساس في نشأة الحداثة، وإنّ لِأليوت أو المذاهب السياسية والأدبية الأوربية تأثير في نشأة الحداثة العربية، التي تتأتى من بنية المجتمع العربي بقدر ما تتأتى من هذا التأثر، سواء على صعيد التجديد الإيقاعي، أم التصوير ، أم الموضوعات الشعرية، أم التعامل الأسطوري، أما التفسير النفسي- الذوقي، فيربط بين الحداثة الشعرية والتغيرات التي أصابت الطبيعة النفسية والذوقية العربية تحت تأثير مستجدات القرن العشرين، أما التفسير الاجتماعي فيربط الحداثة الشعرية بالأطروحات الإيديولوجية للبرجوازية العربية الصغيرة، بحيث تبدو الحداثة انعكاساً للتغيرات الاقتصادية التي أصابت بنية المجتمع العربي المعاصر، ينظر: المصدر نفسه: ٨- ١٠.

[٢]- ينظر: الحداثة، تحرير: مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠م: ٩.

[٣]- ينظر: في جماليات شعر الحداثة، د. عبد الناصر هلال، دار الحرم للتراث، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت): ١٣- ١٤.

التغيّر الأول، بما أتاحته الحملة الفرنسية سابقاً، والغزو الأوربي الشامل فيما بعد، لتبدأ حركات التجديد، المتمثلة بمرحلة المدرسة الإحيائية العربية، وحركة خليل مطران، وجماعة الديوان، والرابطة القلمية، وجماعة أبولّو[١].

ولم تكن هذه الحركات النظرية مدعومة بأداءٍ شعري يقوم على مضمون محدث، وشكل يصلح معياراً للحداثة الشعرية، فقد ظلّت تحمل خصائص الشكل التقليدي الذي يفرض على الشاعر معجمه اللفظي وأسلوبه في الرؤية ومنهجه في الاقتراب من الأشياء والأفكار[٢]، ليتحقق فيما بعد كسر نمطية الشكل الشعري على أيدي رواد الشعر الحر.

والذي جنّب جهود الرواد الوقوع في مثل نهاية حركات التجديد التي سبقتها هو الجهدُ الواضح الذي بذله بعض الرواد، لتحديث الشاعر والنص الشعري معاً[٣].، فيكون من الطبيعي النظر إلى ما حققوه باعتباره أكثر إثارةٍ للدهشة والإعجاب، فهو يمثل في حقيقته انتصاراً نهائيّاً على النموذج الشعري التقليدي على مستوى العناصر اللغوية ومستوى العناصر الإيقاعية والجمالية، وما إليها، مع عدم المغامرة بالابتعاد بإفراط عن جوهر الشعر العربي الرائع وروحيته[٤].

على أنّ الاندفاعة الحقيقية لحداثة الشعر العربي، بدأت مع السعي الصادق لبلورة مفهوم جديد للشعر، وكان للمجلات العربية دور في هذا الصدد[٥].

وثمة مَن يرى أنّ الحداثة العربية ما زالت في طور التأسيس، وأنّ حداثة الشعر هي الأسبق في ولادتها من حداثة الأجناس الأدبية الأخرى، إذ لم يمرّ زمن طويل على بدايتها على أيدي الرواد حتى تلاها ظهور أشكال كتابية أخرى للشعر، مع جهود مماثلة لأجناس النثر، والتنظير

---

[١]- ينظر: إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أ.د. ستار عبد الله، مؤسسة ثائر العصامي، بغداد، العراق، (د.ط)، ٢٠١٨م: ١٠- ١٩.

[٢]- ينظر: المصدر نفسه: ٢٦.

[٣]- ينظر: في حداثة النص الشعري –دراسة نقدية-، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م: ١٣.

[٤]- ينظر: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د. كمال خير بك، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٦م: ٣٧٢.

[٥]- فقد لعبت مجلّة (الآداب) دوراً في احتضان القصيدة العربية، فنيّاً وفكريّاً، منذ اندفاعاتها الأولى، وقد كان لمجلّة (شعر) ونقادها، أدونيس خصوصاً، دور بارز في التأكيد على حداثة القصيدة، كما لا يمكن إغفال الجهد الفني والتنظيري الذي بذله شعراء الستينات العراقيون، الذين تجمعوا حول مجلة (الكلمة)، إذ أسهموا بجدية ومغامرة في تحديث النص الشعري، ينظر: في حداثة النص الشعري: ١٣- ١٤.

النقدي[1]، في حالةٍ من التجاور الجيلي في ضوء مستويات الأداء الشعري، التي من شأنها تأدية الفرز بين جيل شعريٍّ وآخر.

فقد جاء العصر الحديث بكل ثقله ليلتبس أمر الحداثة بالقدامة ثم تَنَفُّس الحداثة الصعداء في أعمال بعض الشعراء؛ وقد استعذب بعض شعراء الأربعينات والخمسينات مذاق الحداثة، فارتدى جلدها وابتعد عن روحها، على أنّ إطلالة الخمسينات مجرَّحةً بشظايا الحربين العالميتين، مفتوحةً على بعض الأعمال المترجَمة تبلورت فيها كوكبة من الرواد، فاهتزت البنية الإيقاعية للنص الشعري، أما الستينات فقد ولعت فيها الحداثة بمشاكسة الثوابت والتقاليد والقيم، حيث تفجير الرؤى والمعنى، ومع طلائع السبعينات يستقر مفهوم الحداثة في تمثل روح العصر وامتلاك ناصية الشعرية، ونجد مع الثمانينات والتسعينات استقراراً أكاديمياً لمفهوم الحداثة؛ إذ ما عادت الحداثة حكراً على قصيدة التفعيلة المكرورة وقصيدة النثر، وما عادت ولعاً بالتغريب؛ وإنما الحداثة الابتكار والجدة والتماهي مع هموم الوجود لاجتراح الشعرية الجديدة، لتتماهى حتى النصوص فراهيدية المبنى مع الحداثة في شعريتها [2]، وعلى وجه الخصوص لدى شعراء الجيل التسعيني العراقي بما يتوفر لدى نصوصهم من خصوصيات التحديث بمختلف الأشكال.

وثمة تصورات نقدية يتم عرضها فيما يخص رهانات شعراء الحداثة في إطار حداثة النص الشعري، تتلخص في أنّ الشعر العربي ربما وجد ضالته في قصيدة التفعيلة على أيدي الشعراء الرواد، وربما وجد فرصته الأكبر في تجارب وكشوفات القصيدة الستينية، سواء في قصيدة

---

[1]- يذكر في هذا الإطار أنّ المنجز التجديدي التطبيقي والتنظيري لثورة الحداثة الذي قدمه السياب ونازك، فضلاً عن إسهامات علي باكثير، والبياتي، وشاذل طاقة، وبلند الحيدري، وصلاح عبد الصبور، أهم حدث أسلوبي وجمالي ومعرفي في تأريخ الشعر العربي، انتشلَ الشعر من ثقافة التنميط والاجترار الرتيب، مشيراً إلى إجماع أكابر نقاد الأدب العربي المحدثين، ومؤرخي الحداثة البارزين على هذا الأمر، ومنهم د. علي عباس علوان في كتابه (تطور الشعر العربي الحديث في العراق)، ود. محسن اطيمش في (دير الملاك)، ود. عز الدين إسماعيل في (الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، و(الأسس الجمالية في النقد العربي)، ود. عناد غزوان في (مستقبل الشعر)، والأستاذ طراد الكبيسي في (شجر الغابة الحجري)، و(الغابة والفصول)، و(النقطة والدائرة)، و(المنزلات)، والأستاذ حاتم الصكر في كتابيه (الأصابع في موقد الشعر)، و(البئر والعسل)، كما قدّم د. عبد الواحد لؤلؤة في هذا الجانب دراستين قيِّمتين بالغتَي الأهمية في كتابيه (المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر)، و(بين السياب وسيتويل) في كتابه النقدي المعروف (النفخ في الرماد)، ينظر: بناء السفينة –دراسة في شعر مظفر النواب-، د. محمد طالب الأسدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، (د.ط)، ٢٠٠٩م: ٤- ٧.

[2]- لتفصيلات أكثر في هذا الإطار ينظر: الخطاب الشعري الحداثوي والصور الفنية –الحداثة وتحليل النص-: ٣٠- ٣٣.

التفعيلة، أو في قصيدة النثر، أو في القصيدة المدورة، أو قصيدة النص المفتوح، وقصيدة البنيات المتجاورة حيث الانفتاح الأجناسي على الأنواع غير الغنائية، مثل الدراما والسرد والملحمة، فهي تمثل نزوعاً تجريبيّاً[١].

وقد راحت التجارب الشعرية الحداثية عموماً، والعراقية بشكل أخص، تتخلى تدريجيّاً عن جوهرها الغنائي الصرف، كما تخلّت عن النزعات المنبرية والخطابية والصوتية والعاطفية، ولعل الإنجاز الأبرز الذي اقترن بمشروع قصيدة التفعيلة يتمثل بالسعي لخلق شعرية بديلة، عَبْر الاعتماد على مبادئ المغايرة، وتفجير اللغة، واللعب الحر بالدوال، وتعويم المعنى وتشتيته أو تهويمه، وخرق المألوف، وتحقيق الصدمة، وكسر أفق توقع القارئ ومباغتته[٢].

وربما كانت الحداثة الشعرية الخمسينية في العراق تتمثل بالوعي بحاجات التغيير التعبيري والأسلوبي والفني والبنيوي في القصيدة، المتناغم مع التبدل السريع في الذائقة الأدبية وفي ظهور لون من الحساسية الفنية المبكرة، بينما جاءت الحداثة الستينية العراقية رافضة المصالحة مع الواقع الخارجي والثقافي، ومع الأعراف الأدبية والجمالية، وحتى مع الذائقة الفنية السائدة، لتتحقق قطيعة شبه كاملة مع الموروث العربي الكلاسيكي، والارتماء في كشوفات الشعريات الغربية الحداثية، وفي السبعينات أعاد الشاعر العراقي الحداثي مصالحته الجزئية مع العالم الخارجي، فتفحّصَ شعرية أشياء الواقع من خلال خلق القصيدة اليومية، وأعادَ الاعتبار للموروث الثقافي والشعري العربي، وتوغلَ في المثيولوجيا فضلاً عن استحضار الرموز الفلكلورية والثقافية الإنسانية والعربية، وقد دفعت محنة الشاعر العراقي الثمانيني إلى الانكفاء على تجارب ذاتية وشبه شكلانية اتخذت من إطار قصيدة النثر ملاذاً على أنّ عدداً من الشعراء وظّف العمودي والتفعيلة في أطرٍ تعبوية وتمجيدية، لتتمخض التسعينات عن اتجاهين شعريين، يتمثلان في مواصلة شعراء قصيدة النثر مشروعهم الحداثي، مع اتجاهٍ حداثي ثانٍ هو مشروع (قصيدة الشعر)[٣].

وبالقدر الذي انطلق فيه عدد من شعراء التسعينيات مندفعين بقوة تخرجهم من الهامش إلى ما يظنون أنه المركز حاول عدد من الشعراء تجاوز عقدة/ تهمة الانشداد إلى الأنماط الكتابية الموروثة من الأفق الحديث، التي يمثلها التراث الإحيائي، وتجارب الديوان، والمهجر، وأبولو، أو تراث الرواد، وما بعده، وبخاصة تجربة مجلة شعر وامتداداتها في كتابات أدونيس، أو يوسف الخال وأنسي الحاج، وغير بعيدة تأثيرات جيل شعراء ٦٩ في العراق، وتمرّد بعض أصوات

---

[١]- **ينظر: رهانات شعراء الحداثة: ١٥.**

[٢]- **ينظر: المصدر نفسه: ١٥- ١٦.**

[٣]- **ينظر: المصدر نفسه: ١٧- ١٨.**

الجيل السبعيني، ومن ثم تحولات النص في الثمانينيات[1]. وإنّ تجارب التسعينيين جاءت في أداء فني يثبت أنّ الشعرية العربية ليست هيكلاً بشطرين أو بتفعيلة أو بنثر؛ إنّما بما تدخله من روح شعرية، تخلق منه في كل قصيدة شكلاً شعريّاً جديداً، فالإبداع لروح الشعر لا لهيكله، فيكون للشكل الشعري استثنائيته التي تميزه عن غيره المكتوب بالشكل نفسه، فجاءت تجارب التسعينيين أشكالاً في الأداء وليست أداءً بالشكل[2].

وقد اشتمل النقد المعاصر على عدة مقاربات نقدية لما هو جوهري يميز الشعر الحداثي عن الكلاسيكي، ويمكن حصر هذه المقاربات في أنساق هي النسق الموسيقي، والنسق الصوري، والنسق الرؤيوي، والنسق الأسطوري، على أنّ الحداثة فيما بعد السبعينات قد تخلّت عن الأسطورة، دون أن تتأثر بنيتها الجمالية؛ فالنسق الموسيقي الوزني يؤكد القائلون بجوهريته أنّ أهمية الحداثة تكمن في خروجها على نظام البيت الكلاسيكي، أما النسق الصوري، فمما يُحال إليه في هذا الإطار أنّ الصورة المعاصرة قد تخلّت عن وظائف الصورة التقليدية في الشرح والتزيين، وأما النسق الرؤيوي، فإنه يذهب إلى أنّ ما هو جوهري في شعر الحداثة يكمن أولاً في الرؤيا، فالرؤيا بوصفها مضموناً شعرياً حديثاً هي التي تسوغ وجود الحداثة، وبدونها تغدو الحداثة نقلة شكلية لا طائل منها[3].

وتأتي دراستنا هذه بوصفها غماراً نقديّاً حداثياً يحاول تَتَبّع وتلمّس تجليات القاسم المشترك أو الخيط الرابط بين أنساق الحداثة في النص الشعري لدى عيِّنات من شعر الشعراء التسعينيين في العراق، أي رصد تمثلات البُعد الإيقاعي لكلِّ نسق، في محاولة لتوثيق الفهم النقدي الراصد للاتساع الإيقاعي في أنساق النص الشعري المعاصر، وهذه المقاربة النقدية تأتي استجابة لمثيرات الحداثة الشعرية، فحداثة النص الشعري تستدعي بالضرورة حداثة النقد.

ولعلّ من الناجع والموضوعي أنْ يكون الشروع النقدي في مقاربة التمثلات الإيقاعية في النص الشعري المعاصر مفتَتحاً بالتنظير المتشتمل على خريطة لمسارات المصطلح الإيقاعي، وصولاً إلى ما يسوِّغ خريطة الأنساق النصِّيّة التي يتجلى فيها الإيقاع.

---

[1]- ينظر: ما بعد المراجعة، تضاؤل الموقع وفقدان أطر التجنيس، د. فائز الشرع، بحث منشور ضمن مجموعة بحوث في كتاب: مدار الصفصاف، ما بعد قصيدة الشعر(التحول الانفتاح النماذج وأعمال الملتقى الأول لقصيدة الشعر)، د. فائز الشرع، ود. نوفل أبو رغيف، الجزء الثاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٤م:٥٤-٥٥.

[2]- ينظر: قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني، د. رحمن غركان، دار الرائي، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠م: ١٨.

[3]- ينظر: وعي الحداثة: ١١- ١٩.

المحور الثاني

الإيقاع قديمًا وحديثًا:

أولاً_ الإيقاع قديمًا

لعلّ من البدهي أنْ تتسبَّب حتمية الإيقاع في النص الشعري في جعل الإيقاع محط النظر الفلسفي والنقدي، وهذه الحتمية توازي ما للإيقاع من أهمية يضطلع بها النص الشعري؛ إذ من الممكن أنْ تكون أهمية الإيقاع مترجَمَةً في تلك اللذة وذلك السحر الذي طالما رافق النص الشعري الجميل منذ القدم وكان حليفاً له.

ثم إنّ الإيقاع مستوىً مجاور لمستويات النص الشعري الأخرى، وربما كان هو المستوى الأبرز والأهم من بينها؛ فهو يعتريها جميعاً بالضرورة. وفي إطار حقيقة الإيقاع ثمة سؤال يمكن أنْ يثار، مفاده: هل الإيقاع إضافة على النص الشعري، أم هل هو جوهرٌ فيه؟ ومن هنا يكون لطبيعة مفهوم الإيقاع الدور المهم في المصادقة على التصورات الخاصة بالإيقاع.

وربما لم تتعرض أية بنية من بُنى النص الشعري الرئيسة، على طول التأريخ الأدبي والنقدي زماناً ومكاناً، إلى ما تعرضت له البنية الإيقاعية من خلخلةٍ، ومراجعةٍ، واضطرابٍ، واختلافٍ ملحوظ في الآراء والنظريات التي سادت الدراسات النقدية والفلسفية منذ عصر أرسطو حتى يومنا هذا؛ ويبدو أنّ الصراع الفكري والفني سيبقى متصلاً ما بقي الشعر سرَّاً غامضاً من أسرار النفس، وهو صراعٌ يؤكد الإيقاع ويصر على وجوده[1].

ونظراً لأهمية الإيقاع في بنية النص الشعري، وفاعليته في تشكيلها، كان أنْ حظيَ باهتمام واسع وبحث عميق من قِبل النقاد، وقد تمخض هذا الاهتمام عن كثيرٍ من الدراسات والبحوث التي أسهمت في إغناء مسيرة النقد الأدبي قديمه، والحديث منه على وجه الخصوص؛ علماً إنَّ القدماء عندما عالجوا أنماط الإيقاع، وتعرضوا لبحث مظاهره لم تشِعْ تسميتُه بينهم؛ بينما بحثه المحدثون ووضعوا له دراسات تكشف عن توجههم المباشر له بوصفه عنصراً مهماً من عناصر تشكيل العمل الشعري، مع تكرار مصطلح الإيقاع بكثرةٍ في الدراسات الحديثة، على أنَّ مدلولاته لم تكن ثابتة بين جميع النقاد والدارسين؛ بل تشعبت وتراوحت بين الغموض والوضوح[2].

ومن المنظور اللغوي تأتي مادة الإيقاع من (الوقْع)، قال الخليل بن أحمد (١٧٥هـ): "الوَقْعُ: وَقْعَةُ الضَّربِ بِالشَّيء. ووَقْعُ المطرِ، ووَقْعُ حوافِرِ الدَّابَّةِ، يعني: مَا يُسْمَعُ مِن وَقْعِه... وَتَوَقَّعْتُ

---

[1] ـ ينظر: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م: ٤٩.

[2] ـ ينظر: الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، د. علي عبد رمضان، دار البصائر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٦م: ٧_١٢.

الشَّيءَ انتظرتُه"[1]، وفي أساس البلاغة "وقعَ الشيءُ على الأَرضِ وُقُوعاً. وَأَوقَعتُهُ إِيقَاعَاً"[2]. فالوقْعُ الأثرُ المترتِّبُ والصادرُ عن مصدرٍ كالضربِ بالشيء، وهو أثرٌ سمعي على الأغلب؛ إذ جاء في لسان العرب "وَالإيقاعُ : مِن إِيقاْعِ اللحْنِ وَالْغِنَاء وهُوَ أَنْ يُوقِعَ الأَلحَانَ وَيُبَيِّنَهَا، وَسَمَّى الخليلُ، رحِمَهُ اللهُ ، كِتَابَاً مِنْ كُتُبِهِ فِي ذَلِكَ المَعنَى كِتَابَ الإِيقَاعِ"[3].

وثمة اقترانٌ بين الإيقاع من جهة والموسيقى من جهة أخرى. ويكاد هذا الاقتران يهيمن على المدار التنظيري والفهم الفلسفي والنقدي منذ فلاسفة اليونان؛ إذ يُنقَل عن أفلاطون، أَنّه يرى أنّ الإيقاع "هو نظام الحركات. أمّا الانسجام فهو التأليف الجميل بين نغمات الطبقة" [4]. وقد ذكرَ في محاوراته على لسان سقراط قوله : "وأنّ الإيقاع الجميل والرديء سيماثلان الأسلوب الجميل والرديء أيضاً؛ ومبدأُنا أنّ الإيقاع وتناسب الألحان يُنَظَّمانِ بالكلمات، وليست الكلمات تُنَظَّم بهما" [5]، فهو يماثل بين الإيقاع من جهة والأسلوب من جهة أخرى، كاشفًا عن مبدأ كونِ الكلمات مصدرًا لتنظيم الإيقاع والألحان، وليس العكس، وهذه نظرة مختلفة وهي أكثر اتساعًا، على أنّها توضح شيئًا من ارتباط الإيقاع بالموسيقى.

وفي حديثه عن الشعر بوصفه محاكاة يذكر أرسطو أنّ فنونًا مثل الملحمة، والمأساة، والعزف وغيرها ، هي " كلّها أنواع من المحاكاة في مجموعها ... كلّها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعةً معاً أو تفاريق . فالعزف بالناي مثلاً والضرب بالقيثارة... تحاكي باللجوء إلى الإيقاع والانسجام وحدهما ، بينما الرقص يحاكي بالإيقاع دون الانسجام ... أما الفنّ الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها ، نثراً أو شِعراً... فالواقع أنّ مَن ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادةً شاعراً : ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن . ولهذا يخلق بنا أنْ نسمي أحدهما (هوميروس) شاعراً ، والآخر طبيعياً" [6].

---

[1] ـ كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد، (د.ط)، (د.ت): ٢/ ١٧٦ـ١٧٧.

[2] ـ أساس البلاغة، جار الله الزمخشري (٥٣٨هـ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٩هـ ـ١٩٩٨م: ٢/ مادة "وقع".

[3] ـ لسان العرب، ابن منظور (٧١١هـ)، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت): مادة "وقع".

[4] ـ فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقّق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر (د.ط)، ١٩٥٣م: ٥.

[5] ـ المحاورات الكاملة، الجمهورية (المجلد الأول)، أفلاطون، نقلها إلى العربية: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط)، ١٩٩٤م: ١٥١.

[6] ـ فن الشعر: ٣_٦.

فالإيقاع طبقاً للفهم الأرسطي هنا ليس إلا وسيلة من وسائل المحاكاة، ومن الواضح أنّ أرسطو يربط الإيقاع بالعزف والرقص مع فارق الانسجام بين الفنَّين؛ بينما يرى وسيلة المحاكاة في الشعر هي اللغة، جاعلاً من الوزن معياراً للتفريق بين الشاعر وغيره، فهو إذن يفرِّق بين الإيقاع من جهة، والوزن من جهة أخرى. فالإيقاع واللغة من وسائل المحاكاة؛ بينما الوزن معيار للتفريق لا وسيلةٌ للمحاكاة. ولكن يبقى السؤال قائماً عن ماهية الإيقاع الذي يقصده أرسطو. مع حقيقة أنّ الفهم الارسطي هذا لم يشتمل على ذكرٍ للإيقاع الشعري؛ بل هو يصرِّح بمعيارٍ هو الوزن.

ولعلّ الفهم الأرسطي للإيقاع ينسجم في جانب منه مع الفهم الأفلاطوني، فإذا كان الإيقاع هو نظام الحركات لدى أفلاطون، فإنه يقابل الرقص الذي يحاكي بالإيقاع لدى أرسطو، وإذا كانَ الانسجام هو التأليف الجميل بين نغمات الطبقة لدى أفلاطون، فإنّ هذا يقابل العزف الذي يحاكي بالإيقاع والانسجام لدى أرسطو. وكلُّ هذا يشير، أو يبرهن على اقتران الإيقاع بالموسيقى لدى الفلسفة القديمة.

ويستمر الفهم الفلسفي الرابط بين الإيقاع والموسيقى وصولاً إلى الفلاسفة المسلمين؛ فالفارابي(٣٣٩هـ) رأَى وهو يتحدث عن أزمنة الإيقاع، أنَّ**"**الإيقاعَ هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنّسَبِ**"** [١]. وربما استفاد ابن سينا (٤٢٧هـ)، من هذا التعريف حين عرَّفَ الإيقاع قائلاً: **"**فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو : تقدير ما لزمان النقرات ، فإنِ اتّفق أنْ كانت النقرات منغَّمة كان الإيقاع لحنياً ، وإذا اتفق أنْ كانت النقراتُ محدثةً للحروفِ المنتظمِ منها كلامٌ كان الإيقاعُ شعرياً ، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً**"** [٢].

إذ يكاد أنْ يكون تعريفُ ابنِ سينا مطابقاً في جزئه الأول لتعريف الفارابي، غير أنَّ ابن سينا يقدِّم في الجزء الثاني من التعريف إضافةً واضحة، أو قُل تفصيلاً يشتمل على نوعين من النقرات: نقرةٍ مُنَغَّمةٍ، وأخرى محدثةٍ للحروف؛ الأولى تُنتِج إيقاعاً لحنيّاً مدارُه الموسيقى؛ بينما ينجم عن الثانية إيقاعٌ شعريٌّ مدارُهُ الكلام.

وتأخذ تجليات الإيقاع مسارات تجعل منه قاسماً مشتركاً بين أكثر من مدار فني، لأنّ **"**الإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحةً في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص. كما

---

[١] ـ كتاب الموسيقى الكبير، الفارابي (٣٣٩هـ)، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير د. محمود أحمد الحفني، دار الكاتب العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت) :٤٣٦.

[٢] ـ الشفاء، الرياضيات، جوامع علم الموسيقى، ابن سينا (٤٢٧هـ)، تحقيق: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الإهواني، ومحمود أحمد الحفني، المطبعة الأميرية بالقاهرة، مصر، (د.ط)، ١٣٧٦هـ _ ١٩٥٦م: ٨١.

تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية . فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أنْ يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار، أو التعاقب، أو الترابط**"** [١].

على أنّ الزمن المنتظم هو البؤرة التي يلتقي فيها الإيقاع الشعري بالموسيقى، والشاعر بأدائه هو مَن يوفِّرُ هذه البؤرة على النحو الذي يلتقي فيه إيقاع الشعر بالموسيقى، **"**فالشاعر هو الصانع المبدع... ولكن كيف يبدع؟ إنّه لا يبدع فحسب، ولكنه يؤلف كذلك ويركّب في الزمن، أي بألفاظ تُكتب وتُقرأ في خلال فترةٍ زمنية... فالشعر إذن تركيبي، والإيقاع لازمٌ لإظهار هذا التركيب الزمني. والاتصال بين الشعر والموسيقى في المجتمعات البدائية يكفي لتأكيد ذلك**"** [٢].

ومن هنا يمكننا أنْ نتلمَّسُ فَهماً لارتباط مفهوم الإيقاع بفن الموسيقى لدى أغلب الباحثين، فلعلّ ذلك يرجع إلى قيام الإيقاع الموسيقي على حالةٍ من الانتظام والتكرار الخاضعة لزمنٍ معيَّن، فهو يقرع الأذن فتدركه بوضوح ودونما جهد؛ وهذا الزمن هو الذي ينظِّم إيقاع الموسيقى، ويجعله منسجماً ومؤثِّراً، وهذا الأساس متوافرٌ في الشعر أيضاً ويمثّله الوزن، الأمر الذي جعل الشعرَ يشترك مع الموسيقى في هذا الأساس الإيقاعي؛ ففي الوزن تتضح طبيعة الالتقاء بين الشعر والموسيقى، من خلال ما يوفره الوزن من إيقاعٍ منتظمٍ خاضعٍ لزمنٍ محدَّد، وهذا الزمن هو القاسم المشترك بين إيقاع الموسيقى وإيقاع الشعر مع الفارق بين النغمةِ والحرف[٣].

وبين الشعر والغناء رابطة تبدو من القِدَم بمكان؛ فكلمة "شِعر" على ما يرويه بعض علماء الساميةكانت تعني في اللغة العربية "الغناء"، إذ انحدرت من اللغة الأكادية _وهي أقدم اللغات الساميةالمكتوبة_ تحت لفظ "شيرو"، الدالة على هتاف الكهان في الهياكل. وبالدراسة اللغوية المقارنة خلصوا إلى أنّ تلكَ الكلمة هي نفسها كلمة "شِعر"؛ لأنّ الأحرف الحلقية _ومنها العين_ قد أسقطت من الكتابة في اللغة الاكادية، وأيضاً يَلاحَظ الربط بين الشعر والموسيقى بوضوح عند النقاد العرب القدامى الذين ما فتئوا ينقّبون في مظاهر العلاقة بين الفنَّين وأسبابها[٤]، فالجاحظ

---

[١]- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م: ٧١.

[٢]- الأسس الجمالية في النقد العربي _عرض وتفسير ومقارنة_، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، ١٩٩٢م: ٣٠٥.

[٣]- ينظر: الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي: ٢٠.

[٤]- ينظر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط٣، ١٩٩٣م: ١٦، وينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي _دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع_(أطروحة)، مسعود وقاد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر-باتنة، ٢٠١٠-٢٠١١م: ١٥-١٦.

(٢٥٥هـ) يذكر أنّ "وَزنَ الشعر من جنس وزنِ الغناء ، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى ، وهو من كتاب النُّفوس، تحدُّه الألسنُ بحدٍّ مُقنِع ، وقد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن" [١].

وقد لازمَ هاجس التنظير النقاد والبلاغيين العرب، وحاولوا أنْ يضعوا تصورات ومفاهيم نظرية للفن الشعري، غير أنّهم لم يتعرّضوا لمصطلح الإيقاع، وإنْ كان لهم إحساس بمفهومه بَثّوهُ في ملاحظاتهم العروضية ومقاييس جودة اللفظ والمعنى وما له تأثير على النص عندهم، كتلاحم الأجزاء، وجرس الأصوات، ولعلّ أول ناقد عربي يستعمل مصطلح (إيقاع) هو ابن طباطبا العلوي(٣٢٢هـ) [٢]. إذ يقول: "وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه . فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحةُ المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعُه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له ، واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي : اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه" [٣]. وهو هنا لا يقدِّم رؤية نقدية عن حقيقة الإيقاع، على أنّه من الممكن أنْ نفهم في جزء من مقولته هذه أنّ الوزن ليس هو الإيقاع؛ بل إنّ الشعرَ إذا كان موزوناً فإنّ له إيقاعاً خاصّاً به، وهو ملازمٌ له بوصفه موزوناً. وهذا لا يمنعنا من أنْ نفهم أنّ ابن طباطبا كان يريد بالوزن الإيقاع، فهو لم يقل: (وللشعر إيقاعٌ)؛ بل اقترن الشعر عنده بكونه موزوناً.

ولكنّ السؤال المتعلق بحقيقة الإيقاع الشعري في علاقته بالموسيقى واللحن والغناء يبقى مطروحاً. كما أنّ تعويل بعض النقاد القدامى على الموسيقى في تحديد ماهية الإيقاع يبقى مدعاةً للتساؤل، فإنْ كان من غير المعقول رفض تلك العلاقة الثابتة تأريخياً ووظيفياً واجتماعياً بين الإيقاعين الشعري والموسيقي؛ فإنّ مشكلة النقد العربي القديم في تَغييبِهِ مفهوم الإيقاع، وانشغال النقاد بدراسة المادة التي تجسّد الحركة الإيقاعية، والتي تتجلى بقوة في الموسيقى والوزن؛ ولعلّ أقصى ما بلَغه الدرس العربي القديم في هذا الشأن هو مماهاة الوزن بالإيقاع، حتى تكاد أغلب تعريفات الشعر عندهم متطابقة في التعبير عن الإيقاع بالوزن، ابتداءً من قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) الذي لم يعرِّف الشعر بقدر ما عرَّف البيت الشعري [٤]، إذ قال عن الشعر بأنّه "قول

---

[١] ـ رسائل الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ)، بتحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت): ١٦٠_١٦١.

[٢] ـ ينظر: الإيقاع بين الثبات والتحول في شعر يوسف وغليسي _تغريبة جعفر الطيار_ أنموذجاً، (رسالة ماجستير)، فازيا أوقاش، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو، (د.ت): ١٤.

[٣] ـ عيار الشعر: ٢١.

[٤] ـ ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ١٨-١٩.

موزون مقفى يدل على معنى" [1]. ومروراً بالسجلماسي (٤٠٧هـ) الذي يعرِّف الشعرَ قائلاً: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلَّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مُقَفَّاة . فمعنى كونها موزونة : أن يكون لها عدد إيقاعي ، ومعنى كونها متساويةً هو : أن يكون كلُّ قول منها مؤلَّفاً من أقوال إيقاعية . فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر ، ومعنى كونها مقفاةً هو : أنْ تكون الحروف التي يُختَمُ بها كلُّ قولٍ منها واحدةً" [2]. فالموزونة عند السجلماسي تعني أنّ لها عدداً إيقاعياً، وهذا الفهم يتداخل فيه الوزن بالإيقاع، أو يتشكّل فيه الوزن من إيقاعات ليست هي غيرَه؛ بل هي هو.

إذنْ، فمفهوم الشعر مقترن باشتراط توفر الوزن فيه طبقاً للمنظور النقدي القديم على الأعم الأغلب؛ فهل يمكننا مع هذا المنظور أنْ نتصور غيابَ الشِّعر فيما لو افتُقِدَ الوزن؛ وعندئذٍ فلا شِعرَ من دون وزن؛ أم أنّ للسياق التأريخي الحاضن لذلك التصور النقدي طبيعتَهُ التي تحمل مبرراتِه؟.

ويتنزّل الشعر "في دائرة الكلام ولكنه نوع آخر منه. لقد شهدَ، بواسطة الإيقاع نوعاً من التشكيل الجديد. وفي هذا إقرار ضمني بأنّ الشعر غير موجود بذاته. إنه يتولد من التزاوج الذي يحصل بين نظامين أحدهما إيقاعي والآخر لغوي. إنه نتاج عملية بناء" [3].

وتبعاً لذلك عُدَّت المزاوجة تلك سرّاً من أسرار عملية الإبداع ودعامة من الدعائم التي ينهض عليها الخطاب الشعري، وانبثقت عن كل ذلك جملة من التصورات الهامة، من قبيل الإلحاح على عدم عَدِّ المعنى خاصية مميزة من الخاصيات الشعرية[*]، ومن قبيل التأكيد على أنّ البعد الإيقاعي خاصية قائمة بعمق في صميم ماهية الحدث الشعري، ثم التسليم بأنّ مواطن الجمال منبثقة من المزاوجة المذكورة[4].

---

[1]- نقد الشعر، قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ)، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت): ٦٤.

[2]- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، لأبي محمد القاسم الانصاري السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط١، ١٤٠١هـ_ ١٩٨٠م: ٢١٨.

[3]- الشعر والشعرية_الفلاسفة والمفكّرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه_ د. محمد لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، ١٩٩٢م: ٥٢.

(*) إشارةً لمقولة الجاحظ في اللفظ والمعنى حيث يرى أنّ المعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرَوي، ينظر: كتاب الحيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط٢، ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م: ٣/ ١٣١.

[4]- ينظر: الشعر والشعرية : ٥٢-٥٣.

ولعلّ من البدهي أنْ يكون الشعر تشكيلاً جديداً، بمعنى أنّ الشعرَ نتاجٌ إبداعيٌّ من شأن الشاعر أنْ يأتي به للعالَم بما للشاعر من خصوصيات الإبداع، أما على كون الشعر مزيجاً من الإيقاع واللغة فقط، أي بمعنى الصورة المنظومة للشعر، فإنّ هذه هي صورته المتداولة بالشكل الأبرز ضمن السياق التاريخي للشعر، فالشعر بدا لافتاً _في مراحله الأولى_ في حالةِ كونه مركّباً من ثنائيةِ الإيقاع واللغة.

ويشير الدكتور **بدوي طبانة** إلى أنّ الشعر قد يكون في المنثور، كما يكون في المنظوم، ولكنّ الغالبَ في المنظوم أنْ يتخذ واسطةً للعاطفة، أي لبيان سافحات الحسن والخيال، بخلاف المنثور، فإنّ الغالب فيه أنْ يكون واسطةً لبيان ما هو من ثمار العقل ونتائجه، ولذلك أكثرتِ العرب من إطلاق اسم الشعر على المنظوم، حتى قال المتقدمون من أهل الأدب في تعريف الشعر أنه كلام ذو وزن وقافية، فهذا تعريف للمعنى الأعم من الشعر، وهو المنظوم، وإلا فهم يعلمون أنّ الشعر لا يختص بالمنظوم[1].

وإنّ العرب لا يخصون الشعر بالمنظوم؛ والدليل على هذا الفهم ما حكاه لنا كتاب الله عنهم من قولهم في النبي محمد (ص) إنه شاعر، وفي القرآن إنه قول لشاعر، مع أنهم يرونه غير موزون ولا مقفى، فكانَ أنْ ردَّ عليهم بقوله: **((إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ، وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ))**[*]، ولو كان الشعر عندهم خاصاً بذي الوزن والقافية للزم أنْ يقال في الرد عليهم : كيف تقولون إنه قول شاعر، وهو كلامٌ خالٍ من الوزن والقافية[2].

وإذا كان القرآن الكريم قد اشتمل على آيات موزونة بأوزان البحور الشعرية التي اعتادت عليها الذائقة السمعية عند العرب، فإنّ نسبتها ووفرتها في القرآن الكريم _من منظور كمّي_ لا تنهض منطقياً لأنْ تؤسس لمقولة إنّ النبي شاعر، أو أنْ يكون القرآن الكريم شِعراً، ثم **"**إنّ الشعر، إنما يُطلَق، متى قصدَ القاصد إليه – على الطريق الذي يتعمد ويسلك**"** [3].

وفي إطار تنزيه النبي (ص) عن أنْ يكونَ شاعرًا، يُذكَرُ أنّ **"**للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعرًا وذاك أنّ إنسانًا لو عَمِلَ كلامًا مستقيمًا موزونًا يتحرّى فيه الصدق من غير أنْ يفرط أو أنْ يتعدّى ... لمَا سمّاه الناس شاعرًا، ولكان ما يقوله مخسولًا ساقطًا... ومعنى آخر في تنزيه الله جل ثناؤه نبيّه صلى الله تعالى عليه وآله وسلم عن قيل الشعر: أنّ أهلَ العروض

---

[1] ـ ينظر: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط٣، ١٩٦٩م: ١٨١.

(*) سورة الحاقة: ٤٠-٤١.

[2] ـ ينظر: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي: ١٨١.

[3] ـ إعجاز القرآن ، أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت): ٨١.

مُجْمعون على أنّه لا فَرقَ بين صِناعةِ العروض وصِناعة الإيقاع. إلّا أنّ صناعة الإيقاع تَقسِم الزمانَ بالنَّغَم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة. فلما كان الشعر ذا ميزان يُناسِبُ الإيقاعَ، والإيقاعُ ضربٌ من الملاهي لم يصلح ذلك لرسول الله"[1].

وهذا يعني أنّ الوزن وحده ليس برهانًا على كون قائله شاعرًا، ثم إنّ الفرق بين صناعة الإيقاع وصناعة العروض هو في وسيلة تقسيم الزمان في كلٍّ منهما، على أنّ الإيقاع يظل مرتبطًا لديهم بالموسيقى واللهو، والشعرُ يناسب الإيقاع في هذا الإطار دون شك.

وإنّ العرب كانوا قد اعتنوا بالعروض عناية فائقة، وعَدُّوا البنية الإيقاعية عنصراً قاراً في كل خطاب شعري. وقد عدّوا الوزنَ من المسائل التي تُدرَك بالطبع، وكانت له عند العروضيين عناية خاصة وعدّوه _في أغلب الأحيان_ أهمّ عنصرٍ في كل خطاب شعري، على أنّه عنصرٌ من عناصر البنية الإيقاعية، وما الإيقاع إلا مسالةٌ راجعةٌ إلى الحدس الفني؛ فالإيقاع كامنٌ أيضاً في صميم الذات المبدعة والوزن بُعْدٌ وسطَ حشودٍ من الأبعاد الأُخرى، وأنّ العرب كانوا يعدونه مجرّد مكوّن من المكونات التي تؤسس مجتمعةً البنية الإيقاعية، وهو يضطلع إضافة إلى ذلك بدورٍ تمييزي، حتى أنَّنا نجد العرب يشيرون في أكثر من موضع إلى وجود عناصر إيقاعية أخرى لابدّ من توفّرها في كل خطاب شعري؛ لأنها من العناصر المكونة للشعرية ذاتها سواء وقعت في النثر أو تجلّت في الشعر[2]. وهذا الفهم يأخذ حتمًا باتجاه اتساع الإيقاع.

ولعلّ انصباب ظاهر الاهتمام النقدي لدى النقاد العرب القدماء على الوزن وتأكيدهم عليه في الغالب؛ يمكن تعليله في أنّ الوزن صورة الإيقاع الأبرز لديهم؛ وهذا أمرٌ طبيعي في ضوء طبيعة مراحل التطور والتدرج الحتمية التي تعتري الذائقة النقدية بالضرورة، الأمر الذي من الممكن أنْ يفسِّر لنا تأخر مصطلح (الإيقاع) لديهم مقارنةً بالوزن، أعني تأخر مفهوم الإيقاع الذي من شأنه أن يفرزه إلى حدٍّ ما عن غيره من عناصر الشعرية الأخرى التي يشتمل عليها الشعر، خصوصًا في ضوء التصور الذي يرى الإيقاع على نحوٍ من الاتساع.

---

[1] **ـ الصاحبي، أحمد بن فارس بن زكريا (٣٩٥هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، (د.ط)، (د.ت): ٤٦٦-٤٦٧.**

[2] **ـ المصدر نفسه: ٥٥ـ ٥٨.**

ثانياً_ الإيقاع حديثًا

من الواضح أنّ السياق التأريخي يُسهم بالشكل الأبرز في تحديد طبيعة الفهم النقدي والممارسة النقدية التي من شأنها تقديم الواقعة المفهومية لكل ما يتاح لها من خوضٍ تأسيسي على صعيدٍ ومستوىً من التخصص، وهذا التصور ربما يبدو مستساغاً ومقبولاً؛ نظراً لدواعي المنطقية في التصورات النقدية.

وهذا ما يمكننا ملاحظته وتشخيصه فيما يخص طبيعة النظر النقدي الأبرز لمفهوم الشعر العربي القديم وما يمكن أنْ يندرجَ في سياقه من عناصر كان أبرزها موسيقاه، وما تشتمل عليه القصيدة العربية القديمة، أو قُل ما يشتمل عليه البيت الشعري العربي التقليدي؛ فالسياق التأريخي المهيمن على كل هذا يُفتَرَض أنْ يكون المقرِّر الموضوعي لذلك الوعي النقدي، ومن هنا نفهم أنّ أيَّ تَغيُّرٍ أو تَحوُّلٍ عام وكبير يعتري الذائقة والتشكيل الإبداعي لابُدّ له من أنْ يلقي بظلاله على المنظومة النقدية التي هي في النهاية نتيجة لما تفرزه الواقعة النصية الإبداعية.

فليس من الغريب إذن، أنْ تتسع الهوة بين مفهوم الشعر قديماً من جهة، والمفهوم الحديث له من جهةٍ أخرى، أو أن يتّسع المفهوم الحديث للشعر ليشتمل على مدارات أعمّ وأشمل مما يعرضه لنا المفهوم القديم؛ فالمفهوم القديم للشعر يأتي استجابة لضرورات وإمكانات وخصائص النص الشعري العربي القديم، والذي يختلف عن إمكانات وخصائص النص الشعري الحديث؛ ومن هنا نلحظ المرونة المفهومية والتقصي النقدي المختلف سواءٌ أكان ما يخص مفهوم الشعر، أو أحد عناصره كالإيقاع مثلاً. وسنحاول بدءاً تتبّع التطور الذي رافق مصطلح الإيقاع في النقد الغربي الحديث، ومن ثم في النقد العربي الحديث.

فمن منظور الاصطلاح فإنَّ الإيقاع كلمة مشتقةٌ أصلاً من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفُّق. والمقصود به عامة التواتر المتتابع بين حالتَي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون او القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء، فهو يمثل العَلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي[1]. وبهذا فإنّ الإيقاع يعني ذلك التوازن الناجم من الحركة الانتقالية الدائبة على نحو من التأرجح بين الثنائيات، في حالةٍ تُصوّر طبيعة الجاذبية الإيقاعية.

[1]- **ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٧١.**

ويأخذ مصطلح الإيقاع بالتطور؛ نظراً لتطور العصور، حتى أصبح هذا المصطلح مرادفاً لكلمة "measure" الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية، ويتفق هذا مع تعريف **(فانسان داندي)** الذي يرى أنّ الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة[١].

وينظر **ت.س.اليوت** إلى الإيقاع نظرة كلية أو شبه كلية حين يقرر قائلًا: **"**ولكني أعرف أنّ القصيدة، أو الفقرة من القصيدة قد تميل إلى تحقيق ذاتها اولاً باعتبارها إيقاعاً مستقلاً قبل أنْ تصلَ إلى التعبير بالكلمات، وإنّ هذا الإيقاع يمكن أنْ يولّد الفكرة والصورة**"**[٢]، فالقصيدة أو الفقرة منها تأخذ خصوصيتها وتُحقق هويتها بالدرجة الأولى من كونها إيقاعاً بذاتها، فنكون بصدد إيقاعٍ للفكرة العامة للقصيدة، أو للتصوير الذي تشتمل عليه.

و**يرى رتشاردز** أنّ الإيقاع يعتمد – كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة– على التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تتبع من توقعنا، سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادةً يكون هذا التوقع لا شعورياً، ولعلّنا نلاحظ هنا تفريقه الضمني بين الإيقاع والوزن[٣].

ثم يحدد مفهوماً للإيقاع في كونه النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات وخيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع. ويرى **رتشاردز** من الواضح أنّه لا توجد مفاجأة أو خيبة ظن لو لم يوجد التوقع، وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن، لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة، وهذا يفسر الملل الذي يعتري الإيقاع المسرف في البساطة الخالي من الانفعال والتأثير ما لم تتدخل فيه حالات من التخدير، كما في الرقص والموسيقى البدائيين، وكما هو الحال غالباً في الوزن، ويتسع في تعريفه هذا ليشمل فيه الفنون التشكيلية والعمارة[٤]، ولا يقف عند هذا الحد الإيقاع كما لا يقتصر على الأدب أو اللغة؛ بل يتعداهما إلى صُعُدٍ أخرى؛ **"**فهناك إيقاعات الطبيعة والعمل، وإيقاعات

---

[١]- ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد حمدان، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط١، ١٩٩٧م: ٢١.

[٢]- هذا جانب من مقالةٍ بعنوان (موسيقا الشعر) ألقاها ت.س.اليوت بجامعة جلاسقو عام ١٩٤٩م، ونشرتْها دار جامعة جلاسقو في العام نفسه، ينظر: في الشعر والشعراء، ت.س.اليوت، ترجمة : محمد جديد، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩١م: ٤٢.

[٣]- ينظر: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، أ.أ. رتشاردز، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٥م: ١٨٥.

[٤]- ينظر: المصدر نفسه: ١٨٨-١٨٩.

الإشارات الضوئية، وإيقاعات الموسيقى، وهناك –مجازاً– إيقاعات الفنون التشكيلية. والإيقاع أيضاً ظاهرة لغوية عامة **"** [1].

ويرى أحد الباحثين أنَّ آراء النقد الغربي الحديث في مفهوم الإيقاع يجمعها جامع مفاده: أنّها تركّز على أنّ الإيقاع حالة تتعلق بحركة النفس الداخلية، وفورة الشعور في جيشانه، أكثر مما تتعلق بمكوِّن من مكونات النص الجزئية، إضافةً إلى أنه يختص بمساحة النص كلها لا بجزء منها فقط، وهذا ما يبعده عن كونه مجرد تناسق صوتي أو انسجام نغمي، فهو الحركة الخفية التي تساعد تلك العناصر على إبرازها[2].

وبهذا فإنّ مصطلح الإيقاع يتسع في الدراسات النقدية الغربية، ليدخل تارةً باب الموسيقى، وتحديداً في الإطار الزمني، فيكون المحور الرئيس فيه الوزن، وتارةً يدخل مدار النص الشعري، بما يمكن تسميته إيقاع المعنى، ويشترك حيناً آخر مع الوزن في الاعتماد على التكرار والتوقع، وصولاً إلى سعته للدرجة التي يكون فيها مسموعاً أو مرئياً.

أما عربياً، فإنّ ارتباط الإيقاع بالإبداع الشعري حديث النشأة مقارنةً بمصطلح العروض الذي كان لصيقاً به منذ تأسست القصيدة العربية التراثية؛ حيث كان هذا الأخير معياراً بالغَ الأهمية في نظم الشعر ونقده وتقديره، وكان الركيزة الأساسية عند تعريفه الذي كانَ كلٌّ من والوزن والقافية يأخذان فيه محل الصدارة والأسبقية، الأمر الذي يكشف عن مكانة الجانب الموسيقي في الإبداع الشعري، لا سيما وأنّ الممارسة الشعرية كانت شفوية، وتذوقها ونقدها كان سمعياً؛ ومن جهةٍ اخرى كان الفرق بين النظم والنثر يكمن في الجانب العروضي بالذات [3].

ولقد باتت الحداثة ضرورة راسخة في تجلياتها ضمن عناصر النص الشعري الحديث، حتى صارت البنية الإيقاعية بؤرةً التحديث التي تحظى بالصدارة مقارنةً بالبنيات النصية الأخرى؛ بل يمكننا أن نتصور أنّ الإيقاع يتغلغل في كلّ مفاصل القصيدة، **"ف**الموسيقى الشعرية من عناصر التشكيل المهمة والحاسمة في بناء القصيدة، ولاسيما القصيدة الجديدة التي تعددت فيها أساليب التشكيل الموسيقي وتنوعت وخضعت لاجتهادات كثيرة أغنت هذه القصيدة وطوّرت عضوية الموسيقى فيها**"** [4]. وعندما يكون اقتراح الجمال صلاحية الشاعر، وتكون الجرأةَ في التشكيل

---

[1]- نظرية الأدب، رنيه وليك وآوستن وآرن، تعريب: د. عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، (د.ت): ٢٢٠.

[2]- ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٢٥.

[3]- ينظر: جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة (أطروحة)، يحي سعدوني، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري-تيزي وزو، ٢٠١٨م: ١٤٣.

[4]- عضوية الأداة الشعرية _فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة_ أ.د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط١، ٢٠١٢م: ١٢٩.

هي شأنه، فإنّ للعملية النقدية بعدئذٍ دورها في التتبع والتنظير، ونظراً لخصوصية وحساسية مفهوم الإيقاع فقد نال اهتماماً نقدياً واضحاً.

ويرى أحد الباحثين انّه من الطبيعي جداً أنْ يتباينَ النظر النقدي في مفهوم الإيقاع؛ هذا ومن غير المتوقَّع أنْ يكتسب هذا المفهوم وضوحاً مرموقاً في القريب العاجل؛ فمازالت الطروحات النقدية تفتقد كثيراً من الدقة والشمول[١]، وربما يؤيد هذا الفهم ما في النص الشعري المعاصر من خصائص حداثية تجعلنا نفترض أنّ هناك مكامنَ نصيةً لم تُكتَشف بَعد، تشترك كضماناتٍ لتَصَوُّرٍ نقديٍّ كهذا. وقد يصب هذا التباين النقدي وانعدام الدقة في صالح الدراسة الإيقاعية، من خلال ما يتوفر لها من مرونة، ومن هنا نجد مَن يرى في الإيقاع أنّه يشمل **"**كل الظواهر الصوتية التي تخرج أنْ يكونَ المبدع ملزَماً بها، والبعض الآخر يرى الإيقاع قادراً على تجاوز المسموع من النصوص ليلحق به مجال البصر، ونفر آخر يرى للمفهوم قدرة على الاتساع ليشمل إضافةً إلى المسموع والمرئي مجال التخييل فيتحدث عن إيقاع المعاني**"** [٢].

ويمكن القول إنّ الشاعر المعاصر كان أكثر وعياً من أسلافه لخطورة وأهمية الإيقاع التي صارت تحدد جزءاً كبيراً من مصير القصيدة المعاصرة؛ فالشاعر المعاصر استفاد من عصره وما فيه من جماليات صار معها يعي جيداً معنى التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع والتناقض، فصقل هذا الوعي إحساسَه وهذّبَ طبعَه، فجاءت القصيدة المعاصرة منظَّمة تنظيماً رائعاً يعطي الكلمات وإيحاءاتها دلالة كبرى؛ فيفصح هذا التنظيم عن مقابلات ومتناقضات ووجوه نشوز في الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي والطبعي [٣].

ومن هنا نتحسس قيمة الوعي النقدي –على المستوى الموضوعي منه– وخطورته في تحديث مستويات التشكيل النصي؛ فالشاعر المعاصر ليس قريباً من التلقائية في التشكيل بناءً على ما في النص الشعري المعاصر من شحن جمالي، وبَثٍّ فني لافتٍ؛ بل هو يقترب من دائرة الناقد الشاعر، مع الأخذ بنظر الاهتمام طبيعة التفاوت بين شاعرٍ وآخر.

ويترجم التحديث الإيقاعي مستوى المعاصَرة في تشكيل النص، ويكشف عن سرّ التحولات الموسيقية وأثرها في تحديد خصائص وهوية النص؛ فكلما ابتعد النص الشعري عن مظاهر

---

[١]- ينظر: القصيدة العربية الحديثة _حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، أ.د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، ابرد، الأردن، ط١، ٢٠١٠م: ١٣.

[٢]- الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجاً)، خميس الورتاني، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ٢٠٠٥م: ٣٠.

[٣]- ينظر: القصيدة العربية الحديثة: ١٤، وينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، ١٩٨٥م: ١٠٢.

الصوت وموسيقاه على المستويين الوزني واللغوي كان تمظهر الإيقاع أقل، وكانت فرصة انسرابه في مظاهر أخرى غير صوتية صريحة أو خالصة أكبر وأوضح، والدليل على هذا التطور الموسيقي في القصيدة العربية من الوزن إلى الموشحات إلى الرباعيات إلى شعر التفعيلة (الشعر الحر) فقصيدة النثر أو النثيرة. كل ذلك بسبب تداخل مظاهر إيقاعية أخرى غير صوتية في النص الشعري كالقصة والرواية والمسرح والفنون التشكيلية والسينما إلى آخره، مما أدى بالإيقاع الصوتي الصريح للانسراب في مظاهر إيقاعية تتصل بتلك الفنون والانفتاح عليها لتوليد إيقاع فني أشمل وأكثر تعقيداً وتشابكاً في النص الشعري الحديث[١].

وفي معرض حديثه عن حداثة النص الشعري يقرر **أدونيس** أنّ الشاعرَ لا يقلد أسلافه؛ وإنما يقلد القوة الحية التي تحرك العالم، ذاكراً أنّ الذين يحتجون بأوزان الخليل لا يفهمون معناها؛ فقد وضعَها؛ ليؤرِّخ بها للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه، لا لِأنْ تكونَ قاعدة في المستقبل، وكان عملُهُ عظيماً[٢]، وهذا فَهمٌ مستساغٌ ومقبولٌ؛ نظراً لحتمية النشوء والارتقاء.

ومن هنا يستدرك قائلاً: **"**لكن الإيقاع كالإنسان، يتجدد، وليس هناك أي مانع شعري أو تراثي مِن أنْ تنشأ أوزان وإيقاعات جديدة في شعرنا العربي... ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت**"** [٣]، فهو يحكم على فكرةٍ بالموت ليعلن عن ولادة فكرة أخرى، أعني فكرةَ الجمال الذي يعنيه، فهو يريد للقصيدة ألَّا تكون حبيسةَ التقليد.

وفي بحثه لقضية الإيقاع يرى **الدكتور علوي الهاشمي** أنَّ التعريف التقليدي للشعر[*] **"**لم يكن تعريفاً جامعاً مانعاً على الرغم من صدقه وانطباقه على نظام البيت الواحد الذي هو نظام القصيدة؛ لأنَّه لم يلتفت إلى عنصر الإيقاع التفاتاً حقيقياً على النحو الرأسي... **[ف]**عنصر الإيقاع يشكل خطاً عامودياً من مطلع القصيدة حتى نهايتها**"**[٤].

والإيقاع عند الدكتورة **خالدة سعيد "** ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر والغائب... والإيقاع لا يقتصر على الصوت. إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثرٌ ما (صوتي أو شكلي) أو جوٌّ ما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية،

---

[١]- ينظر: قراءة نقدية في قصيدة حياة ، علوي الهاشمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٩م: ١٥٣.

[٢]- ينظر: مقدمة للشعر العربي، أدونيس علي أحمد سعيد، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧٩م: ١١٠.

[٣]- المصدر نفسه: ١١٠-١١١.

(*) أي تعريف(قدامة بن جعفر) للشعر على أنَّه : (الكلام الموزون المقفى).

[٤]- فلسفة الإيقاع في الشعر العربيّ: ٢٤.

ذلك أنّ للصورة إيقاعها" [1]، فليس الإيقاع رجحاناً لكفة المعنى المحسوس الصوتي على حساب كفة المعنى العميق له؛ إنما هو نظامٌ لا يغفل الصوت أو المعنى أو الشكل.

ولعلّ الضامن لحداثة الإيقاع واختلافه بالدرجة الأولى هو ما في النص من حداثة، وصحيح أنّ هنالك ما يوحي بأنّه ثابتٌ إيقاعي؛ "بيد أنّ للشعر إيقاعه الذي يتسق مع لغته الموحية؛ في سياق يوشك أنْ يحطم المحدود ويزلزل المسلمات والثوابت المنطقية؛ بتفعيل الخيال لخلق منطق جديد؛ يسبح في عالم المطلق والمجرد، وفق تقنيات مختلفة ترتقي بالخطاب... حسبما يقع عليه سياق كل عصر"[2]، فعصر النص مثيرٌ وضرورة تلازم النص وتمنحه خصائصه في الوقت الذي يعكس فيه النص هوية العصر الفنية.

ولعلّ المدونة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة في الغالب تنطوي على تشكيل فني يُراهَنُ فيه نقدياً على خصوبة الإيقاع، لدرجة أننا "نجد الإيقاع يتخلل اللغة والموسيقى والصور والأخيلة والكلمات والحروف، بما يمكن الحديث عن إيقاع لغوي، في النص الشعري، وإيقاع موسيقي وزني، وإيقاع صوري، وإيقاع لوني، وإيقاع صوتي، وإيقاع معماري، وإيقاع محسوس، وإيقاع مجرد، وإيقاع جزئي، وإيقاع كلي إلى آخره" [3].

وتأتي هذه الدراسة بوصفها محاولة للكشف عن تمثلات الإيقاع وتجلياته في عَيِّنةٍ شعرية عراقية معاصرة، لها من خصوصية الاكتناز النصي والشعرية المكثفة ما يجعلنا نفترض مسبقاً اشتمالها على تلك التجليات؛ ويعزز هذا الافتراض تلك الصفة الحداثية التي تمثل الرابط والقاسم الفني الأدائي المشترك –إلى حدٍّ مُعتَدٍّ به– بين شعراء العينة، نظرًا لاطّلاعنا عليها؛ ومن هنا تمارس هذه الدراسة الخوض في حداثة الإيقاع في نصوص العيّنة عَبْرَ مستويات إيقاع الرؤيا، والوزن، والتصوير.

---

[1] ـ حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث ـ د. خالدة سعيد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٦م: ١٠٧.

[2] ـ الإيقاعية نظرية نقدية عربية –مقاربة إجرائية على قصيدة النثر ـ عزت محمد جاد، دار الفكر العربي، (د.ط)، (د.ت): ٢٩.

[3] ـ فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: ٢٢.

المحور الثالث

شعراء الجيل التسعيني العراقي:

من الطبيعي أنْ تشكل طبيعة الأداء الشعري معياراً يفضي إلى نسبة النص للمغايرة أو التقليد، ويمثل الأداء الشعري القاسم الإبداعي المشترك والآصرة الفنية التي تربط بين جماعة من الشعراء وتفرزهم عن غيرهم، والمغايرة بوصفها خيطاً رابطاً تبرر فكرة (التجييل)، هذه الفكرة التي راحت تكتسب نجاعتها بالإصدارات والبيانات الشعرية، لتشكل فيما بعد ظاهرة على المستويين الشعري والنقدي.

وفي هذا الصدد كان لابدّ للنقد من كلمة، فيما يميز جيلاً شعريّاً عن آخر في العراق، حيث ارتبطت فكرة الجيل بالتحولات الإبداعية على مستوى النص الشعري، وليس بالضرورة أنْ تكون الأجيال الشعرية في العراق صورةً للقطيعة التامة مع القديم، ولا هي بالموصولة به للحد الذي يلغي هويتها الإنجازية؛ لِـ"أنّ النص الشعري العراقي أقل النصوص الشعرية تطرفاً في تأثراته الحداثوية، ولكنه في الوقت نفسه أشد النصوص تعبيراً عن الحداثة" [1].

وقد كان النصف الأول من العقد التسعيني حاضنة مؤممة لجيل الشعراء الذين برزوا نهاية العقد الثمانيني، وهي العادة في الانفتاح المتأخر لكل جيل، وإذا لم يكن النصف الأول من نصيب الشعراء الذين ظهروا ونشطوا في التسعينات، فقد شكل النصف الثاني الحاضنة التاريخية للظاهرة التسعينية متنوعة المتون، وما يميّز التسعينيين أنّ مشهدهم كان فسيفسائيّاً فاعلاً[2].

ومحنة الشاعر العراقي تفاقمت في التسعينات، في ظل مواصلة الحروب العدوانية، والحصار، وقمع الحريات، فظهر اتجاهان أساسيان في ذلك الشعر يتمثلان في مواصلة شعراء قصيدة النثر مشروعهم الحداثي، لتعميق شعريتهم فنيّاً، أما الاتجاه الثاني فيتمثل في تأسيس مشروع تجديدي لبنية القصيدة العمودية أُطلِق عليه مصطلح (قصيدة الشعر)، أطلقه عدد من الشعراء الشباب، ممن كانوا يكتبون القصيدة العمودية التقليدية، فانتقلوا إلى هذه المنطقة الجديدة للخروج بالعمود الشعري من التقليدية والرتابة والمنبرية والمباشرة، وضخ عناصر وحمولات ومقومات حداثية، عَبْر تجديد الثيمات والموضوعات، واللغة، والرموز، مع محاولة معظم شعراء هذا الاتجاه الابتعادَ بتجاربهم عن تمجيد الحرب والطغيان، وعلينا الاعتراف أنّ القصيدة العمودية/ قصيدة الشطرين لم تنته مع ظهور قصيدة الشعر الحر/ قصيدة التفعيلة وموجات الحداثة الشعرية المختلفة؛ لأنّ ظهور الاتجاه الجديد الذي تمحور حول (قصيدة الشعر) ساهمَ في تحقيق مغايرةٍ ملموسةٍ وإزاحةٍ

---

[1] ـ شرق النص قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة، د. عبد القادر جبار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٤م: ٧.

[2] ـ ينظر: ما بعد المراجعة، تضاؤل الموقع وفقدان أطر التجنيس: ٤٩.

عن المسار التقليدي التعبوي[١]، على أنّ قصيدة التفعيلة كان لها نصيبها الذي يكفل تنوع المتون الشعرية عند التسعينيين.

وفي بحثه عن الجيل التسعيني من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، يرى أحد الباحثين فيما يخص حاضنة هذا الجيل أنّ الحراك الشعري والنقدي والواقع الثقافي الذي عاشه التسعينيون جعل منهم جيلاً شعريّاً، وهو مسعىً ناضلوا من أجله عبر محاولات، منها استفحال هاجس التنظير من خلال كثرة الأطروحات النقدية المصاحبة للمنجز التسعيني، وصدور أكثر من بيان شعري عن تجربتهم[٢].

ثم إنّ المشهد الشعري العراقي في عقد التسعينات –مقارنةً بالأجيال المتعاقبة– شهدَ غزارة في الانتاج الشعري وكثرة في الشعراء الشباب، الذين لاذَ كثيرٌ منهم بثقافة الاستنساخ[٣]، وثمة أنشطة إعلامية مؤطرة، كإصدار المجلات، وبخاصة الصحف والمجلات المستنسخة غير منتظمة الصدور، كمجلة أشرعة، وصحيفة عين، ومجلة الآن، أو إصدار الكتب الشعرية الجماعية، مثل كتاب (الشعر الآن)[٤].

ويمكن القول إنّ اتجاه شعراء (قصيدة الشعر)، كان يمثّل إلى جانب شعراء (قصيدة النثر) في العقد التسعيني حركة احتجاج سياسي واجتماعي، وكان بطريقةٍ أو بأخرى التعبيرَ الاجتماعي عن وعي تاريخي وثقافي جديد، على أنّ الملامح الحداثية في (قصيدة الشعر) تندرج ضمن رؤيا عمودية؛ وفي التسعينات عمّق شعراء (قصيدة النثر) ما شرع بتجذيره شعراء الثمانينات، وآثَر شعراء (قصيدة الشعر) استلهام المنظور العمودي في الرؤيا والبناء، ومع أنهم قاتلوا القديم

---

[١]- ينظر: رهانات شعراء الحداثة، فاضل ثامر، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، دار الرواد المزدهرة، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٩م: ١٩- ٢٠.

[٢]- ينظر: تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والإجراء (دراسة في الجيل التسعيني)، سعيد حميد كاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٣م: ٧٢- ٧٣.

[٣]- وبهذا الصدد تُذكر أسماء كثيرة من شعراء الجيل التسعيني، ومنهم الشاعر أجود مجبل، وحسن عبد راضي، ورحمن غركان، وفائز الشرع، وعماد جبار، ووليد الصراف، ومضر الآلوسي، وعارف الساعدي، وحمد الدوخي، ومحمد البغدادي، وصلاح السيلاوي، وأحمد آدم، ومشتاق عباس معن، ومحمود الدليمي، وبسام صالح مهدي، ومهدي حارث الغانمي، وحسين القاصد، وعلي عبد اللطيف البغدادي، ومحمد غازي الأخرس، وعمر السراي، والقائمة تطول، ينظر: المصدر نفسه: ٧٣- ٧٤، وينظر: جانب من المحاورة التي أجراها الباحث مع الشاعر الدكتور عارف الساعدي بتاريخ ٢٠٢٠/٨/٥م.

[٤]- ينظر: ما بعد المراجعة، تضاؤل الموقع وفقدان أطر التجنيس: ٥٢.

بسلاحه إلَّا أنّهم حرَّروا قصيدة العمود من الملامح التقليدية، وانفتحوا على قيم وإمكانيات تعبيرية لم تكن متوافرة سابقاً، وهذه محاولة لوضع النص العمودي تدريجيّاً في مسار الحداثة الشعرية[١].

وفي إطار سعيهم نحو منطقة الحداثة راح التسعينيون يتجاوزون العلامات الفارقة بين الأشكال الشعرية، بالرغم من أنّ مفهوم تجاور الأشكال لا يتناقض مع ضرورة الاحتفاظ بحساسية كل شكل؛ لأنّ هذه الحساسية هي هوية هذا الشكل/ مظلته النظرية والذوقية التي بررت انوجاده، الأمر الذي يدعو إلى تشخيص إشكالية (المفترق) بين الرغبة في التحديث مع المحافظة على الشكل، وإلى التنبيه على مسألة الفصل بين حساسية كل شكل من أشكال الكتابة الشعرية[٢]. فالأداء الشعري لدى كثير من التسعينيين يتخطى صورة الحدود الفاصلة بين الأشكال الشعرية، وبالخصوص نزوعهم إلى تقنية (نثر الأبيات)، ولعلّ الشكل العمودي هو البؤرة التي استوعبت الاتساع بصريّاً لغيره من الأشكال.

وبعيداً عن الخوض في مفردة (الجيل الشعري)، وقريباً من مرونة التعامل النقدي تجاه شعراء الجيل التسعيني، فقد صار من المألوف والمسوَّغ نقديّاً أنْ تتم معالجة النصوص الشعرية، لشعراء عراقيين، ظهر نتاجهم في تسعينيات القرن الماضي، وشكَّل عدد منهم حلقاتٍ شعريةً، وتجمعاتٍ متعددةً؛ علماً أنّ هذا التحديد ليس صارماً، على الأقل؛ نظراً للتعالق الثقافي الذي يشكِّل بؤرته جيل التسعينات[٣]، حيث يتعالق الآني مع القبلي والبعدي فيما يخص الشعراء الذين ظهر نتاجهم أو تشكَّلت تجربتهم في التسعينيّات، ضمن أداء شعريٍّ يدرجهم نقديّاً في هذا الجيل.

ثم **"**إنَّ التسميات الجيلية هي لاشك تسميات عقدية، لكن حقيقة تشكلها كأجيال لم تنطلق من واقع هذا التحقيب العشري، وإنما تتستر خلفها حقائق، أو معايير تأريخية ندرك أنّه، لولا تلك المعايير لما صار مستساغاً ذلك التجييل العقدي **"**[٤]، إذ من الممكن–فنياً– أنْ تتشكل الظاهرة الشعرية التي يكون معها الخضوع إلى الاشتراطات الفنية التي تؤكد الصفة الجيلية دون الاهتمام كثيراً بموضوعة الفترة الزمنية، وإنّ واحدة من مميزات الشعر التسعيني هي تلك الملامح

---

[١]- ينظر: رهانات شعراء الحداثة: ٢٠- ٢٤.

[٢]- ينظر: تحولات النص الجديد –استبصار فني تأريخي في شعرية أجيال ما بعد السبعينيات في العراق-، جمال جاسم أمين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٠م: ٨٧- ٨٨.

[٣]- ينظر: الخراف المهضومة في الشعر العراقي المعاصر –دراسة في تناصات الجيل التسعيني- ٠القصيدة الموزونة أنموذجاً، بحث منشور ضمن مجموعة بحوث في كتاب: مسارات المعرفة الأدبية، إعداد وتنسيق: د. عارف الساعدي، ود. خالد خليل هويدي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٣م: ٢٠٤.

[٤]- ينظر: في مرجعيات النقد القصصي المؤسس، د. عباس رشيد الددة، ألقي في الندوة القصصية الثالثة التي أقامها قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة بابل بعنوان(عبد الإله أحمد معمار القصة العراقية). يوم ٢٠١٠/٥/٢٣م، (غير منشور)، نقلاً عن طواويس بغداد – مقاربات لتجارب الجيل التسعيني-، أ.د. عباس رشيد الدده، دار تموز، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٧م : ١/ ٧.

الشاخصة والسمات التي تعمل على الأخذ بيده إلى جادة الوقوف برسوخ في متن الشعر العراقي بخصوصية تمثيلاته وتطبيقاته التي تختلف عما سبقها[١]، وتجارب التسعينيين بمثابة المناخ الذي عنه تنبثق خصوصية ذلك الشعر الموصوف بكونه بصمة التسعينيين " فإن الشعر في العقد التسعيني شكّل جيلاً شعرياً، ليس بضابط التحقيب الشعري، بل لأنه خط له سيرة شعرية فارقة، تعلوها سماء من ملامحَ خاصة، ملامحَ نستدل بها على تجارب شعرائه؛ ملامح شعرية آصرت جزيئاتهم، فعُرفوا بها، وميزتهم عما سواهم، وصاروا إخواناً فيها.ثم إنَّهم–وهذا يحسب لهم–تفرقت بهم دروبهم داخل وحدة الملامح هذه وخصوصياتها "[٢].

وقد انتخبَتْ هذه الدراسة إحدى عشرة مجموعة شعرية من إصدارات اتحاد الكتاب العرب، بوصفها أنموذجاً شعريّاً؛ نظراً لما لهذه الإصدارات من خصوصية؛ فهي ليست صادرةً عن دار نشر تجارية؛ بل عن جهة تعنى بالإبداع بشكل خاص، وهي أيضاً من إمارات "إسهام المنفى الذي آوى إليه شتات الجيل التسعيني ليستعيدوا عافيتهم، وليعبروا بلسان الحرية عما يجود في خواطرهم، إنّ وجودهم في المنفى شكّل نقطة إعلامية عرّفت إلى حدٍّ ما بالجيل، وملامحه ومنجزه" [٣]. سواء كان وجودهم العيني أم الإبداعي المتمثل بهذه الإصدارات، أمّا عن شعراء مدونات الدراسة فقد كان من بينهم عدد من الموقعين على البيان الشعري الأول في ملتقى الرصافة عام ١٩٩٩م، وثمة بيان شعري ثانٍ عام ٢٠٠٠م، ثم بيان القاهرة عام ٢٠٠٥م، وبيان (الجنس الرابع)عام ٢٠٠٨م[٤]، الأمر الذي يجعل صفة الأنموذج راجحةً من جهتين، من جهة الإصدارات، ومن جهة الشعراء أيضاً، وشعراء مدونات الدراسة هم **(أجود مجبل، وحسن عبد راضي، وبسام صالح مهدي، وعلي عبد اللطيف البغدادي، ومحمد البغدادي، وحسين القاصد، ومهدي حارث الغانمي، وحمد الدوخي، وعمر السراي، ومحمود الدليمي)**، وإصداراتهم هي:

مجموعة **(رحلة الولد السومري)**، لأجود مجبل، وهي"مجموعة شعرية تُظهر الشاعر قائداً فكريّاً سلاحُهُ كلمةٌ حُرّة تُجسِّدُ مرارة الواقع وانكساراتِهِ وتُذكِّر بأمجاد الماضي والنقاط المضيئة فهي في محصلتها تحمل طابع التحريض على رفض الحاضر الانهزامي واستعادة أمجاد

---

[١]- ينظر: جدل النص التسعيني "دراسة عن الجيل التسعيني في الشعر العراقي وعلاقته بالأجيال الأخرى"، علي سعدون، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٧م : ٤١.

[٢]-طواويس بغداد: ٧.

[٣]- تجييل الكتابة الشعرية في العراق: ٧٥.

[٤]- كان من بين الموقعين: بسام صالح، ومحمد البغدادي، وحسن عبد راضي، ومن بين شعراء بيان عام ٢٠٠٠م: بسام صالح، ومحمد البغدادي، وانضم إليهم أجود مجبل، وكان حسن عبد راضي من شعراء بيان القاهرة، ينظر: البلورة والتشظي، محاولة لتأرخة قصيدة الشعر، ناظم السعود، بحث منشور ضمن بحوث في كتاب: مدار الصفصاف، قصيدة الشعر –الاتجاه الجذور الرؤية التجربة،(الجزء الأول)، تحرير: نوفل أبو رغيف، وفائز الشرع، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٠م: ٥٧- ٥٨.

الماضي دون اجترار التعلل بما كان بل استعداداً لما سيكون على أساس من الرؤية السليمة التي تستند على حضارة عميقة في التاريخ بعيداً عن المباشرة التحريضية"[1].

ومجموعة **(حمامة عسقلان)**، للشاعر حسن عبد راضي مجموعة ذات خصوصية حداثية واضحة، ويرى سامي مهدي في تقديمه لها أنّ شاعرها واحد من قلة من الشباب الذين يجسدون في شعرهم تواصل الأجيال الشعرية في العراق وتفاعلها، وأنّه متمكن من أدواته الشعرية، وهذه بحد ذاتها ميزة بين الشعراء الشباب اليوم، وقصيدته قابلة للتأويل، ويكتب لغة استعارية فيها شيء من لغات بعض الشعراء، ولكن فيها أشياء من لغته الخاصة، وقصيدته بناء خاص به، ولهذا البناء معماره[2].

وعندما يتناول أحد الباحثين نصّاً من نصوص مجموعته الشعرية في إطار مقاربات لتجارب الجيل التسعيني العراقي، فإنه يقول "ثمة نص تُقبِلُ على قراءته، فيُحسِن وفادتَك، ويسخو عليك بدلالته ومعناه على نحو يجعلك تستطيب وصله، ثم إنّك إنْ رُمتَ سواه بدلاً، ونشدتَ عنه مُنْتَقَلاً، فسيُلَوِّحُ لك بأيادٍ سخية، ومن جديد ستصغي إليه، ويدبّ في أوصالك، ويغوص بك في أعماق النفس السحيقة، ويقلِّبُك ذات الشمال وذات اليمين، مستمطراً منك، معاني ودلالات أخرى... وحين تستطيب تغيير الجهات، سيراودك ثالثةً عن نفسه... شدّاً وجذباً"[3]، في مستوى من الوقْعِ الشعريِّ، الذي يضمن للنص مقاربته حداثيّاً.

فمجموعة **(التفاتة القمر الأسمر)** لبسام صالح مهدي"ديوان شعر، قصائده تحمل همّ الأرض والأهل والإنسان، يشيع فيها الحب، والتأمل، على الرغم من انكسار الواقع وصوره الرمادية. والقصائد عموماً تُعبِّر عن مقدرة الشاعر، ونقاوة صوته الشعري وتميزه، وخصوصيته، من حيث التجديد في إطار البيت الشعري علي صعيدَي الخيال والبناء الشعري للجملة، وتكثيف القول الشعري، والتمكن من الأدوات الشعرية" [4].، وكذلك في مجموعته الشعرية **(الماء يكذب)**، التي تكشف عن أداء شعريّ يشي بالتحول الإبداعي، ويحفل بجماليات نصية لها نصيبها من التحديث الشعري الكفيل بحداثة المقاربة النقدية، بناءً على التلقي الكاشف عن هذا التصور.

---

[1]- رحلة الولد السومري، أجود مجبل الخفاجي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٠م: الغلاف الخلفي.

[2]- ينظر: حمامة عسقلان، حسن عبد راضي، تقديم: سامي مهدي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠١م: ٦- ٨.

[3]- طواويس بغداد: ١٠٧.

[4]- التفاتة القمر الأسمر، بسام صالح مهدي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠١م: الغلاف الخلفي.

وإلى مجموعة (**سقفي ركام**)، لعلي عبد اللطيف البغدادي، فـ"هذه المجموعة تضم (٣٦) قصيدة على أوزان الخليل، ولكنها تعج بموسيقى العصر، وتفوح منها رائحة الحداثة، فلم يترك الشاعر التطرق إلى كل الأمور المُلِحَّة التي تمس الوطن والأُمة والإنسان العربيّ المعاصر، فضلاً عن أنّه تناول همومه الشخصية والعاطفية وربطها بإحكام إلى جانب معاناته وغربته فكان لها طعم جميل وتناول حسن، وكل ذلك كان بمقدرة لغوية ودربة شعرية، تنم عن شاعرية واضحة حيث تنساق المعاني بكل هدوء ولا أي تكلف، فهو شاعر في كل ما كتب" [١].

وشعره كما قال عنه الدكتور عبد الأمير الورد : (سِحرٌ لا شِعر)، وقال عنه الدكتور حسين علي محفوظ بأنه من الشعراء الشباب الصاعدين الذين ينتظرهم مستقبل زاهر، ففي شعره أمثلة تؤكد ما أرى فيه وأرجوه له، ويرى فيه الدكتور عيسى الخاقاني أنّه لمستقبل الشعر العربي فيه أهلا[٢].

وأيضاً (**ما لم يكن ممكناً**) التي هي مجموعة شعرية لمحمد البغدادي، فقد بدت محمَّلةً بالضخ التحديثي، خصوصاً في النص العمودي، وتقول الدكتورة بشرى موسى: "ولعل ديوان الشاعر (ما لم يكن ممكناً) هو تعبير حي عن الظلال الرمادية، التي تبقى تعيش حلمها الشعري في ظلال (الما بين) وليس الما بين تعبير عن الضياع، أو التشتّت الوجودي؛ بل هو ضرب من الانتماء إلى الماضي في الوجود الحاضر الحي، فيبقى الوطن، والحب، ذكرى وواقعاً، وغياباً، وحضوراً، كان الشعر عالمها المستحيل" [٣]، ولعلّ ما يدرج محمد البغدادي مع سواه من الشعراء التسعينيين أنّه كان من أبرز المنظرين لقصيدة الشعر، إلَّا أنّه من أكثر التسعينيين اقتراباً من مفهوم العمود وقوانينه، من غير أنْ تتصف قصائده بالتقليدية، أو بالاتباعية[٤].

ومع (**حديقة الأجوبة**)، لحسين القاصد التي هي"مجموعة شعرية تمد خيوطاً ناعمة في الواقع فتلامس الأرض وتنسلّ بين ثناياها العلاقات الاجتماعية فتعري وتكشف، تنمّ في مجملها عن شعرية عالية وجملة شعرية جديدة" [٥]، وفي تقديمه لهذه المجموعة يقول الدكتور عناد غزوان"إنّ الألم والحزن في هذا الديوان الذي أسميه (حديقة الأجوبة) قد يكون مصدر راحة

---

[١]- سقفي ركام، علي عبد اللطيف البغدادي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٣م: الغلاف الخلفي.

[٢]- ينظر: شظايا مورقة، علي عبد اللطيف البغدادي، مكتب البغدادي، بغداد، العراق، (د.ط)، ١٩٩٩م: ٦٧- الغلاف الخلفي.

[٣]- عمود ما بعد الحداثة –النص الكاشف عن شعر التسعينات العراقي-، د. بشرى موسى صالح، دار ومكتبة أهوار، بغداد، العراق، ط١، ٢٠٢١م: ١٠٠.

[٤]- ينظر: المصدر نفسه: ١١٩.

[٥]- حديقة الأجوبة، حسين القاصد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٤م: الغلاف الخلفي.

نفسية للشاعر الذي كسروا ضلوع قصيدته فتقطر المعنى وفرت من فمه الأوزان تائهة تبحث عن مرفأ الأمان وشاطئ الاطمئنان، وأظن أنه أوشك أنْ يصل إليه بهذه اللغة الشفافة وهذه الصور الشابة التي تكشف موهبة شعرية وشاعرية" [١].

أما مجموعة **(تلميذ الفراشة)**، فإنّ شاعرها مهدي حارث الغانمي من الشعراء الذين استوعب عقد التسعينيات فاعليتهم الشعرية، ذلك العقد الذي كان مشروع قصيدة الشعر بازغاً فيه، وهو من الشعراء الذين ما زالوا يقفون على مفترقٍ بين أكثر من حساسية شعرية، أي أنّ صورة الكتابة لديهم جاءت بأكثر من أداء/ أكثر من شكل[٢]، ولعلّ من أبرز ما يحال إليه أدائيّاً في هذا الإطار أنّ شعراء الجيل التسعيني في العراق من أكثر الأجيال الشعرية اشتغالاً على الشكل، ولعلّ مهدي حارث الغانمي كان قد جمع في مجموعته (تلميذ الفراشة) بين شكلي العمود والتفعيلة، مع رجحان لشكل التفعيلة على حساب قصيدة الشطرين[٣].

وأما مجموعة **(مفاتيح لأبواب مرسومة)**، فإنّ حمد الدوخي شاعر يعتمد التجريب الذي يعمل على تحريك الرؤى والأفكار المستقرة في مفاهيمها، والمحددة في مصطلحاتها؛ ليعمل على تفعيل منطلقات جديدة تناسب نتاجه الشعري، وتصنف تجربته على أنّها ممهورة بإبداعه الشخصي ، متجاوبة مع أطر التحديث الشعري من حيث الرؤى والأفكار واللغة والأسلوب، بمستوى يترجم الانعطاف الكفيل بتجديد حيوية النص وتنشيطه لينسجم وطبيعته العصرية، فتجربته غنية في منحاها الفني، راكزة في اتجاهها التجديدي، مثيرة في بعدها الجمالي، لتغرس شاعرَها نخلةً عراقيةً تمادت في بسوقها، فرفضت أن تغمس أنامل سعفها في مناهل التشاكل والاجترار[٤].

وفي ديوان **(سماؤك قمحي)** تتضح أدوات الشاعر عمر السراي الشعرية بصورة ملحوظة، وهي تحمل وشم البدايات مرحلة البدايات، من خلال استمرار حضور قصيدة العمود الشعري المحدث، مع التوسع في استعمال لغة شعرية حداثية تبتعد قليلاً عن الغنائية والتطريبية، وتنفتح

---

[١] ـ المصدر نفسه، تقديم عناد غزوان: ٧ـ ٨.

[٢] ـ ينظر: مدار الصفصاف ـما بعد قصيدة الشعر-(الجزء الثاني): المقدمة ١١، وينظر: تحولات النص الجديد: ٨٧.

[٣] ـ ينظر: جدل النص التسعيني: ٢٩٣، وينظر: الشكل في المنجز الشعري عند (مهدي حارث، عارف الساعدي، عماد جبار)، (رسالة) ، علي محيسن عبد الله، جامعة القادسية، كلية التربية، قسم اللغة العربية، ٢٠٢٠م: ١٤ـ ١٦.

[٤] ـ ينظر: الانعطافات الغرائبية في تجربة حمد محمود الدوخي الشعرية، د. أحمد عبد الفرطوسي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٤م: ٤٨.

على قصيدة التفعيلة، مع عدم الاحتفال بالتقفية، مع ميل لتوظيف أدوات تعبيرية وأسلوبية جديدة تغني التجربة الشعرية، وتضعها مرحلة تحديثية متكاملة[١].

ثم مجموعة **(بانوراما الطوفان)**، فيشار إلى أنّ شاعرها محمود الدليمي يقول: **"** هي ذاكرة للحزن والوجع العراقي الذي تجسد عبر معاناة امتدت لسنين كان بطلها هذا الوطن المتشظي عبر فضاءات الورقة**"**[٢].

---

[١]- ينظر: رهانات شعراء الحداثة: ٤٧٣.

[٢]- (طلل+ الشاعر العراقي محمود الدليمي) خبر منشور في منتدى (منابر ثقافية ملتقى المثقفين العرب)، من قبل المستشار الثقافي في منابر ثقافية: ناريمان الشريف، بتاريخ ٢٠١٠/١٠/٢٢م، تحت الرابط الإلكتروني الآتي:

https://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=١١٧٦

الفصل الأول

(حداثة الإيقاع في الرؤيا الشعرية)

مدخل تنظيري (في الرؤيا –المفهوم والإيقاع–)

أولاً_ مفهوم الرؤيا

ثانياً_ إيقاع الرؤيا

المبحث الأول: إيقاع التجاور البصري في الرؤيا الشعرية

أولاً_ إيقاع اللوحة/ الصورة المصاحبة

ثانياً_ إيقاع البياض

ثالثاً_ إيقاع علامات الترقيم

المبحث الثاني: إيقاع التجاور المقطعي في الرؤيا الشعرية

أولاً_ إيقاع التناغم الدلالي

ثانياً_ إيقاع السرد والحوار

المبحث الثالث: إيقاع التجاور التراكمي في الرؤيا الشعرية

أولاً_ إيقاع المعجم اليومي

ثانياً_ إيقاع التقابل

ثالثاً_ إيقاع الحذف والاتصال

الفصل الأول

حداثة الإيقاع في الرؤيا الشعرية

مدخل تنظيري (في الرؤيا _ المفهوم والإيقاع _):

أولاً_ مفهوم الرؤيا

من الممكن النظر إلى الحداثة الشعرية من زاويتين، الأولى حداثة النص الشعري، والثانية حداثة الشاعر نفسه، ولعل من الطبيعي أنْ تمثّل الرؤيا ترجماناً للجانب الأهم من حداثة الشاعر في الوقت الذي تتسع فيه لتشكّل الحضور الحداثي الفعلي على مستوى النص الشعري؛ فالرؤيا رؤيا الشاعر، ومن ثَمّ فإنّها تنعكس في النص الشعري ككل ليكون النص فضاءها الذي تظهر فيه الحداثة.

ولا يبدو مصطلح الرؤيا واضحاً في وهلته الأولى؛ فثمة غموضٌ يتشح به هذا المصطلح، ولعلّ من أسباب هذا الغموض هو ارتباطه بالشعر الحديث؛ حتى أنّ الدكتور **غالي شكري** يرى **"**أنّ كلمة الرؤيا – إذا شئنا الدقة في التعبير والتأريخ – لا تنطبق أبعادها إلا على هذا الشعر الحديث... فالرؤيا تُقيم عالماً جديداً بحق، ولكن من أنقاض العالم القديم نفسه... رؤيا الشاعر الحديث ... مصدرُ ما يراه البعض من "غموض"... نلاحظ أنّ الشعر الحديث في هذا القرن ... منطقُهُ الوحيد هو "الرؤيا"**"** [١].

ولقد شكّلت القصيدة الجديدة حاضنةً انعجنتْ فيها الحداثة ورؤيا التجديد، ومازجتا أسئلة الانزياح ضمن إرثٍ حضاري جديد، فجاءت القصيدة الجديدة تحمل رؤيا القلق، وتتهيأ في تشكيلات لا تقنع برتابة الشكل، وتنبجس من لغة الاحتمال والسؤال، والتأويل[٢]، ولهذا فإننا بصدد نص شعري يتسع للقراءة والتأويل بالمقدار الذي يحتويه من التكثيف الرؤيوي والاشتغال الفني الدلالي الباعث على تعدد الفهم.

ويمكن القول إنّ ما أُنجز ، على مستوى حداثة القصيدة العربية، لا يكمن في خروجها عن إطار البيت أو القافية الواحدة، على ما لهذا الإنجاز من أهمية وخطورة؛ بل يتمثل في الرؤيا الحديثة، هذه الرؤيا التي صار معها على الشاعر أنْ يتمرَّدَ على الإيقاع الرتيب، والأسس التي تشكّل ثوابت في التذوق والحساسية [٣].

---

[١]- شعرنا الحديث إلى أين؟، غالي شكري، دار المعارف بمصر، (د.ط)، (د.ت): ١٣.

[٢]- ينظر: أسئلة القصيدة الجديدة، علي سرحان القرشي، مؤسسة الانتشار العربي، والنادي الأدبي الثقافي، الطائف، ط١، ٢٠١٣م: ٧.

[٣]- ينظر: في حداثة النص الشعري: ١١-١٢.

وتُعدُّ الرؤيا في الشعر الحديث بؤرةَ التوتر، وجوهر الانفعال الوجداني، وهي تشكّل استبصاراً للعالم والأشياء، وإدراكاً مباشراً للموجودات، وهي تفعيل مكثف للعناصر المنتجة لدلالة القصيدة، إذ تُمكِّن الشاعر من نسج خيوط لغوية كفيلة بالتعبير عن رؤيته للوجود عبر تجارب واقعية أو متخيلة تاركةً المشاعر في عالمٍ خاص يمتزج فيه اللامعقول [١].

وثمة تمييز في مدار النقد الأدبي بين الرؤية، والرؤيا من جهة أخرى؛ فهذا **أدونيس** يرى أنَّ الفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب، هو أنّ الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتاً على صورة واحدة لا تتغير، أما الرائي بالقلب فإذا نظر إلى الشيء يراه غير مستقر على حال، وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً ورؤيا الرائي القلبي كشف، لأنّ التغيرَ مقياس الكشف، ومن هنا يظل العالم في ظل الرؤيا متحركاً[٢].

وللرؤيا نصيب من العمق مقارنةً بالرؤية. ومن هنا فإنّ القصيدة الحداثية هي في المقام الاول قصيدة رؤيا، لا رؤية؛ لأنّ الأولى تتصف بالبحث عن الباطن أمّا الثانية فتتصف بالظاهر المحسوس والاعتماد على ما تقع عليه عين الشاعر، وبهذا تكون القصيدة التقليدية قصيدة رؤية؛ لأنها تعتمد الوصف والرؤية الحسية المشتركة بين عامة الناس[٣]. وهذا يعني أنّ الرؤيا معيارٌ بارز ومهم في معرفة النص الحداثي من غير الحداثي.

ثم إنّ الرؤية الفكرية واحدة من عناصر الرؤيا الحديثة في الشعر، ولكنها بمفردها لا تشكِّل إلا انفصالاً شبكياً في العين الشاعرة، فتصاب من ثَمّ بفقدان البصيرة الشعرية[٤]، فالرؤيا من السعة بمكان قياساً إلى الرؤية المحددة، ومن هنا نلحظ هنالك إصرارًا نقديًّا على استعمال مصطلح (رؤيا)، لا (رؤية)؛ لأنّ مصطلح الرؤيا يشير إلى المنظور الفكري، والفلسفي، ووجهة النظر إلى جانب دلالته الحلمية، مع ذلك المزيج الفني والفكري المتجانس[٥].

---

[١]- ينظر: قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية-دراسة نقدية-، أحمد حسين خشان، دار الوارث، كربلاء، العراق، ط١، ٢٠١٤م: ١٤٧- ١٤٨.

[٢]- ينظر: الثابت والمتحول -بحث في الاتباع والابداع عند العرب- (صدمة الحداثة)، أدُونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٨م: ٣/ ١٦٨.

[٣]- ينظر: تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من ١٩٩٠ إلى ٢٠١٠ – دراسة في الرؤيا والتشكيل- (أطروحة): ٤٩.

[٤]- ينظر: شعرنا الحديث إلى أين: ٢٥.

[٥]- ينظر: الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر، أ.د. سلام كاظم الأوسي، دار نيبور، العراق، ديوانية، ط١، ٢٠٢٠م: ١٧، وينظر: الصوت الآخر، رؤيا نقدية سوسيو-شعرية، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ١٩٩٢م: ٦-المقدمة، وينظر: في حداثة النص الشعري: ١٧.

ويقدِّم أدونيس في مفهوم الرؤيا خوضاً نقدياً يرى فيه أنّ الرؤيا في دلالتها الأصلية وسيلة للكشف عن الغيب، أو هي العلم به، وهي تتفاوت عمقاً وشمولاً بتفاوت الرائين، وأنَّ الرؤيا تعنى ببكارة العالم؛ إذ يعنى الرائي بأنْ يظلّ العالم له جديداً، كأنه يُخلَق باستمرار، والرؤيا نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، وهذا ما يسميه ابن عربي "علم النظرة"، والرؤيا تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة، لتبدو الرؤيا في منظار العقل غير منطقية ومتضاربة، مستنتجاً في النهاية أنّ الرؤيا إبداع، هذا الإبداع الذي يتجاوز فيه المبدعُ المألوفَ والعادي، لأنه ينظر بعين الخيال، أو بالعين الثالثة، أو بعين القلب[١].

ويُنقَل عن **نور ثروب فراي** أنّ مفهوم الرؤيا يتسع لديه ليجعله مرادفاً للأدب ذاته، أو على الاقل مرادفاً للمكوِّن المضموني في الأدب؛ وبناءً على ذلك فإنّ جميع الأعمال الأدبية تؤلف معاً رؤيا إجمالية؛ بينما يقدِّم الدكتور **محي الدين صبحي** مفهوماً للرؤيا في الشعر على أنَّها تعميق لمحة، أو تقديم نظرة شاملة، وموقف من الحياة، يفسِّر الماضي، ويشمل المستقبل، بأفضل شكلٍ جمالي، وبحدود الكمال، ذاكراً أنّ الرؤيا من طبيعة الأدب[٢].

وإنّ الرؤيا هي الأداة الوحيدة للشعر الحديث، بوصفه موقفاً كونياً، موضوعه الإنسان في هذا الوجود؛ فالرؤيا هي التي تعيد صياغة العالم على نحوٍ جديدٍ[٣]، وهذا سرُّ فاعليتها، وكلّما اتسعت رؤيا الشاعر كانت فرصته في تشكيل العالم كبيرة.

ويرى **يوسف حامد جابر** أنَّ **"**الشاعر باعتباره رائياً وقادراً على كشف العلاقات الكامنة وسط الاشياء، أقدر على الغوص والنفاذ في حركة المجتمع، وذلك في محاولةٍ منه لقراءتها قراءةً تتيح له إعادة نسَقِها وفقاً لرؤاه النابعة من موقفه تجاهها. وبإعادة النسق هذا يمكن أنْ يشار إلى طبيعة رؤياه ومدى مساهمتها في رفد المخزون الثقافي البشري المواكب لتلك الحركة**"** [٤].

وليس معنى كون الشعر رؤيا أنْ يكون بعيداً عن الواقع؛ فالشعرُ تعبيرٌ عن العالم، وصميمية الإنسان، ودهشته العميقة أمام ما لا يعيه، فالرؤيا ليست استلاباً للواقع؛ وإنما هي تتجاوزه وتتخطاه إلى كنهه وابتعاثه، لذلك يجب التمييز بين الواقع المعطى في سكونيته، والواقع

---

[١]- ينظر: الثابت والمتحول: ٣/ ١٦٦- ١٦٨.

[٢]- ينظر: الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٧م: ٢٢- ٢٣.

[٣]- ينظر: شعرنا الحديث إلى أين: ١١٤.

[٤]- قضايا الإبداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، دار الحصاد، دمشق، (د.ط)، (د.ت): ١٨٠.

الممكن في حركيته؛ وبنوعية الأداء الشعري وكيفيته يتمكن المبدع من فهم واقعه، ورفعه إلى التطور الحضاري. والرؤيا لا تنخدع بسطح الحياة المألوف؛ بل تظل مأخوذةً بالخفي[١].

وتتسع دلالة مصطلح الرؤيا، لتشمل الرؤيا بمعنى التهويم الرومانسي، أي البعد عن واقع الناس الموضوعي، والرؤيا بمعنى الكشف والحدس والنفاذ إلى أسرار الواقع، والرؤيا بمعنى وجهة النظر في الحياة، فهي موقف الشاعر وفلسفته، والرؤيا كأداة ومنهج للشعر الحديث، حيث صياغة العالم على نحو جديد، والرؤيا بمعنى الخيال، والرؤيا بمعنى المضمون في مقابل الشكل، والرؤيا بمعنى اللاشعور، وفي الوقت الذي توضح فيه الرؤيا وعي الشاعر ونظرته الشمولية، فإنها تُفجّر دلالاتها الجمالية اللامتناهية عبر عملية التلقي الفعال؛ إذ تفسح المجال للمتلقي في المشاركة الإبداعية عَبْر قراءة تأويلية جمالية تتيح له تكوين الرؤيا التي يعايشها من خلال القراءة والاستماع[٢]، وهكذا تتسع دلالة المصطلح لتتجلَّى في صورة المعنى الشعري الرؤيوي الحداثي وهو يتأرجح في مدارات الفكر والعاطفة والخيال، سواء كان ذلك المعنى الشعري الرؤيوي ناجماً عنها منفردةً أو متفاعلةً على مستوى النص الشعري الحاضن للرؤيا.

---

[١]- ينظر: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، خيرة حُمر العين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ١٩٩٦م: ٨٥- ٨٦، وينظر: في حداثة النص الشعري: ٣٣.

[٢]- ينظر: حداثتنا الشعرية مفهومها وإشكالاتها، محمد إسماعيل دندي، دار معد، دمشق، ط١، ١٩٩٦م: ٣٨، وينظر: مفهوم الرؤيا في النقد العربي المعاصر (بحث منشور)، د. يعقوب البيطار، د. فاخر ميا، زكوان العبدو، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج: ٢٩، ع: ٢، ٢٠٠٧م: ٤٠- ٤٢.

ثانياً_ إيقاع الرؤيا

يأتي إيقاعُ الرؤيا انطلاقاً من وانسجاماً مع الرؤيا بوصفها البؤرة المهيمنة على عموم النص في تجليات عدّة في الشعر الحديث والمعاصر، بما لها من وَقْعٍ خاصٍّ ضمن تمظهرات مختلفة يكشف عنها النص بوصفه رؤيا ذات خصوصيات متباينة من نصٍّ لآخر طبقاً للأداء الشعري المختلف.

وقد اعتدنا أنْ تكون دراسة الإيقاع من منظورات صارت راسخةً ومستهلَكة، وهذا إنْ كان ينسجم مع معطيات القصيدة التقليدية، فإننا بصدد نصٍّ شعري له خصوصيته الفنية والدلالية التي تنأى به، أو بالأعم الأغلب منه عن أنْ يكون نظماً عادياً، وهي خصوصية باعثة وضامنة لدراستها من منظور حداثي مناسب.

ومن هنا، صار من الطبيعي جداً أنْ يكون هنالك مفهومٌ مختلفٌ للإيقاع، يناسب التحديث النصي المتحقق؛ ويبدو أنَّ المدونة النصية المعاصرة تُسْعِف الناقد بما فيها من قابليات إبداعية في أنْ يكتشف ما فيها من إيقاع جديد؛ إذ **"**تجاوزت الكتابة الشعرية المعاصرة المعاني الموروثة لمصطلح الإيقاع الذي كان مع القصيدة القديمة لصيقاً بمصطلح العروض المؤسَّس على الأوزان وما تحمله من أنواع ومن زحافات وعلل متعلقة بها، وعلى القوافي بأنماطها المتباينة. فالإيقاع في النقد المعاصر أبعد من ذلك بكثير؛ بل يعد الوزن جزءاً من الإيقاع وعنصراً بسيطاً منه. وبالتالي فإنّ الإيقاع يفتح باباً أوسع للموسيقى الشعرية**"** [1]؛ إنَّها موسيقى النص وما يتسع له من تناغم وتجاور على المستويين الدلالي والتشكيلي.

وفي دراسته للتجارب الشعرية المعاصرة، وبالخصوص تجارب جيل (التسعينيات) في العراق، يرى الدكتور **رحمن غركان** أنَّ أهم ما يميز هذه التجارب هو أنَّها شكلٌ في الأداء وليسَت اداءً بالشكل، فهم يبثون في النص الشعري روحاً أخرى غير تلك الروح المعهودة في القصيدة التقليدية، ومن ثمّ فإنّ شكلَ الأداء عندهم يتصف بخصائص عامة كثيرة، ترتكز كلها على المعنى الشعري وكيفيات ثرائه، وصولاً إلى أجلى ما صدر عن هذه التجارب من خصائص في المعنى الإيقاعي الذي يتجاوز التقسيم التقليدي العام للإيقاع بوصفه خارجياً وآخر داخلياً، انتهاءً بأنّ نصوص هؤلاء الشعراء غالباً ما يكون فيها الإيقاع الخارجي داخلياً[2].

---

[1]- جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة (أطروحة): ١٤٤.

[2]- ينظر: مرايا المعنى الشعري – أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية-، رحمن غركان، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الاردنية الهاشمية، ومؤسسة دار الصادق الثقافية، الحلة، العراق، ط١، ٢٠١٢م: ٣٢٨- ٣٣٠.

والنظر للإيقاع من منظور الرؤيا يعني أنّ للنص خصوصيته في توزيع المعنى الشعري بالشكل الذي تتناغم فيه المتجاورات بانتظامٍ تُحققه الرؤيا بوصفها قاسماً مشتركاً، وخيطاً رابطاً بين أجزاء النص، لأنّ **"**الإيقاع يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياقٍ كلّي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدرَكاً، ظاهراً أو خفياً، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبّر عنها كما يتجلى فيها**"** [١].

وإذا كانت الرؤيا تُنتجُ انتظاماً فإنها نتيجةً له أيضاً فيما لو نظرنا إليها بوصفها عموماً نصياً؛ **"**والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتداخل والتوازي والتنسيق والتآلف والتجانس، مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة، مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها. وعادةً ما يكون التكرار فيها هو الأكثر وضوحاً ممن غيره**"** [٢]، سواءً التكرار الذي يعني التجاور السياقي الرؤيوي بين خلايا ومشاهد النص الشعري المتناغمة، أو الذي يخص التجاور بين العناصر والظواهر التي تتشكل عبرها الرؤيا، أو ذلك التكرار الذي يعني انعكاس النص الرؤيوي في إطار التجاور البصري.

وبهذا يكون نصيب الإيقاع من الحداثة متحققاً، إذ **"**اتسعَ الإيقاع في الشعر المعاصر ليشملَ أولاً ما يتعلق بالأذن، التي تتلقى منها متعة وتبسط لها سمعها وتتلذذ لذلك من خلال تموّجاته واهتزازاته، التي تُكسّر نمطاً لتبني نمطاً آخر يتحرك فيه الشاعر مركِّزاً على عناصره الجمالية. ومنها ما يتعلق بالإيقاع المرتبط بالجانب الدلالي الذي تؤسسه الرؤيا عن طريق حركات عناصرها الدلالية المكوِّنة لها، فيصب في نفسية المتلقي ويقع فيها وتتلذّذ له من حيث بناء الموضوع وصدق العاطفة وبُعد الفكر وجمالية البناء اللغوي في ذلك. إنه إيقاع الرؤيا، الذي تشكله العناصر الفنية للقصيدة مجتمعة ومتفاعلة فيما بينها، فهي لوحة فنية لا قيمة لعناصرها منفصلةً، وإنما عندما تتلاحم وتتماسك وتروم نحو هدف معيّن ونبيل**"** [٣]، ذلك الهدف الرؤيوي الذي يسهم في تكوين إيقاع النص.

وربما من البدهي أنْ نفهم تَغلغُلَ الفكر بالشكل الحتمي والضروري في مدارات الرؤيا؛ بل يبدو هو المسؤول الأول عن الطبيعة التوزيعية للنص الشعري على مستوى الحضور الفعلي له؛ والفكر وهو يمرّ بالطور التوزيعي المقطعي الخاص به كفكر، ينكشف عن إيقاعٍ مَنشَؤُهُ التموّج الفكري الذي يظهر إيقاعه فيما يتركه من حركة نفسية متموجة، وانفعال متحرك.

---

[١]ـ فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: ٥٣.

[٢]ـ المصدر نفسه: ٥٣.

[٣]ـ جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة (أطروحة): ١٤٧.

وليس التوزيع الفكري المقطعي المتجاور يتحقق على مستوى النص دون غيره؛ بل ثمة تراكم مقطعي للألفاظ والظواهر الفنية، يتحقق أيضاً على نحوٍ من التجاور، وبالشكل الذي لا يتنصل الفكر من التدخل في تنظيمه وتنظيم الرؤيا الشعرية فيه، بالرغم من أنّ طبيعة التوزيع هي الحاملة للرؤيا الشعرية، وليسَ هذا التصور فرضاً على النص الشعري؛ لأنّ **"**هنالك مقطوعات فكرية كما هنالك مقطوعات لفظية. ولا تستطيع أنْ تُنظَّم مقطوعات الألفاظ إلا إذا كانت سلسلة المعاني الشعرية ، قبل أنْ تَنتظم في ألفاظ محددة، قد انتظمت مقدماً من تلقاء ذاتها في مجموعات منظمة يقابل بعضها بعضاً. وهذا الإيقاع الذي يشمل الفكر، ويمضي ينظم اهتزازات الخلايا الدماغية إنْ صحّ التعبير**"** [١]، وكِلا التوزيعين له تحصيل حاصله الإيقاعي الذي يظهر على نحوٍ من التجاور، علاوةً على التجلّي الرؤيوي النصي عبر التشكيل البصري في إطار الاستدعاء الأيقوني.

وتأسيساً على ذلك، وانطلاقاً من واقعيات الرصد والتتبع النقدي، لاحظنا أنّ إيقاع الرؤيا في عينة الدراسة يتشكَّل ضمن ثلاثة أفضية من التجاور، تقترح الدراسة لها اصطلاحات؛ الأول هو (إيقاع التجاور البصري)، والثاني هو (إيقاع التجاور المقطعي)، أما الثالث فهو (إيقاع التجاور التراكمي)، وهي اصطلاحات تمثل استجابة لمعطيات نصية فرضتها خصوصية النص الشعري لدى شعرائنا – عيِّنة الدراسة – ففي نصوصهم من القابليات الأدائية ما يبعث على دراسة النص من مناطق تبدو غير مطروقة كثيراً على النحو الذي ستتم فيه دراستها إيقاعياً.

ولا يقتصر إيقاع الرؤيا على شكلٍ دون آخر؛ بل يتسع ليتجلى في مختلف أشكال القصيدة؛ وهو إيقاعٌ حداثي خاص، يتمظهر جنباً إلى جنب مع عناصر إيقاعية أخرى لا تدخل بمجملها على نحوٍ منفردٍ في خانة التجلّي الحداثي؛ نظراً لاستهلاكها وتقليدها فيما يخص دراستها على النحو المنفرد؛ ومن هنا فإنّ إيقاع الرؤيا إصرار حداثي على التحقّق والبزوغ، وهذا قد يتناسب وطبيعة القصيدة الجديدة إذ **"**تتضمن القصيدة الجديدة، نثراً أو وزناً مبدأً مزدوجاً : الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأنّ كل تمرّد على القوانين القائمة، مجبَرٌ ببداهة، إذا أراد أنْ يبدع أثراً يبقى، أنْ يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى... فمن خصائص الشعر أنْ يعرض ذاته في شكلٍ ما، أنْ ينظِّم العالم فيما يعبر عنه**"** [٢]، وهذا الإيقاع ليس هدماً لإيقاعٍ مجاورٍ بالمعنى الدقيق؛ إنما هو الصورة الحداثية التي تمثل الحضور الآخر للإيقاع.

---

[١] ـ مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ج . م . جويو، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، (د.ط)، (د.ت): ١٨٣.

[٢] ـ مقدمة للشعر العربي: ١١٦.

ومن الممكن أنْ نفهم من إيقاع الرؤيا أنّه تعزيز وتفاعل إيقاعي بين القارّ والمستحدَث من صور الإيقاع؛ وهو في النهاية تلاؤم إيقاعي لروح النص الشعري المتسم بالحداثة، وهو بكل تمثلاته يمثل المعادل التشكيلي والجمالي لشعرية المعنى الشعري الذي يتمظهر بالرؤى الشعرية المنتجة.

المبحث الأول

إيقاع التجاور البصري في الرؤيا الشعرية

في دراسة النص إيقاعيّاً من منظورٍ حداثي يكون البحث بإزاء استيعاب ظاهرة الاتساع الإيقاعي في النص الشعري المعاصر، ويأتي هذا في غضون رصد التحولات التي طرأت على الشعر، التي تتكشف عن ما يمكن أنْ يدخل ضمن دراسة المفاهيم النقدية المعاصرة، كمفهوم الرؤيا الذي راحَ يستوعب ما يمكن أنْ يدخل في رحابه من الظواهر النصية الحديثة، كالتجاور البصري.

ولا ينبغي أنْ يكون النظر تجاه ما آلت إليه الحداثة من رصدٍ نقدي مغاير نظراً بعين الطروء، فإذا كانت الحداثة حتمية في ظروف نصيّة ما فإنّ المغايرة هي اشتراطها؛ وإقرارها نوع من المجاراة الحتمية –إنْ جاز الفهم–، وقد"سعت الحداثة الشعرية العربية إلى تركيز الاهتمام على الجانب المكاني للنص ولما يحيط به (الأغلفة، العناوين، والتصديرات، الإهداءات والهوامش، والحواشي وترقيمها وخطوط تأطيرها) وما إلى ذلك... من إشارات غير لغوية حتى أصبحت واقعاً شعريّاً وجزءا لا يتجزأ من التحديث الشعري"[1]، الذي يأخذ بالوجهة النقدية نحو مناطق مجاورة للمتن الشعري.

وبما أنّ الشعر المعاصر قد سلك سبلاً مغايرة، وصارت له ظهورات لا تعرف الحدود، فإنّ حالاً شعريّاً كهذا من شأنه أنْ يلقي بظلاله على النقد، بشكل واضح يترجم ما لطبيعة الشعرية المعاصرة من دور في تحديد المسار النقدي، وقد " فرضت تحولات الشعر من شفويته إلى رسمه المكتوب العدولَ الذي طرأ عليه من اعتماد العروض القديم إلى اتكاله على الإيقاع في أبعد مستوياته... فلا ينحصر الإيقاع في القصيدة المعاصرة في قوالب جاهزة ومعروفة مسبقاً، وإنّما طبيعة الرؤيا والخلفيات الدلالية للموضوع هي التي تسيره وهي التي تحدد خصائصه المناسبة له"[2]، ولأنّ الرؤيا مفهوم يتخذ مسارات حداثية متعددة؛ فإنّ له مشروعيةً تبرر دراسة إيقاع النص في ضوئه.

ومن هنا "يُدخِل النقاد ما حول النص بعلاقة وثيقة بجسد القصيدة، فعند دراسة الرؤيا الإبداعية لا يمكن أنْ نتجاوز ما اصطلح عليه النقاد بالنص الموازي أو العتبات النصية، وقد ألغت الدراسات النقدية الحديثة ثنائية المركز والهامش ووضعتهما في مستوى واحد، لتمنح الهامش المحيط بالنص الإبداعي سلطة أكبر في التعبير عن الرؤيا والفكرة، والذي سلط الضوء

---

[1] ـ **تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من ١٩٩٠ إلى ٢٠١٠م (أطروحة): ٢٧٤.**

[2] ـ **جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة (أطروحة): ١٤٥.**

على هذه الهوامش... هو التطور الطباعي وتداخل الأجناس ووسائل التعبير التي ساهمت في إضاءة الرؤى والكشف عنها"[1]، ومن ثَمَّ فإنّ من العتبات ما له حضوره الذي صار يُنظر إليه على أنّ له تَجَلّيه الإيقاعي الخاص بوصفه ترجماناً رؤيويّاً في النص المعاصر.

ومن خلال إدخال موضوعة الإيقاع في إطار العتبات النصية يكون النص الشعري المعاصر قد خَرَجَ حداثيّاً من ربقة البُعد السمعي للإيقاع، وبهذا صار"لا يدخل الإيقاع ضمن منطقة السماع فحسب... لذا فالنص الشعري إيقاع يقع أوّلاً على البصر، والورقة المطبوعة بجملتها صورةٌ بصريّةٌ كلية يراها المتلقي فيتأثر تأثراً أوليّاً... والشكل الشعري انطباع بصري أوّل يتشكل لدى القارئ حول النص (عمودي ذو شطرين– حر تفعيلة– قصيدة نثر) على اعتبار أنْ تكتب بالشكل الإيقاعي الذي جاءت به لا غيره"[2]، ولكلِّ نص في هذا الصدد هويته وخصوصيته الإيقاعية؛ كونه نصاً بصريّاً، أو قُل له ظهوره العتباتي الخاص به دون غيره.

ومن هنا يكون لكل نص اشتغاله المكاني الخاص به، على نحوٍ يجعل من كلّ نص هويّة جمالية طبقاً لتشكّلاته، أو لما فيه وما يوازيه من عتبات نصية، "هذا الانتقال للخطاب الشعري العربي المعاصر من بلاغة الصوت والفضاء الزماني إلى بلاغة الحرف والفضاء المكاني، يساهم في تأسيس تجربة إبداعية للشعر قوامها المغامرة ومنطق الاختلاف، هذه الحداثة الشعرية ترتكز على مرجعيات مفاهيمية –فلسفية وفنية– تحاول نقل النص الشعري من الإيقاع السمعي إلى الإيقاع البصري، اعتماداً على البلاغة الجديدة (البلاغة البصرية) التي تراهن على جمالية البياض والتعابير الخطية للقصيدة بأشكالها المختلفة، إضافة إلى توظيف العناصر غير اللسانية والتشكيلية الدالة"[3]، وهذه إضافة جمالية لا محدودة تُفرِز وجهات نظر نقدية تتصف باللامحدودية بالضرورة.

ولا تبدو طباعة النص الشعري آليةً جزافية اعتباطية في تمثيلها للرؤيا الشعرية، فيما لو أخذنا بعين الاهتمام الكيفية التي آلت بالنص إلى النحو الذي ظهر عليه لِـ"أَنّ الشاعر المعاصر كان حاضراً وقت إنتاج النص طباعيّاً، وعندما تم تقديمه إلى المتلقي كان تحت إشرافه أو موافقته

---

[1] **ـ الرؤيا في شعر يوسف الصائغ (أطروحة) ، سليمة سلطان نور، كلية التربية، جامعة بابل، ٢٠٠٨م: ٢٨٩.**

[2] **ـ موسيقى الصوت موسيقى الصورة – التناوب الإيقاعي في الشعر العراقي في النصف الثاني من القرن العشرين-، د. رعد البصري، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، العراق، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م: ١٧١.**

[3] **ـ الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري ـ قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها ـ (أطروحة)، عامر بن أمحمد، جامعة الجيلالي اليابس/ سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٥ـ ٢٠١٦: المقدمة/أ- ب.**

واختياره، سنجد أنّ النص ليصل إلى هذه المرحلة المتقدمة قد استوفى شروط إبداعه قبل شروط وجوده، لذا فإنّ الشاعر الذي حرص أنْ يقدّم إبداعه الشعري على وفق صورة معينة أراد لها أنْ تكون متكاملة، قد قدّم رؤيا خاصة لاستكمال مقوّمات النص وما بعد وجود النص، وهذا ما عرفه النقاد بالعتبات أو النص الموازي، وهو مما يجب أنْ يكون في الحسبان عند دراسة الرؤيا الإبداعية في القصيدة الحديثة وتجسيدها للرؤيا الخاصة بالشاعر"[1]. فثمة قصدية إبداعية تبرر وتُحَتِّم جدارة البُعد العتباتي للنص الشعري المعاصر، وإلَّا لصار من الممكن عدم أخذ البُعد البَصَري بالجدارة والاهتمام إلى الحدّ الذي هو عليه.

ولعلّ من الطبيعي أنْ يُنظَرَ إلى تلك القصدية الأدائية في التشكيل الشعري على أنها دليل على وجود الشاعر الناقد؛ لأنّ" الشاعر المعاصر واعٍ لتجربته الفنية بعمق تؤكده حساسيته النقدية وموهبته الشعرية... هذا الوعي السابق للشروع بكتابة نص إبداعي شعري هو الذي يرسم ملامح الأسلوب والموسيقى، ويتدخل فنياً في الشكل المكتوب، ودلالة الشكل هنا مرتبطة إلى حدٍّ ما بقناعات الشعراء الذاتية أولاً، ثم بمواكبة طروحات الحداثة التي تحاول الخروج عن الإطار العروضي المتوارث، مع الحفاظ على ثوابته الموسيقية"[2]، ومن الطبيعي أنْ يتفاوت الشعراء في إخراج إصداراتهم الشعرية، وفيما يتم توظيفه من جماليات العتبات النصية بالشكل الذي يعرب عن رؤيا كل شاعر، مع عدم استبعاد القواسم المشتركة الممكنة بينهم.

وعلى هذا الأساس يكون النص الشعري المعاصر حائزاً على صفة الثراء الجمالي مقارنة بالنص الشعري القديم، بحكم اشتماله على مجاور جمالي تشكيلي، يمثّل بمعيته إضافة نصية جمالية إيقاعية، إذ" إنّ ما يرافق المادة الإيقاعية الصوتية من لون وخطّ وشكل توزيعي وكثافة كتابيّة توزع على سطح الورقة وعلامات ترقيم وتركيز طباعي وما إلى ذلك من هندسة بصرية، إنما تسهم على نحو واضح في إغناء النص الشعري بإيقاعات متنوعة"[3]، وشاسعة قدْر ما لها من مصاديق.

وإذا كان النص الشعري يحقق خصوصيته بوصفه رؤيا، فإنّها رؤيا، تتشكّل في مناخ من الإيحاء المتفجر في ظلال من المجاورة بين أيقونات الصمت والصوت، وفي حالةٍ من الخصوصية التي تترجم النص كرؤيا؛ "فالتوزيع الخطّي لسواد النص على بياض الصفحة لم يعد محكوماً بقوانين قبلية ثابتة، وإنما صار محكوماً بضرورات يقتضيها النص. لذلك فإنّ

---

[1] ـ الرؤيا في شعر يوسف الصائغ (أطروحة): ٢٩٠.

[2] ـ موسيقى الصوت موسيقى الصورة: ١٩.

[3] ـ فلسفة الإيقاع ـقراءة في شعرية محمد صابر عبيدـ، د. محمد علي يونس، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٦م: ٥١.

الشاعر مواجه بخطر كبير أثناء التأليف الشعري. فهو قلق إزاء التعامل مع ما يواجهه من مساحات البياض. مثلما هو قلق بشأن توظيف علامات الترقيم التي تقتضيها الكتابة الشعرية الحديثة"[1]، وكذا الحال فيما يخص عتبة الغلاف وما فيها من توظيف عتباتي يتمثل باللوحة أو الصورة المصاحبة، فإنّ لها إيقاعها الذي يتجلّى فيها، بما هي تناصّ رؤيوي مع المتن الشعري اللغوي.

ومن هنا فإن ما يتجلّى في البياض والسواد وفي علاقات الترقيم من إيقاع يكون النظر إليه من منظور نصّيّ؛ نظراً لفشوّه وانتشاره في النص على النحو الخاص بكل نص، ثم إنّ لكلّ لوحةٍ شعرية متناصة مع رؤيا الشاعر رؤية نقدية في ضوء معطياتها.

فالعملية النقدية في أطارها الحداثي وهي تمارَس حول النص الشعري الحداثي تقتضي استيعاب التجربة الجمالية في النص بأبعادها المختلفة " فإنّ الإحاطة بأبعاد هذه التجربة ضرورة قصوى للناقد للوصول إلى رؤيا المبدع، ولعل من أهم هذه الأبعاد هي الهوامش التي تحيط بالنص لتوازي النص الإبداعي نفسه، وتشكل شاغلاً نصيّاً له سطوة لا يستهان بها في العملية الإبداعية والممارسة النقدية للتعبير عن الرؤيا بشقيها الإبداعي والنقدي"[2].

وفي ضوء ما سبق ستتم دراسة إيقاع اللوحة/ الصورة المصاحبة بما فيها من تمثيل رؤيوي له إيقاعه الذي يظهر فيه دون غيره، مع دراسة إيقاع البياض وإيقاع علامات الترقيم، بوصفهما إيقاع رؤيا، كونه إيقاعاً نصيّاً له حضوره الإيحائي والدلالي المثير الناجم عمّا يتضمن من رمزية وإيحاء.

---

[1] **ـ جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٣٢٩.**

[2] **ـ الرؤيا في شعر يوسف الصائغ (أطروحة): ٢٨٩.**

أولاً_ إيقاع اللوحة/ الصورة المصاحبة

في ضوء توفر الظروف والاشتراطات الموضوعية للإبداع يمكن النظر للعتبات النصية من وجهةٍ تنأى بها عن أنْ تكون ضرباً من الاعتباط الأدائي، وتأخذ بدراستها منحىً جدّيّاً يلائم ما يمكن أنْ تتكشف عنه العتبة النصيّة.

واللوحة أو الصورة المصاحبة في غلاف المجموعة الشعرية لها حظوتها الجمالية، على افتراض أنّ اللوحة أو الصورة المصاحبة في التشكيل الشعري المعاصر ليست استدعاءً عبثيّاً؛ إنّما هي أيقونة تناصيّة مع المتن اللغوي في كل مجموعة، أو لرؤيا الشاعر بمعنىً أدقّ، وهي بهذا تناصٌّ غير لساني؛ بل أيقوني، له أبعاده الجمالية بما له من تجاور بصري.

وليسَ غريباً أنْ تكون اللوحة أو الصورة المصاحبة تمثيلاً للنص الشعري، أو بؤرة تناصية معه؛ لأنّ **"**الفن التشكيلي والشعر مظهران من مظاهر النشاط النفسي الإنساني، يصدران عن نفس الملكة الإدراكية. فهناك رابط وثيق بينهما، فالرسام والشاعر على درجة من التقارب والالتصاق، بحيث يتشابهان في الكثير من الأشياء، من ناحية المجال النفسي الذي ينبعان منه ويؤثران من خلاله، ومن حيث القدرات النفسية الأساسية التي يفترض وجودها لدى الفنان المبدع حتى يكتمل لهما النضج فيتألقان في العمل الفني رسمًا وشعرًا**"**[1]، وتُؤدي اللوحة أو الصورة المصاحبة دوراً اختزاليّاً منتِجاً وإبداعيّاً دون شك.

فثمة تمظهرات آيقونية ذات صبغة تجريبية قد يُراهَن على دورها في إثراء النصوص الإبداعية التي تمثل المتن في المجموعة الشعرية، وهي تمظهرات تصويرية تخاطب البصر؛ لتحفّز الذاكرة ومن ثم تهيء لاستقبال حمولات النصوص الشعرية[2]، معربةً عن حالةٍ من التأثير والتأثّر في التبادل الجمالي بين الشعر والرسم.

وفيما ينقل عن **هربرت ريد** أنّه يرى أنّ النصوص الشعرية عند الأنغلوسكسونيين يمكن أنْ تقارن بزخارفهم، وأنّ منظرًا طبيعيًّا رسمه الفنان جينز بورد في شبابه أو في أواخر أيامه يذكرنا بقصيدة لشاعر مثل كولينز أو وردزورث[3]، فالرسمُ إحالة تشكيلية على نحو من التكثيف والاختزال والإيجاز، بالشكل الذي يمكن فيه للرسم أن يُعرب عن رؤيا الشاعر، خصوصاً إذا كان الرسام قد رسمَ لوحته لغرض تمثيلي، وانعكاساً لما قد اطَّلعَ عليه بوعيه الإبداعي.

---

[1]- جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر-، كلود عبيد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م: ٩.

[2]- ينظر: العتبات النصية المحيطة في أعمال صنع الله إبراهيم الروائية، وداد هاتف وتوت، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط١، ٢٠١٥م: ١٠٧.

[3]- جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر-: ٢٤.

وليس من المستبعَد توظيف الصورة الفوتوغرافية أو اللوحة التشكيلية إيقاعيّاً في انعكاس الرؤيا الشعرية، خصوصاً إذا عرفْنا أنه: **"**لا بد للأشياء من هيئة أو صورة تتجسد فيها حيث تقوم حاسة البصر لدينا بإدراك الإيقاع في العمل النحتي أو في شكل بناية جميلة أو في لوحة تشكيلية عبر الخطوط والكتل والألوان والقيم التعبيرية والبنائية الأخرى. وقد اتضح أنّ الإيقاع يرتبط بطبيعتنا الإنسانية وطريقة تكوينها سواء شعرنا به أو لا وإنّ أفكارنا وتوازننا الكياني إنما يمارس نوعًا من الآلية تقربه من آلية النظام الإيقاعي**"**[١].

والإيقاع في اللوحة أو الصورة ضرورة فنية فـ**"**حين تمسح أعيننا صورةً ما لا نرى ألوانًا وخطوطًا فقط، بل نشم رائحةً ونسمع أصواتًا تتفاعل في بوتقة الخلق لتصبح طاقة من الانفعال الذي يحدد لنا بدوره إيقاعًا ونغمًا نتبعه بأعيننا على السطح المرسوم**"**[٢]، فللصورة وللوحة فينا إيقاع بصري ينجم عن تفاعل عناصرها، مُسفِراً عن الإدهاش والإثارة.

ثمّ إنّ اللوحة لو جاءت استجابة للمتن اللغوي الشعري، فإنّها تفصح عن التبئير البصري، الذي يتطلّب قراءة نقدية واعية لفن الشعر وفن الرسم أيضاً، فعندما نتلقّى اللوحة أو الصورة المصاحبة، فهذا يضمن حقيقة أنّه قد **"**أضحى هناك تمازج بين اللغة والصورة، بين العلامات اللغوية وبين الرسم المصاحب لها وتكوينها الصوري، وصارت القراءة تحدث شيئًا من التواصل بين الصورة والنص، والقصيدة أصبحت قصيدة تشكيلية بانتقالها من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري**"**[٣]، ومن المألوف أنْ تتوقف درجة تلَقِّي هذا الإيقاع على المستوى الذي عليه المتلقي في هذا الصدد.

ونظرًا لأهمية الإيقاع في الفنون عامة يتم تسليط الضوء في التصورات النقدية الحديثة على البنية الإيقاعية في الفنون، كشفًا للدور الوظيفي للعنصر البصري، وما يحققه من أثر نفسي لدى المتلقي حين يخط للعين مجرى بصريًّا سلسًا تنتقل إثره العين من نقطة إلى أخرى[٤].

ويأتي بحثنا في إيقاع التجاور البصري، وتحديداً في إيقاعية اللوحة أو الصورة المصاحبة في ضوء **"**الاهتمام بتحليل الإيقاع الشعري... باعتباره فاعلاً حيويّاً في كل عملٍ فني يُتَلقَّى**"**[١]،

---

[١]- بنية الإيقاع في التكوينات الخطية، د. جواد الزيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (د.ط)، (د.ت): ٢٧.

[٢]- كيف تقرأ صورة، حسن سليمان، هيأة الكتاب، المكتبة الثقافية، القاهرة، مصر، (د.ط)، ١٩٧٠م: ٢٤، نقلًا عن: موسيقى الصوت موسيقى الصورة: ١٧٢.

[٣]- المصدر نفسه: ١٧٣.

[٤]- ينظر: بنية الإيقاع في التكوينات الخطية: ٦.

ومنه فن الرسم، وخصوصاً في حالة كونه انعكاساً للمتن الشعري على افتراض قراءة الرسّام للمتن الشعري، وإدراكه للرؤيا الشعرية في ذلك المتن، ومن ثمّ تكثيفها في بؤرة تشكيلية قوامها التجاور البصري.

وفي إطار بحثه في انسجام الألوان يذكر **أحمد مختار عمر** رأي أرسطو في أنّ الألوان ربما تتواءم كما تتواءم الأنغام، بسبب تنسيقها المبهج، معلّقاً على هذا الفهم بأنّ هذا التنسيق المبهج هو الذي يعنيه المحدثون بانسجام الألوان أو ائتلافها، مُحيلاً إلى فكرةِ أنّ انسجام الألوان يتحقق بوجه خاص في حالتين: إذا كانت الألوان متشابهة أو متجانسة، أو إذا كانت متكاملة في تضاد قوي يكون فيه مبعث الانسجام في كون هذا التضاد والتقابل يفضي إلى التوازن، حيث يستميل كل من المتضادين الآخر حين يوضع إلى جانبه[٢].

ومهما يكن من أمرٍ؛ فإنّ اللوحة أو الصورة المصاحبة تستند إيقاعيّاً على معطيات التشكيل اللوني؛ إذ **"**يشكّل الإيقاع اللوني أحد العناصر البنائية التي تستند إليها رسومات الفن الحديث على مختلف توجهاته الفنية والفكرية والأسلوبية والتي تلاءمت مع تطلعات الفنان في تأكيد نزعته نحو الحداثة، وبحثه الدؤوب عن جماليات السطح**"**[٣]، ومن هنا يكون الإيقاع اللوني إيقاعاً حداثيّاً.

والإيقاع في الفن البصري إيقاع مكاني يحاكي الرؤيا الشعرية التي يحملها الإيقاع الزماني السمعي، وما هذا الفهم النقدي إلّا لأنّ **"**الفن هو عملية محاكاة وتقليد... وفي مجال الرسم يعبر عنه بالأشكال والألوان... والإيقاع يكون متحققاً سواء في الفنون الزمانية أم المكانية من خلال رؤيته التي تؤكد أنّ الرائع بالنسبة لجميع الأشياء الحية وغير الحية مجموعة أجزاء تتابع بانتظام وبأحجام وكتل ومسافات معينة يتحقق من خلالها التواتر الإيقاعي الذي يؤسس الجو المسيطر على اللوحة الفنية**"**[٤]، بما يضمن لها الإدهاش والإثارة بفاعلية التجليات التشكيلية الضامنة لصفة الإيقاع في اللوحة.

ولا يبدو الإيقاع في الفن البصري إيقاعاً أُحاديّاً قدر كونه إيقاعاً ناجماً عن التجاور البصري بين جملة العناصر التشكيلية العاكسة لجمالية التشكيل؛ إذ **"**إنّ الجمال في اللوحة إنما يأتي من

---

[١]- في البنية الإيقاعية للشعر العربي –نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن-، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٤م: ٤٥.

[٢]- ينظر: اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٩٧م: ١٣٦- ١٣٨.

[٣]- جمالية الإيقاع اللوني في الفن البصري (بحث منشور)، هديل هادي عبد الأمير، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، العدد (١)، المجلد (٢٣)، ٢٠١٥م: ١٨٩.

[٤]- المصدر نفسه: ١٩٣.

الداخل أي من داخل اللوحة بوصفها بنية من العلاقات الشكلية، وإنّ الإيقاع اللوني يَجمع... بين مجمل عناصر اللوحة من أشكال وخطوط وألوان، فإنّ الإيقاع اللوني أكثر أهمية في تحقيق الغاية الجمالية في العمل الفني ومن ثم تتحقق جمالية الإيقاع اللوني في الفن البصري"[١]، وخصوصاً ذلك الفن الذي يأتي بوصفه إحالة تناصيّة، وانعكاساً أيقونيّاً للمتن الشعري، بما يتوفر فيه من جمالية التداخل وفاعلية الانزياح الفني.

وليس بالبعيد أنْ تكون الألوان ذات صدارةٍ فيما يخص إيقاع التجاور البصري في الإطار الأيقوني؛ "فالألوان في حقيقتها عبارة عن تموجات فيزيائية تحمل أنواعاً خفيّة من الطاقة"[٢]، يعضِّدها ما ينجم عنها أو ما ينسجم معها من تشكلات بصرية مجاورة بالضرورة ، كالأشكال الهندسية أو الصور المصاحبة، أو كل ما يمكن أنْ يُسهِم في تكوين لوحة الغلاف في المجموعة الشعرية من عناصر البناء البصري.

ويبقى الإيقاع هاجساً ملازماً لكل حركة عَبْر ما هو مكتوب في اللوحة أو ما تتألف منه، وأينما وجدت الحركة فإنّ هناك حالة سكون موجودة على نقيض الحركة، وإنّ هذا التضاد بين الاتجاهين السالب والموجب يولِّد إيقاعاً متناسقاً على وفق تلك الحركة ومدياتها، والحركة تنقسم إلى عدة أقسام هي: الحركة الخطية، والحركة الموجية، والحركة الحلزونية، والحركة الدورانية، والحركة الإشعاعية، والحركة الاهتزازية، وتعد الحركة من أهم عوامل الشد البصري الذي يؤثر بشكل لا إرادي في العين البشرية، فعين الناظر تتأثر لا إراديّاً باتجاه الوحدات الحركية[٣].

والإيقاع البصري في هذا الإطار عبارة عن إثارة وإدراك؛ إثارة من جهة الرسم وعناصره، وهو إدراك من جهة مخيلة المتلقي الواعي –على الأرجح–، ذلك الإدراك الذي تثيره حركة الفن البصري؛ "والحركة في الفنون البصرية عامة تكون حركة وهمية حسب المخيلة الناظرة للعمل الفني إلا أنّ الوحدات المكونة للعمل الفني ثابتة في حقيقة الأمر. لكن قدرة تلك الوحدات على إثارة وتحفيز المخيلة وعين المشاهد هي التي تولد التناغم الإيقاعي اللوني"[٤]، إذن فهي وحدات ثابتة، فيها القابلية على الحركة، تلك الحركة الكامنة فيما يمكن أنْ ينبعث من علاقات بين عناصر اللوحة.

وليس بعيداً أن تحمل اللوحات أبعاداً تناصية مع المحتوى في المجموعة الشعرية، لما تحمله اللوحة من أبعاد إشارية ورمزية مكتنَزة في الصور واللوحات بما هي تشكيلات لونية معبِّرة

---

[١]- **جمالية الإيقاع اللوني في الفن البصري (بحث منشور): ١٨٩.**

[٢]- **ألوانك دليل شخصيتك، فادية زعبل، مكتبة لكل بيت، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م: ٧.**

[٣]- **ينظر: جمالية الإيقاع اللوني في الفن البصري: ١٩٣.**

[٤]- **المصدر نفسه: ١٩٣- ١٩٤.**

بالضرورة؛ فبعض "الألوان تتدرج تحتها معاني التضحية والوفاء، والإقدام والإحجام، والحب والكراهية، ومن الألوان ما تمسح عنا أحزاننا وهمومنا، ومنها ما تدغدغ عواطفنا، ومنها ما تأمرنا أو تنهانا عن أخطائنا، وقد تشعرنا بعض الألوان بالبهجة والسعادة والسرور"[١]، أو ما إلى ذلك من أبعاد رمزية وإيحائية تتسم بها الألوان، ومن هنا تكون الألوان ذات أبعاد إيحائية موازية لما تُشحَن به النصوص الشعرية بما هي أيقونات شعرية لسانية، فنكون بهذا بإزاء مداخلة أيقولسانية لها تناصها الإيحائي الذي يحمل وقْعاً شعريّاً.

ولا يقتصر إيقاع التجاور البصري في اللوحة على حركة العناصر فيها، أو على ما فيها من رمزية وإيحاء، على اعتبار كون التجاور البصري من الفنون العصرية الحداثية؛ بل "ويتمظهر الإيقاع في الفنون العصرية... من خلال سمة التكرار المجسدة للزمن في اللوحة التشكيلية على صعيد عناصر التكوين البنائيةِ التكرار في عنصر اللون أو الخط أو الكتل، وقد لا يشترط التكرار تناسخ هذه العناصر وتطابقها تماماً لتعزيز حالة التكرار والاستمرارية"[٢]؛ إنّما قد يعتري العناصر انزياحٌ فنّي لا يلغي صفة التكرار فيها.

فالتكرار يُعَد واحداً من أهم المنطلقات لتحقيق الإيقاع في التراكيب التشكيلية من خلال اللون والاتجاه أو الكتلة، ويُشار إلى أنّ للتكرار أشكالاً، فهو إمّا أنْ يكون تامّاً منتظماً تتطابق فيه الوحدات وفواصلها (فتراتها)، منتِجاً إيقاعاً رتيباً، أو يكون تكراراً غير تام، بحيث تتطابق جميع الأحياز مع بعضها مع تغير وحدة أو أكثر أو حيز أو أكثر، ليكون ناتجه الإيقاعي غير رتيب، وغير التام على نوعين: تكرار متناوب قائم على التناوب والتعاقب، وتكرار متغير حر يحدث من خلال تكرار العناصر التصميمية مع إجراء تغيرات في الوحدات مع بعضها البعض تغيّراً تاماً لغرض إضعاف الرتابة عَبْر اعتماد التباين بين الوحدات والانقطاعات[٣].

وثمة أبعادٌ تأثيرية للتدرّج اللوني قد تستدعي مستوىً من الإثارة والتقبّل؛ إذ "تفضل العين الترتيب والتدرج في الألوان إذا تعددت. ولذا فإن الانتقال من الأبيض إلى الرمادي إلى الأسود، أو من الأسود إلى الرمادي إلى الأبيض أفضل من الانتقال من الرمادي إلى الأسود إلى الأبيض أو من الأسود إلى الأبيض إلى الرمادي؛ لأنّ الأول يسير تبعاً لنظام متتابع مستقيم بخلاف الثاني"[٤]، على أنّ التدرّج اللوني لا يَحتكر الإثارة والإدهاش، خصوصاً إذا عُلِمَ أَنَّ طبيعةَ تأثير التدرج وطاقته الإيحائية تتسم بالنسبية، طبقاً لمنطق التفاوت الذوقي.

---

[١] ـ ألوانك دليل شخصيتك: ٢٥.

[٢] ـ جمالية الإيقاع اللوني في الفن البصري: ١٩١.

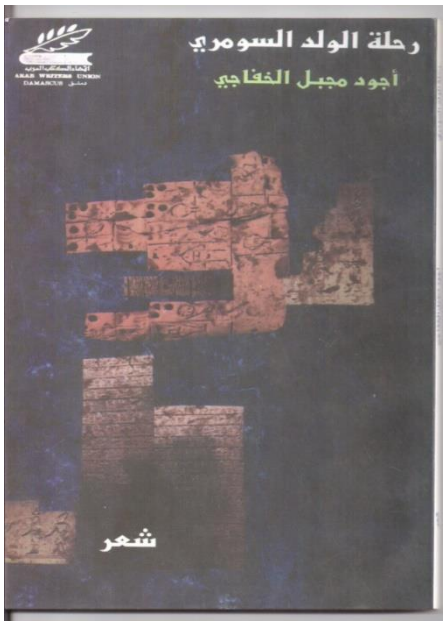
[٣] ـ ينظر: المصدر نفسه: ١٩٤.

[٤] ـ اللغة واللون: ١٤٣.

فللألوان مستويات اهتزاز مختلفة، فاهتزاز اللون الأحمر أعلى بكثير من اللون الأسود، بينما الألوان الفاتحة أكثر إيجابية وتطلق اهتزازات أعلى، أما الألوان الغامقة فتطلق اهتزازات متدنية[1]، وللون في المدار الأدبي قيمة مختلفة "فالشاعرية تُحَمِّل اللون أبعاداً فوق دلالتها الأصلية، وتختلف تلك الأبعاد بعد ذلك في رمزيتها ودرجة إيحائها"[2]، والتلقِّي النقدي له نسبيته في الاستجابة الذوقية للمثيرات اللونية، بما تشتمل عليه من صفة الإيقاع الناجمة عن حركة العناصر وتفاعلها، وعن ما تعكسه من تكرارٍ حاملٍ للتناغم والتجانس، وعن ما ينجم عن التكوينات التشكيلية من إيحاءٍ ورمز.

وفي ضوء ما سبق ستكون لدينا معالجات إجرائية للإيقاع البصري في إصدارات شعرائنا – مدونات الدراسة– التي يمكن الرهان على ما فيها من إيقاع بصريّ رؤيوي، فيما يخص إيقاع لوحة الغلاف، أو الصورة المصاحبة؛ نظراً للقصديّة الواضحة في التشكيل الفني للغلاف الأمامي على الأغلب، فتشكيله بَدَا من منظور ذوقي يفصح عن تلك القصدية.

ومن مصاديق ذلك لوحة غلاف مجموعة (رحلة الولد السومري)، لأجود مجبل:



إذ يُمثِّل الغلاف تجاوراً بصَرِيّاً بما فيه من أشكال وألوانٍ وخطوط راحت تؤدي أبعاداً إيحائية ورمزية؛ بما تحمله من دلالات مسبقة، أو بما تُحيلُ إليه من رؤىً شعريةٍ؛ كون عناصر التشكيل في لوحة الغلاف مثَّلت تناصات أيقونية تقارب المتن اللغوي، بما فيه من رؤيا شعرية تعكس الأصالة والانتماء الحضاري، حيث الطين، والماء، والحزن، والإيمان بالوطن وما له من الخصوصية، وارتباط الشاعر به وبما يجري فيه، ولعلّ من تجليات التجاور الرؤيوي بين لوحة الغلاف والمتن الشعري النص الأول في هذه المجموعة الشعرية، وهو نص يحمل عنوان المجموعة بذاته، أي نص (رحلة الولد السومري)، إذ يقول الشاعر[3]:

(تفعيلة المتقارب)

تباركْتَ يَا أَيُّهَا السّومَريُّ،

---

[1] **ـ ينظر: ألوانك دليل شخصيتك: ٦١.**

[2] **ـ سيمياء اللون في الشعر السعودي المعاصر (بحث منشور)، خالد بن محمد الجديع، مجلة عالم الكتب، دار ثقيف، العددان الخامس والسادس (عدد مزدوج)، المجلد التاسع والعشرون، ٢٠٠٨م: ٤٤٣.**

[3] **ـ رحلة الولد السومري: ٦ـ ٨.**

وَطُوبَى لِمَا يَتَسَاقَطُ مِن شَجَرِ الأُرجُوَانِ عَلَيكْ
إِلَى أَينَ تَمْضِي؟
وَأَيُّ رَصِيفٍ سَيُعْشِبُ في دَمْعَتَيكْ؟
وَكُلُّ الدُّرُوب مُفَخَّخَةٌ،
والسَّوَاحِلُ تَرتَابُ مِنْ قَمَرٍ ماتَ بينَ يديْك

****

سَتَبْزُغُ دُونَ سَمَاءٍ،
وَتَجْلِسُ مُرْتَبِكاً في العِشَاءِ الأَخِيرْ
تُوَزِّعُ أَخْتَامَكَ العَدَمِيَّةَ
لِلْفَائِضِينَ عَنِ السَّيفِ،
وَالخَارِجِينَ عَلَى بَصَمَاتِ الأَمِيرْ
تُفَتِّحُ أَزْرَارَ كُلِّ السَّوَاقِي،
وَتَهْتِفُ بَينَ زُجَاجِ المَكَاتِبِ، بَينَ المطَارَاتْ
أَلَا فَارْفَعُوا قُبَّعَاتِكُمُ عَالِياً بالتَّحِيَّةِ إِنِّي الأَمِيرْ...

****

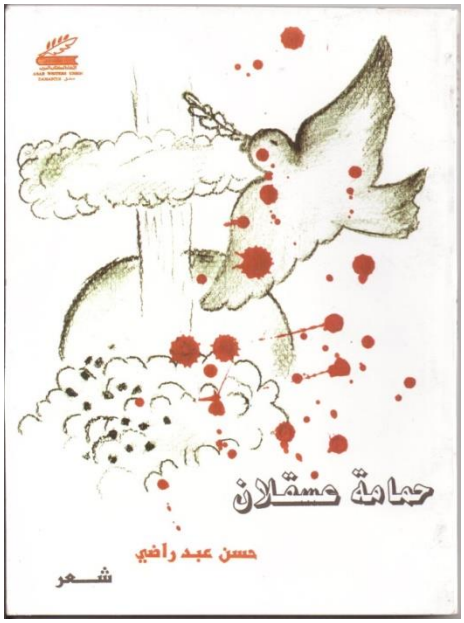
ويقول:
فَإِيَّاكَ أَنْ تُغْمِضَ القَلبَ،
في لَيلِ عَاصِمَةٍ لَم تُبَايِعْكَ،
إِيَّاكَ يَا سَومَرِيُّ لِغَيرِ هَوَاكَ تُشِيرْ
فَأَنْتَ الَّذِي قَدْ رَأَيتْ
وَجُبْتَ البِلَادَ تُفَتِّشُ عَنْ عُشْبَةٍ وَسَمَاءٍ وَبَيتْ

ويتجلى إيقاع التجاور البصري في لوحة الغلاف من خلال معطيات التكوينات التشكيلية في اللوحة، حيث الأشكال المتجاورة وطبيعة التجاور والتدرج اللوني وما يبث من حركة؛ إذ تُظهِر الأشكال الطينية حركةً ناجمةً عن التجاور العمودي والأفقي للرقم الطينية، علاوةً على الحركة الداخلية لكل رقيم فيما يختص به كل شكلٍ، من خطوط، أو دوائر أو حروف، أو ما إلى ذلك من حركات كتابية متجاورة لها نصيبها من الحركة دون شك.

ثم إنّ للتدرج اللوني إيقاعه الناجم عن التجاور بين الفاتح والغامق على أنّه ليس تدرُّجاً رتيباً؛ إذ راحت الرقم الطينية تشد العين بثنائية لونية، يتغلب فيها اللون الذي يحظى بدرجة لونية أعلى مقارنةً بمجاورِهِ.

هذا علاوةً على ما في اللوحة من انسجامٍ لوني، ينشأ من حالة التضاد اللوني الذي يكشف عنه التجاور الآخر بين لونَي الرقم الطينية من جهة، والزرقة التي تحاول التخفيف من حدة السواد الذي يكاد يغطي سطح اللوحة، وهكذا يكون التجاور اللوني بما فيه من حركة وانسجام ودلالات مُنتِجاً لشعرية اللوحة وكاشفاً عن طبيعتها الإيقاعية بصَرياً.

ومن شواهد إيقاع التجاور البصري لوحة غلاف مجموعة (حمامة عسقلان)، لحسن عبد راضي:



فصورة الغلاف ذات عناصر تتسم بالتبئير والاختزال الرؤيوي، الذي يمكن أنْ يطالعنا بما فيه من معانٍ وأفكار في نص (حمامة عسقلان)، وهو النص الأول في هذه المجموعة الشعرية، وتبدو اللوحة انبثاقاً لوحيّاً عنه بشكلٍ لافتٍ، في حالةٍ من التناص الأيقوني للرؤيا النصيّة، التي يحملها النص، وهو يقول[1]:

(تفعيلة المتقارب)

عَلَى رَبْوَةٍ بِإِزَاءِ الغُرُوبِ التَقينا
تَلَمَّسْتُ قَامَتَهَا،
وَتَوَجَّسْتُ خَوف انْحِنَاءِ النَّخِيلِ
النَّدَى كَانَ يَقْطُرُ مِن شَفَتَي عَسْقَلانَ
وَكَانَت تفلَّتُ مِن قَبضَةِ الوَقْتِ
تَغْمسُ راحتَهَا في دَمِ البَحرِ
تَقْرَأُ طالعَهُ في الرِّمالِ
وَتَهدِلُ عن يُتْمِهَا لِلزَّبَدْ
رَأَيتُ إِلَى البحرِ طفلاً يمطِّي أَصابِعَهُ
وَيُغِيرُ عليهِ النُّعَاسُ
فَيَسْقُطُ إِصغَاؤُهُ كالزُّجاجِ
فَيَنْتَبِهُ النائمونَ كأَنْ لا أَحَدْ
وَرَأَيتُ إِلَيها تَطوفُ المنائر
تلبسُ صوتَ المؤذِّنِ
تَلثغُ في رَاءِ (أَكبرَ)

[1]- حمامة عسقلان: ١١- ١٤.

أَو تَتَفَرَّطُ كالعِقدِ بينَ الحوانيتِ والأَرصفةْ
رَأَيتُ قَوَادِمَها يتساقطْنَ حبَّاتِ رَملٍ
تُشَتِّتُها الرِّيحُ
كانتْ حمامةَ نُوحٍ
ولكنّ في فمِها غصّةً، وقميصَ دمٍ
صَيَّرَتْهُ البُطولاتُ محضَ كفنْ
وَرَأَيتُ الخفافيشَ تَلعَقُ جُرحَ المسيحِ
تَجذُ خُيوطَ الضِّياء المُدَمَّى
لِيَسقُطَ قُرصُ النَّهارِ
فَتُبدلهُ بالمرَايا
وَتَصنَعُ مِن خَشَبِ الفُلكِ نَعْشَ الوطنْ
وَكانَ الحمامُ يُهاجِرُ مِن شُرُفاتِ البلادْ
إِلى وِجهةٍ في أَقاصي الخرائطِ
من أَرخبيلِ الرَّمادْ
فَمنْ سَيُعيدُ إلى عسقلانَ حمائمَها؟
مَن سيمنحُ زيتونَها لَونَهُ؟
ويُكَفكِفُ عن جُرحِها قطرتينِ مِن الدَّمِ والدَّمعِ
مَن سيَرُدُّ لَهَا شَيبَها وَمَآذِنَها
والغُيُومَ التي –ذاتَ يومٍ– بكتْ فوقَها
وَنَشِيدَ عصافِيرِها في صباحِ المدارسِ
أَشياءَها المستحيلةَ والمُمْكِنةْ..؟

وها أَنتِ تَأتينَ ثانيةً
وَأَنا في سجونِ الدّمستَقِ
منذُ ثلاثينَ عاماً
أُعالِجُ لاميَّةً في عتابِ ابن حمدانَ
واليأْسُ يملؤُني كالسّقاء
وها أَنتِ قربي تنوحينَ..
كُفِّي عن النوحِ، وَلْنَصنَعِ الآنَ طائرةً وَرَقِيَّة

تعالي لِنُحدِثَ صَوتاً، لِنَكسِرَ قفلاً
لِنَمنحَ أَسماءَنا للهواءْ
تعالي، فإنّ السماءَ هوية

وفاعلية الإيقاع البصري تتأتّى من الحركة والتكرار اللذينِ يظهران في أشكال اللوحة، وفي التوزيع اللوني المتباين، فكل شكلٍ من الأشكال المتجاورة يكاد يكون متحرّكاً، حيث الحمامة الحاملة لغصن الزيتون، وقطرات الدم التي تلطّخ اللوحة بشكلٍ يفصح عن الحركة، فهي دوائر تصغر وتكبر وتتصبَّب في تباين حركيّ يكون فيه اللون الأحمر ذا حركة، إمّا نازلةٍ أو صاعدةٍ، أو حتّى جانبية، مع حركة الشمس المنطفئة وغير المشرقة، بما يعتريها من اعتراضٍ لإشراقها، ذلك الاعتراض الذي يتخذ أشكالاً متباينة تتوزع بين الحركة العمودية النازلة من الأعلى، والحركة الأفقية التي تتقاطع بدورها مع الحركة العمودية فيما يظهر في غيمة الدخان، ومن ثَمَّ حركة الطيور التي تظهر أسفل الصورة، والتي يمكن أنْ تمثّل حركة الرؤيا في قوله: (ورأيتُ الخفافيش...).

مع الحركة التي تظهر في النقط السوداء بمختلف تمظهراتها في اللوحة وباتجاهاتها المختلفة مع حركة ما يجاور حركتها من انحناءات مختلفة،" والمنحنيات المتكررة ذات الطبيعة الموجية تثير أحاسيسًا بحركات دورية... فهي بذلك تعبر عن إيقاع ديناميكيات حيوية، ويتوقف تحديد الأحاسيس الناتجة عنها على اتجاهها ومدى شدة أو رخاوة الانحناءات ومعدل تكرارها مع علاقاتها بالخطوط الرئيسية الأخرى، رأسية كانت أو مائلة أو أفقية"[1].

ثمّ إنّ إيقاع التجاور يتجلى في التكرار والتدرج اللوني في اللوحة، إذ يتجاور البياض مع السواد مع اللون الأحمر بشكلٍ متباين من حيث الدرجة، بالمستوى الذي يشد العين ويؤثر فيها بشكل لا إرادي، بما فيه من فاعلية بصرية متباينة، فإذا كان السواد يَظهر في درجات مختلفة؛ فإنّه يبرهن على حركة التلوين القصدي دون شك.

على أنّ اللون الأحمر يحوز على الشدّ البصري الأكبر مقارنةً بما يجاوره من الدرجات اللونية فيما يخص درجات السواد التي ألقَت بظلالها على بياض سطح اللوحة، والاشتغال التشكيلي له في محطات الصورة التي بضمنها ما يطالعنا في عنوان المجموعة وجنسها الأدبي، وهكذا يشترك التجاور البصري بما فيه من حركة وتكرار، وما في الألوان من رمزية ودلالات، حيث كان اللون الأبيض "مرتبطاً عند معظم الشعوب –بما فيهم العرب– بالطهر والنقاء"[2]،

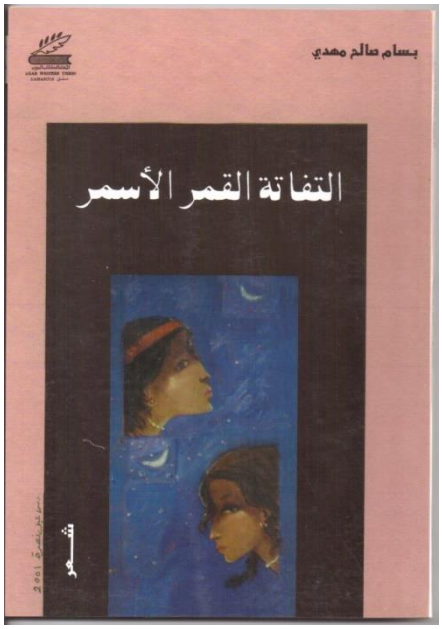
---

[1] ـ **التكوين في الفنون التشكيلية –دراسة في سيكولوجية الرؤية ودورها في إثارة الأحاسيس الجمالية–، عبد الفتاح رياض، نشر جمعية معامل الألوان، القاهرة، مصر، ط٤، (د.ت): ١٣٤.**

[2] ـ **اللغة واللون: ٦٩.**

واللون الأسود فيه دلالة على الغموض والانطواء، والانغلاق[١]؛ بينما يُعبِّر اللون الأحمر عن المشقة والشدة من جانب، في أخذه من لون الدم[٢]، فرمزية اللون تسهم في تحفيز المخيلة وجذب العين لا إراديّاً؛ كل هذا التجاور يشترك في تبلور وتحقيق إيقاعٍ بصَريٍّ قوامُهُ توظيف عناصر التشكيل وتكويناته في تناص رؤيوي خلّاق.

وفي غلاف مجموعة (التفاتة القمر الأسمر)، يكون للتجاور البصري إيقاعه في إطار الرؤيا الشعرية:



إذ يتشكّل سطح اللوحة من تكوينات وأشكال ضمن أطر هندسية راح فيها الشكل المستطيل يمثل بما فيه من توظيف أيقوني إحالة استدعائية لرؤيا نص (التفاتة القمر الأسمر)، الذي جاءت المجموعة مسمّاةً بعنوانه، وهو نص رؤيوي مشحون بالرومانسية بما فيها من الحزن، والطبيعة، والتمسك بالأصالة والحضارة، والطين، والحب، وهو نصٌّ يَظهر من عالمه النصي اللساني إلى عالَمٍ أيقونيٍّ بصَري، مشحونٍ بالإيقاع البصري التجاوري، والنص هو[٣]: (الرمل)

قَمَرٌ طفلٌ على خَدَيهِ قَمحُ
ثَرْثَرَاتُ الماءِ في عينيهِ بَوحُ
كم بكى... أَيقَظَ كوناً كُلُّهُ
أَعينٌ شُهْلٌ وَتَأنيبٌ وَصَفْحُ
دمعةٌ فلَّاحةٌ في خدِّهِ
زرعَتْ سُنبُلةً تغفو وتَصحُو
آهِ يا طفلَ السَّما كم مرَّةٍ
قادكَ الليلُ وكم أَغرَاكَ صُبحُ
لم تَعُدْ تلكَ الحماماتُ رُؤَىً
لم تَعُدْ أَحلامُكَ الأُولى تَصحُّ
تَقطُفُ الآتينَ مِن أَنجُمِهِمْ

---

[١] ـ ينظر: ألوانك دليل شخصيتك: ١٤.

[٢] ـ ينظر: اللغة واللون: ٧٥.

[٣] ـ التفاتة القمر الأسمر: ٢٣ـ ٢٥.

كُلَّما أَخفقَ في عَينيكَ لَمْحُ

كُلَّما أَورَثَكَ الرَّاثِي فماً

يبعثُ الموتى تَعالَى منكَ مَدْحُ

لم يَعُدْ صوتُكَ ظِلّاً ظامئاً

كُلُّ ما خلفَكَ مِن بعدِكَ يَنْحُو

في أَقاصِي الحزنِ قلبٌ خائفٌ

وخصاماتٌ عتيقاتٌ وَصُلْحُ

وَوُجُوهٌ لم تَجِدْ أَشْبَاهَهَا

في مَرَايَاهَا... وَضَوءُ الليلِ مِلْحُ

يَا جَنُوبِيَّ الخُطَا... يا حُزنَهَا

وَهْيَ تَستَهدي... وتنهى... وتلِحُّ

ناحَ في دربِكَ طينٌ وَشَكَى

لغة ثَكلى ... وأَقوالاً تشحُّ

يا جَنُوبِيَّ الخُطا لم تنتبِهْ

كم تَنَاءى الماءُ.. كم شُرِّدَ قَمْحُ

كم غَزَاكَ العِطْرُ عِطْرُ امرأَةٍ

وكم استعدَى على نَوحِكَ نَوْحُ

وكتابُ الطينِ كم أَعطاكَ مِن

سِرِّهِ... كم فَزَّ في كفِّكَ لَوْحُ

لا تَقُلْ آيتِيَ الصُّغرى فمي

لا تَقُلْ ماتَ من الإصغاءِ نُصْحُ

لا تُعانقْ نجمةً شرقيَّةً

بَينَ نَهدَيها غواياتٌ وفَضْحُ

لا تَقُلْ أُفْقُ النهاياتِ شِتا

لا تَقُلْ صيفُ البداياتِ سَيَصحُو

فالعَشِيَّاتُ على أَثوابِها

ترسمُ النَّجمَ وكفُّ الغيمِ تَمحُو

فعناصر التكوين في اللوحة تنبني على التكرار المتغير للشكل المستطيل المتجاور على نحوٍ واضحٍ يقترح تأثيره البصَريَّ بما فيه من التباين الذي يطلّ علينا في حجم كل مستطيل، "وكثيرًا

ما تدخل التكوينات الرأسية المستطيلة في صور المناظر الخارجية أو الداخلية للأعمال... على هيئة أبواب أو نوافذ أو ممرات يبدو القريب منها كبيرًا والبعيد صغيرًا، فتخلق إيقاعًا من شأنه أن يثير إحساسًا بالبعد الثالث أي إحساسًا بالعمق الفراغي"[1].

على أنّ الصورة تتصف بتجاورٍ جَلِيٍّ بين الحركة والسكون فيما تقترحه من عناصر داخلَ المستطيل الأصغر، فسكون عناصره تجاوره حركة ذاتية تطل علينا في جهويّة كُلٍّ من الوجهين، فواحدٌ يتطلّع نحو الأعلى؛ بينما الآخر يبدو متجهاً نحو الأسفل على ما فيهما من حركة العينين، ثم إنّ الحركة تتضح أكثر في تباين جهة كلٍّ من الهلالين، الأمر الذي يرفع من ديناميكية الصورة في مشهدٍ من الانسجام والتوازن.

ولعلّ التواصل الفني يرتفع أكثر فيما يخص الاستدعاء الأيقولساني بما تطرحه اللوحة من تجاور لوني، إذ ينكشف المشهد الأيقوني اللوحي عن تفاعلٍ تشكيليٍّ بين الألوان، سواء اللون العام لكلٍّ من المستطيلات، التي تقاسَمها اللون الأزرق، واللون الأسوَد، واللون الزهري، على مستوى الدرجات التي تظهر لكل منها، إذ تنشأ في غضون هذا الإيقاع البصري اللوني حركة تكتسب مستواها من طبيعة الاهتزاز المختلف، على اعتبار أنّ اللون الفاتح له اهتزازه البصري الاعلى من اللون الغامق، وهذا يفسر ما للون الأبيض –مثلاً– من حساسية بصرية تطل علينا في عنوان المجموعة الشعرية وجنسها؛ على أنّ تجاور الإضاءة والخفوت، داخلَ المستطيل الأزرق تترك حركةً منشؤها تشابه واختلاف الألوان في حالةٍ من التوازن والانسجام بين عناصر الصورة التي كشفت عن تلك الحركة، يُضافُ إليها الإيحاء الذي تتسم به الألوان بما فيها من تكرار وحركة ودلالات تمثل التجاور البصري الكفيل بتحقيق الإيقاع المكاني.

ومن شواهد إيقاع الرؤيا في إطار الفن البصري غلاف المجموعة الشعرية (سقفي ركام)، لعلي عبد اللطيف البغدادي، إذ تتكون صورة الغلاف من تكوينات تشكيلية تحمل بعداً تواصليّاً مع الرؤيا الشعرية في واحد من نصوص مجموعة الشاعر، وهو نص (سقفي ركام)، الحامل لعنوان المجموعة ذاته، حيث تتكشف اللوحة عن تناص لا استشهاديٍّ في رؤيا عدميّة سوداويّة راح المتن الشعري يتغنّى بها دلاليّاً، لتظهر على سطح الغلاف بوصفها ظهوراً

[1] ـ **التكوين في الفنون التشكيلية: ١٣٠.**

أيقونيّاً بصريّاً له حضوره الإيقاعي الذي يتخذ من المكانية صفة له بعد أنْ كانت رؤيا ذات إيقاع زماني في النص، إذ يقول[1]: (الكامل)

سَقفي ركامٌ متحفي صحراءُ — صوتي هباءٌ أَدمُعِي خنساءُ
لا أَذرُعٌ.. لا أَرجُلٌ تقتادُني — والنارُ ميراثي وَموتِيَ ماءُ
قمري يُلَوِّحُ للوَداعِ وَأَنجُمي — مغلولةً وَمآذني.. خَرسَاءُ
وَسَفينتِي نَضَبَتْ جميعُ بُحورِها — وَبِوَجهِهَا يَتَبَخَّرُ المِيناءُ
وَرِوَايتِي مَرَضٌ... جميعُ فُصُولِهَا — تُفَّاحَةٌ شُغِفَتْ بِهَا حَوَّاءُ
تَمشي عَلَيَّ الأَرضُ تَسْحَقُ جَبهَتِي — وَتَقُصّ أَجنحَتِي يَدٌ خضراءُ
زَمَنٌ... تُلَقِّنُهُ الثَّوَاني كيفَ ينـ — ـتهزُ الظلامَ فلا يَقُومُ ضياءُ
وطنٌ تُشَيِّدُ نَعْشَهُ.. أَنفاسُهُ — دَاءٌ تَسَرَّبَ مِن يَدَيهِ دَواءُ
يَتَمزَّقُ الأحياء خلفَ حُدودِهِ — وعلى المرَايَا أَوجهٌ شوهاءُ
وَرَأَيتُنِي أَعدُو لِأَعلى قِمَّةٍ — ووصلْتُها فإذا بها عمياءُ

وفي اللوحة والتكوين الخطّي يقف الإيقاع في مقدمة الخصائص الجمالية، فهو يشمل تناسق الأشكال من حيث علاقتها مع بعضها البعض، وتوزيع الأشكال الكتابية التي تُنتج التكوين الشكلي حاوياً التدفق الحركي، فتندمج الحركة في الشكل، ويتشكل الإيقاع في اللوحة الخطية عبْر حركة الحروف الصاعدة والأفقية[2]، وهذا ما تعكسه الصورة البصرية في هذا الغلاف، على أنّ الحركة الإيقاعية ليست حركة رتيبة؛ بما تمَّ توظيفه من تباين هندسي تقترحه الأبعاد الهندسية لعناصر التكوين في حالتَي السكون والتشظي التي أحرزها السقف فيما تبقّى منه بصَريّاً، وما تحرّك من تكويناته الهندسية، وما جاوره من عناصر فَقَدَ في انهيارها رتابتَه الهندسية.

ويتصاعد الإيقاع الحركي بشكلٍ كبير فيما ينبثق عَبْر التكوين الخطّي من تَخَلُّقٍ وتصاعد للعنوان في حركةٍ نحو الأعلى كسر رتابتَها تباين المساحات التي يتنقل خلالها العنوان صعوداً إلى الأعلى في صورةٍ تهيمن على مخيلة المتلقي، وتُشعِر حاسة البصر بالحركة الفاعلة على ما في الصورة من سكون في ظاهرها.

ثم إنّ العين تغدو مأخوذةً بما يتواءم من الألوان، حيث التدرج اللوني هو السائد في سطح اللوحة بشكلٍ يكاد يكون منطقيّاً إلى حدٍّ كبير في ثنائية السطوع والخفوت في حركةٍ يمكن وصفها بالاهتزازية، فيما إذا أُريدَ إدراك نقطة البداية؛ إذ بالإمكان النظر إليها باعتبار انتقالها من الخافت إلى الغامق أو بالعكس، وهذا ما يجعل البصر مأخوذاً –على الارجح– بحركةٍ راقصةٍ بين جانبي

---

[1] **ـ سقفي ركام: ١٣٣ـ ١٣٥.**

[2] **ـ ينظر: بنية الإيقاع في التكوينات الخطية: ٣١ـ ٣٢.**

التلوين، وهذا يشمل سطح اللوحة وتجليات السقف، على أنّ لونَ العنوان خفَّفَ من رتابة التجاور محقّقاً انسجاماً بدرجةٍ أكبر، وهي ألوان –في النهاية– ذات أبعاد إيحائية تأثيرية بما تطرحه من قيم رمزية ودلالية متجاورة، بدا أقربَها للتبئير البصري اللون الأزرق بدرجاته المختلفة، و"يملك اللون الأزرق تأثيراً... من حيث تهدئة الأعصاب والإيحاء بالاتساع والانفتاح"[1]، وكذلك اللون الرمادي، وهو لون خادع متغير يُعد من الألوان الباردة أو الفاترة التي تضفي بعض الفتور في المشاعر، ويوحي بالتردد بين السلب والإيجاب[2]، فالألوان برمزيتها تمنح اللوحة حضوراً بصريّاً أكبر؛ لما تترجمه من النشاط النفسي.

ومن صور الغلاف ذات البعد الإيقاعي لوحة المجموعة الشعرية (ما لم يكن ممكناً)، لمحمد البغدادي، ومما يُسجَّل هنا أنّ نصوص هذه المجموعة الشعرية ليس من بينها نصٌّ يحمل عنوانها؛ إنّما هو عنوان تمّت استعارته من سطور نص (الإهداء)، وهو أول نصوص المجموعة الشعرية، وصورة الغلاف ذات اتصاف إيحائي رؤياوي معبِّر؛ بما فيه من تشكيلٍ يصوّر الرجل العاري الذي يحمل ما هو فوق طاقته، حيث الإحساس بالغربة والوحدة والشعور بالحنين وبالهذيان وبالموت، ودلالات الرومانسية الحالمة، وبكل ما يمكن أنْ نجده في نصوص من المجموعة، ومنها نص (الإهداء)[3]: (تفعيلة المتقارب)

هنا... كُلُّ ما لم يكن ممكناً مُمْكنٌ أَنْ يكون..
وتلكَ هيَ القاعدةْ..
أَجَلْ..
إنَّني الآنَ أَهذي...
وَصَوتي كصوتِ الخِرافِ البعيدةِ
وهْيَ تَجوبُ المراعي..
وَخَلفَ عُيُونِكِ أَلفُ سؤالٍ..
لِكُلِّ العُيُونِ التي تسألُ الآنَ عنّي...

---

[1] **ـ ألوانك دليل شخصيتك: ٨.**
[2] **ـ ينظر: المصدر نفسه: ٥٣.**
[3] **ـ ما لم يكن ممكناً، محمد البغدادي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٤م: ٥ـ٧.**

وَتَبحَثُ بينَ النجومِ

عنِ السَّاهرينَ

وراءَ الصَّحارَى..

حَيَارَى..

لِكُلِّ العذَارَى..

ذَواتِ الضَّفائِر..

لِكُلِّ المنائر..

أَنا الآنَ أَهذي ..

وَأَحرُفِيَ البائساتُ يُحاولْنَ أَنْ يلتقينَ

على أَيِّ معنىً...

سوى أَنَّني الآنَ أَهذي وحيداً...

تُحاصرُني الذِّكريات..

وحيداً أَكادُ أموتُ هنا ظمأً...

يا فُراتُ...

ويا تمرُ...

يا برتقال..

تعال...

فإنّي أَكادُ أموتُ ...

وبينَ اشتياقي إلى زينبٍ..

وبينَ اشتياقي إلى حضنِ أُمِّي وقبرِ أبي..

وبينَ العيونِ التي تسألُ الآنَ عنِّي...

وبينَ.. وبينَ... وبينَ...

أُغنّي...

وأَهذي..

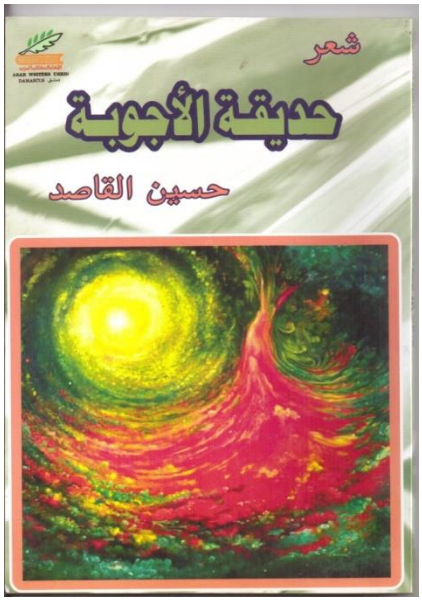
فهل تسمعين..؟!

إذ تتسم عناصر اللوحة بالغزارة الحركية؛ فكل تفصيلةٍ تكاد تكون مفعمةً بالحركة، بدءاً من عتبة العنوان التي تُحدِث تأثيراً بصَريّاً كاشفاً عن حركةٍ إشعاعية تبدأ من نقطةٍ في الأعلى، وصولاً إلى مرحلةٍ من الاتساع الذي ينبري منه العنوان، آخذاً باتجاهاته الحركية، "وإذا كان للخط دلالته الحركية الهامة في البناء الإيقاعي على اعتبار أنّ الخطوط والوحدات المكونة

للتكوين الخطي (الحروف) قادرة دائماً على خلق الحركة"[1]، فإنّ هذه الحركة بدت واضحةً في الطبيعة التشكيلية لعنوان المجموعة.

يضاف إلى ذلك الصدمة في صورة الرجل العاري وحركته وهو يؤدي وظيفة حمل العنوان في تصويرٍ غايةٍ في الرمز والإيحاء الفني، بما يوسِّع من دائرة التأويل، في الوقت الذي يُعرب عن المحمولات البصَريّة التي أبرزها تلك الحركة التي يتحسسها البصر، فهي حركة حسيّة بصرية، تجاور سابقتها، وتجاور أيضاً الحركة المَوجيّة التي يؤديها التجاور اللوني.

وجماليةُ الألوان في اللوحة بما فيها من التناغم اللوني المهيمن على الوحدات البنائية التي تتشكل منها الصورة؛ إذ تتجاور الالوان في حالةٍ من التكرار المتباين في درجات من التدرج اللوني الكاشف عن الحركة، وعن الأبعاد الإيحائية للون الأخضر الرامز؛ إذ يرمز اللون الأخضر للحلم والثقة والوضوح، وفيه دلالة على الحركة والنشاط والدقة والتوازن[2]، وهو في اللوحة يتجاور بدرجات مختلفة مع الوان أخرى كدرجات اللون الاسود وغيره بما لها من صفة الإيحاء الذي يترك آثاراً نفسية، الأمر الذي يجعل من اللوحة مشحونةً بالإيقاع اللوني المتجاور في إطارٍ تناصيّ فنّي خصب.



ومن أغلفة مدوّنات الدراسة التي تُظهر إيقاعاً بصَرياً غلاف مجموعة (حديقة الأجوبة)، لحسين القاصد، فمعطيات اللوحة في هذا الغلاف لها جسور رؤيوية مع المتن المدروس، في تواصل شعري يحاول التواشج مع المتن، بما يحمله من عنوانَ ظهر في تشكيلٍ أيقونيٍّ متناصٍّ مع عالَمٍ رومانسي الرؤيا، كلّ عناصره سلبية حسب معطيات النص الشعري لتنعكس تفاصيلها في صورة أيقونية تقترب من النص الشعري، وعنوان النص هو نفسه عنوان المجموعة، أي نص (حديقة الأجوبة)[3]:

(الكامل)

ظِلٌّ وأَعنابٌ ووجهٌ سُنبلهْ

مِن أَينَ أَدخلُ والدروبُ موحّلهْ

والماءُ دمعُ غمامةٍ كانتْ بقا

---

[1] ـ **بنية الإيقاع في التكوينات الخطية: ٣١.**

[2] ـ **ينظر: ألوانك دليل شخصيتك: ١٣.**

[3] ـ **حديقة الأجوبة: ٤٦ ـ ٤٩.**

ئمةِ السّحابِ على الدعاءِ معطَّلَهْ
والليلُ مملكةُ النجومِ توارَثَتْ
بيتَ احتضاراتٍ لشمسٍ مُهمَلَهْ
والدَّربُ ألسنةُ السّؤالِ، مكيدة
في صبغةِ الآمالِ تبدو مُذهِلَهْ
وعلامةُ استفهامِ مَن سَرَقُوا غدي
بنُعاسِ أَمسي واضطرابِ الأَمثلَهْ
والغصنُ أَدركَ حينَ شالَ جنازَةً
تَشدُو بأَنَّ الضوءَ يذبحُ بُلْبُلَهْ
وَأَنا أَتيتُ ونِصفُ وجهي في يدي
أَبتزُّ أَيَّ مُشابهٍ كي أُكمِلَهْ
من أَينَ يا ميمَ الذكورِ أَدُسُّني
سُمّاً فتشربُني الوعودُ المُخجِلَهْ
من أَينَ أَدخلُ رُبَّ تاءِ هزيمةٍ
فَتَّتْ مخابئَها لتبلغَ مرحلَهْ
وَجهي بمُفردِهِ تقمَّصَ مِحنتي
متلوِّناً حيثُ المواجعُ سِلسِلَهْ
فأَنا حقيبةُ تائهٍ أَلقى بها
مُتَخلِّصاً بالتّيهِ مما أَثْقلَهْ
أَنا هاجسٌ خَطَبَ المدينةَ ميِّتاً
فغدَتْ بهِ العذراءُ بنتاً أَرملَهْ
فانوسُ مَن طلَعَ النهارُ فخانَهُ
وَأَتى بفجرِ الليلِ كي يتوسَّلَهْ
من أَينَ يا عطشَ المياهِ سيرتوي
نهرٌ تُغادرُهُ القِرَابُ مُبَلَّلَهْ
يا فوحُ أَورقتِ الحقيقةُ لحظةً
أُنثى كوجهِ الأُمنياتِ مُدَلَّلَهْ
كانتْ عصافيرُ السكوتِ تُحيطُني
والظَّنُّ يُطلِقُ زقزقاتِ المَهزلَهْ

وَجَلسْتُ منتظِراً وصولَ غمامتي
في مرفأِ الأمطارِ أَبتكرُ الصِّلَهْ
أَنا صهرُ آلامي وَقَمحةُ مِحنتي
وقصيدةٌ بفمِ العناءِ مُرَتَّلَهْ
عُمري غسيلٌ دائميٌّ، ماؤُهُ
عَصَرَ البقاءَ على الشِّفاهِ وَقَبَّلَهْ
أَمضي وَأَسئِلَتي شفاهُ مواجعي
وحديقتي الصحراءُ تُورِقُ مُقفَلَهْ
فاسْتَلَّ غُصْنٌ أُنثَوِيٌّ حَيرتي
عيناهُ تَلتَفَّانِ حولي مقصَلَهْ
وَجهٌ سماويُّ العذوبةِ قال لي
إذهبْ فإنّ الليلَ هَيَّأَ معوَلَهْ

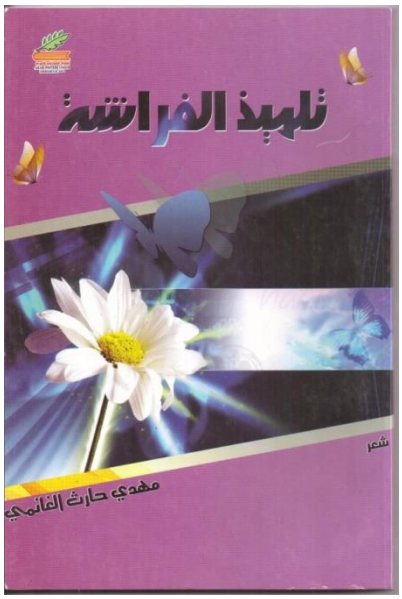
فكل المعطيات الهندسية في صورة لوحة الغلاف ذات إيقاع بصري يتوزع في إنتاجية الاشكال الهندسية وما يتحقق فيها أو ما يحقق من حركة أو تكرار لا رتابة فيه؛ بسببٍ من كونه يحمل تضادّاً بصريّاً؛ ولعلّ من الواضح أنّ تبايناً بصريّاً يتخلّق داخل الصورة بفاعلية طبيعة الحركة، وخصوصيات اللون، بما له من الكثافة والتوهج اللوني اللذَينِ يتركان أثراً بصَريّاً على العين فيما تتحسسه لا إراديّاً.

ثم إنّ من أبرز تجلّيات الإيقاع البصري ما يحصل داخل الأشكال المتجاورة من حركة متباينة توزعتْ بين الحركة ذات الشكل الهندسي الدائري، فيما يطالعنا في صورة الشمس في حركةٍ تكاد تكون حسية إلى درجة عالية جدّاً من التحقق؛ فبالرغم من كون اللوحة سطحاً ساكناً يتحرك داخل المخيلة؛ لكنّ الحركة الدائرية تكاد تكون مرئيةً إلى درجةٍ أكبر من كون اللوحة ساكنةً، فهي دوّامة تروح وتغدو في العين مجاوِرةً حركةً دورانية ثانية منطفئة على ما فيها من الحركة، وكلتا الدوّامتين تصدران أو تُعربان عن زوبعةٍ ذات حركةٍ موجيّةٍ تمثّل نقطة الاشتراك بينهما، وهي زوبعةٌ ذاتَ حركة مَوجِيَّة مسؤولةٍ عن إنتاج التكرار البصري المتجاور للحركة، وهو تكرار لا رتابة فيه.

ولعلّ البناء الهندسي داخل المربّع له إيقاعه البصري في جذب العين بمستوىً عالٍ من الشدّ البصري، بحيث يكاد يُلغي –إلى حدٍّ ما– معطيات صورة الغلاف العليا، التي بدَت بدورها ذات حركة تُنتِجها الكتل اللونية ذات التوزيع المتباين في المساحة وطبيعة الاتجاه.

كل ذلك التجاور البصري بأشكاله وحركاته جاء بفاعلية التكرار اللوني، بما فيه من توهج وإيحاء وكيفيات، فاللون الأصفر يتوهّج بصريّاً بخصوصية كبيرة، ومن ثم يليه اللون الأحمر بدرجةٍ معينة، ومن ثم درجتا اللونين الأخضر والأسود، بمعية الكتل اللونية ذات الحركة الأيقونية التي تترك تأثيراً خاصّاً بدرجات تتناسب وطبيعة التشكيل.

ثم إنّ لكلٍّ من الألوان في اللوحة إيحاؤه وفاعليته في التأثير دلاليّاً وبصريّاً، أو قُل إنّ الإيحاء الدلالي الرمزي تؤسس له درجة التوهج والكثافة اللونية، طبقاً لما رسخَ للون من رمزية وقدرة على اختراق الذائقة في الأساس الاعتباري، مع الأخذ بنظر الاهتمام خصوصيته في اللوحة، ومن هنا نفهم تقلّب دلالات اللون الواحد، حسب تمثلاته، فـ"الأخضر لون الخصب في اللغة العربية... كما أنه لون الغضاضة وعدم النضج"[1]. وقد وجد الباحثون أنّ اللون الأحمر هو لون الطاقة والحيوية والنشاط والديناميكية والحساسية الشديدة والشجاعة[2]، ولعلّ طبيعة إيحاء اللون تتوقف على ما يضفيه التشكيلي في اللوحة، بوصفها ظهوراً أيقونيّاً يمثّل معطيات المتن الشعري.



ومن مصاديق الإيقاع البصري في إطار التجاور الأيقوني، غلاف مجموعة (تلميذ الفراشة)، لمهدي حارث الغانمي؛ فصورة الغلاف تؤدي دوراً إحاليّاً لرؤيا حلميّة، في مناخٍ من النقاء والإيجابية في مشهدٍ مشحونٍ بمغادرة الواقع السوداوي، بحثاً عن عالَم النور، مع الشعور بالوحدة والاغتراب، وهي لوحة تحاكي –على الأقل– معطيات الرؤيا الشعرية التي يحملها النص الذي ورد فيه شيء من عنوان المجموعة الشعرية (تلميذ الفراشة)، فهو عنوان لم يجِئْ نصٌّ به؛ إنما هو متضَمَّن في نص (ويحدث لي وحدي)[3]:

(الطويل)

تَنَحَّوا قليلاً.. كَي تَمُرَّ مَشاغلُهْ

ولا تَقتفُوهُ إنَّما النأيُ ساحلُهْ

يَتِيماً كَإِرْثِ الأنْبِيَاءِ.. وَرُبَّمَا

لَهُ وَطَنٌ في اللامكانِ يُحَاولُهْ

---

[1] ـ **اللغة واللون: ٧٩.**

[2] ـ **ينظر: ألوانك دليل شخصيتك: ٩ـ ١٠.**

[3] ـ **تلميذ الفراشة، مهدي حارث الغانمي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط): ٢٠٠٧م: ٣٠ـ ٣٥.**

بِهِ مِهنةُ السيفِ القتيلِ، متى نَبَا
سَيَلحَدُهُ غِمْدٌ وَتُرْخَى حَمائِلُهْ
مَهيناً كَماءِ السَّهْوِ يُفْلِتُ دَافِقاً
لِتَلقَحَ في رَحْمِ البَوَارِ سَنَابِلُهْ
هُوَ اعتادَ أنْ يُنْفَى إلى حُضْنِ أُمِّهِ
بَرِيداً وَأَنْ تَأْبَى الوُصُولَ رَسَائِلُهْ
بِلا أَحَدٍ في الصَّمْتِ يُورِقُ وحْدَهُ
وَيَذْبُلُ فيهِ والمَرَايَا تُجَامِلُهْ
يَلُومُونَهُ أَنْ قَالَ يَا نَجْمُ كُنْ أَبِي
ولو آفلاً.. إذ أَعذَبُ الأبِ آفِلُهْ
كَكُلِّ تَلامِيذِ الفَرَاشَاتِ تَحْتَفي
غِوَايَتُهُ بالضَّوءِ والنَّارُ حَاصِلُهْ
تَسَمَّرَ عُمْراً عِنْدَ بَابِ قَمِيصِهَا
وَمَا زَالَ في الأَزرارِ زِرٌّ يُماطِلُهْ
فَيَلْهَثُ وَالأَصيافُ تَلهَثُ حَولَهُ
وَتَضْحَكُ مِن جَدوى يَدَيهِ أَنامِلُهْ
لَهُ الوَيلُ مِن أَينَ اهتدَى لِرَحِيقِهَا
وَقَد حُصِّنَتْ بالراحِلِينَ مَدَاخِلُهْ
يُخَاصِرُ شَكَّ الكونِ فيها فَتَنتَمِي
إِلَيهِ القُرَى مَرَّتْ عَليهَا قَوافِلُهْ
تَذَوَّقَ طَعمَ الغيمِ مِن شُرُفَاتِهَا
وَشَذَّبَتِ الدَّغلَ الخَبيءَ مَناجِلُهْ
وَفَتَّشَ عَن آثارِهِمْ في التِفَاتِهَا
وَما كانَ مِ الآثارِ إلَّا مَنازِلُهْ
هَوَى آدماً: صَبُّوا على عُشبِ رُوحِهِ
وعُوداً فَضَجَّتْ بِالإناثِ مَحَامِلُهْ
أَذاقوهُ خُبزَ المعجزاتِ فَلم يَجدْ
سوى رأسِهِ في الخبزِ والطيرُ آكلُهْ
وَأَلقَوهُ في جُبِّ الكلامِ وَأَسرَفُوا

بتأجيلِهِ فاستفهَمَ الثوبَ ثاكِلُهْ

مُعَلَّقَةٌ أَحلامُهُ بِخُيُوطِهِمْ

تُقَاصِرُهُ في لَهوِها وتُطاوِلُهْ

ثم يقول:

ويحدثُ لي أنّي على مِثْلِ حَبلِهِ

أَسيرُ وَقَلبي رَاجِفُ الخَطْوِ نَاحِلُهْ

وَيَحدُثُ لي وَحْدِي لِأَنِّي مُحاصَرٌ

بأَقتلِ أَهلِ الشِّعْرِ: أَنِّي أُجادِلُهْ

وَأَنِّي أُدَاجِيهِ وَأَنِّي أُخَاتِلُهْ

وَأَنِّي –كَأَنتُمْ– مُدَّعِيهِ فَخَاذِلُهْ

وَأَوَّاهُ لَو تَدرُونَ كَم هَوَ غَامِضٌ

وَكم هُوَ يُدمِينِي! وَكَم أَنا حَامِلُهْ!

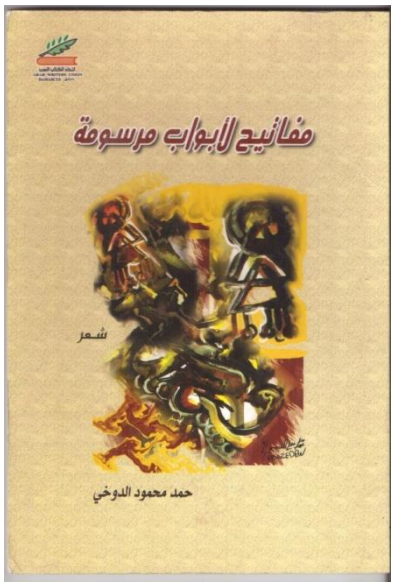
فلوحة الغلاف تنجلي عن اشتغال هندسي قِوامُهُ الاستطالات المتوازية المنحدرة، التي انطوت على تجاور تكراري مُحَمَّل بالحركة وبالسكون أيضاً في تجاورٍ بصريٍّ ذي تمثلات أيقونية مختلفة توزعت بين التجاور الهندسي الذي تُنتجه اتجاهات المستطيلات، والتجاور الصوري الذي يتقاسم السكون والحركة في معطياته، أي السكون في صورة الوردة، بمعية الحركة في صورة الفراشات.

علاوة على التجاور اللوني الحائز على السكون الذي يمكن للعين أنْ تتحسسه بمنطقة الظلام (السواد)، وعلى الحركة التي تتحسسها العين في المناطق المضيئة في اللوحة، مع التأثير المتباين بفاعلية التدرج الضوئي مع ما يجاور كل هذا من الكتل اللونية.

وتُظهِر عناصر التشكيل اللوني تلاؤماً لونيّاً في درجاتٍ بين الانطفاء والتوهج، وقد حاز التوهج داخل الصورة على قيمة مختلفة تاركاً إيقاعاً بصريّاً يأخذ العين نحو تأثُّرٍ أكبر مقارنةً بالألوان المجاورة، ومنها اللون البنفسجي الذي شغلَ المساحة الأكبر في إنتاجيةٍ إيقاعية وإيحاءٍ تكفله دلالته، ويرى الخبراء أنّ الشخصيات التي تفضل اللون البنفسجي خيالية، تبدو وكأنها تنتمي إلى عالم آخر غير الذي نعيش فيه، هي شخصيّات خلّاقة ومبتكرة تتسم بقدر من الروحانية والحساسية وتعرف كيف تهرب من الواقع عن طريق الأحلام، ولهذا اللون طاقة وتأثير لهما نصيب كبير من الإيجابية، وله إيحاء بالحزن[1].

[1]- **ينظر: ألوانك دليل شخصيتك: ١٢- ١٣.**

وبهذا يكون التشكيل الأيقوني بمعطياته الهندسية، وعناصر تكوينه ذات التدرج اللوني والتكرار والحركة والإيحاء قد ترك تأثيراً بصرياً يشدّ المخيلة، التي تستجيب عبر الوسيط البصري لإيقاعاته.



ومن الأغلفة التي تطل علينا بإيقاعها البصري التجاوري غلاف مجموعة (مفاتيح لأبواب مرسومة)، لحمد الدوخي، إذ تمثّل صورة الغلاف محاولة تشكيلية للتمثيل النصي، فهي ترجمان تشكيلي يحاكي نصوص المجموعة التي راحت مبوَّبةً في نصوص عناوينُها مُرَقَّمةٌ، واللوحة تمثيل أيقوني للمتن الشعري في نصوص المجموعة الشعرية التي انبثق عنها هذا العنوان، وهو تمثيل يعكس الرؤيا الشعرية، التي كان النص الأول من نصوص المجموعة واحداً من مصاديقها الرئيسية، والذي يحمل عنوان (مفتاح/١)، الذي يفصح عن رؤيا دلالتها وفكرتها الاغتراب المشحون بالخيبات والخسارات، كخسارة العمر وخسارة الحب والحرب، وبمشاعر الحزن، وكل ما يطالعنا به النص الشعري[١]: (السريع)

مِن صدرِ محزونٍ دماً ينزفُ
والكلُّ يدري أَنَّهُ يعرفُ
يَقصُّ عن حربٍ وعن موطنٍ
أَشلاؤُهُ يجمعُها متحفُ
وعن قطارٍ يَحملُ الملتقى
فاتَ وما حَسَّ بهِ الموقفُ
وعن نساءٍ غِبْنَ في وجهِهِ
وموعدٍ ظَلَّ لهُ يأسفُ
خُطاهُ في كلِّ السواقي ومِنْ
مواسمِ الأشواقِ لا يقطفُ
وَفْرَّتِ الأرضُ على غفلةٍ
مِن تحتِهِ والأَولياءُ اختفُوا

[١]- مفاتيح لأبواب مرسومة، حمد محمود الدوخي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٧م: ٧-٨.

وظَلَّ لا شيءَ سوى وجهِهِ

يأويهِ.. أَنَّى راحَ مُستَهدَفُ

ظمآن والأَمواجُ تَحتلُّهُ

إذ ليسَ مِن كفٍّ بها يَغرِفُ

وَبَينَهُ وَبَينَهُ لَحظةٌ

يَظَلُّ مِنها عُمرَهُ يرجِفُ

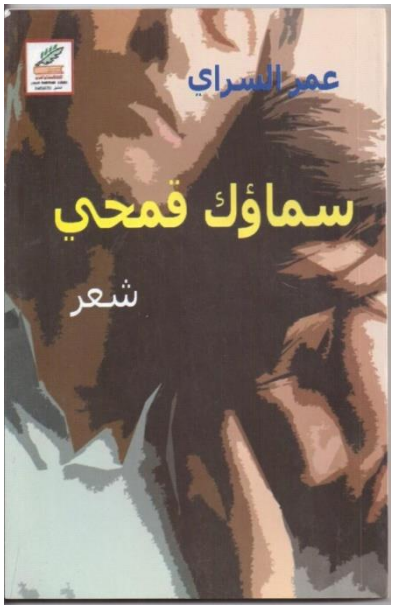
وَقاربُ الحزنِ بلا موجةٍ

بلا شِراعٍ نحوَهُ يجذِفُ

يا قارئي: إنَّ حُرُوفي، مُدىً

لا تبكِ لو تجرحُكَ الأَحرُفُ

فالتلوين يؤدي دوراً حركيّاً بما يمارَس به من اشتغالات فنية، راحت تتمظهر بدرجات كل لون على اللوحة، فهي متعددة للون الواحد، ومن خلال الاشكال الهندسية التي تتألف من التلوين، من استطالات ومثلثات متقاطعة او دوائر ملوّنة، أو كتل لونيّة مختلفة، أخذ فيها العنوان تشكيله الجاذب للعين. هذا علاوةً على التداخل اللوني والهندسي ذي الأثر البصَريّ، مع ما للألوان ودرجاتها من الإيحاء الذي يفعل فعلته بوساطة ما يمكن أنْ يرمز إليه أو يثيره كل لون ولعلّ اللون الأصفر كان أكثرها مساحةً على مستوىً من التباين، وهذا اللون له وقعه الخاص؛ فاللون الأصفر يخفف من توتر الأعصاب والعضلات ويساعد على التركيز[1]، ثم إنّ التباين الهندسي واللوني خلق تجانساً ترك أثراً بصريّاً يجذب العين في ما يقترحه من تشكيل أيقوني مثير.



وغلاف مجموعة (سماؤك قمحي)، لعمر السراي يشتمل على أبعاد إيقاعية بصرية، ففي صورة الغلاف استدعاء تشكيلي لرؤيا النص الذي عنه انبثق عنوان هذه المجموعة، أي نص (سماؤك قمحي)، الذي أهداه الشاعر بعبارة بجانب النص هي: (إلى مازن قبل أنْ ... يمضي)، والفضاء الرؤيوي للنص يحمل رؤيا يخيم عليها السكون والحزن، وهي تحكي علاقة المرء بالآخر الراحل، في تفاصيل يسردهاالنص[2]: (الطويل)

---

[1] ـ **ينظر: ألوانك دليل شخصيتك: ٢٣.**

[2] ـ **سماؤك قمحي، عمر السراي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٧م: ٩٧ـ ١٠٠.**

وتصحو.. وهُمْ.. في مقلتيكَ نيامُ.. فَعُدْ..لا تَعُدْ.. فالذكرياتُ حرامُ..

جراحاتُ صمتِ الليلِ.. ثقبٌ يَلمُّنا.. يُقَفِّلُهُ في ساحليكَ لِجامُ

زَرَعْتَ ارتجافاً.. في هدوءِ خطيئتي وَلا دمعَ يسقي مَنْ.. مَضوا.. وَأَقامُوا..

وَما كنتُ أَدري..كم تعزُّ على دَمِي.. وَما عُدتُ أَدري.. مَن بِنا سَيُلامُ

على ثغرِكَ الأَيَّامُ.. تلتفُّ عاشقاً.. فينسابُ مِن طعمِ الكلامِ..غَرامُ..

خيولُكَ قد عاثَتْ.. بِأَجراسِ دمعتي أَلسْتَ تَرى.. صوتَ الدموعِ يُضامُ؟

ألسْتَ تشمُّ الليلَ..في ضوءِ نجمتي وَأَثداءُ قُمصانِ المغيبِ فطامُ..

أَلسْتَ..؟ بلى..أَنتَ الذي قَدَّ دمعتي.. فَسَوَّرَني.. مِنْ راحتيهِ.. حُطامُ..

سماؤكَ قمحي..كيفَ بعتَ غصونَها..؟ وَشَرَّدتَ عصفوراً.. عليكَ ينامُ؟

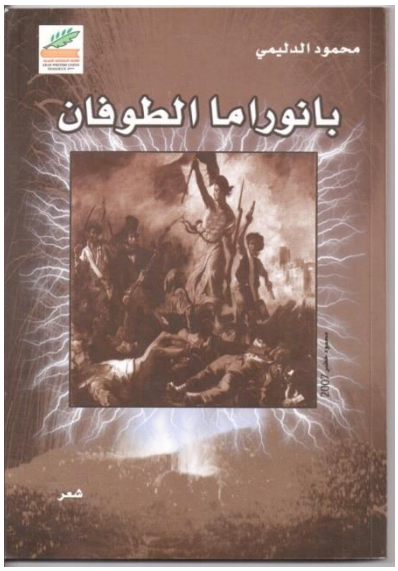
وَأَغلقْتَ بَوحَ الغيمِ.. قبلَ دُموعِهِ وَأَلقاكَ فوقَ المازناتِ حمامُ

تركتَ يداً تبكي.. على كفِّ غُربتي.. أَناملُها صمتٌ.. وَأَنتَ كلامُ..

وَأَرخيتَ شُبَّاكاً.. على ظِلِّ موجتي ونورسُ صوتِ الغارقينَ.. إِمامُ

حبيبي.. أَنا خوفٌ.. ووحدي تائهاً.. بقيتُ.. ومالي في يَدَيَّ زمامُ..

فبصريّاً تبدو الصورة ذات توازن مكثف بفاعليةِ كونها واقعية بما تتركه من تأثير وإيحاء، وبما ينعكس فيها من حركة تنشأ من التدرج اللوني الذي يعتري اللون الواحد بخصوص تجاور الظل والضوء، أي درجات الخفوت والتوهج، وبمعنىً أدق توهج اللون الواحد، مع ما للتجاور اللوني بين لون وآخر من شدّ وأثر بصري يظهر في تباين التوهج، الذي حاز فيه العنوان بما فيه من حركة خطية ملوّنة الحصةَ الكبرى من التوهج، بالمستوى الذي يُسهِم في شدّ العين تجاهه بما فيه من حسية عالية.



وفي صورة غلاف مجموعة (بانوراما الطوفان)، لمحمود الدليمي ما يترجم إيقاع التجاور البصري في الرؤيا الشعرية، فصورة الغلاف بدت عاكسةً ما يحكيه نص (بانوراما الطوفان)، الذي يمثل رؤيا شعرية لمجريات واقعٍ مرير صار بؤرةً تجتمع فيها الخسارات والتناقضات، وانقلاب الموازين في عالَم ملؤه الخيانات، والاغتراب، فاللوحة بانوراما بما في الكلمة من معنى؛ حيث أنّ البانوراما مشهدٌ عامّ تتحقق فيه الرؤية من فوق بشكلٍ شموليّ، وهذه البانوراما الأيقونية تمثل تناصّاً تشكيليّاً لا استشهاديّاً لَوحِيّاً مع تفاصيل نص

(بانوراما الطوفان)[1]: (الوافر)

عَزائي أَنَّني مالي عزاءُ

فَخُذْ يَا مَوتُ مِنِّي مَا تَشَاءُ

فَمُنْذُ أَنِ اسْتَحَالَ الطِّينُ وَحْلاً

وَناءَ بِحَملِ بُرقِعِهِ الحَيَاءُ

تَنَكَّرَتِ الجِهَاتُ الخَمْسُ أَنَّى

حُرِفْتُ بِهَا فَمُتَّجَهِي وَرَاءُ

أَقَامَ الموتُ فُسْطَاطَيهِ فَوقِي

وَكَرَّ بِكُلِّ عَسْكَرِهِ البَلاءُ

وَعَشَّشَ مِنهُ في عَينِي حَريقٌ

وَفَرَّخَ مِنهُ في أُذُنِي عُوَاءُ

وَقَفْتُ لَهُ وَقَلبِي مِلءُ عُنْقٍ

بِهِ عَاذَ اليَتَامَى والنِّساءُ

وَحُرَّاسي يَدُ الحَجَّاجِ تَدرِي

سِيَاطٌ دِينُ أَخلَصِهَا رِيَاءُ

وَقابيلٌ يُحاوِلُ سِترَ نابٍ

تَسيلُ مِن ابتسامَتِهِ الدِّمَاءُ

قَذَفْتُ بِرُضَّعِي في اليَمِّ تَطفُو

بِهِمْ وَهْناً تَوابيتي المِلاءُ

فَلَاكَ الحُوتُ بَعضَهُمُ وَبَعضٌ

رَمَاهُ لِلقَرَاصِنَةِ القَضَاءُ

تُحَاوِلُ أَنْ تَجُسَّ الجُرحَ كَفِّي

وَقَدْ عُذِرَتْ وَصَادَرَهَا العَرَاءُ

وَتَقبِضُ جمرةً حرَّى متى ما

فَتَحْتُ أَصابعي احترقَ الشِّتَاءُ

غَريبَ الوجهِ مِن غيرِ الرَّزَايا

وَقد حَضَرَتْ وغابَ الأقرباءُ

وكم سَيَّارَةٍ مَرَّتْ بِجُبِّي

---

[1] **- بانوراما الطوفان، محمود الدليمي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٧م: ٩٥- ٩٨.**

وَلَا دَلْوٌ يُمَدُّ وَلا رِشَاءُ

وَلَملَمْتُ البَقِيَّةَ مِن سَرَابي

فَخَوَّضَ كُلُّ مَن ذَهبُوا وَجَاءُوا

فمعذرةَ البواكي في مُصابٍ

أَعَزُّ أَعِزَّتِي فيهِ البُكاءُ

وَفَرْقٌ بينَ مَن عيناهُ تَغلي

بَرَاكيناً ومَن عيناهُ مَاءُ

أَتُغريني الدُّرُوبُ وَفَوقَ رَملِي

هُنَا نَفَضَتْ عَبَاءَتَها السَّمَاءُ؟

إِذَا جِلبابُ جَدِّي ضَاقَ عَنِّي

فَلَا يَسْعَنَّنِي أَبداً رِدَاءُ

وَمِن رَحِمِ الحروبِ خرجْتُ نَصلاً

حمائِلُهُ العشائرُ والدِّلاءُ

يُلامُ على ثُلُومٍ شاهداتٍ

بِأَنْ لم ينثَلِمْ فيهِ المَضَاءُ

تُحَفِّزُ كلُّ لُؤْلُؤَةٍ أَباها

ليطعَنَني متى شهقَ الضِّيَاءُ

تُفَتِّشُ في المقابِرِ عَن عِظامٍ

لِتَشْهَدَ أَنَّها مِنِّي بَرَاءُ

وَتَسْتَقصي البَرَامِكُ عَن غَمَامٍ

بِبَيتِ المالِ ضَاقَ بِهِ الفَضَاءُ

وما بَرَدَ الوطيسُ فَما احتِفَالي

بِلَمِّ بَيَادِرِي إِلَّا غَبَاءُ

وَبِي ظَمَأٌ يُنَازِعُنِي حُسَينٌ

عَلاقِمَهُ وَأَهلُوهُ الظِّماءُ

وَإِنِّي مِن حُسَينٍ وَهْوَ مِنِّي

تُشَرِّقُ أَو تُغَرِّبُ كَربَلاءُ

أَمَكَّةُ دَاسَ رَأسي الفيلُ صُبحاً

سَلِيهِ أَينَ يَقْذِفُكِ المساءُ؟

هُوَ الطُّوفانُ لَا جَبَلٌ بِمُنْجٍ

إِذَا التَّثْوُرُ فَارَ ولا اختِبَاءُ

أَمُوتُ بَلَى أَمُوتُ فَذَا زَمَانٌ

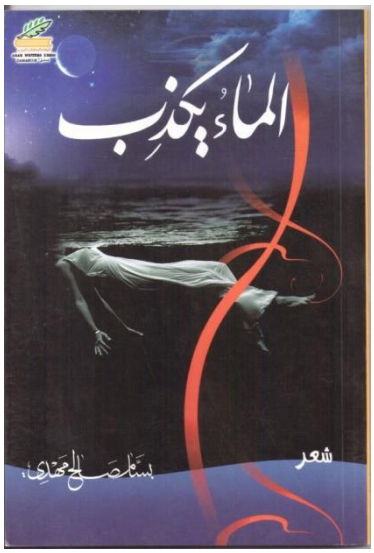
بِهِ الأَحرارُ ليسَ لَهُمْ بَقاءُ

فَإِنْ يَكُ مَوتُ مَن ظَلَمُوا حَيَاةً

فَبَعْضُ حَياةِ مَن ظُلِمُوا فَنَاءُ

فتأثير اللوحة على العين مضمونٌ بصريّاً بفعل طبيعة التشكيل الهندسي للصورة، حيث مربّع اللوحة بدا مجاوراً لسطح صورة الغلاف المستطيلة وبازغاً منها، وهذا تجاور هندسي يكفل إنتاج الحركة، المعزّزة بالحركة الأكثر بروزاً وجذباً للعين، أي تلك الحركة التي تؤديها محتويات الصورة.

هذا وللتلوينات حركتها التي تؤدى بفاعلية التدرج والتباين اللوني الناجم عن تجاور الألوان وتجاور درجاتها والكتل اللونية، مع الحركة الإشعاعية المضيئة، التي تحمل طابعاً حركيّاً بارزاً إلى حدٍّ كبير، يسهم في تفعيل الإثارة البصرية في مستوى يجذب المخيلة والبصر بما فيه من طبيعة التأثير الإشعاعي والإضاءة. ومجموعة (الماء يكذب)، لبسام صالح مهدي، تؤسس لإيقاع تجاوري بصري رؤياوي في معطياتها التشكيلية:



إذ إنّ اللوحة تؤدي دوراً إحاليّاً تناصيّاً مع المتن، في محاولة لتمثيل واستيعاب كل مرموزاته ومعطياته الرؤيوية، وهي معطيات تَظهر لنا بما فيها من دلالات ورؤىً انبثقَ عنها عنوان المجموعة، أي عن واحدٍ من نصوصها؛ بل النص الأول منها، وهو نص (الماء يكذب)[1]: (مجزوء الكامل)

قَمَري على شفتيكَ يجري ... يا نـهرُ كم تَسعى لِغَيري؟

أَورَثْتَنِي... شَجَرَ الدُّعاء ... وَشَيبَ سُنبُلَتِي وَجَذْرِي

أَورَثْتَنِي... صوتَ الأذا ... نِ يَفرُّ من فجرٍ لِفَجْرِ

أَورَثْتَنِي... وَطَنَ الجِبا ... هِ السُّمرِ في شلَّالِ شَعري

أسميتَني: وَجَعَ الجنو ... بِ رَغيفَ تَنُّورٍ وَجَمْرِ

أَسميتَني: (الجسرَ المعلَّـ ... قَ) واقفاً في خصرِ نهرِ

أَسميتَني: ما لستُ أَدري ... عُذراً غفا في حُضنِ عُذرِ

خوفي عليكَ كخوفِ كُلِّ ... الماءِ من أوجاعِ بحرِ

---

[1] ـ الماء يكذب، بسّام صالح مهدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٧م: ٧ـ ١٢.

خَوفي عليكَ وكنتُ قد ألقيْتُ في شفتيكَ بذري
رَمِّمْ بيوتَ المتعبيـ نَ بِعِشقِ سُنبلةٍ لقطرِ
بفتاتِ أُغنيةٍ تفو حُ حروفُها ضحكاتِ عِطْرِ

ثم يقول:

أَحتاجُ عطرَ الراحليـ نَ بخور أدعيةٍ وسِحْرِ
أحتاجُ أنجُمَهم كأطـ فالٍ من الكلماتِ سُمْرِ
أَحتاجُ لَونَ عُيُونِهِمْ مَطَراً خرافياً لقفرِ
ماءٌ تَنَفَّسَ قُربَ ما ءٍ أسوَدٍ في جَفْنِ سطْرِ
ماءٌ لهُ قلبُ الصحا رى لابِدٌ في حُزنِ بئرِ
نهرٌ عجوزُ الوجهِ محـ تشدٌ على وجهِ (المَعَرِّي)
هل في المدائنِ مثلُ نهري؟ الله..!! لا نهرٌ كنهري
الله..!! كُلُّ الماءِ يَكـ ـذبُ.. كُلُّ هذا الماءِ يُغري

فبين السكون من جهة والحركة من جهة أخرى تؤدي الأشكال وظيفتها بصريّاً، أي الأشكال التي توزعت بين سكون القمر، والجسد الأنثوي الذي راح طافياً وغارقاً في آنٍ واحد، في حالةٍ لا إلى أعلى ولا إلى أسفل في مشهدٍ يُذكِّر بجاذبية الأرض وما يقابلها من قوة دفع الماء، مع شكل الغيوم المُوحِي بالحركة في المخيلة، وكذلك الحركة الالتوائية التي يؤديها الشريط الأحمر، مع تلك الحركة الموجيّة المتمثلة باللون الأزرق في الجانب الأسفل من الصورة، هذا مع حركة العنوان التي تأخذ مأخذها بصريّاً بما فيها من انحدارات وتجاور لتكويناتها الخطية، وفاعليتها في جذب العين.

وبين الانطفاء والتوهج يتوزع التأثير البصري لصورة الغلاف؛ فالتوهج يشغل مساحات لونية متعددة بما فيها العنوان؛ وقيمةُ التوهج تتألق بما في الصورة من انطفاءات تتمثل باللون الأسود الذي يتوسط فضاء اللوحة.

والتجاور اللوني يُفضي إلى ترجمة الانسجام والتوازن؛ بسبب تباين الالوان التي توزعت بين (الأبيض، والاسود، والأزرق، والأحمر)، على ما تمّ توظيفه من درجات لونية، وهي ألوان ذات أبعاد رمزية متباينة تترك أثراً بصَريّاً وذهنيّاً في آنٍ واحد على اعتبار أنّ الألوان مشحونة بتأثيرات سيكولوجية ولو على نحوٍ نسبي، فاللون الأزرق –مثلاً– يشغل مساحة كبيرة تُطلّ على العين في أعلى وأسفل اللوحة بتأثيرات الازرق سايكولوجيّاً، فـ"بالرغم من كل الدلالات التي حملها اللون الأزرق، وتباينَ من توظيف لآخر ؛ فإنّ أهم دلالة ارتبطت بالبحر والسماء، ويبعث كلاهما في

النفس الطمأنينة والراحة، إذ كثرة النظر إليهم والتفكير العميق يفضي بنا إلى الدخول في عالم روحاني يملأه الصفاء والشفافية من زرقة الطبيعة"[1].

وهكذا، فالفن البصري فنٌّ نسبي لا قطعيّةَ فيه؛ نظراً لأختلاف طبيعة تلقّي معطياته، ولتعامله مع الوهم وارتباطه بالإيحاء والمخيلة وما يوازيهما سايكولوجيّاً، وفيما يُنقَل عن الفنان **فازاريلي** أنّه ركّز على إيقاعات التأثيرات الحركية، حيث الرسم الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية إنما يوجد أساساً في عين الناظر وذهنه، وليس على السطح، ويُشار إلى أنّ الفن البصري يحاول الإيهام والإيحاء بوجود الحركة في عالمٍ ثابت، ساكن، من خلال العناصر البصرية وتأثيرها ففي العين من بين اتجاهات الخطوط وحركتها، أو درجات اللون وعلاقاتها، وهي مستقرة على سطحٍ مستوٍ؛ لكنها بمجرّد النظر إليها فإنها تبدأ بالتحرك والسباحة والتهويم أمام عين الناظر، ليرتبط الفن البصري ارتباطاً عضويّاً بعنصر (الحركة)؛ لأنّ التكوينات المتلاحقة والمستفزة للبصر تكاد تخلق حالة من الوهم الجميل بديناميكية الإيقاع والحركة المبتغاة التي تؤسس لفقه العمل ولإسقاطاته البصرية أولاً، والذهنية الإيجابية للمتلقي التي تسمح بتعدد القراءة ثانياً، فهذا الفن يتعامل أساساً مع الوهم[2].

ومن هنا تكون لإيقاع التجاور البصري في إطار الرؤيا الشعرية تمثلات تتوزع بين صور التكرار والحركة والتدرج والتلاؤم اللوني ودرجات التوهج، مع ما للأشكال والألوان من إيحاء ورمزية، كلُّ هذا يفضي إلى جذب بصري حسّيّ، يُحدِث تأثيراً في شَدِّ وجذب العين بوصفه إيقاعاً مكانيّاً في الإطار التواصلي الرؤيوي.

---

[1]- شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (١٩٨٨-٢٠٠٧م) (رسالة)، صديقة معمر، جامعة منتوري –قسنطينة-، كلية الآداب، الجمهورية الجزائرية، ٢٠٠٩- ٢٠١٠م: ٩٠.

[2]- ينظر: جمالية الإيقاع اللوني في الفن البصري: ٢٠١.

ثانياً_ إيقاع البياض

إنّ للشعرية المعاصرة في النص الحديث خصوصيتها الكبيرة فيما تُعرب عنه من القصدية والوعي، أي أنّ تداولاً واعياً يمثّل التحصيل الحاصل في الشعرية المعاصرة، هذا التداول الذي يتوزع بين الشاعر بوصفه مبدعاً مثيراً لنصّه من جهة، والناقد بوصفه واصفاً راصداً لجماليات النص من جهة أخرى، ثم المتلقي بوصفه قارئاً مستهدَفاً في النص وما يصاحبه من جهة ثالثة أيضاً، فكان للنص الشعري كتابيّاً شكله المختلف الذي يتمظهر من خلاله النص الشعري بتمظهرات متباينة، على أنَّ للعفوية نصيبُها من التشكيل الكتابي حتماً، وهي عفوية لا تمنع فعالية القراءة والتلقي في إطار الكشف عن جماليّاتها في النص.

وربما اتفق النقاد على أنّ للشكل الكتابي أهميّة بالغة في فك رموز الرؤيا الشعرية وارتباطها الوثيق به، ولابدّ عندئذٍ من الإحاطة بمقومات الشكل الكتابي؛ لتحديد فاعليته في النص، وربّما شغلت الشاعر المعاصر العناية الجدية بتنظيم الصفحة، في حالة من الانشغال والاشتغال النصي ذي الفاعلية في تقديم الرؤيا الخاصة بالشاعر[1]، فيكون افتراض الوعي النقدي والوعي الإبداعي راجحاً تجاه تمثيل الشكل الكتابي لرؤيا الشاعر.

وإنّ بنية الفضاء أو المكان لها أهميتها في النص الشعري؛ فالنص الشعري صار لا يكتمل إلا بالتشكيل الذي يجمع بين المنطوق والصامت، فالشاعر المعاصر يصل من ورائه إلى دلالات النص بصريّاً، ويحقق جذب انتباه القارئ، فالكتابة الشعرية المعاصرة لم تعد متقوقعة في اللغة ذاتها؛ بل للفضاء دلالاته وانتاجيته التأويلية، وهذا تداخل وتجاور بصري يعزز من الرؤية النقدية التي ترى أن الشعر هو أقرب الفنون إلى التشكيل؛ خصوصاً وإنّ هناك إيقاعاً موجوداً بين الشعر والتشكيل[2]، ذلك الإيقاع الذي اكتسبَ مشروعيته بشكلٍ لافتٍ وجدير بالتتبع والرصد النقدي الحديث.

ففي إطار تسليط الضوء على زمكانية الإيقاع يرى الدكتور **حسين نصار** أنّ بإمكاننا أنْ نقول مع **فنسنت داندي: "**إنّ الإيقاع هو تنسيق النسب في المكان والزمان تنسيقاً منظماً، إذ نجد فيها إيقاعاً ندركه بالسمع في بعضها، وبالبصر في بعضها الآخر**"**[3]، والتنسيق المكاني يحظى بالصفة النسبية بين نصٍّ وآخر، على اعتبار اختلاف ظهوره في كل نص، فيكون عندئذٍ لكلّ تشكيل كتابيٍّ إيقاعه.

---

[1] **ـ ينظر: الرؤيا في شعر يوسف الصائغ (أطروحة): ٢٩٠ـ ٢٩١.**

[2] **ـ الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري(أطروحة): المقدمة ١٣٢.**

[3] **ـ القافية في العروض والأدب، د. حسين نصّار، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠١م: ٣٤.**

وعندما تجترح هذه الدراسة مصطلحاً مثل (إيقاع التجاور البصري)، ليندرج فيه إيقاع البياض، فما ذلك إلّا لأنّ تجاور وتفاعل كُلٍّ من البياض والسواد يُظهر أهميّة وبُعد كليهما؛ إذ"يمثل الإيقاع ظاهرة صوتية شمولية لا تتحدد مطلقاً بالأصوات بشكلها المجرد فقط بل تشمل كل ما يحيط بها وما يحيل عليها من عناصر مكملة، فالصوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت المحيط به، الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع"[1]، حيث يشكّل البياض والسواد ثنائية متجاورة يرفد فيها كل عنصر الآخر رفداً إيقاعيّاً.

وعندما"أخذ الشكل الكتابي يلفت أنظار النقّاد إليه، لكونه دالّاً إيقاعيّاً مصاحباً للإيقاع الصوتي"[2]، لم تعد شعرية الإيقاع وقفاً على تلك البنية الإيقاعية العروضية الوزنية "ولم تعد مساحات التدوين مجرد حامل لجسد النص، وإنما أصبح له في بياض الصفحة وجسد النص آلية شعرية... وبين البياض والسواد ترتسم مسافة إيقاعية في وسعها أن تعيّن الحدود الجمالية للنص. والبياض في الصفحة لا يعني الفراغ... وإنما يعني الطرف الثاني المقابل للسواد الذي هو الكتابة"[3]، حيث لا مجال للمجانية والجزاف في التشكيل النصي.

وللبياض في الكتابة الدور نفسه الذي يقوم به الصمت في المشافهة، بينما السواد رمز للصوت، وبالتالي، فإنّ خصائص الصوت لا تظهر إلا بالتعرف على مساحات الصمت المحيطة به، والبياض والسواد عاملان يتدخلان في تشكيل بنية الإيقاع الشعري، وثمة جملة من الوظائف المتنوعة للبياض في علاقته بالسواد[*]؛ وهي متغيرة حسب خصوصيات وتجليات

---

[1]- القصيدة العربية الحديثة: ٤٧.

[2]- موسيقى الصوت موسيقى الصورة: ١٧٣.

[3]- جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ١٥٠.

(*) يرصد الباحث وظائف البياض، وهي: الوظيفة التعبيرية، أي التعبير عمّا يجول في وجدان الشاعر ومخيلته وعقله، فالشاعر الحديث يواجه المساحة البيضاء بالقلق نفسه الذي يواجه به المساحة السوداء، وما التنويعات الإيقاعية التي شهدتها القصيدة العربية على مر العصور إلا مظهر من مظاهر هذا القلق؛ فانتقالها من نسق البحر الواحد إلى نسق التفعيلة يعد بحثاً عن الوسيلة التعبيرية الأكثر قدرة على الكشف عما يجول في العالم الداخلي للأديب، ثم الوظيفة النصية، أي تشكيل المكان في مساحة تتصارع فيها الدلالة والإيقاع، حول علامات غير لغوية تتصل بطرق انبناء المعنى، فتتحقق للنص فرادته بفعل ارتسامه الخطي الخاص على الورقة، فيتعطل نظام الوقفات الثلاث؛ العروضية، والدلالية، والنظمية أثناء توزيع النص، فقد ينتهي السطر الكتابي قبل اكتمال تفعيلات البحر، أو الدلالة، أو عناصر الجملة الشعرية، ومن ثم الوظيفة التأثيرية، حيث الارتسام الخطي للنص المعاصر محطة لإثارة جدل المتلقي، فغزو البياض لمساحات النص بطريقة عشوائية يجعل الأبيات التي كانت خاضعة لنظام الكتابة العمودية تبدو ممزقة متفاوتة الطول لا أثر للنظام والانسجام فيها، وهو ما يوقع القارئ في حيرة بخصوص انتماء وجنس النص، ينظر: المصدر نفسه: ١٥٢- ١٥٣.

النص[1]، وبالتالي فالبياض والسواد إيقاع يهيمن على النص الشعري ويشترك في تأويله دلالياً حسب ما يرتئيه الشاعر وما ترتئيه رؤياه.

وربما تواجه النقاد هنا إشكاليةٌ تتمثل في أنّ معظم الشعراء لم يبالوا بالجانب البصري؛ بسبب عدم إشرافهم على طبع دواوينهم، لأنّه كان يتم عبر مؤسسات حكومية، كما أنّ كثيراً من الناشرين يقدّمون الجانب التجاري على الجوانب الفنية الأدائية، فيما يخص استثمار حجم صفحة الديوان، والتشكيل الخطي، وطريقة تقسيم السواد على البياض، خصوصاً وإنّ الصمت يمثله البياض وهو الجانب الأكبر من النص[2]، فإنّ لدراستنا هنا ما يَستبعد هذه الإشكالية؛ نظراً لفرضيةٍ قريبةٍ من اليقين مفادها أنّ شعراءنا –عيّنة الدراسة– يُنسَبُون إلى جيلٍ شعريٍّ من شأنه الاهتمام والعناية بالجانب البصري وأخذِهِ بنظر الاهتمام، وهذا التصور صار معروفاً اليوم، ثم إنّ عيّنات الدراسة لم تُطبعْ في دور نشرٍ تجاريةٍ صرفة؛ بل هي مندرجة ضمن منشورات اتحادٍ يعنى بالإبداع والمبدعين.

ومقاربة نصوص الشعر المعاصر فيما يخص إيقاع البياض تندرج في ضوء الفهم النقدي تجاه الإيقاع بوصفه بنية مرئية، هذه البنية التي يكون للتوزيع الفضائي فيها أبعادُهُ الإيقاعية؛ وتوزيع الوحدات اللسانية في النص الشعري المعاصر لا يخضع لاتفاقات تشكيلية مسبقة قدر كونه خاضعاً لما يقترحه النص، إذ لكل نص توزيعه الخاص به على الورقة، فقد يتسيد البياض فضاء الصفحة، كما في نص (مفتاح/ ٤) لحمد الدوخي[3]:

زرعُوا
بِوجهي
وصفَ
تفاحةٍ
فامتدَّ
في
الأفقِ
نهرٌ
من
الدودِ

---

[1] **ـ ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ١٥١ـ ١٥٢.**

[2] **ـ ينظر: موسيقى الصوت موسيقى الصورة: ١٧٩ـ ١٨٠.**

[3] **ـ مفاتيح لأبواب مرسومة: ٨٣ـ ٨٤.**

غطَّى

عيونَ

المرايا

....

...

...

...

وجهي.. ضحايا

فمن الواضح أن الوحدات اللسانية تتوزع في عموم النص تقريباً بشكلٍ انفرادي، حيث تشغل السطر الواحد وحدةً لسانية على انفراد، وبهذا تكون المساحة التي يشغلها السواد مساحة متضائلة جدّاً بشكلها العمودي الخيطي، الأمر الذي يؤدي إلى تراجع فاعلية البياض، فتكون للنص صورته البصرية الخاصة به.

وتراجع مساحة السواد يفضي إلى زيادةٍ في سرعة الحركة، إذ يثير عدم الاكتمال الدلالي للسطر هذه السرعة في محاولة السعي للاكتمال الدلالي، فتضيق مساحة البياض عموديّاً بالرغم من اتساعها أفقيّاً، فيكون التضمين مثيراً دلاليّاً يولِّد استجابةً بصرية، يمكن أنْ تتضح خصوصيتها البصرية فيما لو أعدنا توزيع الوحدات اللسانية بالشكل الآتي:

زرعوا بوجهي وصف تفاحةٍ

فامتدّ في الأفق نهرٌ من الدودِ

غَطَّى عيونَ المرايا

....

...

...

...

وجهي.. ضحايا

فهذا التوزيع السطري يكشف عن أنّ المخيلة الشعرية ذات اتصاف بالقصدية في التوزيع السطري الأول؛ ليؤدي وظيفةً إيحائية فيما يقترحه النص الشعري من رؤيا؛ إذ **"**يستند الشعر المعاصر إلى البعد الفكري ودقة التخييل، ويركّز على ما هو رؤيا ومواقف وإلى تمحيص ما

يحيط بالإنسان في مساره ومصيره"[1]، ومن هنا يؤدي بياض وسواد الصفحة إيحاءً شعريّاً مجاله العين، بوصفها المتلقي الكاشف عن الإيقاع البصري فيما يتعلق بِبُعدِهِ المكاني عَبْر آلية توزيع النص الشعري فضائيّاً.

وقد تخف الإضاءات البرقية المتلاحقة لحركة السواد في الأشطر، الأمر الذي يسمح لمساحات البياض في التجلي، وتزداد فاعليتها بوصفها عنصراً منتِجاً لإيقاع النص ودلالته[2]، وهذا ما يمكن رصده في المقطع (١) من نص (سونيتات السوسن)، لحسن عبد راضي[3]: (تفعيلة المتدارك)

بينما الأرضُ تقتلُ أَعيادَها
والسَّوادُ يُحاصِرُ لونَ الفرحْ
بينما أَتلوَّى على وَجَعِي
وَأُرَاوِغُ حُزني المريرَ
يُباغتُنِي وجهُكِ (السَّوسَنيُّ)
كأُغنيةٍ أَو كقوسِ قُزَحْ

فالمقطع يكشف كغيره من نصوص الشعر المعاصر التي تنزع إلى توزيع النص بصريّاً عن كسرٍ لنمطية كتابة النص الشعري؛ سعياً لاستحصال حداثةِ كتابةٍ تسهم في رفد شعرية النص باشتغالات أدائية تعزز من الإيقاع البصري من خلال طبيعة ما يتجاور فيه من البياض والسواد ضمن الرؤيا الشعرية المعاصرة التي باتت تأخذ بنظر الاهتمام الوظيفة الإيحائية للارتسام الخطّي للنص.

ففاعلية البياض في هذا المقطع تشترك في إنتاج جمالية النص في مستوىً أكبر مقارنةً بفاعلية البياض في النص السابق، فالصوت المتمثل بالمساحة التي تشغلها الوحدات اللسانية في هذا المقطع يبدو قريباً من الصمت فيما يشغله من المساحة؛ وبينَ مساحة الصوت والصمت ينشأ إيقاع المقطع بصريّاً فيما تتلقاه العين.

ومن الطبيعي أنْ يكون للرؤيا الشعرية الرابط الوثيق فيما تمخض عنه النص من ارتسامٍ خطّيّ، فالرؤيا نتاجٌ للبنية الدلالية، واقتراحٌ لها ولارتسامها في آنٍ واحد، ليكون الإيقاع البصري ذا آصرةٍ خَفيّة معلَنة مع الرؤيا الشعرية فيما يتم إنتاجه جماليّاً من تجاور بصري بين بياض وسواد الصفحة.

---

[1] ـ **جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة (أطروحة): ١٧٢.**

[2] ـ **ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٣٣٣.**

[3] ـ **حمامة عسقلان: ١١٤.**

وقد يتجاور توزيع الشكل الشعري العمودي التقليدي مع توزيعٍ جديد للوحدات اللسانية في نصٍّ شعريٍّ واحد في مزاوجة ذات ظلال بصرية لها أثرها على العين، كما نلحظ في جانب من نص (هوامش من الخاتمة والتنقيح)، لحسين القاصد[1]: (الكامل وتفعيلة الرمل)

أَتقنْـــتَ فَـــنّاً من فنونِ الإستدارةْ ثمَّ انكفأْتَ على فراغِكَ في العِبارَةْ
أَهدرْتَ صوتَكَ بالجِناسِ وَعُدْتَ كي تَبنِـــي قِـــناعاً مِن رَذَاذِ الإستعارَةْ
لا تَلمـــسِ الأَعـــذارَ واعلـــمْ أَنَّهمْ عَـرَفُوا الطَّريقَ مِن المغارةِ للمغارَةْ
قـــد لا يَجـــيءُ العنكبوتُ كما أَتى في سابقٍ وقريشُ تَعبثُ بالحضارَةْ

فـــــارغُ الوجـــهِ ومملـــوءُ اليديـــن
عـــــــادَ مـــــــن رحلـــــتِهِ
قـــد يَعِـــــي مـــا لـــيسَ يَـدرِي
وَقَديمـاً كـانَ طفـلاً ناضـجاً يدري
ولكـــــــــــنْ لا يَعِـــــــــي
لســـــــعَ الفكـــــــرةَ حتَّـــى
وَرمَـــــــتْ أُنـــــثى الأَصـــابِع
فـــأَدارَتْ كأَسَـــــهُ شَـــهوةَ أُمِّـــيٍّ
إِلَـــــى جـــــــدوى القِـــراءَةْ
كـــانَ في طبعـــتِهِ الأُولـــى أَســـيراً
فَأُعـــــيدَ الطَّـــــبْعُ حـــــــتَّى
تَجلـــسُ الهمـــزَةُ فـــي كُرسِـــــيِّها
وَتَظَـــلُّ اليـــاءُ فـــي آخِـــرِ ســـطرٍ
وَانـــتَهى التَّنقـيحُ إذْ صـــارَ ضَـــرِيراً
يـــــــــــا فقـــــــــيراً....

فانبناء النص وفضاؤه يفصح عن الجرأة والقصدية في تحديثه؛ نظراً للاشتغال الأدائي الكاسر لنمطية عمودية الشكل في اقتراح عمودية جديدة له فيما بعد، بالرغم من انتماء الجزء التالي للجزء العمودي إلى جنس قصيدة التفعيلة، إذ نلحظ اشتغالاً بصريّاً واضحاً يعتري طبيعة الارتسام الخطي للوحدات اللسانية في الجزء الثاني من المقطع، فكثيرٌ منها قد تعرّضَ لِمَدٍّ خَطّيٍّ خاص يكشف عن استطالات كثيرة تفضي إلى توازٍ شكليّ يناظر صدور الأبيات في الجزء العمودي الأول من المقطع الشعري.

---

[1] **ـ حديقة الأجوبة: ١٣٧ـ ١٣٨.**

وبهذا تكون مساحة البياض الناجمة عن طبيعة هذا الاشتغال ذات فاعلية بصرية متوهجة، تترك أثرها في العين لحظة التلقي، الأمر الذي ينتهي إلى إنتاجية جمالية ذات عائدية بصرية في تجاورٍ بصري في الطبيعة التوزيعية لسطور المقطع.

والإيقاع البصري في الجزء الثاني من المقطع المجتزأ ينكشف عن زمن الصمت والصوت فيه، فهو زمن يأخذ فاعليته من ارتسام الجزء الثاني، ومن مقارنته بالجزء الأول العمودي، ولعلّ توزيعَ الرؤيا ناجم عن تقنية الالتفات من المخاطَب إلى الغائب، ذلك الغائب الذي يمثّل مدخلاً، من خلاله بدأت انزياحية النص دلاليّاً وتوزيعيّاً.

ولعلّ سطور الجزء الثاني من هذا المقطع، وكذلك النصين السابقين يمكن أن تُنسَب إلى ما يسمَّى طباعيّاً بالطول السطري المتساوي؛ بينما جوانب النصوص الآتية ستطالعنا بتشكيلات بصرية تندرج ضمن الطول السطري المتفاوت، الذي **"**يُعنَى به ذلك التفاوت للأسطر الشعرية الموازية لتفاوت الموجة الشعرية المتدفقة عبر كل سطر شعري، وبهذا تكون المسافة السطرية غير متكافئة من حيث الابتداء والانتهاء**"**[1]، ومنها جانب من نص (الورقة البيضاء)، لعلي عبد اللطيف البغدادي، يقول[2]: (الرجز)

الله يا وريقَتِي
وَجهُكِ رَوَّى مقلَتِي
أَسلَمَهَا البياضُ والنَّقاءُ
للطُّفولةِ
للنَّهرِ للربيعِ للطُّيورِ للعُذُوبةِ
للصُّبحِ للأَنغامِ للحُبِّ
لِأَوفى قُبلةِ
منذُ متى
لَم تَرَ غيرَ الليلِ
يطلي قُبَّتِي

إذ لا يبدو الشكل الكتابي للمقطع خالياً من القصدية؛ فهو ارتسامٌ واعٍ يكشف عن ما ورائيات وبواعث إيقاع البياض، حيث تتحكم الدفقة الشعورية في تحديد طول السطر الشعري بصريّاً، فتفاوتُ أطوالِ الأسطر بين كلمةٍ إلى أربع كلمات في أطول سطر يفضي إلى حركةٍ هندسية تغرس الإثارة في حاسة البصر؛ وهي حركة اهتزازية لها ظلالها الإيقاعية في إطار التجاور

---

[1] **ـ الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (أطروحة): ٢٠٢.**

[2] **ـ سقفي ركام: ٩٠.**

البصري؛ إذ "يُعد التفاوت الطولي بين الأسطر المختلفة في الشعر المعاصر أو ما يمكن تسميته بالحركة الاهتزازية الافقية للسواد والبياض، بنيةً إيقاعيةً هدفها ليس في صورتها التي تظهر بها فحسب وإنما في المعاني والدلالات التي قد تُصطحب معها، أو الأسباب التي دفعت الشاعر إلى اعتماد هذا الطول والقصر حتى يجعل من الصفحة هذا المخطط الذي يشبه موقع المد والجزر في الشواطئ"[1].

وقد يكسر الشاعر نمطية البياض الأفقي في حركةٍ اهتزازيةٍ تتجلى في توزيع البياض على جهات مختلفة من محطات النص، كاشفاً عن تحريك بصري للبياض والسواد يسهم إلى حدٍّ كبير في تعزيز جمالية النص، وتكريس حريته في التشكيل إلى الحد الذي يترك للعين مسارب متباينة، ومن مصاديق هذا التحريك البصري ما نجده في المقطع الأخير من نص (الجثة المظلمة) لمحمد البغدادي[2]: (المتقارب)

هُوَ الحبلُ
شَدَّ بِهِ المُلجَمُونَ
رِقابَ أَمانيهِمُ المُلجَمَةْ
تَدَلَّى كَأَحلَى الأَزَاجيحِ
يَبحثُ في زَحمةِ العِيدِ
عن جُمْجُمَةْ
يُؤَرجِحُها
طِفْلَةً
في الطَّرِيقِ إلى الشَّنقِ
تَحتارُ أَنْ تَفْهَمَهْ
هُوَ الآنَ
يَلتَفُّ بِي ..
.. يَرْتَقِي ..
دِمَائِيَ
سُلَّمَةً...
سُلَّمَةْ...!!

---

[1] **ـ جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة (أطروحة): ١٨٣ـ ١٨٤.**

[2] **ـ ما لم يكن ممكناً: ١٢ـ ١٣.**

إذ يختار الشاعر لأسطر المقطع هندسةً بصريةً يتعانق فيها البياض والسواد بشكلٍ متباين يُظهر توازياً بصريّاً في نقطة البداية بين الأسطر، فالسطر الأول يوازي كُلّاً من السطرين الرابع والحادي عشر؛ بينما يوازي السطرُ الثاني السطرَ الخامس، وكذلك تتوازى كلٌّ مِن الأسطر الثالث والسابع والثامن والتاسع والعاشر توازياً بصريّاً، وهو لا يبدو توازياً محايداً قدر كونه توازياً مقصوداً في إدارة توزيعه على فضاء الورقة، بحيث شكّلَ فيه تعانق البياض والسواد ثنائيّاً بصريّاً مشحوناً بالشعرية، إذ راحَ البياض متّسماً بفاعلية عالية.

ففي توزيع مساحات السواد على فضاء الصفحة بتفاوتٍ في الاهتمام الفني بالجانب المرئي يتم تفعيل دور البياض، إذ يُجسّد حركة الفعل الشعري، ويؤدي مفعوله الإيقاعي والنفسي عند المتلقي، وقد يشغل البياض مساحةً عموديةً متدرجةً في فضاء النص[1]، وهذا يظهر في قوله:

هُوَ الآنَ
يَلتَفُّ بِي ..
.. يَرْتَقِي ..
دِمَائِيَ
سُلَّمَةً...
سُلَّمَةْ...!!

إذ تتبنى الرؤيا في هذا التوزيع الفضائي بشكلٍ متدرّجٍ يحاكي دلالاتها في الالتفاف والارتقاء، وهذه قصدية تبدو عالية المستوى؛ نظراً للتناغم التشكيلي مع الرؤيا الشعرية، إذ يُعرّض الشاعرُ الرؤيا إلى تدرّجٍ تنازلي يفضي إلى لوحةٍ سُلَّميّة تظهر ظلالُها في المخيلة –على الأرجح– لحظة التلقي البصري لها، وهي لوحةٌ يُحرز فيها السواد فاعلية بصرية تجعله بؤرةً للتلقي البصري، في الوقت الذي لا يمكن فيه تجاهل مساحات البياض العمودية ضمن فضاء النص.

ومن المصاديق التي يطل علينا منها التدرج الكتابي بداية نص (ضائعان) لبسام صالح مهدي[2]: (تفعيلة المتقارب وتفعيلة المتدارك)

[1] **ـ ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٣٣٥.**

[2] **ـ التفاتة القمر الأسمر: ٦٠.**

عَلَى سُلَّمِ القلبِ

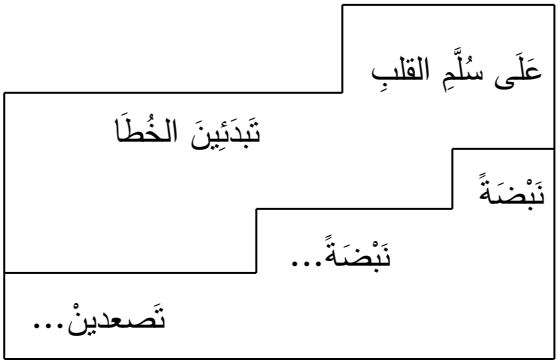
تَبدَئِينَ الخُطَا

نَبْضَةً

نَبْضَةً...

تَصعدينْ...

فالمقطع يعكس تدرّجاً تنازليّاً على نحوٍ متجاور، يمكن توضيحه بالمخطط الآتي:



وليس ضرورةً أنْ يكون السواد في مثل هذا المخطط قد ألغَى فاعلية البياض، إذ إنّ التدرج التنازلي للمقطع الرؤيوي يترك للتلقي البصري التنقل بين مساحات البياض والسواد في سلَّمٍ ثنائي التجاور، وهي صورة سلَّميّة تحاكي البعد الدلالي للرؤيا الشعرية، فهي رؤيا تفصح كسابقتها عن كونها تتشكل في فضاءٍ سلّميّ؛ لكنْ على نحوٍ ثنائي التجاور.

ومن هنا تكون للتجاور البصري صورته الإيقاعية المتمثلة بإيقاع البياض، الذي لا يعد فراغاً مجانيّاً؛ **"** فتشكيل الفراغ المكاني يعد جزءاً لا يتجزأ من إيقاع القصيدة التكويني، لأنه موظف من قبل الشاعر وفق رؤية فنية يحاول من خلالها محاورة القارئ في صمت، ومنحه مساحة للتأمل والتدبر أكثر من أجل المساهمة في بناء دلالة النص أو إعادة كتابته مرة ثانية، هذه العملية الإبداعية من الشاعر تصدر عن مقصدية**"**[1]، في أكثر تجلياتها –على الأرجح– على أنّنا لا نعدم النصوص ذات التوظيف العفوي المثير والمنتِج جماليّاً.

وعلى هذا فإنّ مصاديق شعرائنا –عينة الدراسة– كانت مدارات تُعرب عن البعد الحداثي للنص الشعري فيما انطوت عليه من تشكيلٍ بصريٍّ جاء فيه الإيقاع بوصفه بنية مرئية قوامُه التوزيع الفضائي الناجم عن مسارات ارتسام الوحدات اللسانية في المستوى الذي لا يعرف الحدود في التشكيل.

---

[1] **ـ الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (أطروحة) :١٤٣.**

فكانت فاعلية البياض مُنتجةً إيقاعاً بصريّاً مجالُهُ العين فيما تتحسسه في التجاور بين الصمت (البياض) من جهة، والكلام (السواد) من جهةٍ أخرى، فالكتابة البصرية ترجمان حداثة النص الشعري؛ نظراً لكونها **"**الكتابة الرؤيوية التي لا تعترف بالقوالب الجاهزة وإنما تتحرك كما شاءت صوب الهدف الرؤياوي المنشود**"**[1]، لننتهي إلى إيقاعٍ بصري من شأنه أنْ يكون تمثيلاً للاتساع الإيقاعي في إطار حداثة النص الشعري.

[1] **ـ جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة (أطروحة): ٢٠٣.**

ثالثاً_ إيقاع علامات الترقيم(*)

من تمثلات الحداثة في الخطاب الشعري العربي المعاصر اتساعه لاستيعاب دوال حديثة مجاورة لدالِّ اللغة؛ نظراً لعدم اقتصار الشعر على المسموع، وتحوّله إلى المطبوع، ومن ثَمَّ إدراك الشاعر والمتلقّي للدوال الحديثة المصاحبة لدالِّ اللغة، أي علامات الترقيم، فيكون النص الشعري المعاصر قد انطوى على لغة داخل اللغة، فقد بات نصّاً مكتوباً أكثر من كونه نصّاً شفاهيّاً منطوقاً.

وعلامات الترقيم ذات طابع اختزالي فيما ترمز إليه، وهي تمثِّل ضرورة كتابية؛ إذ **"**كما يستخدم المتحدث في أثناء كلامه بعض الحركات اليدوية، أو يعمد إلى تغيير في قسمات وجهه، أو يلجأ إلى التنويع في نبرات صوته؛ ليضيف إلى كلامه قدرة على دقة التعبير، وصدق الدلالة، وإجادة الترجمة عما يريد بيانه للسامع–كذلك يحتاج الكاتب إلى استخدام علامات الترقيم**"**[1]، ومن الطبيعي أن تشغل علامات الترقيم بال النقد العربي الحديث، بما لها من الأهميّة، وفيما تؤديه من وظائف.

وهي جزء لا يتجزّأ من العلامات اللغوية، وتُعَدُّ نسقاً سيميولوجيّاً مرتبطاً بالتواصل اللساني، فإضافةً إلى مساهمتها في تنظيم الكتابة ومساعدة القارئ على القراءة المريحة، فإنها تقوم بوظيفة إنتاج الدلالة، بدليل أنها تضفي على النصوص الخطابية تلوينات متباينة كالاستفهام والتعجب والحذف وغيرها، وهذا ما يجعلها تشترك مع العلامات اللسانية في ضبط معاني الجمل والفقرات وتحديد دلالاتها[2]، في تجاور بين السمعي البصري من جهة، والبصري من جهةٍ أخرى.

وكما تتجلّى أهمية علامات الترقيم في التوضيح، ومنح القدرة على الفهم من خلال التدرج في إدراك دلالة الجمل والكلمات، فلها قدرة على التوصيل الذي تضطلع به الرموز اللغوية بالرغم من

(*) كان مجمع اللغة العربية بالقاهرة قد أقرّ استعمال الترقيم، على أنه علامات اصطلاحية، توضع في أثناء الكتابة أو آخرها، كالفاصلة والنقطة وعلامتَي الاستفهام والتعجب، لتمييز بعض الكلام من بعض، أو لتنغيم الصوت عند القراءة. ثمَّ خُصِّصَ لفظ "الترقيم" بإضافة كلمة "علامات" إليه، ليمتاز من المفهوم الاصطلاحي القديم، ويصير مفهوماً متميزاً، يحمل معنى التوكيد بهذا التضايف بين المترادفين، ينظر: علامات الترقيم في اللغة العربية، فخر الدين قباوة، دار الملتقى، حلب، سوريا، ط١، ٢٠٠٧م: ٥٦.

[1]- الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، عبد العليم إبراهيم، مكتبة غريب، (د.ط)، (د.ت): ٩٥.

[2]- ينظر: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (أطروحة): ١٨٠-١٨١.

الاختلاف في الطبيعة، فعلامات الترقيم بصرية بينما الرموز اللغوية سمعية بصرية، وعلامات الترقيم تؤدي وظيفة إيقاعية علاوةً على وظائفها المعتادة[١].

فمن ضمن الإيقاعات البصرية التي صارت قارّة في دراسات كثير من الباحثين يتم تناول علامات الترقيم في تجليات متباينة حسب التوظيف الشعري[٢]، على أنّها تدخل في الإيقاع بوصفه بنيةً مرئية، مع الكشف في إطار إيقاع علامات الترقيم عن حقيقة أنّ وعي الشاعر المعاصر بأهمية الفضاء الذي يتمدد عليه النص، والزيّ الذي يتجلى به جعله ينتبه إلى التفاصيل الدقيقة التي تتحرك بصمت خلال البناء الشعري، وأشهر هذه التفاصيل هي علامات الترقيم، فهي أصلاً علامات اختصار لشيءٍ لم يُقَلْ، واكتُفي بالرمز إليه، ولما كانت علامات الترقيم رموزاً فقد اكتسبت أهميّتها في الدراسات الأدبية بوصفها علامات صامتة في النصوص، فهي نظامٌ إشاريّ موازٍ لا تُنطق إلا رمزاً وإيحاءً؛ لذا نظرت إليه الدراسات النقدية بوصفه عنصراً مرئيّاً مولِّداً للإيقاع، تتم دراسته عبْر مكوناته التي منها: الفاصلة، النقطة، علامة التعجّب، علامة الاستفهام[٣].

وتكشف مدونات الدراسة عن استعمال الشاعر العراقي التسعيني لعلامات الترقيم، سواء أكانت مجتمعةً أم على نحوٍ من الاستقلال، ومن بين تلك العلامات (النقطة)، وهي علامة بدت قليلة الاستعمال منفردةً في نصوصهم الشعرية كعلامة اختتام، مقارنة بتوظيفها لغير هذه الدلالة الختامية، ومن المقاطع التي تطل فيها علينا النقطة المقطع الرابع من نص (رحلة الولد السومري)، لأجود مجبل، إذ يقول[٤]: (تفعيلة المتقارب)

وطفلٌ بإحدى مدارسِ (أوروكَ) يبكي،
يَضُمُّ أَصابِعَهُ اللبَنِيَّةَ مُنطَفِئاً
ثُمَّ يَكتُبُ:
ماتَ أَبي في الهواءِ الغَرِيبْ.

إذ اختتم الشاعر المقطع الشعري بها، ومما هو معلوم أنْ ترِدَ " النقطة (٠) في ختام الكلام الذي يتم به المعنى، وفي ختام الفِقرة أو البحث، ولا تكون في الشعر أو في ختام البيت"[٥]،

---

[١]- ينظر: تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من ١٩٩٠ إلى ٢٠١٠ –دراسة في الرؤيا والتشكيل- (أطروحة): ٢٩٧- ٢٩٩.

[٢]- ينظر: موسيقى الصوت موسيقى الصورة: ٢٩١- ٣١٤.

[٣]- ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي: ٣٣٧- ٣٣٨.

[٤]- رحلة الولد السومري: ٨.

[٥]- علامات الترقيم في اللغة العربية: ٥٧.

الأمر الذي يفسِّر قلةَ توظيفها في نصوص شعرائنا، ويبعث في الوقت ذاته على قراءة واستكشاف أهمية توظيفها وأثره في النص الشعري.

وفي دراسته لإيقاع علامات الترقيم يذكر أحد الباحثين أنّ وظيفة النقطة تتحدد من خلال الطريقة التي تتجلى بها في النصوص، وهي بوصفها علامة وقف تندر في نماذج من الشعر العراقي المعاصر، إذ أنها ترد على شكل إضاءة برقية[١].

وتخلو كل مقاطع نص (رحلة الولد السومري) من النقطة عدا المقطع الرابع، ووظيفة النقطة في هذا المقطع تبدو وظيفة دلالية على نحوٍ راجح، فالمشهد يبدو مشهداً مغموراً بالحزن؛ فهو يوثق لطفلٍ يبكي في لحظةٍ يُعرب فيها عن موت أبيه، وربما كان الشاعر قاصداً بقوة إيراد النقطة إعراباً منه عن الملاءمة الدلالية بين نهاية الأب بالموت، ونهاية المقطع الشعري، محقِّقاً تمييزاً دلاليّاً بوساطة النقطة التي تثير الصمت، فالنقطة لعبت دور الغلق والردع الدلالي المفضي إلى إنهاء المقطع والشروع بالانفتاح على مشاعر الدهشة والتأمل في تأثيرها على المتلقي بالمستوى الذي يكفل لها إيقاعاً ، فهي علامة إفهامٍ من قبل الشاعر وعلامة فهمٍ واستجابة من قبل القارئ. وإيقاع النقطة البصري يتمثل في كونها بمثابة تنبيه لنظر القارئ حتى يسكت عن القراءة كما سكت الكاتب عند الكتابة، وذلك استراحةٌ لعين القارئ ولسانه وتنفسه[٢]، وعلى العكس من قلة توظيف النقطة الختامية في نصوص شعراء الجيل التسعيني في مدونات الدراسة، فإن نقطتَي التوتر يكثر توظيفهما في نماذج عِدّة، ومنها ما نجده في نص (مقدمة لتقاويمه.. لغة النسيان) لعمر السراي، إذ يقول[٣]:

سامحْنِي

لِأَنِّي لا أَرَاكَ.. وإنْ كنتَ تَرَانِي..

لِأَنِّي.. أُحِبُّ أَزرَارَ معطفِ قمرِك..

وأَنتَ لا تُجِيدُ إِلَّا تجاهُل سَمَكتي في إِناءِ حمدِكَ..

سَامِحْنِي.. قدرَ ما حذفتَهُ مِنِّي.. وأَضَفْتُهُ إِلَيك..

فمنذ الشروع في العنوان كان توتر الشاعر واضحاً، فمن الممكن النظر إلى كونه عنواناً متعرّضاً لفصلٍ دلاليٍّ كان بالإمكان تجاوزُهُ فيما لو أُعيدت صياغتُه بإلغاء الانزياح منه، بالقول: (لغة النسيان مقدمة لتقاويمه)، الأمر الذي يترجم على نحوٍ مستساغٍ إيراد نقطتَي التوتر استجابةً للمثير الانزياحي الذي تم الاشتغال عليه في العنوان.

١- ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٣٣٩.

٢- ينظر: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (أطروحة): ١٨٣.

٣- سماؤك قمحي: ١٠.

وتوتر الشاعر يستمر بالظهور بصريّاً في كل مفاصل المقطع الشعري، إذ بدا مقطعاً غنيّاً بالتوتر؛ لكثرة توظيف نقطتَي التوتر فيه، ونقطتا التوتر ترفعان من مستوى شعرية المقطع بفاعلية التأثير والإثارة الضامنَين لمنح النص إيقاعه؛ فهما تَمَثُّلٌ بصَري يثير عينَ ومخيِّلة القارئ الذي يَفترض أنهما ترجمان الانفعال الداخلي لدى الشاعر؛ بسببٍ من طبيعة توظيفهما، إذ راحتا تفصلان بين عناصر التراكيب النحوية بالشكل الذي لا يتم به المعنى، فهما أشبه بالفاصل الذي يقع بين متلازمين، بما يظهر في منتصف الأبيات الشعرية (الثاني، والثالث، والخامس)، فهي في السطر الثاني تفصل بين جملة الحال التي بدت جملة شرطية، وبين التركيب الذي بدا متعلِّقاً بها وسابقاً لها في (لأنّي لا أراك)، وفي السطر الثالث تفصل إنّ واسمها في (لأنّي) عن جملة خبر (إنّ) ومتعلقاتها، وتفصل في السطر الخامس بين جملة (سامحني) ومتعلّقِها، وبين المعطوف في (وأضفته)، والمعطوف عليه في (حذفته مني)، تاركةً إشعاراً بصريّاً ودلاليّاً بالتوتر والانفعال الشعري.

وإذا كان الشاعر قد وظّف نقطتَي التوتر بدلاً من النقطة الختامية المنفردة في نهايات الأسطر، فمن الممكن النظر إلى توظيفها في الخواتيم على أنه يعكس الاسترسال الشعري في الأداء التشكيلي، معزِّزاً من توتره، وبالتالي فنقطتا التوتر**"**علامة مرئية يمكن للقارئ من خلالها إدراك ذلك الصمت الذي حدث على مستوى الإدراك الشعري المسموع، والذي تمّ تعويضه على مستوى الكتابة الطباعية بهذه العلامة البصرية تبعاً لطبيعة المتلقي للخطاب الشعري المعاصر الذي يتلقى بالعين قراءةً لا بالأذن سماعاً**"**[1]، ويكثر توظيف نقط الحذف في نصوص شعرائنا في مدونات الدراسة، ومن نماذج هذا الفهم ما نجده في نص (عذابات) يقول حمد الدوخي[2]:

(تفعيلة المتدارك)

الليلةَ فَلْيَرقَبْنِي اليَقْطِينْ

الليلةَ أُطعِمُ حُوتَ الجُوعِ تسابيحَ الفُقَرَاء

وَأُهدي قَمَرَ العيدِ الضَّائِع

والليلةَ أَعبُدُ كُلَّ وَصَايا النَّاي

الآتي مِن تحتِ وِسادَةِ غُرْفَتِنا الخضراء

لكنِّي...

لكنِّي

أَحتاجُ إلى أَزلٍ

---

[1] **ـ الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (أطروحة): ١٨٦.**

[2] **ـ مفاتيح لأبواب مرسومة: ١٤.**

لِأُخَلِّصَ خُصَلَ الفجرِ العالقِ في (عُصَّابَةِ) أُمِّي

فنقاط الحذف تثير في نفس القارئ إيقاعاً أولاً مصدره العين في بُعدٍ بصريٍّ فيه مستوى من الدهشة، والتتبع البصري المتعثر لحظة تلقي النقاط بصريّاً، ومن ثَمَّ الإشعار بمحاولة التأويل الذي سرعان ما يتلاشى لحظة العثور عليه في عبارة (لكنّي أحتاج إلى أزلٍ)، وبإثارة التأويل لحظة التلقي البصري تكون نقاط الحذف قد أدّت دوراً في إثارة مخيلة القارئ وذهنه ليكون مشاركاً في ردم الفراغ الدلالي، وهذا ما يرفع من شأنية النص جماليّاً وشعريّاً، في الوقت الذي كانت نقاط الحذف تُشعِر بطبيعة انفعال الشاعر في أجواء من الحيرة التي يترجمها الاستدراك الشعري.

ونقاط الحذف لا تقف عند صورةٍ واحدةٍ فيما تظهره نصوص الشعر المعاصر؛ بل ثمة توظيف آخر في صورةٍ أخرى لها، وضمن محطات مختلفة في النص، ولعلّ من أبرزها عتبة العنوان، كما في أحد نصوص حسن عبد راضي، وهو يوظّف فيه المدّ النقطي بوصفه عنواناً، حيث قوله[1]:

(.....)

لَا بُدَّ مِن نسيانِ شيءٍ ما
لا بُدَّ مِن نسيانِ حُزْنٍ ما
الليلُ يَسحَقُني
الليلُ جَبَّارُ
إنِّي أُفَتِّشُ فيهِ عن وَثَنِي
وَأَكادُ أَنهارُ
ماذا إذَن سَأُريدُ مِن زَمَني؟
ماذا سَأَبلُغُ مِن مَطَامِعِهِ؟
واحسرتاهُ، ولستُ أَبلغُنِي
لا بُدَّ مِن ظِلٍّ لِأَنساني

فالنص ينفتح بما اصطُلِح عليه بـ (المَدّ النّقطي) الذي يكشف عن أنّ النقط الثلاث شهدت تطورات في الخطاب الشعري المعاصر، حيث تمدد أفقيّاً إلى نقاط كثيرة مُحدِثةً في الشعر نقلة مثيرة لانتباه القارئ حين يجد نفسه مشدوداً إلى هذا الدالّ البصري، الذي يخفي وراءه صورة شعرية بدليل أنّ هناك عنصرين مشتركين بين ما هو بصري وما هو لساني، وكأنّ الشاعر يدفع بالقارئ إلى مقاربة هذا التماثل الدلالي بين العلامة اللسانية والعلامة الأيقونية، هذا التوازي بين

[1] ـ حمامة عسقلان: ٦٩.

الدلالات الناطقة والصامتة يشكل لوحةً فنيةً عاليةَ الترابط تشتِّت انتباه القارئ وتوزع ذهنه بين ما هو مكتوب وما هو محذوف في حالةٍ من التجاور البصري[1].

والمد النقطي يسهم في تفعيل البعد البصري وهو يُفعِّل من دور القارئ في تخيّل العنوان إلى المستوى الذي تتسع حدوده التصورية بشكل كبير، تاركاً فيه تأثيراً انفعاليّاً بفعل الحذف البصري؛ والتجاور البصري في تمثّله هذا يتيح للقارئ فرصة أنْ يمارِس دور الشاعر وهو يحاول اكتشاف ما يضمره الشاعر من عنونة للنص، فيروح القارئ مفتِّشاً بين تفاصيل المتن اللغوي عن العنوان، أو مفتّشاً في عوالم مخيلته عنه، فتكون للنص صفة الإيقاع الذي ينبري بصريّاً منذ وهلة القراءة الأولى حيث الإيحاء الدلالي للمد النقطي.

ويمكن أنْ يكون الشاعر مريداً التصريح بأنّ المدّ النقطي هو الظهور البصري لما يكشف عنه النص من مشاعر وانفعالات كان الشروع النصي بعد العنوان دليلاً عليها، فالشاعر يقرر حتمية الوقوع في دائرة النسيان ولو عمداً، والعنوان في صورته البصرية النقطية قد يكون ممثِّلاً وموازياً لهذا المعنى، فيكون المد النقطي العنواني أيقونة نسيانٍ ليس إلّا، أي هو عنوان منسي في حقيقة الأمر شعريّاً.

ومن تمثلات النقطة نقطتا التفسير، اللتان نجدهما –مثلاً– في نص (٢) سرير البلاد، لمهدي حارث الغانمي[2]: (تفعيلة الكامل)

السيفُ قبلَ الصوتِ
داهَمَني..
فصاحَ السيفُ بي: قُمْ..
ثمَّ جاءَ الصوتُ: قُمْ، حتَّى تُبايعْ!
طَأْطَأْتُ قَلبي ثمَّ رَافقْتُ الجنودَ إلى السَّقِيفةْ
وَصَلوا..
فَلَم تَكُنِ السَّقيفةُ مثلَ عادتِها، ولم تكنِ الوجوهْ
حَتَّى الأَذَانُ، أَتَى رَتِيباً، خائِفاً، رَخواً،
فلمْ أَسمعْ سِوَى صَخَبِ الدَّنانيرِ الخليفةْ!
قالُوا لنا:
إنَّ الخلافةَ في قُرَيشْ..
بايعْتُ مِثلَ الناسِ، كلِّ الناسِ،

---

[1] **ـ ينظر: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (أطروحة): ١٨٨.**

[2] **ـ تلميذ الفراشة: ٥٤ـ ٥٥.**

لا أَدري على ماذا وَلا حَتَّى لِمَنْ؟
وَهَمَسْتُ ما بيني وبيني:
أَيُّ شَأْنٍ لي إذا كانَ الخليفةُ مِن قُرَيشْ؟!
لَا رَأْيَ للفُقَرَاءِ في دُنيا قُرَيشْ..
حاولْتُ تَأْويلَ الوُجُوهِ،
قرأْتُ في سُوقِ المَدينةِ أَلفَ لافتةٍ يضجُّ بها السؤَالْ:
من يشتَهي أَنْ يشتري وجعَ الجِرَاحِ مِن الحسينْ؟
وسمعْتُ في ليلِ القوافِلِ،
أَنّ ((عشتارَ)) اشترَتْ زوجاً وبِنطَالاً،
وَأَهدَتْ للمتاحِفِ سيفَ ((تمّوزَ)) اللجينْ!!

ففي أربع محطات يتم توظيف نقطتَي التفسير (:)، وتكاد تكون في جميع تجلياتها مؤدِيَةً وظيفةً هي التوضيح والإبانة، بما لها من الصفة الرمزية القارّة، ولها حضورها السيميولوجي في الشعر المعاصر، ولعلّ القارئ يفهم "المراد من وضع هذه العلامة البصرية التي نابت عن نبرةٍ صوتيةٍ غائبة بفعل الكتابة، وبالتالي تمّ تسجيلها تسجيلاً بصريّاً"[1]، ويوفر النص غزارةً في علامات الترقيم الأخرى، مثل علامة التعجب في أسطر مختلفة في النص؛ إذ تمّ توظيفها أربع مرّات، وكانت دلالة كل سطر –على ما يبدو– باعثاً لتوظيفها.

ومن الطبيعي أنْ "تعمل الأداة (!) على تمظهر إيقاع التعجب والدهشة، وإضفاء السكونية واللاحركة على الماحول، والتأثير في النفس"[2]، فأجواء ودلالات النص تدور في أغلب محطات توظيف علامة التعجب حول انقلاب الموازين، التي تستدعي انفعالات خاصة، وتسمى علامة التعجب "علامة التأثر، وتوضع في نهاية كل جملةٍ تعبّر عن عاطفة، كالتعجب، والفرح، والحزن، والاستنكار، والتهديد، والدعاء، وبعد الاستفهام الذي خرجَ عن الغرض الأصلي"[3]، الأمر الذي يترجم أهميتها وخصوصيتها في مجيئها بعد علامة الاستفهام (؟) في السطر الخامس عشر، القائل: (أيّ شأنٍ لي إذا كان الخليفة من قريش؟!)

هذا وقد كررها الشاعر في السطر الأخير من المقطع الشعري المجتزأ محاولاً تحقيق مستوىً عالٍ من الإثارة والشد الذهني استجابةً لمعطيات الدلالة، وإلفاتاً للنظر تجاه المعنى.

---

[1] ـ الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (أطروحة): ١٩٥.

[2] ـ فلسفة الإيقاع –قراءة في شعرية محمد صابر عبيد-: ٧٩.

[3] ـ قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، عبد السلام محمد هارون، دار الطلائع، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت): ٧٣.

وبتسليط الضوء ثانيةً على علامات الترقيم الأخرى في المقطع المجتزأ، فإننا نجده قد وظَّفَ علامة الاستفهام ثلاث مرّات كانت سبب استدعائها تلك المفارقات التي راحت فيها الثوابت مخترَقَةً في مدارات دلالية دينية كان السؤال الشعري فيها تارةً سؤالاً حقيقيّاً وتارةً مجازيّاً يخرج لغير الاستفهام مثل غرض التعجب في ذات السطر الشعري:

(أيّ شأنٍ لي إذا كان الخليفة من قريش؟!)

ومن المعلوم أنّ علامة الاستفهام **"**توضع في نهاية كل جملة قصد بها السؤال عن شيء... ولا توضع حين يخرج الاستفهام عن غرضه الأصلي إلى غرض بلاغي**"**[1]، إلَّا أنّ الشاعر لم يجد مانعاً من توظيفها بمعية علامة التعجب، إذ **"**من العلامات التي يغلب عليها طابع الانحراف عن المسار في الأداء الشعري علامتا التعجب والاستفهام اللتان تؤديان دوراً إيحائيّاً لا يمكن للأصوات والوحدات اللغوية القيام به**"**[2].

وتثير علامة الاستفهام انتباه القارئ فيما تنجزه من دفع دلالي باتجاه تحويل مسار الجملة إلى الإنشاء مقابل الجذب الدلالي الذي يفصح عنه سياق الوحدات اللسانية، والذي يأخذ باتجاه الخبر بدلاً عن الإنشاء.

فالعبارات الشعرية التي تم توظيف علامة الاستفهام فيها تبدو بدون العلامة عبارات خبرية، مثل:

_ لا أدري على ماذا ولا حتى لِمن ⟵ نفي (جملة غير طلبية)

_ أي شأنٍ لي إذا كان الخليفة من قريش ⟵ نفي ضمني (جملة غير طلبية)

_ من يشتهي أنْ يشتري وجع الجراح من الحسين ⟵ نفي ضمني (جملة غير طلبية)

لكنّ ورود علامة الاستفهام منفردة أو مع علامة التعجب يضغط باتجاه مقاومة دلالية في منح الجملة الخبرية انزياحاً بصريّاً يأخذ بالإيهام نحو طلبيّة الجملة، وهو انزياحٌ يبدو عسيراً في المصداق الأول مقارنةً بالمصداقين الآخرينِ اللذينِ يبتعدان دلاليّاً عن أنْ يكونا طلبيّين.

ومن المفترَض أنْ يكون توظيف علامتَي الاستفهام والتعجب منتجاً شعريةً وجماليةً للنص، بالمستوى الذي يُظهر قيمتهما فيما لو تمّ حذفهما؛ بما لهما من الأثر الإيحائي الدلالي المفضي إلى إيقاع النص بصريّاً، فمن **"**المسارات الدلالية تتجلّى الوظيفة الإيقاعية للاستفهام والتعجب، حيث إنّ الوحدات اللسانية لا يمكن أنْ تدوّن خصائص الإيقاع المتضمَّنة في تينكَ العلامتين، من حدّةٍ وارتفاعٍ في نغميةِ التركيب. كما لا يمكنها أنْ تعكس المعنى البلاغي لتلك الأساليب،

---

[1] **ـ قواعد الإملاء وعلامات الترقيم: ٧٣.**

[2] **ـ جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٣٤٣.**

وإنما يدخل البعد الإيقاعي والبلاغي والجمالي والدلالي في تمازج وظيفي ينتهي إلى رسم ملامح الأداء الشعري"[1].

ومن علامات الترقيم ذات التأثير والكشف البصري الفاصلة (،) التي "توضع بين الجمل التي يتركب من مجموعها كلامٌ مفيد، وبين الكلمات التي تشبه الجمل في طولها، وبعد المنادى، وبين أنواع الشيء وأقسامه. وهي تشير إلى وقفة خفيفة"[2]، وهذه الوقفة من شأنها أنْ تحمل بعداً إيقاعيّاً يعكس طبيعة حركة الإيقاع من حيث السرعة والتباطؤ.

وقد وظفها الشاعر في سبعة أسطر شعرية، كشف في أغلبها عن الانفعالات النفسية والصوتية التي لا يمكن أنْ تظهر عبر التراكيب الشعرية اللسانية؛ إنما هي تتجسد في الفاصلة بوصفها بؤرةً بصرية تجذب عين القارئ تجاهها، ومن مصاديق توظيف الفاصلة ما نلحظه في نص (شيخٌ لكلِّ الفصول)، لأجود مجبل[3]: (تفعيلة المتدارك)

كانَ هُناكَ على رابيةٍ،

شيخٌ ضوئيُّ اللهجةِ،

كالفجْرِ الطالعِ مِن مِرْآةْ

إذ يحقق النص انزياحاً بصريّاً يوازي الانزياح النحوي، فقد تمّ وضع الفاصلة في غير مكانها؛ إذ فصلت بين الفعل الناقص واسمه، فالتشكيل الطبيعي للمقطع يقتضي عدم الفصل بينهما، على النحو الآتي:

كانَ هناكَ على رابيةٍ

شيخٌ ضوئيُّ اللهجةِ،

كالفجرِ الطالعِ مِن مرآة

فاستطاع الشاعر خلق انزياح بصري، ربما يجوز لنا أنْ نعده إجراءً ذا بُعدٍ إيقاعي يتمثّل في محاولة التريث في زمن الإنشاد والقراءة، الأمر الذي يأخذ باتجاه البحث عن المسوغ الدلالي؛ فمن الممكن أنْ يكون هذا التوظيف البصري محاولة لجذب انتباه القارئ نحو أهمية الشيخ ضوئي اللهجة، فله قيمة واعتبار يستدعيان التباطؤ عند ذكره.

فيكون المسوّغ الدلالي هو الكاشف عن شعرية توظيف الفاصلة في غير موضعها، هذا علاوةً على مسوغ التوازي بين الانزياح النحوي المتمثل بتقديم خبر الفعل الناقص (هناك على

---

[1] ـ **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٣٤٥.**

[2] ـ **قواعد الإملاء وعلامات الترقيم: ٧٣.**

[3] ـ **رحلة الولد السومري: ٦٤.**

رابيةٍ) على اسمها ومتعلقاته في (شيخٌ ضوئيٌّ اللهجةِ)، هذا من جهة، والانزياح البصري في توظيف الفاصلة في غير محلها من جهة ثانية.

ومن هنا تكون علامات الترقيم أيقونات بصرية تعزز من الإيقاع في كونه بنيةً مرئية، بما حازته من تجاور بصري كاشف عن ما يمكن أنْ تُشحَنَ به من إشارية في إطار البُعد السيميولوجي لها، هذا البعد الذي يتسع لمدارات إحالية وإشارية ذات خصوصية فيما يتعلق بالإيقاع البصري الناجم عن علامات الترقيم، التي كشفت نصوص مدونات الدراسة عن اهتمام الشاعر العراقي التسعيني بها، واستيعابه لجماليّات وخصوصيات توظيفها، فكانت نصوصهم أفضية بصرية محملة بالاشتغال الجمالي لتلك العلامات.

وموجز القول، فإنّ نصوص مدونات الدراسة كشفت عن تمثلات إيقاعية لواحدة من صور التجاور المرئي، فيما يصطلح عليه الباحث بـ(إيقاع التجاور البصري)، الذي يتمثل عَبْر محاور، هي إيقاع اللوحة/ الصورة المصاحبة، بوصفها أيقونة بصرية تناصية، تنبثق عن المتن الشعري أو عن نصٍّ من نصوصه، مؤديةً إيقاعاً بصريّاً، يظهر في التكرار والحركة والتدرج والتلاؤم اللوني، مع ما ينجم عن الأشكال والألوان من إيحاء ورمز، بالمستوى الذي له وقعه على العين والمخيلة؛ ثم إيقاع البياض في تجاوره مع السواد بما لهما من توزيع يكفل لكل نص أثره الخاص، الناجم عن خصوصيته في التشكيل مقارنةً بغيره من النصوص الأخرى، حيث البياض يمثل الصمت، والسواد يمثل الصوت؛ والبياض ليس فراغاً؛ إنما لتجاوره مع السواد إفضاءٌ إلى وقْع حِسِّيّ بصريّ مجاله العين.

ثم إيقاع علامات الترقيم، فهي دوالّ بصرية مجاورة للمتن الشعري ومتغلغلة في سطحه، في حضور بصري يوثق من ابتعاد النص عن أنْ يكون شفاهيّاً واقترابه من كونه نصّاً كتابيّاً بصريّاً، في حالة من الاختزال المرئي الرامز، والمشتمل على طاقة إشارية ذات إيحاء سيميولوجي منتِج للإثارة والتأثير والتأويل والتوتر والدهشة والتأويل، بالمستوى الذي يضمن نجاعة الرؤية النقدية التي ترى أنّ علامات الترقيم علامات صامتة لكنها تنطق من خلال الرمز والإيحاء بالمستوى الذي يفسِّر كونها عناصر مولِّدة للإيقاع.

على أنّ إيقاع التجاور البصري لا ينحصر –في تمثلاته الإيقاعية– بشكل من أشكال النص الشعري؛ إنما هو حضور رؤيوي، يعزز من التفاعل الإيقاعي بين القار والمستحدث من تمثلات الإيقاع الشعري، في حالةٍ من التناغم النصي مع ما فيه من رؤيا شعرية.

المبحث الثاني

إيقاع التجاور المقطعي في الرؤيا الشعرية

ليست النظرة الحداثية للإيقاع نشازاً أو انفراداً ضمن واحدٍ من مستويات النص الشعري؛ إنما هي ضرورة موازية للنظرة الحداثية للشعر نفسه، فالإيقاع عندما صار يصدر من طبيعة الرؤيا؛ فذلك لأنَّ **"**الشعر، بحدّ ذاته، إنما يصدر عن النفس الإنسانية، وعن ردود فعل هذه النفس تجاه الظواهر الحياتية. ولأنّ الظواهر الحياتية متباينة وغير ثابتة، إذن، فردود الفعل غير ثابتة أيضاً، إذن، فالنفس الإنسانية تعيش حالة الخلق الشعري، حالات من ردود الفعل المختلفة بين الشدة والضعف وما بينهما. من هنا فإنّ الإيقاع أقرب ما يكون إلى تماوج هذه النفس، ومدى انسجامها أو تنافرها مع الواقع، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإنّ دراسة هذه الظاهرة على أساس تفاعيل الخليل وما يصدر عنها من علل مختلفة، يعتبر قسراً للفاعلية الإيقاعية وقصوراً في فهم منطلقاتها**"** [1]، تلك الفاعلية التي صارت لها تجليات نصية وسَّعتْ من التعامل معها في ضوء تمثلاتها في النص الشعري المعاصر.

وإنّ النظر لحداثة الإيقاع الشعري من منظور الرؤيا يجعل من بنية النص الشعري المعاصر بؤرةً للتَّتبُّع النقدي سواء ما يخص كيفية تشكيل النص ورؤياه، أو ما يخص ما نحن بصدده هنا، أعني التوزيع المقطعي الذي يعتري المعنى الشعري بالشكل الذي يجعل من الرؤيا مشاهد أو خلايا متجاورة يتناغم كل منها في تفاعل رؤياوي يسهم في الكشف عن طبيعة الوقْع المترتِّب عليه، أو بالشكل الذي يتناوب فيه عنصر بنائي سردي مع عنصرٍ آخر كالحوار، في حالةٍ تتكشف عن توترٍ إيقاعي منشؤه التباين بين السريع والبطيء من هذين العنصرين.

وفي إطار الحداثة يكون الاشتغال النقدي معنياً بشكل أكبر بالجانب الأكثر حداثة فيما يخص الإيقاع؛ وبهذا فإيقاع القصيدة المعاصرة **"**كامنٌ في حركتها الداخلية بالمقدار الذي يتبدى في حركتها الخارجية. ووفقاً لهذا المنطلق فإنها لا تقيم وزناً للتفاعيل، وإنما أساسها ردود الفعل تجاه الواقع، وما تخلفه هذه الردود من تناغم مصدره نفس الشاعر المنفعلة أو الفاعلة. والقادرُ على تمييز هذا التناغم هو الذوق الإنساني المنسجم مع طبيعة التجربة الشعرية والمنخرط فيها أيضاً، وليس الذي يراقبها من بعد ويفرض عليها قوالب تحد من مسيرتها أكثر مما تمهّد لها**"**[2]. فالجانب العروضي على صورته القارة يمثّل الجانب المطروق من الإيقاع.

وفي تباين انفعال الشاعر بوصفه منفعِلاً وفاعلاً من جهة، وطبيعة التلقي النصي من جهة أخرى، يتجلّى الوقْع الذي يتسبب بدوره في تحقق التناغم المحمول في الحركة الداخلية للنص،

---

[1] **ـ قضايا الإبداع في قصيدة النثر: ٢٤٣.**

[2] **ـ المصدر نفسه: ٢٤٤.**

هذه الحركة التي قد تنجم أيضاً عن التفاوت في درجات الرتابة بين مفصلٍ ومفصلٍ آخرٍ من النص الشعري، كالذي نلحظه في الفارق بين السرد والحوار مثلاً، هذا وإنّ للذوق قيمته واهميته في كشف ما ذُكِر، وستتم هنا في إيقاع التجاور المقطعي دراسة الإيقاع المتولد من التناغم الدلالي، وإيقاع السرد والحوار.

أولاً_ إيقاع التناغم الدلالي

ليس من الضروري أنْ تكون حركة النص جاريةً على وتيرةٍ واحدةٍ؛ حتى إنْ كانت للنص دلالته العامة (رؤياه)؛ إنّما يُعرِّض الشاعر نصّه إلى منعطفات دلالية تتباين في طبيعة الاشتغال الدلالي والهندسي؛ طبقاً لمقتضيات انفعالية نفسية أو طبقاً لمقتضيات فنية أو لكلتيهما معاً، حسب الواقع النصي، أو ربما يكون لزمن النص أثرٌ في طبيعة حركته، فمن الجائز لنا أنْ نتصور أنّ توزيع النص على محطات وتَعَرُّضَهُ لاهتزازات تَنشأ عنها خصوصيات مقطعية يوحي بأنّ اشتغال الشاعر في كتابة نصه كان في أزمنة مختلفة لا في لحظةٍ شعريةٍ واحدة؛ فنلحظ في نهاية المطاف تلك الالتفاتات والتموجات النصية.

كلُّ هذا وغيره يُسهم في تغيير حركة النص وتحديد طبيعتها التي ينجم عنها ذلك التجاور المقطعي، إذ يكون لكلِّ مقطعٍ من مقاطع النص هويته الإنجازية التي تُشعِر المتلقي بحضورها فيه؛ لأنّ لها وقْعَها الخاصَّ بها والمميز لها عن غيرها من مقاطع النص.

وخصوصية المقطع تحمل طابعَين في آنٍ واحدٍ، هما طابع الانفصال المقطعي، وطابع الاتصال النصي؛ نظراً لحتمية الصفة النصية التي تمثّل الخيط الرابط بين المقاطع الشعرية، هذا الخيط الذي عنه تنشأ الهوية التامة (النص)، وإذا كان الاتصال النصي هو الوتيرة العامة الراسخة للنص، فإنّه يُعدّ مصدر التناغم بين المقاطع المتجاورة؛ وهو تناغمٌ يتراوح بين الانسجام والانتظام من جهة، وبين الانكسار والتضاد الدلالي من جهة أخرى، وكلتا الحركتين لهما إيقاعهما الناجم عن التناغم بينهما.

وإذا كانت حداثة النص الشعري المعاصر تؤكّد على البُعد الانفعالي للإيقاع المقطعي في نصوص الرؤيا الشعرية، فليس هذا البُعد ضرباً من البزوغ المفاجئ وغير المرتبط بالأداء الشعري العربي القديم؛ وتؤكد الدكتورة **خالدة سعيد** على أنّ **"**من عناصر الإيقاع عند العربي القديم توالي الموضوعات على نسقٍ معيَّن أو بموجب حركة نفسية معيّنة : الحنين والالتفات نحو الماضي في الوقوف على الأطلال؛ اجتياز المسافة الزمانية نحو اللحظة الحاضرة وامتطاء الراحلة في انتظار لحظةٍ آتية مروراً بصعاب ومغامرات، والتوقف، أخيراً عند حدّ المجهول**"** [1]، فنكون بصدد ما تنطوي عليه بنية النص من حركة نفسية تُسهم بدورها في بلورة الحركة النصية، الأمر الذي يفضي إلى إيقاعٍ نفسي نصّيّ في النهاية.

ولهذا النوع من الإيقاع قيمة وخصوصية قد تنهض به للصدارة فيما يخص الاتصاف بجوهرية الإيقاع، فقد **"**بلغَ من أهمية هذا الإيقاع النفسي أنه استهدف هجوم المجددين في العصر

---

[1] **ـ حركية الإبداع ـدراسات في الأدب العربي الحديث-: ١٠٨.**

العباسي دون الإيقاع الصوتي مثلاً، ويتضمن هذا الهجوم اعتقاداً بأنَّ تجديد الإيقاع الصوتي يتلو ذاك في الأهمية" [١].

وفي الإطار الحداثي اليوم يأتي التركيز على هذا الإيقاع بوصفه تجاوراً وتناغماً بين مقاطع النص الشعري جَرياً وراء معطيات القصيدة المعاصرة، وما تشتمل عليه من اشتغالٍ حداثي بات راسخاً فيها على الأعم الأغلب، ليكون هذا التجاور بؤرةً إيقاعية في نص الرؤيا، لِأنّ "القصيدة المعاصرة المبنية على عنصر الرؤيا تهتم أكثر بالجانب الدلالي وبالفكرة التي تحملها في ثناياها، وبالتالي كان من الضرورة الملحّة أنْ يهتمّ إيقاعها هو كذلك بالجانب الدلالي، وأنْ يجعله مصدراً رئيساً له" [٢]، ومن هنا يكون من المناسب التوجه لدراسة هذا الإيقاع في ظل الرؤيا.

والرؤيا بوصفها المنظور الكلي للنص تسهم في تحولاته التي ينجم عنها وَقْعٌ خاص على المتلقي طبقاً لما يبثه الشاعر من مثيرات انفعالية رؤيوية على نحوٍ من الهندسة والبناء النصي الخاص بكل نص، و"إنّ الإيقاع الجديد الذي تدعو إليه القصيدة المعاصرة التي تعتمد في كتابتها على عنصر الرؤيا، يرتكز على ما يسمى بالتناغم الدلالي المبني على جملة من الخلايا المتجاورة والمشاهد الجزئية، التي تتضافر فيما بينها قصد الوصول إلى منتهى الرؤيا" [٣]، وإنّ لكل مشهدٍ أو خلية مقطعية خصوصية مضمونية وتشكيلية يتحدد في ضوئهما مستوى الوَقْع الخاص بها.

ويرى **يوسف حامد جابر** أنّه "يحق لنا أنْ ننظرَ إلى التناغم الدلالي المؤسس على تفاعل الدلالات في حركة البنية على أنّه فعالية إيقاعية قائمة لا تقل أهمية عن شطرها الثاني الذي تدفعه إلينا حركة المستوى الشكلي لها. وبالتالي تكون فعالية الإيقاع هنا، هي ما يمكن أن توجده الحركة الدلالية داخل النص من آثار تشير إلى فعالية حضورها من جهة، بينما تسمح لنا من الجهة الثانية، برؤية تعددية دلالية، إنْ وجدت في النص، فلكلِّ وجه منها إيقاعه الخاص بما ينسجم مع حركة النص ذاته، أو ما يريد أن يقوله" [٤]، أي الرؤيا الكُليَّة التي تنشأ في ضوئها حركة النص الداخلية في مقاطعه المتجاورة، ومن تجاور وقْعٍ مقطعيٍّ مع وَقْعٍ مقطعي آخر تنشأ الفعالية الإيقاعية للنص ككل.

---

[١]- حركية الإبداع –دراسات في الأدب العربي الحديث- : ١٠٨.

[٢]- الرؤيا والإيقاع الدّلاليّ في الشعر الجزائري المعاصر(بحث منشور)، د. يحي سعدوني، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي محند أولحاج-البويرة-، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج: ٨، ع: ٥، ٢٠١٩م: ٢٤٧.

[٣]- المصدر نفسه: ٢٤٧.

[٤]- قضايا الإبداع في قصيدة النثر: ٢٨٦- ٢٨٧.

وبين هذا الإيقاع من جهة والتلقي من جهة أخرى صِلة كبيرة للدرجة التي يتحقق في ضوئها مستوى الإيقاع بناءً على مستوى التلقي، فعندما يكون الإيقاع كامنًا في بنية النص على نحوٍ من المثيرات المُبَيَّتَة والخاضعة للبنية والانتظام النصي، فإنّ دور التلقّي يكمن في التوقّع والمفاجأة والدهشة والاهتزاز النفسي الصادر من الانفعال.

وإنّ إدراك هذا الإيقاع يكون في معظم الحالات فردياً لا جماعياً، ما دامت الأخيلة والمجهودات الذهنية تختلف، كما أنّ لِذات الشاعر دوراً رئيساً في إدراك الإيقاع وتحديده، فالذات المفعمة بالحياة هي التي تمنح الإيقاع حركته ونظامه، ومن ثَمَّ يتحقق الإيقاع بفعل الحركة الداخلية المنبثقة من شعور المتلقي؛ فحركة الأحاسيس تُسهم في حركة الإيقاع وبنائه، وبهذا لا يكون الإيقاع مجرد الوزن بالمفهوم الخليلي[1].

ومن مصاديق هذا النوع من الإيقاع في نصوص عَيِّنة الدراسة، نص **(الأشجار)**[2]، للشاعر بسّام صالح مهدي:

صَبَاحَاً
أَرَى الاَشْجَارَ
تَنْتَظِرُ البَاصَ
تَجُرُّ وَرَاءَهَا عِطْرَاً مُذهبَاً
وَحَرِيراً مَضْغُوطَاً
عَلَى الجُذُوعِ الليِّنَةِ
أَيَّتُهَا الأَشْجَارُ
أَينَ سَتُخَبِّئِينَ ثِمَارَكِ عِنْدَمَا يَزْدَحِمُ البَاصُ بِالقَاطِفِينَ؟
سَتَشْتَبِكُ الأَغْصَانُ
وَتُدَغْدِغُ بَعْضهَا بَعْضَاً
عِنْدَهَا يَمْتَلِئُ الجَوُّ رَائِحَةً رَخْوَةً
وَلعْبَاً قَدِيمَاً

* * *

الأَشْجَارُ الأُخْرَى تَدْخُلُ الْمَقْهَى
تَشْرَبُ الشَّايَ

---

[1] **ـ ينظر: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر ـفترة التسعينات وما بعدهاـ (أطروحة)، صبيرة قاسي، كلية الآداب واللغات، جامعة فرحات عباس، سطيف، ٢٠١٠ـ ٢٠١١م: ٢٢.**

[2] **ـ الماء يكذب: ١٠٢ـ ١٠٤.**

تُدَخِّنُ السَّجَائِرَ
لِأَنَّهَا تَعْلَمُ أَنَّ فِي كُلِّ سِيجَارَةٍ خَرِيفٌ(*) يَحْتَرِق

* * *

الأشجارُ المُسَلَّحَةُ
تُوقِفُنِي فِي الطَّرِيقِ دَائِمَاً
تُقَلِّبُ هُوِيَّتِي
تَسْأَلُنِي عنْ وِجْهَتِي
تُحَدِّقُ بِقُوَّةٍ فِي وَجْهِي
وَتَقُولُ لِي:
_ اذْهَبْ

* * *

الأَشْجَارُ الكَبِيرَةُ جِدّاً
تِلْكَ الَّتِي خَلْفَ مَكْتَبَةِ الوَظِيفَةِ
هِيَ أَشْجَارٌ هَجَرَتْهَا عَصَافِيرُ الأُلْفَةِ

* * *

أَيَّتُهَا الأَشْجَارُ
عَلِّمِينِي
أَنْ لَا أَكُونَ شَجَرَةً

إيقاعياً، ومع غياب الوزن هنا، لنا أنْ نفترضَ مسبقاً أنّه إذا كان للوزن الشعري مدخوله التأثيري في إثارة الدهشة والانتباه بفعل النغم المتتابع، فقد يكون لهذا التتابع من الرتابة نصيب فيما لو جاء الوزن على وتيرة واحدة، وربما هذا الفهم له مشروعيته بناءً على نصيبه من الحتمية؛ بينما يكون للتناغم الدلالي بين المقاطع المتجاورة مدخوله التأثيري ووقْعَهُ الخاص والمختلف في إثارة الإدهاش والانتباه، وهذا يتوقف بطبيعة الحال على مستوى المعنى الشعري دلالةً وانتظاماً وانسجاما.

وينبني النص أعلاه على نحوٍ من المشاهد المتجاورة، التي تشكِّل محطات الرؤيا، وهي مشاهد تمثل (الأشجار) بؤرتها الدلالية، بما فيها من بَثٍّ مضموني متباين؛ وهي مشاهد بدَتْ

(*) هكذا وردت خطأً طباعياً، ويرى الباحث أنّ محلَّها النصب على أنَّها اسمٌ ل(أَنَّ).

مقصودة لذاتها؛ لأننا نلاحظ قيام الشاعر بتقسيم النص من خلال الفرز التشكيلي بين مقطع وآخر، على الرغم من قيامه بالجمع بين أكثر من مشهد في محطة واحدة من النص.

وحركة الرؤيا العامة هنا تنجم عن الانتقال والتحرك المقطعي الداخلي للنص، والذي بدوره ينجم عن الخصائص الداخلية لكل مقطع، وتنفتح الرؤيا في المقطع الأول على حركتها بين السرد الوصفي المترجم لمجريات الموقف من جهة، والالتفات الأسلوبي الإنشائي الحامل للبُعدِ الاستشرافي للرؤيا، والذي يظهر في الأفعال **(يزدحم الباص، ستشتبك الأغصان، تدغدغ بعضها بعضاً، يَمْتَلِئُ الجو رائحة)**، وبين هذا المناخ المتحرك الممثل لمستقبل هذه الأشجار، والمناخ السكوني الممثل لحاضرِ الأشجار، ينشأ التوتر الرؤيوي، حاملاً معه وَقْعاً خاصاً به، منشؤه طبيعة التوزيع الدلالي للمقطع.

وعلى نحوٍ من التواصل سرعان ما تتحرك الرؤيا في النص باتجاه مشهدٍ آخر، وهو تحرّكٌ مُنضَوٍ على حركةٍ المشهد الداخلية، الناجمة عن فعاليات الأشجار؛ إذ **(تدخل، تشرب، تُدخِّن)**، وهي فعاليات متناغمة ومنسجمة في إطارٍ واحدٍ، تتسبَّب في أداء دورٍ إيقاعي يُعَزِّز من الإيقاع الناجم عن الدور التواصلي الدلالي للمقطع.

وتتسع دينامية الرؤيا في المقطعين الثالث والرابع؛ عَبْرَ الانتقال بين فضاءين متباينين في مجرياتهما؛ نظراً لطبيعة الاشتغال الشعري (الدلالي، والتشكيلي) لكل منهما، فـ**(الأشجار المسلّحة)** فضاءٌ متحرّك يستمدّ وقعَهُ من المعنى الكامن وراءَه من جهة، ومن خلال الحركة الداخلية في **(توقفني، تُقَلِّب، تسألني، تُحدّق، تقول)**، من جهة أخرى، وهذه التفاصيل مسؤولة عن التباين الإيقاعي الواضح بين هذا الفضاء الشعري، وفضاء **(الأشجار الكبيرة جداً)** ذو التفاصيل الساكنة.

بينما ينشأ إيقاع المقطع الأخير في النص من طبيعة الإثارة الكامنة في **(أيتها الأشجار علِّميني أَنْ لا أكون شجرة)**، إذ يبزغ صوت الشاعر بعد أنْ اختفى؛ مخفِّفاً بظهوره الأخير من حِدّة البُعدِ المسرحي للرؤيا، ومحقِّقاً إيقاع الدهشة والمفاجأة.

ولعلّ التواصل بين مقاطع الرؤيا يمثّل مصدراً رئيساً من مصادر إيقاعها على مستوى النص ككل، فالرؤيا هي المسار الخاص الذي"يتحرك داخل النص مستهدفاً وسم جميع العناصر الداخلة في إطاره بفعالية متماثلة تتحدد بها هوية النص المؤسسة على ربط مختلف عناصره بمستوى واحد، تتنامى داخله الدلالات، وتتفاعل، لتخلق، رغم التقاطعات التي يمكن أنْ تستدعيها طبيعة الفعالية الشعرية، سياقاً متوالفاً، يقوم على توليد حركة إيقاعية ذات خصائص متشابهة،

تندفع إلينا بالقوة التي تمتلكها حركة الدلالات وتنهض بها" [1]، وهذا التصور يعطي نص الرؤيا خصوصية يستمدُّها منه في الوقت ذاته.

وأيقونة إيقاع التواصل في هذه الرؤيا هي (الأشجار)، فثمة توتر إيقاعي يكمن في تباين الأبعاد القصدية للأشجار في كل مقطع؛ فلفظ الأشجار واحد؛ لكنّ الاستعمال الشعري يقترح تحديثاً مضمونياً مختلفاً في كل مرة، لدرجة يذكرنا فيها بالجناس، ولكن على نحوٍ آخر يتأتّى من كون الرؤيا هي التي تقترح التعدد الدلالي للفظة، ومن هنا ينشأ إيقاع التناغم ويتنامى على نحوٍ من التجاور الدلالي المثير للانفعال.

ولعل من مصاديق هذا الإيقاع، الرؤيا في نص **(مَحَلَّات!)**[2]، لمهدي حارث الغانمي:، إذ يقول: (تفعيلة المتدارك وتفعيلة المتقارب)

هَكَذَا كَانَ يَفْهَمُ:
تَبْدُو المَحَلَّاتُ، وَقْتَ الظَّهِيرَةِ،
أَوكَارَ مَأْمُونَةً لِلْبغَاءِ.. بِلَا تَكْلِفَةْ!
مَحْضُ خَمْسِ دَقَائِقَ تَكْفِي لِنُصْبِحَ أَكْثَرَ مِنْ عَاشِقَينِ قَلِيلَاً!
وَتَخْلُو مِن الشّرطَةِ الأَرْصِفَة
...
وَمَاذَا يَرَى الآخَرُونَ سِوَى الأَغْلِفَةْ؟
وَهُمْ يَجْلِسُونَ، عَجَائِزَ حَرْبٍ، عَلَى الطُّرُقَاتِ..
وَلَا يَحْفَلُونَ بِرَدِّ السَّلَامِ وَكَفِّ الأَذَى وَعَفَافِ البَصَرْ
وَيَشْتَعِلُونَ لِخَفْقَةِ ثَوبٍ، وَلَا يَصِلُونَ لِأَيَّةِ ضِفةْ؟
...
هَكَذَا كَانَ يَقْطَعُ أَيَّامَهُ..
مَنْ سَيَحْتَرِمِ[*] الحُزْنَ يَا قَمَري
وَهْوَ كَالْعُمْلَةِ المَعْدَنِيَّةِ: مُبْتَذَلٌ وَرَخِيصْ؟!!

فإنّ تعبير **(هكذا كان يفهم)** يتضمن إشعاراً بالفجوة الأولية بين هذا الشروع الرؤيوي من جهة والمستقبِل للنص من جهة أخرى، فكأنّ مُستقبِل النص مطالبٌ بوعي مسبقٍ عن كلامٍ معهود سابقٍ لهذا الشروع، الأمر الذي ينجم عنه حالة من الارتداد والاسترجاع الفوري غير المجدي،

---

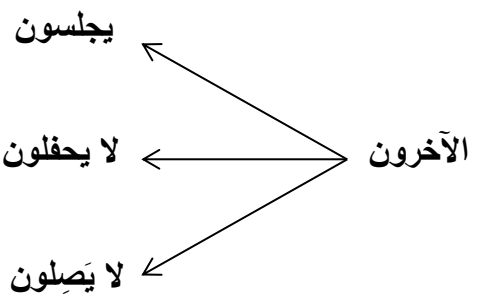
[1] **ـ قضايا الإبداع في قصيدة النثر: ٢٨٧.**

[2] **ـ تلميذ الفراشة: ١٠٦ـ ١٠٧.**

(*) هكذا وردت خطأً طباعياً، والصواب هو (سَيَحْتَرِمُ) على الرفع؛ إذ لا مبرر نحوي لجزمه.

والذي سرعان ما يتم عبوره لمجرد الاسترسال في متابعة سطور النص؛ هذه السطور التي بدت بوصفها رؤى متجاوزة تنظر في الماوراء؛ فهي لا تكتفي بما تراه في الحس؛ بل ترفع نقاب الأشياء وتكشف عن الزيف؛ إذ ينشأ الإيقاع من محاولة كسر المعتاد الناجم عن خصوصية الرؤيا.

بينما يكون تعبير **(وَمَاذَا يَرَى الآخَرُونَ سِوَى الأَغْلِفَةْ؟)** مثاراً للانفعال السلبي تجاه **(الآخَرُونَ)** في النص، فهذا التعبير له وقعٌ مختلف عن سابقه؛ لِمَا فيه من تصغير وتقليل من شأن الـ (هُم)، فرؤيا الـ (هُم) هنا في المقطع الشعري الثاني رؤيا سطحية، تكتفي بالظاهر من الأشياء، وهي رؤيا مشخَّصة، وواقعة تحت الرصد الشعري، ومن ثَمّ هي مستهدَفة بالنقد منذ الوهلة الأولى بوصفها رؤيا باردة وغير فاعلة، وكالآتي:



ويتأتى إيقاع الرؤيا عَبْر التأرجح بين بُعدَين من النظر، إذ يتحرك النص بين رؤيا الـ(هم)، ورؤيا الـ(هو)، ومن ثمّ العودة لرؤيا الـ(هو)، وفي هذا الإطار يمكننا أنْ نفهم أنّ إيقاع الرؤيا يرتكز بدرجة كبيرة على هذا التأرجح بين بُعدَي النص الـ(هو)، والـ(هم)، وعلى ما بينهما من تنافر يعكس ردة الفعل الكامنة وراءهما، وهو تنافر لم يتسبب في حدوث تمايز وانفصال بين مقاطع النص؛ بل على العكس هو يجري ضمن فضاء التواصل الدلالي الرؤيوي.

وليس بعيداً وَقْعُ الاستدعاء الديني الذي يطالعنا في السطر الشعري **(وَلَا يَحْفَلُونَ بِرَدِّ السَّلَامِ وَكَفِّ الأَذَى وَعَفَافِ البَصَرْ)**، فهو بصمة وتوقيع وحُكم نَصِّيّ بقطعية الرؤيا، وترسيخٌ لها وتوثيق لدى المتلقي، الأمر الذي يأخذ بيديه نحو التسليم والخضوع لوقع الرؤيا.

وبالعودة إلى نقطة انطلاق النص المتمثلة بالـ(هو)، تأخذ الرؤيا بالوصول إلى محطتها الأخيرة، ذات الشروع الشعري المماثل وشبه المكرر للشروع الأول في المقطع الأول (هكذا كان...)

وقد يكون لعنوان الرؤيا، وما تنطوي عليه من حركة نامية في العلاقات بُعْدٌ إيقاعي كالذي نلحظه في نص **(خفوت)**[1] ، لحسن عبد راضي: (تفعيلة المتقارب)

وَبَعْدَ قِطَافِ الزَّبَرْجَدِ
لَا يَتَبَقَّى سِوَى الْعُشْبِ أَصْفَرَ
لَا شَيءَ
صَومَعَةُ الرَّاهِبِ انْطَفَأَ الضَّوءُ فِيهَا
فَمَنْ يَرْقُبُ السَّحَرَ الآنَ؟
مَنْ يَقْذِفُ الجَمَرَاتِ بِوَجْهِ الْمَسَافَةِ؟
مَنْ سَيَضُمُّ إِلَى صَدْرِهِ كَوكَبَاً مِن نُحَاس؟
.....
وَبَعْدَ رَحِيلِ الزَّبَرْجَدِ
يَنْقَضِمُ الوَقْتُ خَلْفَ النَّوَافِذِ
أَو يَتَمَطَّى كَأَفْعَى
وَلَا شَيءَ يَخْفقُ تَحْتَ الظَّهِيرَةِ
لَا شَيءَ..
غَيرُ الغُبَار

فمنذ العنوان تبدو الرؤيا مشحونة بطاقة إيقاعية، فهو بمثابة ثريا ذات إثارة استباقية تسهم في التهيؤ الأولي للآتي النّصّيّ، وعلى نحوٍ من الانفعال ذي المستوى المناسب للعنوان، وهذه الثريا أيضاً تضيء بفاعليةٍ دلالية جوانب مهمة في النص، فقطاف الزبرجد ورحيله يحيل إلى اصفرارٍ ورؤيا عدمية ترجمانُها هذا الانبناء والتناغم النصي المتجاور.

ولعلّ الحركة العامة في الرؤيا تنشأ من الانتقال بين زمنين:

الزمن الأول ⟵ المستقبَل **(بعد قطاف الزبرجد)**
الزمن الثاني ⟵ المستقبل الثاني **(بعد رحيل الزبرجد)**

ويقوم التناغم على أساس انتظامٍ يتجلى في البنية المقطعية للنص، تلك البنية التي تترك وراءها توازناً إيقاعياً ذا علاقات داخلية تتشكّل داخل كل مقطع.

فالمقطع الأول ينكشف بدوره عن مثلث زماني يتحرك فيه المستقبل بشكلٍ سرديٍّ استباقيٍّ فَعَّال، للدرجة التي يصير فيها نازلاً منزلة اليقين في: (وبعد قطاف الزبرجد، لا يتبقى سوى العشب أصفر، لا شيء)، ولعلّه نزلَ منزلة اليقين بفعل إيقاع الزمن المتحقق في (صومعة

[1] **ـ حمامة عسقلان: ٦٧ـ ٦٨.**

الراهب انطفأ الضوء فيها)، ثم لينجلي الزمن الثالث (الحاضر) عن سَلسَلَةٍ السؤال المتحرك بشكل متوازٍ، ومتنامٍ:

ولهذا النمو الشعري أثره الواضح في النص؛ لأنّ **"**التنامي يُعَد من أبرز مظاهر تجلّي الإيقاع في النص... وهو الذي يعطي الإيقاع هذا التناغم الملحوظ الذي تبرزه الملامح المشتركة والنامية لمعنى العناصر في النص ولحركتها في آنٍ معاً**"**[1].

ثمّ ينكشف المقطع الثاني عن مشهدٍ متوزِّع بين الافتراضي والواقعي تاركاً وَقْعاً لا رتابةَ وراءَه، غارساً تواصلاً مع المقطع الأول في إطار المعنى الشعري، خصوصاً وهو ينفتح عن سطرٍ شعري معطوفٍ على سابقه، ومتمم له سياقياً، على عَدِّهما جملتين شعريتين لكلٍّ منهما نافذته، وهذا نوع من التعادل السياقي المشرِّع للتناغم الدلالي بين المقطعين.

ولعل الافتراض التعبيري في (ينقضم الوقت خلف النوافذ، أو يتمطى كأفعى) يصوّر بدوره ثنائية افتراضية قائمة على التقابل بين القِصَر والطول لا بالمقاييس المسافاتية قدر كونه بالمقياس الزمني النفسي، وفي كِلا الاحتمالين يبدو الوقت عدميّاً ومخيفاً، فقِصَرُه يعني انقضامه، فهو مأكولٌ ومآلُه الضياع خلف النوافذ، وطولُهُ يعني تَمَطِّيه كما الأفعى.

ثمّ إنّ الواقعية في المقطع شأنها ذلك المناخ العدمي المتوزع بدوره بين عدَمَين، هما : **(وَلَا شَيءَ يَخْفقُ تَحْتَ الظَّهِيرَةِ)**، و**(لَا شَيءَ.. غَيرُ الغُبَار)**، وهذا تناغم وتجانس مع اللاشيئية التي يحملها المقطع الأول.

ومِن هنا يكون إيقاع النص قائماً على دلالة العنونة ذات الوقع الإحالي النّصّي، وعلى التوازن بين العلاقات النصّية، وتنامي الحركة، مع ما في النص من علاقات سياقية؛ كلُّ هذا مُحاطٌ بدوره بهالة الرؤيا الكلية للنص، وبما لها من وَقْع.

---

[1] **ـ قضايا الإبداع في قصيدة النثر: ٢٩٣.**

وقد تُوظَّف تقنية كالقناع الشعري في بلورة واحتواء ما للرؤيا الشعرية من إيقاع، كما في نص **(ما رواهُ عيسى الشماع)**[1]، لبسّام صالح (تفعيلة المتقارب وتفعيلة المتدارك)

رَأَيتُ مَنَاسِكَهُمْ مِنْ بَعِيدْ
مِنْ خِلَالِ الْوَفَاءْ
رَأَيْتُ الوُجُوهَ الَّتِي سَامَرَ الليلُ
أَصْحَابَهَا
وَنَمْلُ السَّوَادِ الْبَعِيدْ
يَلُمُّ البُكَاءَ وَيَنْثُرُهُ
سُمْرَةً فِي الخُدُود
رأَيتُ الرِّمَالَ
تُعِيدُ خُطَا الرَّاحِلِينَ
حَمَاماً يُهَدِّئُ مِنْ رَوعِ (فَدْعَة)
وَيُوصِي قَصَائِدَهَا
أَنْ تُطِيلَ الرِّثَاءْ..
تُوَاصِلُ نَحْتَ الحَنِينِ
تَمَاثِيل تُومِئُ
صَامِتَةً لِلْوُجُوهِ الْمُغِيرَةْ..
هُنَالِكَ أَوقَدْتُ شَمْعَ النِّدَاءْ
دَنَوتُ فَكَانَتْ مَنَاسِكُهُمْ
تَتَلَوَّى
تُعِيدُ الكَلَامَ إِلَى نَبْعِهِ
فِضَّةً فِي الشِّفَاهْ...
وَفَدْعَةُ لَمْ تَنْتَبِهْ
لِلْوُجُوهِ الْمُغِيرَةِ
وَهْيَ تُطَرِّزُ أَحْزَانَهَا
وَتَطُوفُ عَلَى الْمَيِّتِينَ

---

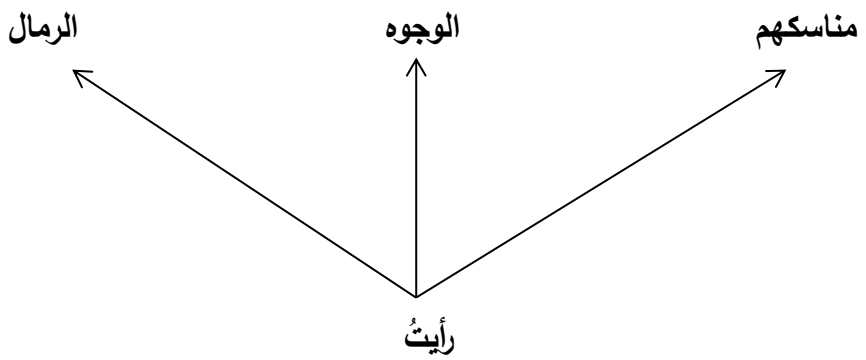
[1] **ـ التفاتة القمر الأسمر، بسّام صالح مهدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠١م: ٨٣ـ ٨٥.**

بِحِنَّائِهَا
فَأَهْدَيتُ شَمْعِي لِفَدْعَة
حَتَّى الأَصَابِعَ
أَهْدَيتُهَا كَالشُّمُوعْ
لِتُوقِدَهَا
فِي صوَانِي النُّذُورْ
وَتَمْنَحُهَا
لِلْقُبُورِ الْجَدِيدَةْ.
وَأَوقَدْتُ
صَمْتَ الرُّجُوعْ
فَعَادَتْ شُمُوعِي الْهَدَايَا
لِتَتْرُكَ فَدْعَةَ مَحْنِيَّةً
فَوقَ بَيتِ الْقَصِيدَةْ
.....
.....
أَيُّ إِرْثٍ يُعِدُ الْكَلَامْ
إِذَا فَزَّ مِنْ قَصَبِ الهور
سِرْبُ حَمَامْ

إذ لا يبدو العنوان مجانياً عابراً؛ إنّما هو عنوان فيه من الإثارة ما يتجلى في محاولة المتلقي معرفة شخصية القناع، ومن ثَمّ معرفة ما يستدعيه؛ نظراً لكون القناع الشعري شحنٌ وتكثيف للنص من جانب كونه مرجعية ثقافية ذات أبعاد خاصة بشخصية القناع وخصائصها؛ **وعيسى الشمّاع**(*)، قناعٌ يعكس حقيقة أنّ الشاعر كان موفقاً في توظيفها لبناء رؤيا شعرية ناجعة؛ نظراً لما يحققه من رصيد للنص فيما يخص طبيعة الوقع المركَّز الذي يتأتّى من الإثارة الانفعالية التي يكسب رهانها التقنع بشخصية غير مطروقة.

ومنذ الشروع تخضع الرؤيا إلى تقسيمٍ مشهديٍّ يتوزع بين ما رآه عيسى الشمّاع من جهة، وما قامَ به من إيقادٍ للشموع، وصولاً إلى السؤال الشعري الأخير، ولعل فضاء الرؤيا في الخلية الأولى يتضح طبقاً للتخطيط الآتي:

(*) عيسى الشماع: صانع شموع يدور على القرى الجنوبية ليبيعها. المصدر نفسه: ٨٣(الهامش).



فهذه التقاطات رؤيوية منفصلة ومتداخلة في آنٍ واحد، وهي ذات خصوصيات تُحقّق لها الفرز على النحو الذي يحفظ لها هويتها، ويُؤَمِّن أبعادَها وطبيعةَ نُمُوِّها داخلياً؛ فهي رؤى متجاورة، ومتعالقة، ومتسلسلة، بالشكل الذي فيه تتسع وتتنامى في إيقاعٍ استرسالي، تسهم في إعلاء خصوبته شعرية اللغة وخصوصيتها النصية.

والرؤى إذ تتشظّى، فإنها تتبأَر في لفظة (رأيت)، التي تمثل القاسم المشترك اللفظي الذي يُؤَمِّن تناسق الحركة في المقطع، وانسجام عناصرها على نحوٍ من التجاور.

بعد ذلك تأخذ الرؤيا منعطفاً جديداً على نحو من التواصل الدلالي منذ التعبير الشعري: **(هنالك أوقدتُ شمع النداء)**، والقناع يتوهج ويبلغ حدّاً يختفي فيه الشاعر اختفاءً يكاد أنْ يكون تاماً، كاختفائه في خلية النص الأولى.

والخلية الثانية هذه تنطوي على تجانسٍ بين معنيين شعريين داخلين في سياقها، مع احتفاظ كلٍّ منهما بخصوصية تشكيله، فالعبارة الشعرية الأولى المذكورة في أعلاه تمثل نافذة تعبيرية ومنطلقاً للتجاور بين عناصرها : **(دنوتُ فكانت مناسكهم تتلوى، تعيدُ الكلام...، وفدعةُ لم تنتبه للوجوه المغيرة...، تطوف على الميتين، فاهديتُ شمعي لفدعة...لتوقِدها، وتمنحها)**، وهذه العناصر يهيمن فيما بينها التفاعل المترجم للحركة.

أما العبارة الشعرية الثانية **(وأوقدتُ صمتَ الرجوع)**، فهي تعكس التكرار اللفظي والصيغي الحاضن للتتابع، والمؤسس للاتساق الكامن فيما تبقى من أسطر الجملة الشعرية.

وثمة توتر تسببه الفجوة الدلالية في الخلية الأخيرة من النص؛ فالقناع يتلاشى فجأةً بظهور صوت الشاعر في العبارة الأولى للمقطع الأخير (أيُّ إرثٍ يعيد الكلام...)، فالمُستقبِل للنص يتعرض للتوتر والإرباك بفعل هذه الفجوة، وذلك الإرباك إيقاعٌ ناجم عن خلخلة البنية النصية، على الرغم من بقاء روح التناغم والتواصل بين المفاصل النصية، فهذه الفجوة تدخل بوصفها ردة فعلٍ لمجريات الرؤيا.

وليس ضرورياً أنْ يكون التواصل هو المصدر الوحيد لإيقاع التجاور والتناغم بين المقاطع في الرؤيا الشعرية؛ إنّما للتمايز حضوره الإيقاعي في بعض المصاديق، وهذا حضورٌ له

خصوصيته وهويته؛ لأنّ "الإيقاع هنا، ينهض على تعدد المستويات داخل النص الشعري، فيخلق، انطلاقاً من هذا التعدد، حركات متمايزة. وفي هذا النهوض يمكن التعرف على طبيعة الحركات الفاعلة في النص وعلى الموقف الذي تتأسس عليه. ذلك أنّ الحركات، باعتبارها حركات لا تتسم بالتجانس، وإنّما محكومة بالتضاد الذي يعمل على تقسيم عالم النص إلى أكثر من مستوى" [1]. ومن مصاديق هذا النوع من الإيقاع نص **(لِوَجْهِ اللهِ لَا أَكْثَرْ)**[2]، لحسين القاصد: (تفعيلة الهزج)

فَتَحْنَا الصَّفْحَةَ الأُولَى مِن الدَّفْتَرْ
وَخَطَّطْنَا عَلَى الأَورَاق
بِالأَلْوَان
ذَا أَسْوَد
وَذَا أَزْرَق
وَذَا اَحْمَر
وَلَكِنْ ذَلِكَ الأَحْمَر
بَدَا يَكْبر
فَإِنْ غَطَّيتهُ يَظْهَرْ
بِهِ مِن لَون أَنهُرْ(*)
مَسَحْنَاهُ لِيَغْدُو لَونُهُ أَسْوَدْ
خَنَقْنَاهُ لِيَغْدُو لَونُهُ أَزْرَقْ
ذَبَحنَاهُ...
لِوَجْهِ اللهِ لَا أَكْثَرْ

إذ يشترك عنوان النص وخاتمته بتقديم معنى قرباني تؤسس له طبيعة العبارة (لوجه الله لا أكثر) ذات المغزى القرباني بدلالتها العامة وطبيعتها اللفظية اليومية، لكنه مغزىً غير متغلغلٍ على نحو ظاهريٍّ في النص؛ بل ثمة باقة من الرمز اللوني تتفشى في الرؤيا مفصحةً عن وقعِها الخاص ضمن التجاور المقطعي في النص.

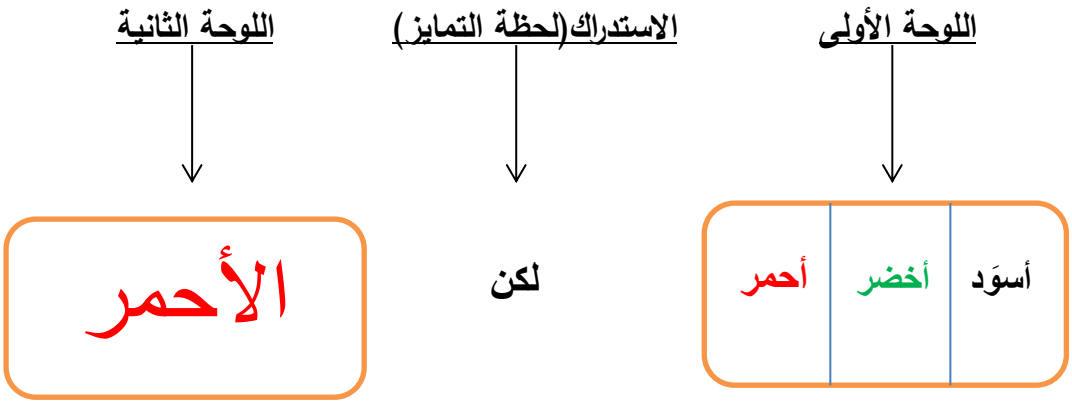
وينشطر النص إلى شطرين متمايزَين، أو قُل لَوحَتَين، لكلٍّ منهما خصوصيته الدلالية، فهما غير منسجمتين بالرغم من كونهما داخلَتَينِ ضمن رؤيا واحدة:

---

[1] ـ قضايا الإبداع في قصيدة النثر: ٣٠٢ـ ٣٠٣.

[2] ـ حديقة الأجوبة: ١٠٤ـ ١٠٥.

(*) يبدو أنّ هذا السطر الشعري فيه خطأٌ طباعي؛ الأمر الذي تسبب في حدوث كسر عروضي... وربما الصواب فيما لو قيل: (به من لونه أنهر).



فاللوحة الأولى ذات تنبني على التناسق، والتجاور الرمزي، في صورة انتظام واضح؛ وفجأةً يتمّ الإرباك والانعطاف بالمعنى الشعري ضمن كسرٍ استدراكي جديد في **(ولكن ذلك الأحمر بدا يكبر...)**، في حالة من التفشّي والإغمار، وهذا التجاور بين لوحتَي الرؤيا تجاور غير منسجمٍ؛ وإذا كان الانسجام في نصوص التواصل السابقة مثاراً للإيقاع، فإنّ انعدام الانسجام، وحصول الخرق المؤدي إلى انعطاف حركة النص باتجاه مغاير يغيِّر من المسار الانفعالي، ويتحكم بردة فعلٍ يكمن فيها إيقاع النص المفضي إلى حركة داخلية ذات طبيعة متناسقة يسهم التتابع في خلقها ضمن الفعاليات **(مسخناهُ لِـ... ، خنقناهُ لِـ... ، ذبحناه لِـ...)**، فهذا تتابع يؤسِّس لحركة ذات طبيعة غائية متناظرة ومتوازية ضمن مناخٍ مغاير ومباين لمناخ اللوحة الأولى. ومن مصاديق إيقاع التمايز بين مقطعٍ وآخر متجاورين ضمن رؤيا شعرية نص **(وَدَاع)**[1]، لعُمَر السراي:

الْكُلُّ كَانَ يُلَوِّحُ..

لَحْظَةَ أَثْلَجَ الْوَقْتُ..

هُوَّةً مِن رَمَادْ...

لِأَهْلِهِ..

فَوقَ رَصِيفِ الدُّمُوعْ..

لِلْوُجُوه..

لِلذِكْرَيَاتْ..

وَكَانُوا يُوَدِّعُون..

أَيَّامَهُم الْمَاضِيَة..

إِلّاكَ..

كُنْتَ تُلَوِّحُ..

---

[1] ـ سماؤكَ قمحي: ١٤١ ـ ١٤٢.

لِأَنَّكَ لَم تَدْرِ مَا تَفْعَلُهُ..

لِأَهْلِكَ.. فَوقَ رَصِيفِ الدُّمُوع..

لِلْوُجُوه..

لِلذكْرَيَات..

وَكُنْتَ تُوَدِّعُ أَيَّامَكَ الْقَادِمَة..

والرؤيا هنا رؤيا اغتراب، بما في الاغتراب من وَقْعٍ رؤيوي خاص؛ وبنية الرؤيا يشترك في تأديتها مشهدانِ، استطاع الشعر أنْ يجمع فيها بين موقفين توديعيين، كاشفاً عن ثنائية متمايزة، بين الموقف التوديعي الجمعي من جهة، والموقف التوديعي الفردي من جهة أخرى.

فالموقف الجمعي بدا موقفاً مقبولاً ومتداوَلاً حسب معطيات الدلالة الأولية للمشهد؛ فكل مجريات التوديع إنما هي داخلة ضمن المتعارف والسائد في الأوساط؛ فلا غرابة ولا دهشة، إلا فيما يثيره الموقف من انفعال فطري تلقائي لحظة توديع الأهل والتلويح للوجوه وللذكريات، وهذا بطبيعة الحال توديعٌ للأيام الماضية.

وما إنْ ينبثق الموقف الفردي في بزوغ لفظة **(إلَّاك)** حتى تظهر الإثارة، مرةً من خلال تحرُّك بوصلة النص باتجاه مغاير ومختلف حتماً، وبالتالي من خلال تحريك انفعال المستقبِل للنص وإرباكه في وقْعٍ يتجلى في انبراء التوقُّع وتَفَتُّح الفضول المعرفي في النفس مرةً ثانية، فتكون ردَّة الفعل ترجمان إيقاع التمايز بين المشهدين المتجاورين في النص.

وبهذا تكون الرؤيا حاضنة الإيقاع الشعري الناجم عن التواصل بين المتجاور من خلايا أو مقاطع النص الشعري، أو التمايز بين مقطعٍ وآخر. فطبيعة العلاقات بين العناصر أو المقاطع الشعرية هي المدار المترجم للفعاليات الإيقاعية؛ بما فيها من التتابع، والتناسق، والانتظام، وبما ينشأ ضمنها من مظاهر التباين، والتجانس، وعدم التجانس، والتنامي وما من شأنه الإسهام في تحديد مسارات حركة النص، من تفاعلٍ بين الدلالات ضمناً في دينامية البناء النصي، وصولاً إلى تجليات الإيقاع التي تكمن وراء الوقْع العام للرؤيا بوصفها معنى شعرياً له حضوره وأثره في النفس، تلك التجليات التي تظهر عبْر التوقّع، وردّة الفعل، والتوتر، وما يسري في كل ذلك من انفعال.

علاوةً على ذلك، فإنّ طبيعة الاشتغال الشعري الإحالي تمثّل واحدة من أهمّ المعزِّزات الأدائية التي تسهم في رفد وقْع الرؤيا وما فيها من فعاليات، ومن بين أهم تلك الاشتغالات الإحالية تقنية التقنّع والرمز وأبعاد العنونة التي تشكِّل إضافة لها خصوصيتها في إبراز الخيط الرؤيوي الرابط لتفاصيل النص، وبالنهاية يكون لها حضورها البارز في تحديد مستوى التواصل والتمايز بين مقاطع النص في مصاديق معينة.

ثانياً_ إيقاع السرد والحوار

بَدَا النص الشعري المعاصر غير مُتحسِّسٍ من استعارة بعض التقنيات التي هي من شأنِ واحدٍ من الفنون الأدبية النثرية الأخرى، ولعلّ استعارةً كهذه تكفل معها توظيف خصائص التقنية المستعارة وإضفائها على النص الشعري؛ ومن الواضح أنّ أسلوب القَصّ الشعري بما فيه من سردٍ وحوار، يُعدُّ من أبرز الأساليب التي صارت حليفةً للنص الشعري المعاصر.

ومن منظور اصطلاحي فإنّ **"**السرد هو المصطلح العامُّ الذي يشتمل على قص حَدَثٍ أو أحداث أو خبر أو أخبار سواءٌ أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال**"**[١]. بينما من المقرَّر اصطلاحاً أنّ **"**الحوار تبادلُ الحديث بين الشخصيات في قصةٍ أو مسرحية**"**[٢]، ولتجاور هاتين التقنيتين في النص الشعري إيقاعٌ مختلف، يعتري الرؤيا وبناءَها في الوقت الذي تؤسس هي له بوصفها البؤرة الحاضنة لهذا التجاور.

وإيقاع التجاور هنا يختلف عن سابقه؛ لأنّ التجاور الإيقاعي في هذا الأخير ينبني لا على أساسِ المجاورة بين المقطعين من وجهة دلالية بالدرجة الأولى؛ إنما تتدخل في الصيرورة الإيقاعية تلك الطبيعة اللغوية لكل من الركنين السرديين المتجاورين، أعني كُلّاً من السرد والحوار، فالسرد له مساره اللغوي وطريقة انسرابه التي يتميز بها، فهو لا يتطلب استدعاءً خاصّاً غير الحكي والوصف والاسترسال القصصي؛ بينما يقوم الحوار على الصوت والصوت الآخر في توتّر ثنائي الصفة، مع الأخذ فيه بنظر الاهتمام الاحتدام أو الهدوء الحواري اللذينِ يتركان بصمتيهما من الجانب الانفعالي.

وعندما تكون دراسة الإيقاع هنا طبقاً لتجاور تِقنِيَتَي السرد والحوار في النص الشعري المعاصر، فإنّ هذا التجاور يأتي انسجاماً مع البُعد الحداثي للقصيدة؛ فقد **"**دخلت القصيدة الحديثة أبواباً جديدة في سبيل توكيد حداثتها، وأفادت في ذلك من كل الفنون المجاورة واكتسبت شيئاً من تقنياتها ووظفتها بما ينسجم أولاً مع الطبيعة الشعرية للقصيدة وبما يعزز موقع الحداثة فيها ثانياً وأول الفنون التي تحركت عليها القصيدة هي القصة... وقد فرض السرد إيقاعه المحدد مثلما فرض الحوار إيقاعه المحدد أيضاً**"**[٣].

ولعلَّ من أهمّ مكتسبات توظيف السرد والحوار هو التخفيف من حِدّة الغنائية في النص الشعري، إذ **"**يُعَدُّ السرد والحوار من التقنيات الحديثة التي خصّبت بها القصيدة المعاصرة بنيتها

---

[١]- **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٩٨.**

[٢]- **المصدر نفسه: ١٥٤.**

[٣]- **القصيدة العربية الحديثة: ٤٢- ٤٣.**

الإيقاعية والدلالية، واعتمدت عليها في التخلّص من هيمنة النزعة الغنائية، بمزاوجتها بالنزعة الدرامية"[1]، وهذا أثرٌ أسلوبيٌّ لابدّ له من أثرٍ إيقاعيٍّ ملموسٍ.

ومن الطبيعي أنْ يتفاوت إيقاع كلٍّ من السرد والحوار؛ نظراً لطبيعة كلٍّ منهما، وثمَّة تَصَوُّرٌ نقدي يذكره الدكتور **محسن اطيمش** مفادُهُ "أنّ هناك افتراضاً وهو أنّ إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لابدّ أنْ يكون أكثر ميلاً إلى الهدوء أو البطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات"[2]، ويلاحظ الدكتور **عمران خضير الكبيسي** أنّ الشاعر المعاصر حين يستعين بلغة الحوار فإنّه يبتعد عن الجفاف الموسيقي؛ لأنّ لغة الحوار تساعد الشاعر في أداء بعض مهام الربط من خلال تعدد الأصوات، لا من خلال الأدوات في ربط المعاني والتراكيب فلا نُحسُّ بثقل التراكيب، ثم إنّ قصر الجُمل في الحوار تساعد الشاعر على الاستغناء عن أدوات الربط[3]، فيكون للاختزال دوره فيما يخص التسارع والتباطؤ الإيقاعي.

ولا يبدو أنّ هنالك ضمانات قطعية من شأنها أنْ تنزل منزلة الثوابت فيما يخص تحديد المستوى النهائي لإيقاع السرد، أو إيقاع الحوار، خصوصاً إذا كان المدار هو التجاور بينهما، فلكلِّ نصٍّ خصوصيته في ترسيم حدود السرد والحوار، مع الأخذ بنظر الاهتمام الطبيعة العامة لكلٍّ منهما فيما يخص سرعة إيقاع الحوار مقارنة بالسرد.

ومن هنا سيكون لنا خوض بحثي نحاول فيه استغراق إيقاع التجاور بين السرد والحوار، مع الأخذ بنظر الاهتمام طبيعة السرد، وتفاعلها مع طبيعة الحوار سواء كان حواراً خارجياً، أم كان حواراً داخلياً. ومن تجليات هذا الإيقاع، نص **(مواويل لسيدة الماء)** [4]، لحمد الدوخي: (تفعيلة المتدارك)

تَغْفُو أَجْرَاسُ القُطْنِ عَلَى كَتِفَيهَا
يَسْتَيقُظُ شَحْرُورُ يَدَيهَا
لِيُؤَمِّمَ مَا تَحْتَ قَمِيصِي مِنْ أَغْصَانِ الشَّوقِ
_ مَاذَا تَكْتُبْ؟

---

[1] **- جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهّاب البياتي (أطروحة): ٣٦٦.**

[2] **- دير الملاك –دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي لمعاصر، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، (د.ط)، ١٩٨٢م: ٣٢١.**

[3] **- ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م: ٢١٩.**

[4] **- مفاتيح لأبواب مرسومة: ١٠- ١١.**

_ أَكْتُبُ عَينَيكِ
وَشُحُوبِي وَأَنَا أَهْرَبُ مِنْ صُبْحٍ نَيسَانِيٍّ
يَتَرَبَّصُ ظُلْمَةَ وَجْهِي
_ لَمْ أَفْهَمْ؟
_ وَأَنَا أَيضَاً!!

بدايةً، يكون الشروع في النص شروعاً سردياً، جاء فيه السرد على وتيرة واحدة توحي بالرتابة والهدوء، بالرغم من كونه بنية حاملة للأفعال، هذا بالمقارنة مع بنية الحوار المجاورة، التي سرعان ما تأخذ بيد الأسطر الشعرية نحو صفة الإسراع؛ نظراً لكونه حواراً لا ينفتح عن سردٍ، أعني أنّه لا يتأسس بوصفه مقولَ قولٍ، فهو غير مبدوءٍ بألفاظ مثل (قال...)، وما يماثلها دلالةً، أو ما يمكن أنْ يُشتَق منها، فعلى ما يبدو أنّ الحوار كلّما جاء على نحوٍ أكبر من التجريد والاختزال كان إيقاعه أقرب للسرعة.

والحوار هنا ذو إيقاعٍ سريع أيضاً، ربما لأنّه غير واقعٍ في شراك السرد الحواري _إنْ جاز الوصف_ ولنا هنا أنْ نقارن بين مفاصل هذا الحوار؛ فالسطر الحواري (أكتب عن عينيك وشحوبي وأنا اهرب من صبح نيساني يتربص ظلمة وجهي)، أقل سرعةً مما يجاوره من الأسطر الحوارية الأخرى؛ نظراً لاشتماله على ملمحٍ سردي، ومن هنا يمكننا أنْ نفترض أنّ بنية الحوار كلما كانت مختزلة وبعيدة عن الاتصاف السردي كان إيقاعها أكثر سرعة.

ثم إنّ انبناء الحوار على تعدد الصوت قد يأتي على نحوٍ يكون فيه الصوت غير معرَّفٍ علاوةً على غياب الألفاظ الإسنادية، فينتهي الحال إلى التسبب في خلقِ وقْعٍ يجعل المتلقّي مأخوذاً بحالةٍ من التلبّس والتقمص؛ فهو يلعب أدواراً حوارية، يكون فيها مأخوذاً فطرياً وذوقياً بالتنقل بين أرجاء الحوار، فاعلاً ومنفعلاً في آنٍ واحد، وهذا الأمر يلقي بظلاله على سرعة الحوار بالوقت الذي يكون خاضعاً فيه لجوهر إيقاع الحوار ذاته.

وقد يكون لاتساع السرد أثره على إيقاعه، وذلك حين يأخذ السرد مساحةً معتدّاً بها من النص مقارنةً بمساحة الحوار، هذا مع ما لمساحة الحوار ودرجات توزيعه من خصوصية تُسهم بدورها في تحديد مستوى إيقاعه ضمن الرؤيا الشعرية، كما في نص **(مِن أوراقِ حُنَينِ البغدادي)**[1]، لأَجود مجبل: (تفعيلة الرجز)

كَمِ ابْتَعَدْنَا عَنْ هَوَى بَغْدَادْ
وَكَمْ تَفَتَّحَتْ وَرَاءَ لَعْثَمَاتِنَا مَسَافَهْ
وَدِجْلَةٌ يَرْزُمُ فِي حَقِيبَةٍ ضِفَافَهْ

[1]- رحلة الولد السومري: ٢٠٠٠م: ٧٦- ٧٧.

يَرْحَلُ، كَي يَسْأَلَ عَنَّا،
حَامِلَاً تَكَسُّرَاتِ الْكَرْخِ وَالرُّصَافَهْ
عَلَى السُّهُولِ دَمْعَةٌ
تَبْحَثُ فِي خِزَانَةِ الْغُرُوبِ عَنْ بُكَاءْ
وَفِي البَعِيدِ كَانَتِ الشَّمْسُ تَضِيعُ،
تَمَّحِي الأَسْمَاءْ
حُنَينُ مَا عَادَ إِلَى البَيتِ،
وَخُفَّاهُ مُعَلَّقَانِ فِي المَزَادْ
سَأَنطَلِي عَلَى الدُّرُوبِ كَي أَرَاه
مَوعِدُنَا بَينَ رَصَاصَتَينْ
سَأَقْتَفِي دَمِي لِكَي أَرَاهُ
قَالَ غُلَامٌ: قَدْ رَأَيتُهُ ضُحَىً
مُخَضَّبَاً بِاسْمِهِ بَينَ سَحَابَتَينْ
قَالَ فَتَىً: رَأَيتُهُ يَخْطُبُ بِالمَوتَى
قُبَيلَ الفَجْرِ فِي مَقْبَرَةٍ، وَيَقْرَأُ الْمِيَاهْ
لَا بُدَّ أَنْ أَرَاهْ
وَأَنْ أَرى احْتِكَامَةَ الحُكَّامِ فِي عَينَيهِ،
وَانْسِكَابَةَ السَّوَادْ

إذ يقصص أجود مجبل رؤياه الشعرية بسردٍ يترجم هدوء السرد وقلة سرعته، نظراً لطبيعة ما يشغله السطر الشعري كلّ مرة؛ فهي أسطر تعكس النَّفَس الشعري الغزير، فالسرد هادئ بالرغم من التموج الذي يعتريه، استجابةً لِتَوَزُّع النص بين الجمل الفعلية تارة، والجمل الاسمية تارةً أخرى، في مناخٍ رؤيوي تبشيري كشفيّ يتضح في : **(سأنطلي على الدروب كي أراه، سأقتفي دمي لكي أراه)**.

أما بنية الحوار هنا، فإنها تختلف عن سابقتها في حوار النص السابق، فالحوار هنا على الرغم من كونه ذا مستوىً إيقاعيّ أعلى وأسرع من مجاوِرِهِ السرد، غير أنّه أقلّ سرعةً من سابقه نظراً لاقتراب الحوار في هذا النص من السرد؛ فمعطيات الحوار تختلف، من حيث أنّ الصوت الحواري يبدو معلومًا ومُحدَّدَ الملامح، فليس ثمة ما يدعو للتلبس بها أو تقمصها، أو حتى استدعاء ما ورائياتها، الأمر الذي يقلل من حدّة التوتر، ويخفف من توهّج الحوار.

ثمّ إنّ لبنية الحوار هنا صورة مختلفة تماماً؛ فهو لا يشتمل على حالةٍ من تبادل الأدوار، بمعنى الأخذ والعطاء المباشر بين طرفين. إنّه صوتٌ يجاور صوت دونما تحاور مباشر، أضف إلى ذلك حالة النمو السردي الرؤيوي الواضح داخل الصوت الواحد، فكل صوتٍ تنبري منه رؤيا مسرودة، في مثل **(قال غلامٌ: رأَيْتُه...)**، و**(قال فتىً: رأَيْتُه...)**.

وقد تبدأ بنية الرؤيا بالحوار، ومن ثمّ يتم الانتقال إلى السرد، ومن ثم الرجوع إلى الحوار، فالعودة إلى السرد في حالةٍ من التنقل الإيقاعي بين الإسراع تارةً والإبطاء تارةً أخرى في درجات متفاوتة حتماً، كما في نص **(وَدَاعِيَّةٌ أُخْرَى لِأَعْشَى.. بَنِي مَيمُون)**[1]، لِحَمَد الدّوخي (تفعيلة المتقارب)

أَقُولُ وَدَاعَاً
وَلَكِنْ إِلَى أَين؟
كُلُّ الجِهَاتِ طَرِيق
يُؤَدِّي إِلَى نَفْسِ هَذَا الْمَكَان
وَهَذَا الْمَكَان
مُعَدٌّ لِمَوتِي
مُؤَثَّثَةٌ جُدْرَانُهُ
لِلْبَقَاء
لِيَسْكُنَ فِيهِ بَقَائِي الطَّوِيلُ
.....
..... وَيَنْقُصُ هَذَا المَكَان
الرَّحِيلُ
وَنَحْنُ الَّذِينَ افْتَتَحْنَا الرَّحِيلَ إِلَى الشَّامِ
(زَرْقَاؤُنَا) لَمْ تَقُلْ أَنَّ(*) نَخْلَ الجَزِيرَةِ يَمْشِي
لِهَذَا.. أَضَعْنَا الظِّلَال_ وَكُنَّا حَلُمْنَا بِوَرْدٍ
يَجِيءُ مِن البَحْرِ
كَأَن حَدِيثُ الرَّحِيلِ عَن اللونِ
قَالَ المُكَلَّفُ:_
لَونُ الوُرَيقَاتِ أَحْمَر

---

[1] **- مفاتيح لأبواب مرسومة: ٢٣- ٢٤.**

(*) وردت (أنّ) هكذا يبدو خطأً طباعياً؛ فالصواب في كسر همزة (إنَّ)، لوقوعها محكيَّةً بالقول.

شَاهَدْتُهُ فِي الخَنَادِقِ يَجْرِي
مِن الصَّحْبِ وَالعَاشِقِين
وَأَبْيَض لَونُ التُّوَيج
ضَمَّدَ مَوجَتَنَا قَبْلَ عَشْرٍ وَغَابَا
وَقَالَ المُثَقَّفُ:ـ
هُوَ اللونُ أَخْضَرُ يَا صَاحِبِي
مَرَّ فِي أُفْقِنَا قَبْلَ قَرْنٍ وَطَارَتْ إِلَيهِ العُيُونُ حِرَابَا
(وَنَائِلَة) رَتَّبَتْ كَفّهَا ثُمَّ قَالَتْ:
لَونُ الأَرَامِلُ لَونٌ دَخِيلُ
وَلَولَاهُ ظَلَّتْ حَمَامَاتُنَا تَجْمَعُ القَمْحَ فِي دَارِنَا ـ
وَعُدْنَا نُفَتِّشُ بَينَ العَوَاصِم
عَنْ ظِلِّ صُبَّيرَةٍ لِلمَقِيل
فَنَذْكُرُ شَاعِرَنَا ثُمَّ نَبْكِي:ـ
(لَكَالْمُرْتَجِي ظَلَّ الـــ..)

أيضاً يأتي القناع بوصفه تقنية تعزز من توزيع النص في مقاطع متجاورة تتباين في درجات السرعة والبطء، مما يخلق حالة من اللارتابة في النص، والشاعر حمد الدوخي ينجح في الشروع النصي بالاختفاء وراء شخص القناع، ويكاد الحوار في أول سطرٍ له هنا أنْ يقع في شراك القص الشعري في: **(أقول وداعاً)**، لولا أنَّه سرعان ما تداركَ الموقف، رافعاً من منسوب الحوار في السطر الشعري التالي : **(ولكن إلى أين؟)**، وهنا تحديداً يكون للحوار طرفاه المتمثلان بانطواء الذات على نفسها.

الأمر الذي يفسر لنا سرعة إيقاع الحوار؛ فربما جاز لنا أنْ نفهم في مقامٍ كهذا أنّ الانطواء على الذات مونولوجياً له أثره في تحديد درجة الإيقاع الحواري؛ خصوصاً إذا كان ذا ملامح حجاجية، فالحجاج القائم على المحاورة بين طرفين _واقعيَّين كانا أم مفترَضَين_ له أثره وفعاليته في خلق اختزالٍ حواري، وارتداد سريع على ما يظهر.

ثم إنّ الطابع السردي للرؤيا الشعرية يأخذ منسوبه بالارتفاع، مأخوذاً بمسارب هادئة، بطيئة الإيقاع؛ إذ تتسيد الجزء السردي تراكيب اسمية على نحو مكثف في مثل: **(كلّ الجهات طريق...، هذا المكان مُعدٌّ...، مؤثَّثة جدرانه...، ونحن الذين...، زرقاؤنا لم تقل...)**، وما الجمل الفعلية إلا انضواء وتابعية للجمل الاسمية، مما اضفى على فضاء الرؤيا إيقاعاً سردياً

بطيئاً، يجيز لنا أن نتصور أنه جاء بوصفه معادلاً فنياً لمضمون الرؤيا، أعني الانغلاق والموت وانعدام الحركة في المكان.

ثم يأخذ إيقاع الرؤيا بالانعطاف نحو التسارع بفاعلية بنية الحوار المنجزة عَبْر الأصوات الثلاثة المتجاورة، المتمثلة بـ(**قال المثقف...**)، و(**قال المكلف...**)، و(**نائلة رتبت كفها ثم قالت...**)، وبالرغم من أنّ مقول القول ذو صبغة سردية، فإنّ في القول بوصفه صوتاً حوارياً ما يضمن الإيقاع المختلف، والأكثر سرعةً وقوة؛ نظراً لما فيه من انبراءٍ مقطعي، وشروعٍ نصي يشبه تبادل الأدوار على خشبة المسرح.

وعندما تخلص الرؤيا إلى مَصَبِّها الأخير يأخذ السرد بالهيمنة تاركاً خلفه رتابته المعهودة كسردٍ شأنه أنْ يكون بطيئاً، وهكذا يتوزع الإيقاع بين السرد والحوار في رؤيا كان القناع هو الصوت الأبرز المسؤول عن إدارته.

وفي كيفية انبناء المقطع وانتظامه ما يحدد قيمته من حيث إيقاعه، فإيقاع السرد مثلاً، تتحدد درجته فيما لو جاء على نحو منتظمٍ، على نحوٍ يمكننا فيه مقارنة السرد بالسرد، ومن ثمّ تأتي إمكانية التعرض إلى مقارنة السرد بالحوار، ولمقاربة هذا التوجه من الفهم نأخذ نص (**وصيّة المُعَلِّم**)[1]، لبسّام صالح:

السَّمَاءُ تَتَّكِئُ عَلَى نَجْمَةٍ مُتْعَبَةٍ فِي عَينَيهِ
دُمُوعُهُ مَصَابِيحُ صَغِيرَةٌ
يُخَبِّئُ حَبَّاتِ القَمْحِ فِي حَقِيبَتِهِ المَدْرَسِيَّةِ
بَينَ دَفَاتِرِهِ تُولَدُ سَنَابِلٌ وَفَرَاشَات
وَهَا هُوَ الآنَ
وَلَدٌ ضَائِعٌ

* * *

يَبْحَثُونَ عَنْهُ
يَسْأَلُونَ المَارَّة
يَسْأَلُونَ بَائِعَاتِ الشَّاي
فَتَّشُوا الحَدَائِقَ، المَلَاعِبَ، السَّاحَاتِ
نَادَوا بِاسْمِهِ مَرَّاتٍ وَمَرَّاتٍ
لَمْ يَجِدُوهُ
وَعِنْدَ أَطْرَافِ الْيَأْسِ

---

[1] ـ **الماء يكذب: ٩٥ـ ٩٧.**

فِي أَقْصَى المَدِينَةِ
نَادَى عَلَيهِمْ شَيخٌ ضَرِيرٌ:
ـ يَا أَهْلَ الوَلَدِ الضَّائِعِ..
تَعَالَوا إِلَيَّ
ذَلِكَ الوَلَدُ الَّذِي تَنَادَوا بِاسِمِهِ
عَرفْتُهُ
أَمْسَكَ يَدِي
وَأَنَا أَقِفُ عَلَى الرَّصِيفِ
عَبَرْنَا مَعَاً
تَوَقَّفَ فَجْأَةً فِي وَسَطِ الشَّارِعِ
أَصْبَحَتْ يَدُهُ شِتَاءً يُمْسِكُ خَرِيفِي
سَأَلْتُهُ مَاذَا بِكَ؟
فَقَالَ: إِنَّهُ يَحْلُمُ بِالجَنَّةِ
لِأَنّ المُعَلِّمَ قَالَ لَهُ:
إِنَّهُ إِذَا أَعَانَ شَيخَاً ضَرِيراً عَلَى العُبُورِ
يُدْخِلُهُ اللهُ الجَنَّةَ
تَرَكْتُهُ هُنَاكَ
فِي وَسَطِ الشَّارِعِ.. يَحْلُمُ يَحْلُمُ وَأَكْمَلْتُ العُبُورَ
أَظُنُّهُ الآنَ عِندَ أَبْوَابِ الجَنَّةِ

إذ يعتري الرؤيا الشعرية تسلسل مقطعي تتحدد فيه درجات سرعة الإيقاع، فالمقطع الأول منه ينبني على حالة تقترب من السكون والهدوء الذي تخفف قليلاً مِن حدته تلك الحركة الداخلية المبثوثة في تفاصيل الأسطر السردية.

بينما تخضع حركة المشهد السردي في بداية المقطع الثاني لتجاور صيغ الافعال بشكل تكراري متجاور، لينتهي السرد إلى سرعة تزيد مقارنةً بالمقطع السابق، ومن هنا يمكن مقارنة إيقاع سردٍ بإيقاع سرد آخر على نحو مقطعيٍّ متجاور.

وإذا كان السرد يتفاوت إيقاعياً من مقطع إلى آخر بناءً على طبيعة اللغة وهندسة عناصرها، فإنّ "للسرعة الإيقاعية التي يتطلبها الحوار درجات أيضاً، لأنها ترتبط أصلاً بنوع المحاورة، فإذا كان الحوار محتدماً ثائراً مليئاً بالانفعالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزاً، وإذ كانت المحاورة هادئة غير ميالة إلى العنف... كانت اقرب إلى الإيقاع ذي السرعة غير الشديدة، ولكن إيقاع

الحوار في كافة أنماطه " درجات الانفعال والحالة النفسية" يظل بشكلٍ عام أكثر سرعةً من حديث الفرد الواحد وهو يصف أو يتحدث عن حكاية" [1]، وهذا ما نلحظه في بنية الرؤيا هنا لحظةَ الشروع بالحوار.

فالمحاورة تُظهر في بداية الحوار صوتاً انفعالياً في السطرين: **(نادى عليهم شيخٌ ضرير: يا أهل الولد الضائع)**، وهو صوت في صورة حوارية مؤسسة على أسلوب النداء الذي يُخرِج الرؤيا من بنية إلى أخرى، أعني من السردية إلى الحوارية، الأمر الذي يخلّف وراءه إسراعاً تُخفِّف من حدَّته الطبيعة الاسترسالية للسرد المتضمَّن في المقطع الحواري ذاته، ثم وصولاً إلى طبقةٍ حواريةٍ أكثر سرعةً في : **(سألته ماذا بك؟ فقال: ...)**، ومن ثَمّ اختتاماً بالعودة إلى السرد الهادئ.

ومن هنا يمكن القول: إنّ درجة الإيقاع في السرد في الغالب ذات مرجعية نصية، تشترك في تحديدها العناصر التعبيرية؛ والأمر ذاته ينطبق على الحوار فيما يخص تحديد درجة إيقاعه؛ لكنّ نوع المحاورة، وما فيها من احتدام نفسي وحركة انفعالية ذات مسؤولية بارزة في هذا التحديد، ارتفاعاً وانخفاضا.

ثم إنّ المجاورة بين السرد والحوار لها من الأهمية ما يُسهم في إظهار المكامن الإيقاعية لكلٍّ من المتجاورين، على أنّ الحوار إذا لم يكن مجرّداً ونقياً من الصبغة السردية؛ فإنَّه حتماً يتعرض لشيءٍ من تخفيف قوة الإيقاع؛ كالذي يظهر في المقطعين الثاني والثالث من نص **(مراياها)**[2]، لمحمد البغدادي: (تفعيلة المتدارك)

(٢)

الشَّاعِرُ لَا يَسْكُتْ...

لَا يَكْبِتْ

لَا يَخْشَى...

بَلْ يَتْرُكُ كُلَّ مَشَاعِرَهُ تَهْذِي

عَن مَاذَا يَحْدُثُ...

إِذْ يَغْشَى المُقْلَةَ مَا يَغْشَى...!!

(٣)

تَسْأَلُنِي: مَاذَا أَعْرِفُ عَنْهَا..؟

فَأُجِيبُ بِكُلِّ بَسَاطَةٍ..

_ لَا أَجْهَلُ شَيئَاً..

---

[1] ـ دير الملاك: ٣٢١.

[2] ـ ما لم يكن ممكناً: ٣٦.

فالمقطع الأول يعتمد الوصف والسرد المنسجم في حركته المائلة للجريان على وتيرة هادئة، وبكل تلقائية؛ بينما نفهم من ترسيم الشاعر لحدود نصِّهِ أنَّه أوقفَ هذا الجريان استجابةً لمقتضيات اللحظة الشعرية، ليُشرِع في المقطع التالي ببنية حوارية ما إنْ يتلقاها المتلقي حتى يشعر بكسر في جيولوجيا النص، فهنا طبقة جديدة من طبقات النص، تعترض وتيرة السرد مخلِّفةً تحريكاً للراكد الإيقاعي، ولكن دون إحداث اهتزاز كبير وملحوظ؛ فهي بنية حوارية منقولة ومسرودة مُعرَّضة إلى ماء السرد في حالةٍ يقترب فيها إيقاع السرد من درجة إيقاع الحوار ولكنْ مع احتفاظ الحوار بجوهره الذي يفترق به عن درجة مُجاورِهِ السرد.

فهل نحن في هذا الإطار معنيون ببنية سردية على العموم؟ أم هل أننا ملزمون بالنظر إلى المتجاورَين على أنّ لكل منها هويته التي تميزه عن الآخر، ثمّ هل هنالك نص حواري على النحو الذي وجدنا فيه نصا سردياً، فيما لو جاز لنا وصفه بأنه سردي؟.

على أنّ السطوة النصية لا تكون دائماً لبنية السرد، فقد تنبني تفاصيل النص على بنية حوارية شبه صرفة، كما في نص **(نساء.. أو أسئلة)**[1]، لحمد الدوخي:

_ عَائِشَة؟

بَينَ يَدَيهَا يَكْتَمِلُ الْمَاءْ

_ سَجَى؟

يَأْخُذُ مِنْ شَفَتَيهَا حِينَ يَمُرُّ

الصُّبحُ

_ إِينَاس؟

كَانَتْ تَكْذِبُ

وَأُصَدِّقُهَا

_ (...)؟

_أَخَذْتُ ضَفِيرَتَهَا

فَسَقَطَتْ أَصَابِعِي

_ عَائِشَة مَرَّةً أُخْرَى؟

مَا زَالَتْ تُجَدِّفُ بِالدَّفِّ

بِبَحْرِ الله

فمن الوارد أنْ يأتي الخطاب أحادياً صرْفًا، يغطي فيه المونولوج عموم النص في صبغة أساسها النجوى مع النفس ضمن مناخ انطوائي حاد، يظهر فيه الشاعر محاوراً نفسه، فهو

---

[1] **ـ مفاتيح لأبواب مرسومة: ٢٧.**

السائل وهو المجيب في آنٍ واحد، وعلى نحوٍ من التركيز والاختزال التعبيري وهذا الحال يوحي بسرعة الإيقاع، أو قل هو ضامن له.

وهذا ما يطالعنا في النص أعلاه، للدرجة التي يمكننا فيها أن نحكم بكون هذا الحوار متصفاً بالسرعة؛ نظراً للتدفق المركز والموجز في الانتقال الحواري المتمثل بين الأسئلة وأجوبتها، وهي أسئلةٌ متجاورة لا رتابة فيها، بالرغم من كونها محض أسماء أعلام، فالشاعر يترك لكل عَلَمٍ من الاعلام **(عائشة، سجى، إيناس...)**، إجابةً خاصة به هذا من جانب، ثمّ إنّه يبث في نصّه ما يبعده عن أي شكلٍ من أشكال الرتابة، مثل تقنية الحذف في: **[_(...)؟ _ أخذَت ضفيرتها فسقطت أصابعي]**، وأسلوبية التكرار في مثل **(_عائشة مرةً أخرى)**، ليحقق في النهاية بنية مونولوجية ذات إيقاع له مستواه من التدفق.

وبهذا تعد بنية السرد والحوار من التقنيات القصصية التي تسهم في الكشف عن حداثة الإيقاع في النص الشعري المعاصر؛ بناءً على تجاور كلٍّ منهما بوصفهما بنيتين متجاورتين في فضاء الرؤيا الشعرية، ثم إنّ الكشف عن درجة سرعة السرد والحوار تتوقف بدرجة كبيرة على هذا التجاور، مع ما لكلّ بنية منهما من خصوصيةٍ تشكيلية أو وظيفية، أضف إلى ذلك وقوع كلٍّ منهما في شرك الآخر؛ لأنّ الأصل في الحوار السرعة قياساً إلى الأصل في السرد والمتمثل بكونه بطيئاً؛ لكنّ الملاحظ أنّه كلما اقترب الحوار من أنْ يكون مسروداً كان مستوى سرعة إيقاعه أقل مقارنة به فيما لو كان مجرداً.

هذا وإنّ لمساحة كلٍّ بنية أثر واضح في تحديد درجة السرعة، لأنّ بنية المقطع كلما اتسعت اعتماداً على بنية معينة، كانت تلك البنية متورطة بالاقتراب من الرتابة، إلا في الحالات التي يتقن فيها الشاعر أداءه في تخليص البنية من الرتابة، ثمّ إنّ للسرد تمثلاته وتجاوراته الخاصة به، والتي تتباين في ضوئها درجة سرعته كسردٍ له محطات تشكيلية متباينة بفاعلية تَعَرُّض التعابير الشعرية إلى فرز يترك بُعداً هندسياً للمقطع، وكذلك الحوار قد ينغلق على نفسه، معرباً عن تمثلات تتباين فيها سرعتُه خارجياً كان أم مونولوجياً.

وموجز القول، فإن بنية نصوص الرؤيا لدى شعرائنا التسعينيين تتكشف عن تجاور من شأنه أنْ يفضي إلى مقاربة نقدية إيقاعية، تكفلها حالة التجاور المقطعي، الكاشف عن حركة خاصة لنص الرؤيا، على نحوٍ متباين طبقاً لمعطيات البنية المقطعية للنص الشعري، لتتم في النهاية مقاربة هذا التجاور المقطعي عَبْر إيقاعين من منظور حداثي، هما إيقاع التناغم الدلالي، وإيقاع السرد والحوار.

فإيقاع التناغم الدلالي ينجم فيما يعتري الرؤيا من توزيع مقطعي، يفصح عن إيقاعٍ عَبْر التواصل بين الخلايا والمقاطع المتجاورة، أو عَبْرَ التمايز بينها، بما فيها من التتابع والانتظام

والتناسق، وبمظاهر التباين، والتجانس، وعدم التجانس، أو من خلال التنامي المحدد لمسارات الحركة، على أنّ إيقاع التناغم الدلالي ينكشف عن الحركة الداخلية للنص مقطعيّاً، بوصف النص ردودَ فعلٍ متجاورة متباينة تسفر عن مشاهد أو خلايا متجاورة، بحكم تباين انفعالات الشاعر منفعلاً وفاعلاً، لينتهي النص إلى حالةٍ من التناغم الدلالي المفضي إلى بلورة وتنشئة الفعالية الإيقاعية، حيث الآثار المترتبة عن الحركة الدلالية المتناغمة في النص، والمشاهد والخلايا المتجاورة لها مردودها التأثيري ووقْعُها الخاص في إثارة الإدهاش والانتباه.

أما إيقاع السرد والحوار، فإنّ توظيفهما على نحو متجاور يعزز من نص الرؤيا، ويخفف من درجة الغنائية، ويُكسب الرؤيا إيقاعاً، مجالُهُ الطبيعة العامة للسرد وللحوار، حيث سرعة إيقاع الحوار مقارنةً بالسرد، على أنّ السرد قد يتفاوت إيقاعيّاً هنا وهناك، وكذا الحوار فإنه يتأثر طبقاً لطبيعة الاشتغال الشعري، ولعل الكشف عن مستوى سرعة كل منهما تتوقف على تجاورهما، مع ما لكل منهما من طبيعة في التوظيف والتشكيل والمساحة، على نحوٍ خاص بكل نص مقارنةً بغيره.

المبحث الثالث

إيقاع التجاور التراكمي في الرؤيا الشعرية

في إطار تعدد مفاهيم الإيقاع وتباين آراء النقاد في أنواعه وتجلياته، يبدو إيقاع المعنى الشعري في الفضاء الرؤيوي هو المؤكِّد على التحوّل الكبير للإيقاع الشعري ليس فقط في مفهومه؛ وإنما كذلك في قفزته النوعية من المتطلبات الشكلية الكمية إلى متطلبات الخيال والمعاني؛ لأنّ القصيدة المعاصرة هي التي هدَّمت حصون الإيقاع الموروث، التي أصبحت آثاراً قديمة يتم زيارتها من حينٍ إلى آخر، وهي التي شيّدت حصونا إيقاعية أخرى تتميّز بالتنوع والحركة المستمرة نحو الجديد[1].

فلم تعد الصدارة في التناول النقدي الحداثي للإيقاع في صورته الموروثة؛ بل ثمة تشكيل شعري يتأتَّى من آليات اشتغالية يضمنها النص بالشكل الذي يتناسب وطبيعته كنصٍّ هَمُّهُ الشعر لا أشياء خارجة عنه أو مجاورة له، حتى صار النص بؤرة مكثفة لجماليات فنية تستدعي متلقِّياً مدججاً بالذائقة غير العادية؛ ذلك التشكيل المتصدر في دراسة الإيقاع هو التشكيل الذي يرفع من فنية الإيقاع بوصفه إيقاعاً تؤسسه التراكمات في تجاور وتتابع أسلوبي أدائي يترجم قصدية الاشتغال في بنية النص الرؤيوي الحداثي، الذي بدا خارجاً من ربقة المُبَيَّت الأدائي، المتمثل بالغرض الشعري، وطبيعة البناء النصي الموروث.

ولعل المدونة الشعرية المعاصرة _ عيِّنة الدراسة_ في الأعم الأغلب منها تكفل هذا التصور إلى حدٍّ كبير؛ بناءً على الافتراض الأولي المتأتّي من طبيعة النص الشعري، وبناءً على حتمية التوسع في موضوعة الإيقاع؛ استجابةً لمثيرات التحديث المصاحبة للشعر؛ ومن هنا **"**لا يمكن للشعر أنْ يستقرّ على النموذج الواحد والأحادي للإيقاع. وبالتالي أصبحت محاولات المنظرين للشعر العربي في فتراته الزمانية المتعاقبة في إعادة النظر في المفهوم الأحادي للإيقاع، أصبحت ممكنة الآن، لأنّ تطوّر النظرية الشعرية العربية قد مهّدَ لها منذ أمد طويل، خاصة مع مجهودات مدرسة الديوان ونازك الملائكة وغيرهم ممن نادوا بضرورة بناء شعر آخر على أسس تختلف عما كان عليه الشعر مع القصيدة التراثية**"** [2].

ولقد كان التنظير والكتابة في فضاء الحداثة يؤكّد على مقتضى تَجَدُّدِ المعنى – بتَجدد الأشياء، وتَجَدُّدِ النظر إليها، وقد أعطت الحداثة الأولوية للمعنى (الرؤيا)، المعنى الذي لابدّ له بوصفه جديداً مِن أن يفصح عن نفسه حداثوياً؛ وكان الحرص على ألَّا يتم الوصول فيما يُكتَب باسم الحداثة إلى ما وصلت إليه بعض الكتابات في الغرب: مثل الخواء اللفظي، والتراكيب

---

[1] **- ينظر: جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة (أطروحة): ١٤٦-١٤٧.**

[2] **- الرؤيا والإيقاع الدلالي في الشعر الجزائري المعاصر: ٢٣٩.**

الشكلية الخاوية التي تبدو فيها الكلمات كالحصى، فتلك حداثة تقنية لكنها عارية من الشعر، مع مكافحة تبسيط الحداثة حتى لا تبدو وكأنها ليست إلا مجموعة من القواعد والإيقاعات التقليدية التي يسهل ممارستها، لينتهي المطاف بإيقاعات أخرى موازية للإيقاع التقليدي[1].

ويقدّم الدكتور **رحمن غركان** في كتابه (مرايا المعنى الشعري) رؤية نقدية في إطار "قصيدة الشعر" المعاصرة، مفادها أنَّ **"**الإيقاع في الشعر يصدر عن كيفيات إيقاع المعنى الشعري على نحو فني متناسب من كل مكونات الأداء الشعري وليس عن الإيقاعات الفنية المنتظمة التي تنتج النظم غير الشعري. والموسيقى في الشعر إيقاعات النغم اللفظي أو الصوتي التي تصدر عن ظواهر تركيبية وأخرى صوتية تطرأ على الخطاب الشعري، ومجرد الإيقاعات الكمية المنتظمة في الخطاب ليست من موسيقى الشعر وإن اقتربت منها. ولهذا فإنّ الإيقاع الصادر عن كيفيات خطابية في إيقاع المعنى الشعري هو ما يتضمن موسيقى الشعر ويعبر عنها بالضرورة في هذا الاتجاه**"** [2]، ومن هنا يكون من الملائم جداً أو من الضروري تسليط الضوء على مناطق لها الإسهام الفاعل في التجلي الإيقاعي، وبالشكل الذي يحفظ للنص خصوصيته المتأتية مما ينطوي عليه من إيقاعٍ منفرد.

وعلى ذلك ستكون دراستنا للإيقاع في هذا المبحث منصبة على ما يتجاور من مهيمنات أدائية لها حضورها المختلف، وبالشكل المتجاور على نحوٍ من التراكم، من قبيل إيقاع المعجم اليومي، وإيقاع التقابل، وإيقاع الحذف والاتصال، حيث المصاحبات الإيقاعية، التي قد تجاور الصورة التقليدية للإيقاع المتمثلة بالوزن والقافية؛ لكنّ لها حضوراً إيقاعياً رافداً للإيقاع الكمي المنتظم؛ بوصفها الصورة التي عنها تنتج تلك الخصوبة في إيقاعية النص.

---

[1] **ـ ينظر: ها أنت، أيها الوقت، أدونيس، دار الآداب، بيروت، (د.ط)، ١٩٩٣م: ١٨٣.**

[2] **ـ مرايا المعنى الشعري: ٣٣١.**

أولاً_ إيقاع المعجم اليومي

في الوقت الذي يُعرِبُ فيه توظيف المعجم اليومي في النص الشعري عن جرأةٍ في تحديثه، فإنّه أيضاً يُعَدُّ رسالة تواصلية تأخذ بيد النص الشعري باتجاه جمهورٍ أقل ارستقراطية وأكثر عمومية، ومن ثَمَّ هي ترتفع بهذا الجمهور نحو منطقة الشعر، ومن هنا يمكننا أنْ نفهم أنَّ توظيف المعجم اليومي يستهدف اللغة، والشعرَ، وجمهور الشعر، ومن ثم هو استهدافٌ للتجربة الشعرية أيضاً.

ولعلّ الاستهداف الذي يهمنا هنا بالدرجة الأساس هو استهداف اللغة في الشعر، وتحديداً الأثر المترتب على توظيف المعجم اليومي في النص؛ إذ من المفترض في كل إزاحةٍ يقطعها النص في حركته باتجاه الحداثة أنْ يتم توفير طريقة جديدة في التعامل النقدي مع النص الشعري.

ومهما يكن من أمرٍ فإنّ للشعر المعاصر قولته وحداثته في مغادرته أبراج اللغة التقليدية وتحطيم أسوارَها البروتوكولية المتعالية، مع الأخذ بنظر الاهتمام السعة التوظيفية للمعجم اليومي، خصوصاً إذا كان المدار حساساً كالمدار الإيقاعي؛ فهو يستدعي نظرة شاملة أو شبه شاملة للنص في إطارٍ كهذا، لا من خلال تسليطها على محطات استعمال اللفظة اليومية بشكلٍ شحيح؛ إنما من خلال التعرض للنصوص ذات الحضور الفاعل والمكثف للمعجم اليومي بالشكل الذي يسهم فيه هذا المعجم في تحريك فنية النص باتجاهٍ يكونُ هو فيه فاعلية إيقاعية تستدعي دراستها كمهيمن فني له إيقاعه.

ويرى **يوري لوتمان** أنَّ **"**إيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساوٍ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة**"** [1]. وهذا لا يمنع من أنّ إيقاعية الشعر تعني أيضاً تكرار الفاظ المعجم اليومي بشكلٍ مكثف في النص. وإذا كان اليومي له إيقاعه بوصفه أداءً فنياً متناسباً يسهم ككيفية في إيقاع المعنى الشعري، فهذا لا يمنع من الأخذ بنظر الاهتمام طبيعة مفردات المعجم وما تتضمنه من طاقة، فمِمَّا ينقل عن **جوتيه** أنَّه يؤكد في إطار الشعر الغنائي على الأسماء ذات المقاطع القوية الظافرة؛ كونها تُزَمّر كما الأبواق، ذاكراً أنّ هنالك

---

[1] **ـ تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، يورى لوتمان، ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت): ٧٠ـ ٧١.**

كلمات مُشِعَّة، أو قُل كلمات ذات ضياء[1]. وليسَ ثمة ما يمنع مفردات المعجم اليومي من الدخول في هذا التصور.

هذا ولا بدّ مِن الأخذ بنظر الاهتمام البُعد التداولي للمعجم اليومي، فإنّ **ت.س.اليوت**، في الوقت الذي يقرر فيه كمون موسيقا الشعر في الكلام الدارج، فإنّه يشترط لها ظرفَها التداولي، إذ يقول مستنتِجاً، ومقرِّراً: **"**وإذاً فموسيقا الشعر يجب أن تكون موسيقا كامنة في حديث العصر الدارج. وذلك يعني أيضاً أنها يجب أنْ تكون كامنة في الكلام الدارج في مكان الشاعر**"** [2]، وهذا التصور ضروري وهام؛ توخياً لنجاعة الأداء الشعري.

على أنّ النظر النقدي الحديث تجاه المعجم اليومي من وجهة إيقاعية يشكِّل تعزيزاً وإضافة إيقاعية مجاورة للإيقاع الكمي المنتظم، وليس غريباً فيما لو أثار هذا النظر حالةً من الاستهجان أو الاستغراب؛ لأنّه من الطبيعي أنْ يتسمَ بشيء من النسبية، خصوصاً وهو يحاول إثبات هويته بجوار النظرة السائدة والقارّة للإيقاع طبقاً للمعيار الكمي المعهود، هذا الإيقاع الذي تظهر فاعليته المنتظمة بوضوح على سطح النص، فيكون من الطبيعي فيما لو صبغَ اللغة بطابعٍ تنظيمي؛ **فـ"**كل المعطيات النظرية تؤكد أنّ الإيقاع يؤدي دوراً تنظيمياً للغة... هكذا يكون إيقاع الشعر إيقاعاً ثانياً يضاف إلى الإيقاع الأول الذي تمتلكه اللغة العملية، فهو إيقاع مطلق يضاف إلى الإيقاع النسبي الذي لا تخلو منه أيضاً اللغة اليومية**"** [3]. إذن فاللغة اليومية لا تخلو من الإيقاع ولو على نحو نسبي.

وفي دراسته لهذا النوع من الإيقاع يرى الدكتور **رحمن غركان** أنّ **"**إيقاع المعجم اليومي: تلك الصورة التي يصدر فيها إيقاع النص عن مجازات المعجم اليومي بأشكال من مجازات ورموز ذات إيحاء شعري خاص**"** [4]. ومن هنا نفهم أنّ النظر لهذا الإيقاع يفترض أنْ يكونَ على نحوٍ من الشمولية، ليكون الإيقاع إيقاعَ نصٍّ، أو حتى إيقاع مساحةٍ معتدٍّ بها، لا إيقاع جزءٍ يسيرٍ من النص.

وتأسيساً على ذلك، فإنّ آلية التعرض النقدي لهذا الإيقاع تأخذ بنظر الاهتمام الإبقاء على شمولية النظرة تجاه النص ككل، أو على الأعم الاغلب منه، فيما يخص تحليله إيقاعياً، مع عدم إهمال ما يمكن أنْ يتضافرَ من تجليات إيقاعية مجاورة يمكن إخضاعها للمقارنة مع إيقاع

---

[1]- ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ١٧٩.

[2]- في الشعر والشعراء: ٣٢.

[3]- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٩م: ١٠.

[4]- مرايا المعنى الشعري: ٣٣١.

المعجم اليومي، بوصفه العنصر الأبرز من منظورٍ حداثي، فهو يستحق أنْ يُبرَّز؛ استجابةً لطبيعة دراستنا.

ولعلّ شعراء الجيل التسعيني في العراق كانوا قد أدركوا الأبعاد الفنية والوقْعَ المترتب عن توظيف هذا المعجم، لتجيء نصوصهم حافلةً به في كثير من المصاديق، ولمقاربة هذا نأخذ نص **(واحدان)** [1]، لحسين القاصد: (مجزوء الكامل)

وَجْهِي وَوَجْهُكَ وَاحِدانِ ... مَا زِلْت مُحْتَاجاً لِثَانِ
مُتَوَازِيَانِ ، مَتَى ترَى ... يَتَقَاطَعُ الْمُتَوَازِيَانِ
مُتَشَابِهَانِ كَمَا النُّقُو ... شِ الغَافِيَاتِ علَى الأَوَانِي
كَالنَّومِ كَالكُحْلِ المُطَعَّـــــــــــــــمِ بِالظَّلَامِ وَبِالْحَنَانِ
بِالضَّبْطِ كالطّبْشُورِ يَصْـــــــــــــــدَحُ بِالكَلَامِ بِلَا لِسَانِ
وَيَزُفُّ سَطْرَاً يَا عَرَا ... ءَ المُفْرَدَاتِ عَلَى العيَانِ
مَا زِلْتَ تَعْثُرُ بِالفَوَا ... صِلِ.. نُقْطَةٌ؟ لَا نُقْطَتَانِ
وبِرغْمِ أَرْبَعَةِ العُيُو ... نِ نَصِيحُ أَينَ المُقْلَتَانِ
يَا صَاحِبِي زَمَنِي تَحَنَّـــــــــــــــطَ لَنْ أَرَاكَ وَلَنْ تَرَانِي
تَسْرِيحَةُ الوَقْتِ الجَدِيـــــــــــــــدَةُ أَبْعَدَتْنِي عَن مَكَانِي
مَا زِلْتُ رَغْمَ تَلَاصُقِ الـ ... أَشْيَاءِ مُحْتَاجاً لِثَانِ
أَسْتَلُّ مِن ثُقْبِ الطَّهَا ... رَةِ ثَوبَ عَاهِرَةِ الحِسَانِ
كَانَتْ تَزَوَّجَها الفَرَا ... غُ فَأَنْجَبَتْ كُلَّ الأَغَانِي
هَرَبَتْ فَعَلَّقَهَا الرَّصِيـــــــــــــــفُ عَلَى السَّجَائِرِ بِالدُّخَانِ
فَتَأَرْجَحَتْ طَاحَ الدُّخا ... نُ هِي الْمَسَافَةُ إِصْبَعَانِ
لِيَمُرَّ صَوتِي فِي الْعُيُو ... نِ بِكَفِّهِ خَمْرُ الأَمَانِي
مَنْ بَاعَ سِرَّ الليلِ لِلِّـــــــــــــــصِّ المُنَمَّقِ بِالْأَمَانِ
وَمَنِ اشْتَرَى صَمْتَ الدُّرُو ... بِ وَحَزَّ حَنْجَرَةَ الْمَعَانِي
كَيفَ اسْتُثِيرَتْ خَيلُ صَو ... تِي ثُمَّ فَرَّتْ مِن عِنَانِي
مَا زِلْتُ فَوقَ مُرَبَّعِ الشَّـــــــــــــــطْرَنْجِ أَبْحَثُ عَنْ حِصَانِي
مُذْ أَلْفِ وَجْهٍ قُلْتُهَا ... وَجْهِي وَوَجْهُكَ وَاحِدَانِ

من المهم أنْ يكون راسخاً بدايةً أنَّه يتم تحديد مسار التعامل النقدي مع النص من خلال زاوية للنظر؛ وزاويةُ النظر للإيقاع هنا تتمثل في أنّ الضوء يسلّط لا على منطقة الإيقاع الكمي

[1] **ـ حديقة الأجوبة: ١٧-١٨.**

المنتظم؛ إنّما يكون مسلّطاً بشكلٍ فاعلٍ على الإيقاع الذي تكمن وراء تَحَقُّقِهِ عناصر جمالية، تنسجم وحداثة النص.

ثم إنّ لنا أنْ نتصوّر أنّ الإيقاع بمعناه الكمي المنتظم لا يترجم شعرية اللغة قدْر كونه نظماً يعتري اللغة شعرية كانت أم غير متصفةٍ بكونها شعرية؛ فمِن القارّ والمسلَّم به إلى حدٍّ كبير أنّ كثيراً من تلك المنظومات العلمية _مثلاً_ لا تدخل في مجال الشعرية لمجرد أنها تحظى بالصياغة حيث الوزن والقافية، لأنها _واقعاً_ خاليةٌ من الإثارة، أي بمعنى أنّها لا تتعلق بالانفعال.

ويرى **أدونيس** في إطارٍ كهذا أنّ **"**الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم. القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها –هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة. إنّ الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة**"** [1]، تلك الأسرار هي الكامن الماورائي الذي يزود النص بشحنة الشعرية، ويحمل تفسيراً لذلك الوقع السحري لكلمات النص الشعري.

وبالمقارنة، فإنّ في هذا النص صورتين للإيقاع، واحدة قارّة، تتمثل بإيقاع مجزوء الكامل، بمعية التقفية بالألف والنون، إلى غير هذا من صور الإيقاع التي تندرج في ذات الصورة الإيقاعية القارة، من قبيل ملامح التكرار على سبيل المثال لا الحصر أو غيرها، وكل هذا يدخل في باب النظم المتّصف بكونه قاسماً مشتركاً بين نصوصٍ شعرية لا حصر لها في مدونة الشعر العربي قديمه وحديثه؛ وصورة الإيقاع المنتظم ثابتة ومقيدة؛ بل ومتوقّعة إلى حدٍّ ما، لا ننتظر منها على سبيل كونها نظماً تقليدياً أيّة صدمة أو تحديث.

بينما الصورة الثانية للإيقاع في النص الشعري تتمثل بدايةً بالرؤيا العامة في النص، حيث اتصال الأنا بالآخر منذ الشروع وحتى الختام، عَبْر تجليات تظهر منذ العنوان **(واحدان)**، فهو عنوان يومي غير مطروق، ومن هنا فهو يسجّل بدايةً دلالته اليومية التي تزعزع الثابت الفكري، فهي لفظة خارجة من ربقة المعجم الكلاسيكي للعربية الفصحى، نظراً لغياب المصداق الواقعي لها كمدلول، هذا من جانب، وفكرةٌ كهذه تستدعي لفظة بديلة هي (اثنان)، فالواحد لا يمر بطورٍ يقال له فيه (واحدان)، إلا ضمن حدود ودائرة اليومي.

ويسري هذا المعنى الاتصالي بين الأنا والآخر في تفاصيل الرؤيا الشعري في تقاطع المتوازيين، والتشابه على نحو النقوش في الأواني، والكحل المطعم بالظلام، وفي الطبشور المتكلم الصامت، وهكذا.

---

[1] **ـ مقدمة للشعر العربي: ٩٤.**

ومن الواضح أنّ الحياة اليومية هي الرافد والمعين الذي يأخذ منه الشاعر ألفاظه، مِن مثل: **(واحدان، متوازيان، يتقاطع المتوازيان، النقوش الغافيات على الأواني، المطعَّم، كالطبشور، الفواصل، نقطة، نقطتان، أربعة العيون، تحنط، تسريحة الوقت الجديدة، تلاصق، الفراغ، الرصيف، السجائر، سر الليل، مربع الشطرنج)**، وهذه غزارة لفظية مستساغة بما تضيفه من وقعٍ يتأتي من كونها صادرة عن معجمٍ مجاور لمعجم العربية الفصحى، عابرٍ حدوده نحوه في حالةٍ من التجاور المتراكم، الذي يلقي بظلالِه على النص بوصفه رؤيا تنطلق أصلاً من لفظةٍ يومية تحمل توتراً دلالياً مثيراً، وتشتمل على حزمة من ألفاظ الكلام العام اليومي، الذي يصير في فضاءٍ كهذا مثاراً للإدهاش، ومصدراً لما يُترَك من أثرٍ نفسي لدى المستقبِل للنص وهو يدرك تماماً أنّه بصدد نصٍّ منزاحٍ من لغةٍ قاموسيةٍ قارّةٍ نحو أخرى مجاورة، ومتداوله عامة، فيكون واقعاً تحت ضغط لذةِ هذا الاستدعاء، وبهذا يكون للأداء بلغة اليومي تأثيرُه ووقْعُه، خصوصاً وهو ينتشر في جسد النص بهذا المستوى.

ومن مصاديق إيقاع المعجم اليومي نص (تحوّلات)[1]، لِبسّام صالح (البسيط)

الْخَمْرُ شَهْوَةُ أُنْثَى لَمْ تَجِدْ رَجُلَا نَامَتْ.. وَقَدْ أَطْفَأَتْ فِي قَلْبِهَا الأَمَلَا
وَعِنْدَمَا حَلَمَتْ بِالْحُزْنِ ضَاجَعَهَا وَمَصَّ مِنْ شَفَتَيْهَا حُلْوَهَا قُبَلَا
لَمْ يُبْقِ غَيرَ مَرارَاتٍ تُذَكِّرُهَا بِطَعْمِهَا، حِيْنَ كَانَتْ سُكَّراً خَجِلَا
وَيَومَهَا، لَمْ تُشَارِكْ مَاءَ حَاسِدِهَا وَيَوَمَهَا لَمْ تُشَارِكْ شَهْوَةً رَجُلَا
وَهَا تَبدَّلَ وَجْهُ الْكَأْسِ وَاعْتَكَرَتْ بِلَونِهَا وَأُبِيْحَتْ لِلَّذِي بَذَلَا

إذ تنشأ صورة الإيقاع اليومي من خلال المعنى الشعري العام ومن كيفية تفجّره عَبْر العناصر المكونة له في رؤيا شعرية خاصة بالشاعر؛ فبين عالمه الخاص الداخلي، وعالمه المحيط به، ومن ثَمَّ ما يوظفه من معجمٍ تَنْبري الرؤيا كاشفةً عن طبيعة الوقع الذي تتجلى فيه، وبهذا، **"**فإنَّ معجم أي نص شعري يمثل – في المقام الأول– عالم ذلك النص، أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلق بنية الوجود الشعري**"** [2]. فإذا كانت الكلمات ذات خصوصية تتأتى من انبرائها الجريء والمغاير، فإنّ طاقتها في التأثير تتناسب حتماً مع ما يكمن وراءها من وَقْع.

وليست مجاورة إيقاعٍ لإيقاعٍ آخر من منظور حداثي ضرباً مِن حتمية التعرض للإلغاء والتعليق لأحدهما _إنْ جاز الوصف_ ؛ بل من المستساغ أحياناً مقارنة المتجاورَين من صور الإيقاع من خلال ترجيح كفةِ أحدهما على حساب الآخر، فإذا كان الوزن الشعري يجري **"**صانعاً

---

[1] **ـ الماء يكذب: ٦٣ـ ٦٤.**

[2] **ـ تحليل النص الشعري "بنية القصيدة": ١٢٦.**

موسيقاه الخاصة التي تفجّر في الكلمات أقصى طاقاتها الدلالية المرتبطة بالانفعال الشعري" [1]، والوزن الشعري بهذا الفهم وسيليّ لا غائي.

فالانفعال نتاج طاقات الكلمات الدلالية، بوصفها المكتَشَف الجديد الذي يوفره النص الشعري في رؤياه الخاصة؛ فالكلمة خارج الرؤيا الشعرية تبدو فاقدةً لهذا التوهج الذي تتصف به في غضون النص الشعري؛ فهي داخلَ النص مغتسلة بماء الرؤيا ومتضامنةً في حقل من التضافر الحيوي مع ما يجاورها من الألفاظ الداخلة في حقل اليومي من الألفاظ وصولاً إلى آصرةٍ نصيةٍ لها نصيبها من الإدهاش والإثارة خصوصا وهي متفشية في النص.

وليس بالضرورة أنْ يأتي توظيف المعجم اليومي في النص تلقائياً؛ بل إنّ الشاعر قد يلجأ إليه باختياره. وهو اختيارٌ غير مجاني على ما يبدو؛ نظراً للخصائص الكامنة وراء توظيف الألفاظ "وهنا فإنّ الإيقاع المحتفي باختيار الفاظٍ بعينها ذات ثراء شعري يسهم في إيقاعٍ... يصدر عن خصيصةٍ جماليةٍ في المعجم" [2]، وهي جماليةٌ تتباين من نص إلى آخر؛ استجابةً لتباين ألفاظ المعجم اليومي، وطبيعة توظيفها وتلَقِّيها.

وبسام صالح في نصه هنا يوظف ألفاظاً هي من الحياة المباشرة، في رؤيا خاصة بالخمر؛ فهو يرصد رصداً شعرياً رؤيوياً موضوعة التحول، متخذاً من الخمر نافذة رؤيوية ذات وَقْعٍ يتأتى من الخصوصية الدلالية العامة أولاً، ومِن ثَمَّ من تفاصيلها المتمثلة بعناصرها اللفظية الخاصة، المتمثلة بـ**(شهوة أنثى، مصّ من شفتَيها، بطعمها، يومَها)**، وهذا تجاور يومي واضحٌ يسري في روح الرؤيا الشعرية، تاركاً وراءه وَقْعَاً خاصاً، يظهر جَلِيَّاً في ما يضمره أو يظهره من إيحاء رؤيوي.

وفي معرض حديثه عن توجه الشاعر العراقي الحديث لاستعمال أنماط اللغة اليومية في الشعر العراقي الحديث، يرى الدكتور **محسن اطيمش** "أنّ هذا التوجه ينبغي أنْ يكون حذراً ومشروطاً، بمعنى أنْ يكون مما تستدعيه الضرورة الموضوعية، أو اللغوية، أو الحالة النفسية التي يكون الشاعر فيها" [3]، وهل الحالة النفسية إلا ردة فعلٍ تعكس تَوَتُّر وتَمَوّج نفس الشاعر تجاه ظاهرةٍ ما لها من الوَقْع في النفس ما يأخذ بيد الشاعر نحو الاستجابة لها بوصفها مثيراً خارجياً.

---

[1] ـ لسانيات النص _نحو منهج تحليل الخطاب الشعري_، د. أحمد مداس، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن، ط٢، ٢٠٠٩م: ٢٠٠.

[2] ـ مرايا المعنى الشعري: ٣٣٠.

[3] ـ دير الملاك: ١٧٥.

ويتفاوت الشعراء، كما تتفاوت النصوص الشعرية في طبيعة توظيف المعجم اليومي، للحد الذي يأخذ نحو تصورات درجات مقبولية أنماطها في إطار إيقاع المعجم اليومي، ومن المصاديق ذات التوظيف المتباين للمعجم اليومي نص **(تواقيع على بصمة الهاوية)**[1]، لعُمَر السّراي : (تفعيلة المتدارك)

الشَّارِعُ مَشْغُولٌ بِالأَسْمَنْت..
وَوَحْدَك كُنْتَ تُفَتِّشُ عَنْ سِرٍّ لِسِوَاكِ
مَا كُنْتَ لَدَيكَ
فَروحُ التَّمْرَاتِ.. ندَاهَا فَرَّ إِلَى عُشٍّ فِي آخِرَةِ القَمْحِ..
وَكُنْتَ هُنَاك..
تَدْمَى مِنْ وَجَعِ الإِنْسَانِ سَرَاوِيلُ لحَاك
لَكَ بينَ النَّخْلِ دفُوفٌ تَرْتَجُّ تَلَاوِينُ البَطِّ لَهَا وَعَلى سُلَّمِ
ضِحْكَتِكَ الثَّكْلَى
فَوْجُ أَنَامِلَ يَمْسَحُ أَقْرَاطَ الثَّلْجِ..
فَلَا تَحْتَجّ
لِتُدَرِّبَ رَاحَتُكَ الطِينَ بِأَنْ لَا يَسْجدَ.. إِلّا لَـ (إِلَّاك)..
فَنِدَاؤُكَ كَاظِمُ.. مَا كِدْتُ بِأَنْ أَسْمَعَهُ لَولَاك..
.....
وَحَفَرْتَ بِقَلْبِ الرِّيحِ..
وَرُحْتَ تَصُبُّ الْكَلِمَاتِ. وَبِضْعَ تَوَاقِيعَ فَوقَ دَوَاوِينِ العِطْرِ..
فَكَانَتْ رَكْعَتُكَ الأُولَى.. رَفَّةَ سَحَرٍ وَإِشَارَاتٍ نَحْوَ اللابَحْر..
لَكِنْ عَفْوَاً..
شَمْسُكَ نَسِيَتْ أَنْ تَصْنَعَ ثُقْبَاً فِي قَلْبِ السَّيَّاب
يَخْرُجُ مِنْهُ الأَطْفَالُ الفَرِحُونَ بِمَا ظَلَّ مِنَ اللعِبِ غُبَارَاً
فَوقَ مَرَاسِيهِم..
وَشِرَاعُ الْكَلِمَاتِ يُهَوِّسُ فِيهِمْ:
(شْكِلِتْ لَمَّنْ صِغِتْ تِمْثَالْ للسَّيَّابْ
يَا مَزْيُونْ يَا مَهْيُوبْ.. يَا حَبَّابْ
لَوَنْ تِنْخَانَه نِمْلِيْلَك الدِّنْيَا ابْوَابْ

---

[1] **ـ سماوك قمحي: ١٢٨ـ ١٣٠.**

وْتِمْثَال بْجَنَّةْ نْسَوِّيْلَكْ)،
لَا شَكَّ بِأَنَّكَ قَلبِي
فِغِنَاؤُكَ أَورَقَ كَالْمَطَرِ الصُّوفِيِّ عَلَى وَاحَةِ صَلْبِي
وَدَفَاتِرُ أَنْفَاسِكَ.. قَلَّمَتِ الأَغْصَانِ لِكُرَّاسٍ مَزَّقَهُ صَحْبِي..
أَنَا مَا احْتَرْتُ بِنَفْسِي.. أَو ذَنْبِي..
لَكِنِّي أَحْتَارُ بِأَنَّكَ..
لَو.. لَو.. لَو.. رُحْتَ..
فَمَنْ سَوفَ يُجِيْدُ بِأَنْ يَزْرَعَ قَلْبَكَ تِمْثَالاً فِي دَرْبِي.
فِي قَلْبِي..

بدايةً، ومن منظور التلقّي، يبدو إيقاع المعجم اليومي متذبذباً؛ نتيجةً للحظة تلَقّي النص، تلك اللحظة التي تشترك في فاعليتها عوامل فطرية، وأخرى اعتبارية، وهذا الأمر لا يقتصر على علاقتنا الانفعالية بمستويات الإيقاع في النص الشعري، **"** فكلنا نعرف تلك الرجفة الخاصة وذلك الانفعال والافتتان اللذين يشبهان ما نستشعره عند وقوع بعض الأحداث... وهي تنشأ بصورة طبيعية وتلقائية مِن توافقٍ خاصٍّ بين كياننا الداخلي، المادي والنفسي، وبين الأوضاع (الواقعية أو المثالية) التي تؤثر فينا. لكننا عندما نتحدث من الناحية الأخرى عن فن الشعر أو عن قصيدة ما، فإنّ اهتمامنا يكون في هذه الحالة موجَّهاً إلى وسيلة إحداث وضعٍ يماثل الوضع السابق**"** [1]، تلك الوسيلة هي اللغة التي من أبرز مستوياتها المستوى الإيقاعي.

ومن الضروري أنْ نتساءل في هذا الإطار، هل أَنّ كلّ ما يتم استعماله من المعجم اليومي يحظى بوَقْعٍ يؤخذ بنظر الاهتمام؟ أم أَنّ هنالك أنماطًا أو صورًا أو قل تجليات ذات مقبولية ووقْع دون غيرها؟

هذا التساؤل وغيره تبدو خطورةُ إجابتِهِ من الخطورة الكامنة فيه، ويرى الباحث أنَّ هذه مسألة نسبية لا قطعيةَ فيها؛ نظراً لتباين وتفاوت الذائقة، ذائقة المُرسِل والمستقبِل؛ فليسَ هنالك معيار ثابت يمكن من خلاله الجزم بمقبوليةِ هذا التوظيف اليومي وعدم مقبولية ذاك، ومن ثَمّ يكون لدينا تصور تَتَحدد في ضوئه قيمةُ إيقاعه، بناءً على معطياته التي يحددها المعيار كالانفعال وما يتركه اليومي من التأثير وما يشتمل عليه من الجمالية، باعتبار هذا كله مصدراً لما في المعجم اليومي من إيقاع.

---

[1] - الرؤيا الإبداعية، هاسكل بلوك، وخيرمان سالنجر، ترجمة: أسعد حليم، ومراجعة: د. محمد مندور، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٦م: ٢٢-٢٣.

وفي تصوّر الباحث أنّ إيراد المعجم اليومي لا يكون عن غير قصدٍ من الشاعر؛ فالشاعر المعاصر حين يكتب رؤياه بلغتين، فمن الراجح جداً أنّه مدركٌ تماماً لما يترتب عليها من وقْعٍ، كما أنّه من الراجح أنْ يكون هو بذاته واقعٌ في فخ ذلك الوقع، الأمر الذي ساقه للتوظيف ثنائي الأداء، وهو أيضاً يُدرِك التفاوت الذي قد يحصل بين تجليات اليومي المختلفة.

وهذا النص من شعر التفعيلة، الذي إنْ تنوعت قافيته فإنه يشتمل على طابعٍ وزنيٍّ يمثل الصورة الظاهرية لإيقاعٍ تشترك فيه نصوصٌ كثيرةٌ في الشعر العراقي الحديث والمعاصر؛ فهي ليست خصوصية إيقاعية لنصٍّ دون سواه، كما إيقاع المعجم الشعري، فهذا الأخير يضمن للنص خصوصيته الإيقاعية، نظراً للرؤيا الباعثة التي يندرج ضمنها المعجم اليومي بوصفها معنىً شعرياً باعثاً، ونظراً لخصوصية وطبيعة المعجم اليومي ذات البُعد الفني فيه، ومن تجليات المعجم اليومي، الألفاظ : **(تواقيع، بصمة، مشغول بالإسمنت، التمرات، سراويل، تلاوين البط، حفرت بقلب، يُهَوِّسُ، قلّمت الأغصان، يزرع قلبك)**، وأغلبها له أصله في معجم العربية الفصحى، وإيقاعها هو المنتج للرؤيا الشعرية في جانبٍ كبير من هذا النص.

هذه الرؤيا التي اتخذت من النحات العراقي نداء كاظم محوراً رئيساً للتفاصيل الشعرية فيها، وهي رؤيا يسهم في إنتاجها البُعد النفسي للألفاظ اليومية على نحوٍ لافتٍ، فـ**"**إنّ لذةً شعريةً رائعةً في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها. لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مَدٍّ من تفجّرات الأعماق. وإلا تحولت إلى رنينٍ باردٍ صنعيٍّ أجوف**"**[1]، ومن هنا نفهم الفارق بين توظيف الالفاظ اليومية المذكورة من جهة، والتوظيف الآخر من جهة أخرى.

فالنص فيه توظيف لليومي على نحوٍ آخر، فالشاعر يورد أهزوجةً شعبية من جنس (الهوسة)، التي تكثر في الأوساط الشعبية، وهي عامية الألفاظ شعبية الأداء، ويبدو للباحث أنّ وقْعَ الأهزوجة ذو مستوى مختلف عن وقع الألفاظ السابقة، مع الاحتفاظ بالصفة النسبية لهذا الحكم؛ نظراً لاتبنائه على ذوق خاص.

ومن الممكن أنْ نشعر بأنّ الشاعر العراقي التسعيني يحاول أحياناً أنْ يرفعَ الألفاظ اليومية إلى مصاف مفردات العربية الفصحى، هذا بالرغم من صعوبة كسب الرهان مِن هذا القصد؛ نظراً لنزول هذه الألفاظ إلى مقام اليومي، الذي يصعب انفلات المفردة منه حسب رؤية الباحث، ومن تمثلات هذا المعنى ما نلحظه في نص **(حصاد الجَنوب المُرّ)**[2]، لمهدي حارث الغانمي (تفعيلة الكامل)

غَرَّبْتَ وَحْدَكَ عَاشِقَاً،

---

[1] **ـ مقدمة للشعر العربي: ٩٤.**

[2] **ـ تلميذ الفراشة: ٢٤ـ ٢٥.**

وَبَنُوا هِلَالٍ شَرَّقُوا، مِنْ دُونِ أَنْ يُفْضُوا بِأَسْرَارِ
الرَّحِيلِ إِلَيكَ،
جُزْتَ الْمَاءَ والدَّمَ وَالْمَلَاحِئَ وَالرُّؤَى:
أَرْضٌ ((تشيلُكَ)) فِي ضَفَائِرِهَا، وَثَانِيَةً تَحُطُّكَ
[سَبْعَ مَرَّاتٍ]..
بَرَيتَ حَوَافِرَ الرِّيحِ الصَّقِيلَةِ،
وَانْطَوَتْ صُحُفُ ((السوالفِ))،
فَاخْتَلَقْتَ الْقَمْحَ كَي تُوحِي بِرَهْبَتِهَا
وَشَمسَاً تَسْتَفِزُّ الْمُتْعَبِينَ لِكَي يَدُورُوا حَولَ نَاعُورِ
المُنَى..
هَلْ حَاصَرُوكَ وَأَنْتَ مُنْشَغِلاً بِتعْدَادِ المَذَابِحِ؟
حَيثُ تَحْتَفِلُ الرِّقَابُ بِحَزِّهَا،
وَالشَّمْسُ تَكْنُسُ مَا تنَاثَرَ مِنْ غُبَارِ الفَاتِحِينَ عَلَى
عُوَيْنَاتِ الصَّبَاحِ..
فَهَلْ تَبَقَّى فِي مَسَائِكَ مَا يُقَالُ؟
وَمَا سَتُعْطِيكَ الَّتِي شَنَقَتْ نِهَايَاتِ الْكَلَامِ عَلَى
الشِّفَاهِ
سِوَى الْكَلَامْ؟!!

فالشاعر يوفِّر للألفاظ اليومية وقعاً من خلال زَجِّ المتلقي في فضاء من الشعور بجريانِ ماء اللفظة في روحه وهي تحاول الارتقاء إلى أنْ تبلغَ مقامَ العربية الفصحى، ولا فرار للمتلقي من الشعور بهذا التوتر اللغوي المنتِج للتوتر النفسي في الألفاظ **(تشيلُكَ، تَحطُّكَ، سبعَ مرَّاتٍ، السوالف، يدورُوا حول ناعورِ، تعداد المذابح، عوينات، شنقت)**، فهي حزمةٌ من الالفاظ والتراكيب، المثيرة والمؤثرة بشكلٍ واضحٍ ضمن رؤيا الشاعر، فهل نجح الشاعر في بثّ روح الفصحى في هذه الألفاظ؟ وما مقدار نجاحه؟.

وليست الإجابة عن تساؤل كهذا تمثل غايتنا القصوى خصوصاً ونحن نعلم أنَّه **"**ربما كان بعض هذه الالفاظ ينحدر من أصل لغوي فصيح ولكنه صار بتطور الحياة وتعاقب الأجيال جزءاً من العامية**"** [1]. الغاية هنا في أنْ نلحظ صدور الإيقاع في المعنى الشعري عن هذه الألفاظ، لنؤكد في إطار إيقاع النص الشعري الرؤيوي الحداثي على أنْ يتمّ **"** التفريق بين الإيقاع

[1] **- دير الملاك: ١٧٦.**

والموسيقى في الشعر والإيقاع الصادر عن العناصر الكمية المنتظمة فقط والإيقاع الذي تستمد تلك العناصر فيه فنيتها من بعض مكونات النص أو كلها، وإلا فهي مجرد نظمٍ بارد يقع خارج الشعر أو مُسمَّاه**"** [1]، والمعجم اليومي من تلك المكونات التي نأتْ بالنص الشعري عن أنْ يكونَ نظماً فقط، بوصفها مكونات لها وقْعُها الواضح.

[1] **- مرايا المعنى الشعري: ٣٣١.**

ثانياً_ إيقاع التقابل

ليس شرطاً أنْ يكون انبناء وإنشاء تفاصيل النص الشعري وحفر مساربه وقفاً على اللحظة الشعرية ذات البُعْد التلقائي الصرف، وما هو بالعبث التأليفي، من قبيل ما نسمعه مِن مقولاتٍ جاهزة من أنّ النص الشعري _مثلاً_ يَكتب نفسه، أو هو ضربٌ من الإلهام أو ما إلى ذلك. وهذا ممكن فيما لو كانَ متوفراً في أفضية النص على نحو من اللمح أو الومض هنا وهناك. فلا ريب ولا عيب في أنْ يتدخل الصنع في عملية الخلق النصي، ولعل ما نلمحه أو نراه من هندسةٍ في النص تصح لأنْ تكون برهاناً على أنّه لا يخلو من أنْ يكون خاضعاً لدرجةٍ من درجات التخطيط المسبق.

ويبدو للباحث أنّ تكرار توظيف التقابلات والتناقضات على نحو متجاور ومكثف في النص، لدرجةٍ تشتمل فيها كل سطور وأبيات النص أو أغلبها على هذا النوع من التجاور إنما هو داخل في باب القصد من قِبَل الشاعر في نشآت بنية النص.

وهذه القصدية في توظيف ثنائيات المعنى ربما أغرَت الشاعر من جهتين، الأولى لأنّ فيها يُسراً توظيفياً؛ إذ من المعلوم أنّ التقابل بالتناقض أو بالتضاد فيه ما فيه من استدعاء ثنائيات المعنى وأثرها من قبيل الضد وضده، والموقف بين الإثبات والنفي، والظن وخيبة الظن، وضروب المقارنة المختلفة بين طرَفَي التقابل، وهي ثنائيات يتم إخراجها طبقاً لمقتضيات ودواعي الرؤيا الشعرية في موقفٍ مشحونٍ _حتماً_ بالمثيرات والتأثيرات المتباينة.

والتقابلات في واقع الأمر مِن عُرَى المعنى وأواصره التي يكتشفها النص كمقترحات ذات عائدية لذائقة الشاعر، أو يؤدي دور المؤرشف لها بمنحىً جماليٍّ، وهي عُرَىً لها أثرُها ووقْعُها في النفس؛ نظراً لما فيها من تَوَازٍ تُنتِجه المجاورة على نحوٍ من التقابل بين مفهومٍ وآخر، أو بين مصداقٍ وآخر، يتجاوران في فضاء من الحكمة أو العاطفة، أو أي مدارٍ من مدارات المعنى الشعري، على نحوٍ من التباين، وكل هذا يأتي ضمن تجربة الشاعر، وإمكانياته الإبداعية في مسارات من الخلق النصي.

وفي إطار المقارنة بين استعمال الشاعر القديم لأسلوب التقابل والتضاد من جهة واستعماله من قبل الشاعر المعاصر يرى الدكتور **عمران خضير الكبيسي** أَنّه **"**في الوقت الذي ركز فيه الشاعر القديم على الجمع بين الأضداد حسياً وفي إطار البيت الواحد معتمداً على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ. يركز الشاعر المعاصر على العناصر الشعورية والنفسية ليُعَبِّر عن الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع المعاصر... مستغلاً بذلك مظاهر التناقض في الحياة والكون**"** [1]، فتكون للشاعر المعاصر خصوصية أدائية في هذا الإطار؛ فهو خارجٌ من ربقة

[1] **ـ لغة الشعر العراقي المعاصر: ١٩٩.**

التضاد اللغوي الجاهز قاموسياً، نحو التحليق في سماوات الخلق الأدبي، والابتكار الجمالي؛ وهذا يعود لبواعث المعاصرة وما يندرج فيها.

ويمكننا أنْ نفهَم أنّ من بواعث هذا الاختلاف هو في كون الشعر الحداثي يقترب من كونه رؤيا، فهو غارقٌ في فنيّته وأبعاده الجمالية بالشكل الذي يخرجه من مناخ التقليد في رؤية حضارية تقوم على التقابل بين الحالة ونقيضها، وهو الأمر الذي نجده يمثّل وجهاً من وجوه الوعي، ويعكس المفاهيم الأساسية التي أقام عليها الشاعر تفكيره، والتي عكست خصوصيته الشعرية والموقفية معاً [١].

وقيمة الرؤيا في كونها خصوصية تعرب عن كونها موقفاً صادماً، والرؤيا من هذه الناحية، قد تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة ولا يربط فيما بينها أي شكل من أشكال التقارب، وهكذا تبدو الرؤيا ، في منظار العقل متضاربة وغير منطقية. وربما بدت نوعاً من الجنون[٢].

وعن إيقاع التقابل بالتناقض والتضاد، فإنّ الإيقاع العميق والرئيس هو إيقاع المعنى الشعري بوصفه رؤيا، ومن ثَمَّ فعلاقة التضاد في غضون نظام العلاقات الداخلية في بعض النصوص هي التي تمثّل أساس الحركة، فالكلمة تحرّض الكلمة، أو الصورة تحرّض الصورة بموجب علاقة التضاد هذه[٣]. وهناك حديث عن الإيقاع المعنوي وسبل تحقيقه في العمل الشعري، من حيث الوقوف على التكافؤ والطباق والمقابلة وهذه كلها تتضمن التضاد الدلالي في بنيةٍ من التناسق والانسجام[٤].

وثمّة ما يتحقق للنص عَبْر هذا الأداء الشعري، من شحنٍ وجذبٍ وتفاعلٍ في كفَّتي التقابل، حتى **"**أصبح أسلوب التقابل بين المتناقضات من أهم عناصر الأداء الشعري الذي يتميز به الشاعر المعاصر، فبواسطته أوقد التوهج الشعوري والعاطفي في الكلمات. فعن طريق المقابلة والمجاورة بين المتناقضات، يخلق موقفاً إيجابياً متماسكاً أشبه بالتفاعل الإيجابي بين قطبي الجاذبية المغناطيسية. لقد صاغ بالتناقض أشكالاً متعددة من ظواهر الوجود وحقق تقدماً فنياً في

---

[١]- ينظر: الرؤيا الانبعاثية والتجربة الفلسفية (بحث منشور)، ماجد السامرائي، مجلة الأقلام، ع(١١-١٢)، ت٢، ك١/١٩٩٨م: ١٣٦.

[٢]- ينظر: الثابت والمتحول: ١٦٧/٣.

[٣]- ينظر: حركية الإبداع: ١١٢- ١١٣.

[٤]- ينظر: الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي: ٢٥٨.

مجال تشكيل لغة القصيدة"[1]، الأمر الذي يترجم حداثة النص الشعري من جهة، وحداثة الإيقاع فيه من جهة أخرى.

وليسَ ادّعاءً أنْ تكون مدوّنة الدراسة مصداقاً للاشتغال الشعري الحداثي، خصوصاً مع ملاحظة ما في هذه المدونة من تجليات هذا الاشتغال، فمن الواضح أنّ "الشاعر المعاصر... ابتعد عن صيغ القوالب الجاهزة، واعتمد المباغتة والمفاجأة في خلق المتعة والدهشة، وتحقيق الإثارة، فكان التناقض والتضاد وسيلة من وسائله التكنيكية، وأساليبه الديناميكية في بناء القصيدة المعاصرة. إنّ الشاعر الحديث مضطر إلى محاكاة التوتر النفسي للإنسان ككائن غير مستقر السلوك" [2]، ومن هنا يأتي الفهم الإيقاعي لهذا النوع.

وثمَّة تباين في تسمية هذا النوع من الإيقاع، نلحظه في تناول بعضٍ من الباحثين المعاصرين[*]، على أنّ هذه الدراسة تتبنّى التسمية المذكورة ضمن خطة الدراسة هنا؛ ولكننا في النهاية نُسَلِّم في كون هذا الإيقاع يعني"ذلك الشكل من إيقاع المعنى الشعري الذي يبدعه الشاعر على التضاد بين المجاورات والتقابلات، بما يبدو التضاد منتجاً شعرياً ذا أثرٍ إيقاعي تستمد منه الإيقاعات الخارجية المنتظمة معناها الفني وإيحاءها الجمالي" [3].

ومن الطبيعي أنْ تختلف تجليّات هذا الإيقاع من نصٍ إلى آخر، فهو رهنُ طبيعة الاشتغال الشعري، المتأتي من مستوى التجربة الشعرية، لذا فهو واردٌ في صورٍ مختلفة، على أنّ الأهمّ من كل هذا أنَّهُ ستكون دراستنا منصبة على ما يشغل مساحة واسعة من النص، ليكون مصداقاً لكونه إيقاعَ نصٍّ لا إيقاعَ زاويةٍ من زوايا النص. ومن مصاديقه نص **(بحر بلا ماء)**[4]، لعلي عبد اللطيف البغدادي (المجتث)

طَلَبْتُ شُرْبَةَ مَاءٍ فَرُمْتَ شُرْبَ دِمَائِي

---

[1]- **لغة الشعر العراقي المعاصر: ٢٠٠**

[2]- **المصدر نفسه: ٢٠٠**

(*) على سبيل المثال، أطلقَ عليه الدكتور عمران خضير الكبيسي عنوان (التقابل بالتناقض والتضاد)، بمعية ظواهر إيقاعية أخرى، كالتكرار، والتقطيع والبتر، وغيرهما، ينظر: المصدر نفسه: ١٩٩، وهو عند محمد كنوني ضمن قسم الإيقاع الداخلي أو "بلاغة" الإيقاع الشعري، وتحديداً في موضوع التوازي والتكرار، على أنّه واحد من أنماط التوازي، باسم (التوازي القائم على التقابل الدلالي)، ينظر: اللغة الشعرية _دراسة في شعر حميد سعيد_، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، (د.ط)، ١٩٩٧م: ١٢١، وقد درسَه الدكتور رحمن غركان بعنوان (إيقاع التضاد)، بمعية ما درسه من إيقاعات أخرى، مثل: إيقاع المعجم اليومي، وإيقاع المجاورة، وإيقاع السؤال اليومي، وإيقاع الأسلوب، ينظر: مرايا المعنى الشعري: ٣٣٥، ودرسه أيضاً الدكتور علي عبد رمضان بعنوان (التضاد والتقابل الدلالي)، بوصفه إيقاعاً داخلياً، بمعية إيقاعات أخرى مثل: إيقاع الصوت، وإيقاع اللفظ، والتصاعد القولي، والجناس، إلى غير ذلك، ينظر: الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي: ٢٥٧.

[3]- **مرايا المعنى الشعري: ٣٣٥.**

[4]- **سقفي ركام: ١٢١- ١٢٤.**

سَلَبْتَ مِنِّي أَمَامِي وَرُحْتَ تَجْرِي وَرَائِي
فَهِمَّتِي فِيكَ صِفْرٌ يَا وَاحِداً فِي الْجَفَاءِ
أَتَاكَ وَهْجِي مُشِعًّا حَضَنْتَهُ بِانْطِفَاءِ
رَجَاكَ دَائِي دَوَاءً فَكُنتَ دَاءَ دَوَائِي
كَمْ قَلَّبَتْكَ عُيُونِي وَقَبَّلَتْكَ دِمَائِي
فَلَا قَلَبْتَ ظَلَامِي وَلَا قَبِلْتَ ضِيَائِي
وَلَا شَرِبْتَ بُحُورِي وَلَا شَمَمْتَ هَوَائِي
حَطَّتْ عَلَيكَ حُرُوفِي وَحَمَّلَتْكَ ثَنَائِي
وَإِذْ رَأَيْتَ ثَنَاهَا نَظَمْتَهَا لِهِجَائِي
أَتَاكَ أَلْفِي وَبَائِي عَادَا بِأَلفِ وَبَاءِ
فَفِيكَ أَلْفَيتُ نَحْسِي وَفِيكَ أَلْفِي وَبَائِي
دَقَائِقٌ مِنْكَ رَاحَتْ تَدُقّ لَحْنَ عَنَائِي
وَلَحْظَتِي مِنْكَ فَرَّتْ وَفَرَّ حَتَّى حَيَائِي
صَدَقْتُ أَنَّكَ بَحْرٌ فَكُنْتَ مِنْ دُونِ مَاءِ
وَكُنْتُ سِفْرَ عَطَاءٍ وَكُنْتَ صِفْرَ عَطَاءِ
وَكُنْتُ رَمْزَ وَفَاءٍ وَكُنْتَ رَمْسَ وَفَاءِ
إِنْ خِلْتَ أَنَّكَ طَيرٌ فَمَا عَدَوتَ سَمَائِي
عَدِمْتُ مِنْكَ عُيُوبِي فَعِبْتُ فِيك لِقَائِي

ولنا أن نتصور بدايةً أنّ تجاور المتواليات الدلالية المتناقضة أو المتضادة على نحوٍ متوازٍ، قد يوحي باليُسرِ الهندسي للنص، مقارنةً بتشكيلات نصية أخرى، بسببٍ من كون التقابلات لها بُعدٌ استدعائي، بالشكل الذي يستدعي الشيءُ أو الموقفُ الضدَّ المقابلَ له، ولكنَّه من جانب آخر فيه من الخطورة ما يقرِّب الشاعر من الوقوع في دائرة الرتابة، خصوصاً في النصوص ذات الاستحضار الكمِّي المكثف للتقابلات الدلالية.

فيكون على الشاعر تفعيل العناصر الجمالية وتوزيعها بشكلٍ يوازي أو يفوق ذلك الاستحضار المكثف؛ فهو ربّما مطالبٌ جمالياً بأخذ هذا المعنى بالحسبان، تخفيفاً من حدة الرتابة المتوقَّعة، ومن أجل إقناع الفكر والعاطفة معاً؛ إذ من الممكن النظر إلى النص على أنّه أيقونة حجاجية، لا تتحقق لها النجاعة إلا بما توثِّق له من خصوبة جمالية رؤيوية تتوزع بين طيات وأبعاد النص هندسياً ودلالياً، بالمستوى الذي يضمن للنص تحقيق ردّة فعلٍ وتأثيرٍ وَوَقْعٍ على مستوى الفكر وعلى مستوى العاطفة.

ورؤيا هذا النص تمثّل جانب البصيرة والإدراك من قِبل الـ (أنا) وموقفها تجاه الآخر، وقد مهّد الشاعر لها منذ العنوان بمفارقةٍ قائمةٍ على اختلال واضطراب المفهوم في فكرة (بحر بلا ماء)، مُنتِجاً وقْعَاً واضحاً.

ومدار الرؤيا هو في الموقف الناجم عن توتر العلاقة بين الـ(أنا) والآخر؛ إذ تتبلور حركة النص في حالةٍ من التقابل بين موقف الـ(أنا) الإيجابي من جهة، وموقف الآخر السلبي من جهة أخرى، فالموقف الأول يمثل أفعالاً بينما الموقف الثاني يمثل ردود أفعال؛ ولعل من الممكن توزيع الرؤيا في النص على محطات أربع، تبدأ فيه كل محطة بمقدمات تجمع بين موقف الـ(أنا) وموقف الآخر، ثم تنتهي المحطة في قناعةٍ أو نتيجة سلبية غير مُرضِية.

ففي المحطة الأولى ينجم الوقع مع تحرك المواقف متجاورةً أو متتالية بشكلٍ ثنائي منتظمٍ إلى حدٍّ لافت، بدءًا من إيقاع المعنى في التضاد الشعري بين موقف الـ(أنا) في طَلَبِهَا شُربَ الماء، وبين موقف الآخر الذي رامَ شُرْبَ دماء الـ(أنا) الظامئة، فكُلٌّ منهما ظامئٌ يريد شراباً؛ ولكن شتّان بين الشرابَين، فالـ(أنا) تشرب الماء، والآخر يشرب الدماء، وصولاً إلى النتيجة في موقف الـ(أنا) الأخير **(فَهِمَّتِي فِيكَ صفْرٌ... يَا وَاحِدَاً فِي الْجَفَاءِ)**، فالنتيجة هذه تمثل الدلتا الذي تنتهي إليه الدفعة الأولى من المجاورات المتضادة.

ثم المحطة الثانية، المبدوءة بثنائية الـ(أنا) الآتي وهجُها مُشِعًّاً والآخر الحاضن له بالانطفاء، وصولاً إلى النتيجة في:

فَلَا قَلَبْتَ ظَلَامِي وَلَا قَبِلْتَ ضِيَائِي

وَلَا شَرِبْتَ بُحُورِي وَلَا شَمَمْتَ هَوَائِي

ثمّ إلى المحطة الثالثة التي يبدأ إيقاع المعنى الشعري المتضاد فيه بين ثناء الأنا للآخر من جهة، وهجاء الآخر للأنا من جهة أخرى، وصولاً إلى النتيجة الشعرية في:

دَقَائِقٌ مِنْكَ رَاحَتْ تَذُقّ لَحْنَ عَنَائِي

وَلَحْظَتِي مِنْكَ فَرَّتْ وَفَرَّ حَتَّى حَيَائِي

وانتهاءً بإيقاع المحطة الرابعة بين تصديق الأنا لفكرة أنّ الآخر بحرٌ، وحقيقةِ أنّ الآخر من دونِ ماء، في لحظة ينكشف فيها موضع انبراء العنوان الأول من النص، وصولاً إلى النتيجة الختامية في آخر البيتين، والتي تتكامل فيها خيبة الظن بالآخر.

وفيما يخص المظاهر الخارجية للإيقاع، كإيقاع المجتث، وحرف الروي (الهمزة)، والردف المتمثل بحرف (الألف) قبل الروي مباشرةً، وغير ذلك مما يتصل بالنظم العادي، يصدق عنها كما يصدق عن نظيراتها أنْ يقال **"**كلها لم تخلق المعنى الشعري كونها أداءً بالشكل، ولكن شكل التضاد في المعاني والالفاظ بدءاً من العنوان إلى ختام القصيدة هو ما أكسبَ عمقاً فنياً خاصاً،

فكأنّ المعنى الشعري هنا أقرب إلى أن يكون معنىً إيقاعياً فنياً لوضوح عناصره وضوحاً جمالياً في خلقِ شكلٍ خاصٍّ بالقصيدة" [1]. وهذا ما نعنيه هنا بإيقاع الرؤيا.

وتراكم من هذا النوع على نحوٍ متجاور يبرر أولاً أنْ يكون الإيقاع هنا إيقاع رؤيا، أي إيقاع نص، لا جزءاً يسيراً منه، ويعكس ثانياً قدرة الشاعر على إدارة المعنى وتنشئته بقصديةٍ لا بعفوية على الأرجح، ومن هنا يصل أحد الباحثين في دراسته لمصاديق الإيقاع المعنوي في إطار التضاد والتقابل الدلالي إلى أنّ الشاعر قد يكون مدركاً "الدور الذي تقوم به المقابلة والتضاد في إنتاج تراكم إيقاعي أساسه المغايرة والتقابل لذلك لم يترك جزءاً أو عنصراً... إلا جاء له بمقابل يخالفه من أجل تكثيف هذا التراكم ومن ثم تأكيد دلالاته ولفت الانتباه إلى جماله" [2]. والتراكم الإيقاعي في دراستنا معنيٌّ بعموم النص.

وقد يكون موقفا الـ(أنا) والآخر إيجابيين في عموم الرؤيا، كما في نص **(مليون عام)**[3]، لمحمد البغدادي. (تفعيلة المتقارب)

أَجَلْ...
أَنْتِ أَكْبَرُ مِنِّي!!
أَجَلْ..
أَنْتِ أَكْبَرْ
وَعُمْرُكِ يَا طِفْلَتِي نَاهَزَ الآنَ مِلْيونَ عَامٍ...
ومليونَ عَامٍ وَأَكْثَرْ!!

* * *

أَنا كِلْمَةٌ بَينَ كُلِّ الْكَلَامْ
وَأَنْتِ الْكَلَامْ
أَنَا هَائِمٌ بَينَمَا
أَنْتِ مَعْنَى الهُيَامْ
أَنَا حَرْبُ نَفْسِي
وَأَنْتِ السَّلَامْ
أَنَا طِفْلُ أَسْئِلَتِي بَيْنَمَا
أَنْتِ أَجْوِبَةٌ

---

[1] ـ مرايا المعنى الشعري: ٣٣٦ـ ٣٣٧.

[2] ـ الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي: ٢٥٩.

[3] ـ ما لم يكن ممكناً: ٧٩ـ ٨٠.

عُمْرُهَا الآنَ مليونُ عَامْ

ومليونُ عَامٍ وَأَكْثَرْ!!

أَجَلْ.. أَنْتِ أَكْبَرْ!!

إذ تتضاءل وتتواضع الـ(أنا) في حضرة الآخر المحبوبة، في رؤيا شعرية يمكن تخطيط إيقاعها بالترسيمة الآتية:

أنا كِلمةٌ ← تضاؤل

أنتِ الكلام ← اتساع

أنا هائم ← تضاؤل

أنتِ معنى الهيام ← اتساع

أنا حربُ نفسي ← تضاؤل

أنتِ السلام ← اتساع

أنا طفل أجوبتي ← تضاؤل

أنتِ اجوبةٌ عمرها الآن مليون عام ← اتساع

وبهذا يمكننا النظر إلى التجاور المتراكم أولاً من كونه عبارة عن مواقف ثنائية المعنى، على نحوٍ متقابل، حيث الأنا مثلاً ليست سوى كلمةٍ في حضرة الآخر التي هي كل الكلام، وحيث الأنا هائمةٌ ليس إلا، بينما الآخر معنى الهيام، وحيث الـ(أنا) حرب والآخر السلام، وحيث الـ(أنا) طفلُ اجوبةٍ، في حضرة الآخر الذي هو الأجوبة التي عمرها الآن مليون عام... ، ويمكننا النظر ثانياً إلى كون التجاور المتراكم عبارة عن حركة توازٍ بين معنى التضاؤل والضِّعة ومعنى الاتساع والرفعة.

وإنّ الإصرار على حركة النص الشعري ذهاباً وإياباً بين جوهر للأنا وجوهر للآخر في إيحاءاتٍ مختلفة، لهو ترجمان موسيقى المعنى في ظلال الرؤيا الشعرية، ثمّ **"**إنّ تكرار البنية النحوية ذاتها... يخلق تناسقاً موسيقياً... وقد استغل الشاعر هذا التناسق الملفت للتعبير عن معانيه... وبهذا ينشئ بنية ذات وقع خاص غير متات من نسيجها الصوتي بالدرجة الأولى بل من نسيجها المعنوي وتباين الدلالة فيه**"** [1]؛ وهذا ما تؤكده الدراسة هنا.

وقد يجري هذا النوع من الإيقاع في أجواء قناعية تواصلية، تحمل على عاتقها تفاصيل الرؤيا الشعرية، في توظيفٍ للتقابلات حيث يرد المعنى بمعية معنى مغايرٍ له على معنى المخالفة، كما في نص **(صرختان لأبي العلاء)** [2]، لحمد الدّوخي. (البسيط)

---

[1] **ـ الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي: ٢٥٨.**

[2] **ـ مفاتيح لأبواب مرسومة: ٢٥ـ ٢٦.**

(١)

يَامَنْ رَأَى شَاعِراً.. لَا صَوتَ يَقْبَلُهُ
تَوَسَّلَ الدَّرْبَ عَنْ آتٍ، يُوَصِّلُهُ
يَا مَنْ رَأى شَاعِراً مَشْغُولَةً يَدُهُ
بِكُلِّ شَيءٍ بِلَا شَيءٍ فَتَشْغَلُهُ
يَظَلُّ يَمْشِي، يَظُنُّ الأَرْضَ تُسْكِنُهُ
لِوَحْدِهِ.. وَهْوَ لَا يَدْرِي تُرَحِّلُهُ
أَضَاعَ سُنْبُلَةَ الأَحْلَامِ فِي دَمِهِ
وَرَاحَ يَسْأَلُ حَولَ الأَرْضِ مِنْجَلُهُ
يَا مَن رَأَى شَاعِراً خَانَتْهُ إِمْرَأَةٌ
وَهْيَ الَّتِي دَائِمَاً كَانَتْ تُقَبِّلُهُ
خَانَتْهُ إِمْرَأَةٌ كَانَتْ تُطَمْئِنُهُ
أَنْ لَا عُيُونَ لَها فِي الليلِ تَقْتُلُهُ
يَا مَنْ رَأَى شَاعِراً كَانَ الْغَمَامُ لَهُ
وَعَنْ شَوَاطِيهِ كَانَ الْبَحْرُ يَسْأَلُهُ

(٢)

أُمَّاهُ.. أَمْسِي الَّذِي قَدْ فَرَّ كَانَ غَدِي
أُمَّاهُ.. لَا تَلِدِي لِلْمَوتِ.. لَا تَلِدِي
أُمَّاهُ.. مَا زِلْتُ أُخْفِي الْجُرْحَ عَنْ أَلَمِي
إِلَّاكِ.. لَمْ أَقْصُصِ الرُّؤْيَا عَلَى أَحَدِ
مُسَافِرٌ ظَلّ هَذِي الأَرْضِ فِي قَلَقٍ
يَمَامَةً، لَمْ تَكُنْ تَأْوِي لِغَيْرِ يَدِي
كَمْ كَانَ لِي أَمَلٌ أَنْ أَشْتَرِي زَمَناً
يُعَمِّدُ الشَّوقَ وَالْعُشَّاقَ بِالْبَرَدِ
وَالآنَ وَجْهِي عَلَى الأَبْوَابِ مُنْكَسِرٌ
وَضَاعَ فِي الزَّمَنِ الْمَوبُوءِ إِسْمُ غَدِي.

إذ ينكشف النص عن رؤيا عدمية واغتراب منشؤهما الإحباط واليأس. ولعلّ من الواضح أنّ الشعرُ العدميُّ ازدادَ لدى شعراء العصر الحديث بشكلٍ ملحوظ؛ لأسباب تتعلق بالكبت وضيق

العيش، حتى شكّلت العدمية ظاهرةً اتصف بها أغلب شعراء العراق[1]، ومن الملائم أنْ يجدَ الشاعر في أبي العلاء قناعاً يبث من خلاله رؤياه، وهي رؤيا قناعية خصبة؛ نظراً لاتكائها على شخصية أبي العلاء المعري الذي فَقَدَ بَصَره منذ طفولته، وقد نجح الشاعر في هذا الاستدعاء أيضاً عَبْرَ الاتكاء على الآخر بوصفه مرآةً للشاعر عن طريق النداء بـ(يا مَن رأى شاعراً)، وهذا النداء جسرٌ يوصِل إلى ضفَّة التعبير الشعري فيما بعد.

فالنص رؤيا عدمية بامتياز، يطالعنا فيها التّيه والضياع منذ المطلع، في خِضَمِّ إيقاعيٍّ مدارُهُ المعنى وتجاور التقابلات المتتالية في النص، إذ يتجلى إيقاع المعنى في البيت الثاني بين أنْ تكون يدُ الشاعر مشغولةً بكلِّ شيء وأنْ تكون مشغولةً بلا شيءٍ في الآن نفسه، ثم بين شُغلِ يدِهِ هذا وشغله بيدِه.

ويطالعنا إيقاع التضاد في البيت الثالث بين ظنّ الشاعر في أنّ الارضَ تُسكنه وبين حقيقة أنَّها تُرحِّلُهُ، وفي البيت الثالث بين موقف الشاعر حين أضاعَ سنبلة أحلامه في دمه، وموقف منجله الذي راح سائلاً عنها حول الأرض، وفي البيت الخامس حيث التناقض في انقلاب موقف المرأة إلى حالةِ خيانتها للشاعر من حالة تقبيلِها وطمأنتِها إياه، وفي البيت السابع بين غِنى الشاعر في (كانَ الغمام له)، وإفلاسه في (وعن شواطيه راح البحر يسأله).

ولا تغيب التقابلات في المقطع الثاني، منذ البيت الأول فيه بين كون الأمس الذي هو بداية، لم يكن إلا الغدَ، وإذا كان أبو العلاء المعرّي يرى في الحياة والموت ما يظهر لنا في بعض محطات من شعره، مثل:

وَشَبِيهٌ صَوْتُ النَّعِيِّ إِذَا قِيـ سَ بِصَوتِ الْبَشِيرِ فِي كُلِّ نَادِي[2]

فهذه الرؤيا تسرَّبت إلى الشعر المعاصر دونما شك؛ **"**فقد كان الموت عند الشاعر الحداثي الوجه الآخر للحياة**"** [3]، ثمّ يطالعنا أيضاً إيقاع التقابل وفي البيت الثاني بين كتمانه للرؤيا عن الآخرين، وقصِّها لأمِّه من بينهم، ويتصاعد هذا الإيقاع وصولاً إلى الذّروة بين البيت قبل الأخير في الأمل الذي كان معقوداً في نفس الشاعر عن الزمن الآتي، وبين خيبةِ أمله وانكساره وضياع غَدِهِ في الزمن الموبوء في البيت الأخير.

---

[1]- ينظر: الملامح العدمية في الشعر العراقي المعاصر (٢٠٠٣- ٢٠١٣)، (رسالة)، زينب غازي كريم الجنابي، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، ٢٠٢٠م: ٢٥- ٢٦.

[2]- شروح سقط الزند (القسم الثالث)، تحقيق: مصطفى السّقا وآخرون، بإشراف د. طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م: ٩٧١.

[3]- المعذب في الشعر العراقي الحديث ١٩٥٨- ٢٠٠٠، (أطروحة)، لؤي شهاب محمود سعيد العاني، كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد، ٢٠٠٥م: ٢٩٩.

ويرى الدكتور **عمران الكبيسي** أنّ في تقابل الأضداد والمتناقضات وتناسق المقاطع، من حيث المعنى المؤثر، إعطاءَ النص الشعري روحاً معاصرة، ومَنحَهُ أبعاداً فنية، وإيقاعاً، وفيضاناً شعورياً، يعمق الإحساس الإنساني، ويوقظ كوامن مشاعره، ويستدر عواطفه، وهكذا يصبح للتناقض إيحاءٌ وإيقاعٌ مثيرٌ للإحساسات والحواس، ويرى أيضاً أنّ استعمال التناقض الموحي يؤكد أنَّ مفهوم المعاصرة والحداثة هو أسلوب التعامل مع اللغة، وفي أسلوب تناولها، وليس في شكل القصيدة عمودية أو حديثة[1]، وهذا ما كانَ حاصلاً وواضحاً من خلال ما تمَّ التعرض له في هذا الإطار.

ومن الجدير بالإشارة أنّ نصوص العيِّنة المدروسة تكشف عن أنّ ما نحن بصدده من إيقاع يسهم في الكشف عن عُرَى النص؛ **"**فالتراكم الإيقاعي الدلالي الذي يفضي إليه التضاد بين ألفاظ البيت وعباراته هو الذي يجعل سياقه الشعري بمثابة الكتلة المتراصة حيث تأخذ العناصر المتضادة المتناظرة فيه بعضها برقاب بعض لإتمام التعبير وإبراز تنويعه الدلالي**"** [2]، فتكون الرؤيا الشعرية نتاج مجموع ما فيها من أبيات، أو نتاج أغلب أبيات النص.

وبهذا يكون الشاعر العراقي التسعيني قد وظَّف التقابل والتناقض في تجاورٍ متباين ومكثف للدرجة التي يشغل فيها نصَّاً كاملاً، أو مساحةً كبيرةً منه، مُحقِّقاً بهذا التوظيف إيقاعاً ينكشف عن موسيقى المعنى الناجمة عن رقصة المعنى وحركته بين المعنى والمعنى المغاير المضاد داخل المعنى الشعري الكلّي للنص، بوصفه رؤيا، في ثنائياتٍ بين الـ(أنا) والآخر تارةً، وبين الـ(أنا) ومتعلقاتها أو ما يدور حولها تارةً اخرى.

ثمّ إنّ القصدية بدت راجحةً في الوقوف وراء غزارة هذا النوع من الإيقاع على ما يبدو، وكل هذا راجع في النهاية إلى طبيعة التجربة الشعرية، التي بدت جريئةً تسلك مسالك مختلفة في خِضَم الأداء الشعري.

---

[1] **ـ ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر: ٢٠٨ـ ٢٠٩.**

[2] **ـ الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي: ٢٦١.**

ثالثاً_ إيقاع الحذف والاتصال

من الراجح أنْ يتناسب اتساع مفهوم الإيقاع مع ما للتجريب من مستوىً، وهذا يتوقف بدوره على التجربة الشعرية أولاً، وعلى مدى اشتغال الشاعر وجرأته بهذا الخصوص ثانياً، فيكون التجريبُ _بهذا الإطار_ الأساس الأبرز في الوقوف وراء المرونة في التعاطي مع مستويات الإيقاع الشعري.

وليس شرطاً أنْ يكون الأثر الإيقاعي للتجريب الحداثي ذا وِجهةٍ واحدةٍ، فإنّ الوقْع ربما كانت مناشؤه دلالية صرفةً، تتعلق بموسيقى المعنى الشعري بوصفه وقعاً جمالياً دلالياً، وربما كانت مناشؤه تتعلق بالسرعة والتباطؤ، فتأخذ منعطفاً يقترب من الوقع النغمي وطبيعة درجته، وهذا الأخير لا ينفصل في إطاره الحداثي عن الدلالة على ما يبدو، فيكون مصداقاً لموسيقى النغم وموسيقى المعنى الشعري في آنٍ واحد.

وكلا الوقعَينِ المتوزعين بين الدلالة أو النغم قد يجاوران الوقعَ المترتب على الوزن الشعري، أي الوقع العروضي التقليدي، أو قد يكون الوقعان الدلالي أو النغمي منفردين إلى حدٍّ ما في النص الشعري وعلى نحوٍ من الرجحان بينهما، فقد يتقهقر النغم لحساب الدلالة، وقد يتصدر عليها. كل هذا يمثل المحدِّدات الرئيسة والعامة التي في ضوئها تتم دراسة الإيقاع حداثياً على مستوى النص الشعري.

وبين القصد تارةً، والعفوية تارةً أخرى يأتي أداء الشاعر مشتملاً على خصائص جمالية متفاوتة تسهم في إذكاء شعرية النص، وبالتالي السماح بالاتساع في دراسة الإيقاع، وتحديد اتجاه بوصلة التعامل النقدي مع الإيقاع حداثياً؛ لـ"أنّ الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان تكراراً يتناوب تناوباً معيَّناً: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن أو مستفعلن مستفعلن... الخ. وليس عدداً من المقاطع، اثني عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة. وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قراراً. هذه كلها عناصر إيقاعية ولكنها جزءٌ من كلٍّ واسع ملوّن متنوع. فضلاً عن أنها بشكلها المنظم المعروف صارت لغةً مستنفدة لا تقول جديداً" [1]، الأمر الذي يعضِّد من مزاولة التحرك النقدي على مناطقَ إيقاعيةٍ حساسة وغير مأهولة كثيراً؛ استجابةً للجديد النّصّي في ضوء كونه رؤيا.

فقد يدأب شاعر الرؤيا على التعبير بلغةٍ غير مألوفةٍ عن عالمٍ غير مألوف، مؤكداً على طريقة استعمال اللغة وتوظيف خصائصها في ما يصبو إليه من رؤيا، ومن هنا يتبنى شاعر الرؤيا التحديثَ والتجديدَ في عناصر القصيدة كالإيقاع مثلاً، عَبْر تأويل عوالم تلك القصيدة ودلالاتها، في ارتباطها بمستويات الحلم والخيال الخصب، مما يكشف عن خصوبة مخيلة

---

[1] ـ **حركية الإبداع: ١٠٧.**

الشاعر وغنى موهبته وإبداعه، وقدرته الفائقة في إعادة تشكيل التاريخ الحسي من منظورٍ يتجاوز فيه الطرائق التعبيرية القديمة [1]. فيكون التجاوز في شعرية اللغة منتجاً جمالياً وإيقاعياً في آنٍ واحد.

وإذا كانت ثمة خصوصية للنص الشعري الحداثي، فإنما يعني هذا خصوصية الشاعر بالضرورة، ومن ثم يستدعي هذا خصوصيةً للقارئ دون شك؛ لأنّ القارئ يمثل المصب الأخير للنص الشعري، بغض النظر عن كونه منتِجاً أم غير منتِج لشعرية النص، أعني سواءً كان قارئاً مؤوِّلاً أو غير مؤوِّل.

وإنّ مستوى الجمهور يتناغم مع مستوى لغة وشعرية النص؛ فكلما كان سقف لغة النص عالياً مقارنةً بمستوى ذائقة الجمهور كانت هنالك فجوة بين النص ومتلقِّيه، وهذه مسألة نسبية حتماً، وليس شرطاً أنْ تكون هذه الفجوة مقصودة بالمطلق، أو حتى عفوية بالمطلق؛ فصياغةُ النص ليست خاضعةً لظروف محدَّدة قدر كونها تأتي استجابةً للحظتها.

وعلاقةُ الشاعر بالمتلقي فيما يخص طبيعة الصياغة النصية تبدو غير ثابتة من زمنٍ لآخر؛ فـ"الشاعر المعاصر لم يعد يهتم بجمهوره كما كان يهتم الشاعر العربي القديم، الشاعر القديم كان يهمه أنْ تنال قصيدته رضا الجمهور واستحسانه من خلال أول إنشاد لها. وكان يحرص على تحقيق التجاوب. فينشد وهو يتطلع إلى قسمات المحيطين به... أما الشاعر المعاصر فهو يكتب الشعر ليُقرأ ، أكثر منه ليُنشَد في المحافل ولم يعد يحفل بالجمهور العادي... **[فـ]**تعمَّد الاقتصاد في استعمال الروابط، وأدوات العطف والاستئناف وأهملَ بعض الشيء استخدام ثم أو الواوات والفاءات ، وربما تعمد إسقاطها، إلا فيما ندر"[2].ولعلّ ابتعاد الشعر عن الجمهور العادي يمثل نوعاً من أنواع أرستقراطية النص وعزلته؛ وربما يكون هذا بسبب من ارتفاع منسوب الفنية فيه.

وطبيعةُ الصياغة الفنية تبدو مسؤولة بشكلٍ بارز عن شعرية النص وخصائصه، ولاسيما عنصر الإيقاع فيه؛ وحذفُ أدوات الربط في صياغة النص ذو أثرٍ إيقاعي، عَبْرَ حضورٍ جماليٍّ وكمِّي يحفّز على دراسته، وبالخصوص عند النظر للنص ككل؛ فـ"قد شكل الاقتصاد في استخدام أدوات العطف والربط سمة فنية وظاهرة شائعة في الشعر العراقي. وصرنا نقرأ لبعض الشعراء قصائد كاملة لا نلمح فيها مثل هذه الحروف إلا فيما ندر، وشاع استخدام هذا الأسلوب

---

[1] ـ **ينظر: قصيدة النثر العربية وتحولاها الفنية والمعرفية: ١٤٩ـ ١٥٠.**

[2] ـ **لغة الشعر العراقي المعاصر: ٢١٠.**

بكثرة"[1]؛ علماً أنّ الإيقاع المترتب على حذف أدوات الربط يبدو إيقاعاً متبايناً نغميّاً، طبقاً لشكل النص الشعري أو لغته.

وإيقاعياً، قد يتسبب حذف أدوات الربط في خلق حالةٍ من (الانسجام) الذي "هو أنْ يأتي الكلامُ متحدِّراً كتحدُّر الماء المنسجم، بسهولة سبك وعذوبة ألفاظِ، وسلامةِ تأليف، حتى يكون للجملة من المنثور، وللبيت من الموزون وقع في النفوس، وتأثير في القلوب ما ليس لغيره" [2]، وهو وقع نغمي ودلالي أيضاً حسب طبيعة الرؤيا.

ومن مصاديق الانسجام النغمي الناجم عن الاقتصاد في أداة الربط في عيِّنة الدراسة قول محمد البغدادي في نص **(ورق)** [3]: (البسيط)

شِبْهُ الْحُرُوفِ

الَّتِي حاصَرْتُها زَمَناً

تَوَدُّ

لَو عَنْكَ بَعْضَ الْوَقْتِ

تَنْعَتِقُ..

أَكَادُ أَلْمَسُ حُزْنِي

حِينَ أَلْمَسُهَا

فَذَاكَ

قَلْبٌ..

فَمٌ..

رَأْسٌ..

دَمٌ..

عُنُقُ..

تَمَرُّدٌ..

كِبْرِيَاءٌ..

أُفْقُ أَخْيِلَةٍ..

الله...

---

[1] ـ **لغة الشعر العراقي المعاصر: ٢١٢.**

[2] ـ **بديع القرآن، لابن أبي الإصبَع المصري(٥٨٥ـ ٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، نهضة مصر، (د.ط)، (د.ت): ٢/ ١٦٦.**

[3] ـ **ما لم يكن ممكناً: ٣٩ـ ٤٢.**

كَمْ كَانَ رَحْبَاً

ذَلِكَ الْأُفُقُ..!!

عَلَى تَضَارِيسِكَ الشَّوهَاءِ

كَمْ جَبَلٍ

كَمْ صَخْرَةٍ

بِالنَّبات الْغَضِّ

تَنْفَتِقُ..!!

كَمْ لَوحَةٍ..

دَمْعَةٌ فِيهَا

وَشَهْقَتُهَا

وَصَوتُهَا

وَهْيَ تَحْتَ الْجَفْنِ

تَخْتَنِقُ

لَامَاتُ خَالِقِهَا...

نُونَاتُ خَانِقِهَا...

بَعْضٌ عَلَى الْبَعْضِ

فَوقَ السَّطْرِ

تَنْزَلِقُ!!

((لَنْ))

كُلُّ مَعْنى الَّذي قَالَتْهُ

مُذْ وُجِدَتْ

وَكُلُّ مَعْنَى الَّذِي قَدْ قُلْتَ

يَا وَرَقُ

كُلٌّ يُرِيدُ انْفِلَاتَاً مِنْكَ...

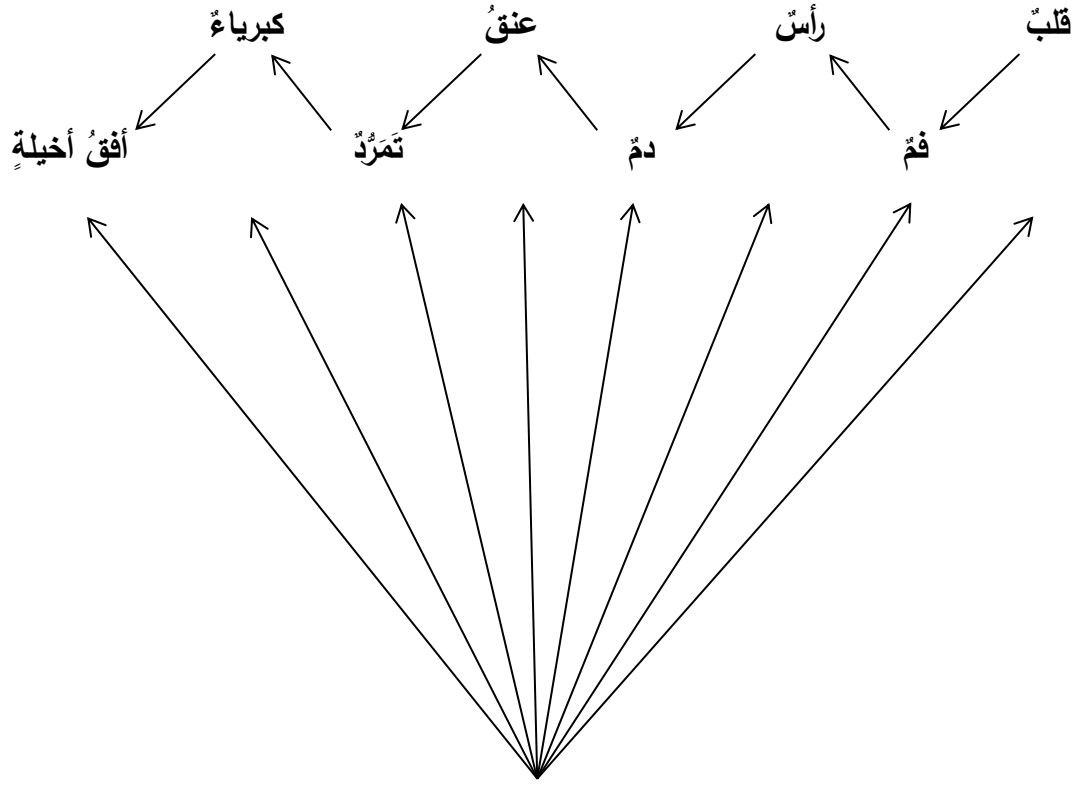
وَاعَجَبَاً

وَفِيكَ كُلٌّ عَلَى مَا فِيهِ

يَمَّحِقُ..!!

فالرؤيا تهيمن على عموم المقطع الشعري، في حالة من الانسجام النغمي الدلالي المضاف عَبْرَ حذف الأداة، والذي يتضح أكثر في التخطيط الآتي:

أفق الرؤيا



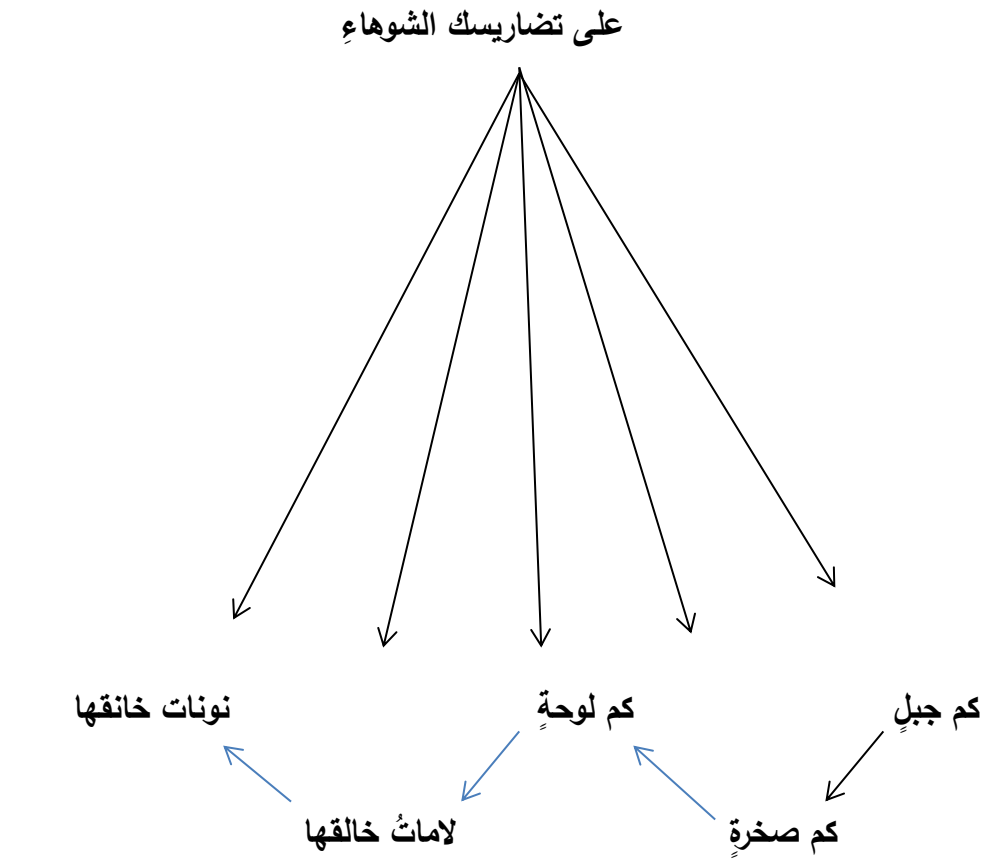
فأفق الرؤيا هذا، الذي عبَّر عنه بقوله: **(الله كم كان رحباً ذلك الأفق)**، تتجاور فيه الألفاظ بشكلٍ تراكمي منغَّم، ولعل الملفت للنظر أنَّه نغَم ينشأ في حالةٍ من حذف أداة الربط الواو، وهذا الحذف إنْ كان له أثرٌ دلالي، فهو تبئير عناصر المعنى في بؤرةٍ لفظيةٍ واحدة هي الإشارة (فذاك)، وإنْ كان له أثرٌ نغميٌّ، فإنّه يتجلى في خضوع إنشاد الرؤيا إلى حالةٍ من التنقل والحركة المنسجمة والمتسلسلة في حالةٍ من التصاعد الذي يحيلنا إلى ما يصطلح عليه بالتصاعد البلاغي، و**"التصاعُدُ البَلاغِيّ** هو أنْ ترتب عدداً من الكلمات أو العبارات ترتيباً تصاعدياً من حَيْثُ المعنى بقصد زيادة التأثير**"** [1]، فالمعنى الشعري هنا، له وقعه الدلالي في كونه رؤيا، وفي الوقت ذاته هو حائزٌ على تنغيم يظهر في تصاعده الدلالي.

وإذا كان حذف حرف العطف مقتضىً عروضياً، فإنّ هذا لا يمنع من خصوصية التوزيع النغمي في المصداق المذكور، وهو توزيع يكاد أنْ يخلق إيقاعاً كميّاً مجاوراً لإيقاع البسيط، للدرجة التي يكون فيها الإيقاع الأخير هامشياً، حتى كأننا نشهد تفعيلات جديدة.

[1] **ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٠٤.**

ثم يقفز النص دلالياً ليلتقط جانباً آخر من جوانب الرؤيا الشعرية، إذ تتحول الرؤيا من الأفق الرحب إلى التضاريس التي عادةً ما تكون من عالم نزولي مقارنة بالعالم الصعودي في جانب الرؤيا السابق.

أفق الرؤيا النزولي



فعالمُ النزول المتمثل بـ(**كم جبلٍ، كم صخرةٍ، ...**)، هو يشهدُ تموّجاً حِسيّاً، وتصاعداً هو **"التصاعد القولي**، ففيه تتابع الجمل في تسلسل متصاعد يشد بعضه برقاب بعض. وتتنوع أشكال هذا النوع من التصاعد من تكرار وترديد وتدوير وتفريغ**"**[1]؛ والشاعر قد يعمد إلى الاقتصاد في أداة الربط الواو، وهو قادرٌ على الإتيان بها، فلو أجرينا اختباراً في صورة افتراضيةٍ نُعيد فيها الواو المحذوفة مع حذف (كم) الخبرية المكررة، فما الذي ينتج عن ذلك؟ ولكي يكون هذا الافتراض واضح المعالم، فسوف نعيد توزيع البيتين على الورقة بالشكل العمودي التقليدي، فنقول:

على تضاريسك الشوهاءِ كم جبلٍ وصخرةٍ بالنبات الغضِّ تنفتقُ
ولوحةٍ... دمعةٌ فيها وشهقتها وصوتها وهي تحت الجفن تختنقُ

---

[1] **ـ الأسلوبية الصوتية، د. محمد صالح الضالع، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٢م: ١٢٣.**

فلم يحدث كسر عروضي في البيتين بعد إعادة أداة الربط . إذن، لا ضرورة إيقاعية تقتضي الحذف على مستوى البحر البسيط، الأمر الذي يأخذ بأيدينا نحو قصدية الحذف، أو يكون حذفاً مقصوداً في حدود لاوعي التجربة الشعرية.

والذي يهمنا هنا بشكلٍ مركَّز هو أنّ هذا الحذف صار منتجاً لخصوصيات نغمية يمكن تصورُها مع بداية كل تعبيرٍ فيه حذف، فعندما نقرأ أو ربما عندما نسمع يكون من الراجح جداً أنْ تحظى المحطات الخبرية بخصوصية نغمية على نحوٍ من التوزيع، وليسَ هذا فقط؛ فـ**"**التصاعد القولي أو النغمي... يحيلنا إلى ظاهرة تخص حركة النغم وطبيعة تواليه في بنية السياق الشعري وهي ظاهرة صعود النغم وهبوطه. فقد يبني الشاعر بيته أو يرتب عباراته داخل البيت الشعري بصياغة ما، فتؤدي مستوى صاعداً يبلغ درجةً ما ثم ينزل أو يتدرج هابطاً بعدما تبلغ الدلالة ذروتها أو يصل الشاعر إلى النقطة التي تهمه ويلح عليها في تعبيره**"** [1]، وجزءٌ من هذا واضح بشكلٍ كبير في أفق الرؤيا السابق.

وهو هنا واضح في الامتداد النغمي السابق المتواصل حتى محطة **(لامات خالقها، نونات خانقها)**، فامتداد التدفق الدلالي النغمي هذا محذوف الأداة، يعزِّزه **(**الترصيع**)** الذي هو من صور الإيقاع التقليدية.

ومن هنا يكون فضاء الرؤيا مشحوناً بالتدفق الناجم عن الاقتصاد في أداة الربط في تصاعد قولي، أسهمَ بصورته الحداثية في توزيعٍ لفظيٍّ موقَّع على نحوٍ يختلف عنه فيما إذا كان تصاعداً قولياً غير محذوف الأداة، فلكلٍّ منهما موسيقاه مع احتفاظ الأول بخصوصيته في التحديث النصي.

ومن مصاديق هذا النوع من الإيقاع في مقطع **[(٣) سرير (٢١) آب..]** من نص **(ثلاثة أَسرَّة لِـ"آمال" النائمة بحدائقها التسع.. وأخطائها الناضجة)**[2]، لمهدي حارث الغانمي. (تفعيلة الكامل)

أَبْصَرْتُ صُورَتَهَا تُرَفْرِفُ فِي يَدَيه،
فَقُلْتُ: ما تَعْنِي لَدَيكْ؟ فَقَالْ:
آمَالُ؟ مَعْنَى الْاسْمِ، أَنْتَ، تَزَاحُمِ الْكَلِمَاتِ
فِي شَفَتَينِ عَاشِقَتَينِ، رَقْرَقَةُ النَّشِيدِ، دَبِيبُ نَسْغٍ فِي عُرُوقِ
الثَّدْيِ،
أَحْصِنَةٌ يُوَشِّحُها الْبَيَاضُ، لِتَحْمِلَ الْعُشَّاقَ فِي صَيفِ

---

[1] **ـ الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي: ٢٥٣.**

[2] **ـ تلميذ الفراشة: ٧٣ـ ٧٤.**

الصَّبَايَا!
آمَالُ، خُبْزُ الْأَنْبِيَاءِ،
رِسَالَةٌ مَنْسِيَّةٌ هَذَا أَوَانُ ظُهُورِها بَينَ الْبَرَايَا!
آمَالُ؟.. نِيَّاتُ الرُّعَاةِ، تَفَتُّحُ الْأَجْسَادِ فِي لَيلِ الْكِتَابَةِ، جَمْرَةُ الْجُورِيِّ،
دَفْقُ اللذَةِ الْأُولَى، دَمُ الْأَلْفَاظِ، بَرْقُ الشَّهْوَةِ السِّكِّيرُ فِي الْأَعْرَاقِ،
مُعْجِزَةُ النَّدَى.. .. ..
وَعْدٌ تَحَقَّقَ بِابْتِهَالَاتِ الْمَرَايَا
أَمَّا أَنَا فَعَلِيُّ آمَالِي.. وَآمَالي عَلِيُّ

فبالرغم من كون النص مشحوناً بالأسماء دون الأفعال بشكلٍ يكاد يكون كليَّاً، غير أنّ الرؤيا لم تخضع لحالةٍ من السكون الحاد كما هو معهود عن الجملة الإسمية مقارنة بحركة الجملة الفعلية، وربما كان من عوامل تخفيف حدة السكون في الرؤيا، وبزوغ ملامح الحركة في الأسطر الشعرية ذلك التبئير الدلالي؛ أعني عائدية الأخبار المتعددة إلى بؤرة دلالية واحدة هي **(آمال)**، فهذه العائدية مسؤولة عن ملامح الحركة المتمثلة في الدفع والجذب.

فكلَّما تتوالى حركة الأخبار باتجاه الأمام، فإنّ البؤرة تُمثّل نقطة الجذب الدلالي لها، والتوازن الناتج من الدفع والجذب يرفع ويعزِّز من إيقاعية الأسطر الشعرية؛ وكلُّ هذا بمعيةِ فاعليةٍ ظاهرةٍ غير ظاهرةٍ، تتأتّى من خلال حذف أداة الربط الواو، فهذا الحذف يخلق حالة من التبويب والانتظام إلى حّدٍ كبير تكون فيه عبارات السطر الشعري ذات خصوصية مقطعية، تخلقها حالة التوزيع الدلالي.

ثم إنّ تكرار حذف الأداة على نحوٍ مكثف، من المتوقَّع أنْ يُسهِمَ في حدوث حالةٍ من الرتابة؛ غير أنّ النص الشعري قد لا يكون واقعاً في شراك هذه الرتابة، بسبب من تعرُّضه إلى إنعاشٍ دلاليٍّ ناجع جمالياً، وهذا يتوقف على طبيعة التجربة الشعرية، وما تبثه في الصياغة اللغوية ضمن إطار شعرية اللغة.

والشاعر استطاع أنْ يوفّر لرؤياه ما يقع ضمن هذا التصور؛ فهو يكرر البؤرة (آمال) ثلاث مرات، في كلِّ مرةٍ تكون هذه اللفظة تبويبةً، عنها تنشأ ملامح حركة النص ذات الصفة المقطعية الخالية من أدوات الربط.

ومن منظور دلالي، فإنّ البؤرة (آمال) كانت مثاراً لِمَعانٍ وتطلعات تكشف عن حركة الرؤيا الشعرية، في خصوبةٍ باعِثُها لغةُ النص، "وبذلك تصبح اللغة بؤرة دلالية وتعبيرية تمنح الالفاظ

معاني جديدة، وشحنة رمزية تتجدد معها القراءة الفاعلة من تحليل إلى آخر، بل ومن قارئ إلى آخر؛ لأنّ النص يقدم المعنى، والقراءة تنتج الدلالة، وأنّ شاعر الرؤيا لا يقدم نظرة ثابتة لمظاهر الأشياء، بل يقدم رؤيا شعرية خارج المفهومات السائدة عن خصائص الوجود برؤيا كشفية في لحظة إشراقية مجردة ونقية، تطلع على الكون من الباطن وتفض أسراره الغائبة عن الحس البشري"[1].

وليس ضرورةً أنْ يكون النغم على وتيرةٍ موسيقية واحدة فما يخص حذف الأداة، فربما كانت الرتابة هي الحليف البارز لحذف أداة الربط، وهذا يعود لعوامل منها طبيعة الشكل الشعري، ولمقاربة هذا الفهم نأخذ نصَّ **(صور شخصية جدّاً لسيدة الحضور، أمي فقط وكثيراً)** [2]، لحمد الدوخي.

مُفْتَتَح:

زَرَعَتْ أَصَابِعَهَا قُرْبَ الْجَامِعِ
لِتَحُطَّ طُيُورُ الْعِيد ..

١

مُنْتَفِقٌ حَقْلُهَا مَعَهَا

*** وُحُولُهُ**

لَا تُكَدِّرُ صَفْوَ ثَوبِها الْأَبْيَضِ
الطَّوِيلِ

*** أَشْوَاكُهُ**

لَا تُجْفِلُ سَرْبَ القطَا النَّائِمِ
فِي قَدَمَيهَا الْخَائِفَتَينِ

*** سَوَاقِيهِ تَتْبَعُهَا حَيثُ تَنَامُ**

خَرُوفُهُ يَتَلَذَّذُ بِقُطْنِ هُدُوءِ يَدَيهَا

فالرؤيا في النص تتوزع في محطات متجاورة، هي: **(وُحُولُهُ...، أَشواكُهُ...، سواقيهِ...، خَرُوفُهُ...)**، وهي كلها عناصر فضاء الحقل بوصفه مداراً رئيساً في الرؤيا، وهي عناصر مترابطة كما يبدو.

---

[1] **ـ قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية: ١٥٠.**

[2] **ـ مفاتيح لأبواب مرسومة: ٧٣.**

لكن الربط هنا ليس لفظياً لغوياً، فالشاعر عمدَ لحذف أداة الربط الواو في بداية كل محطة، الأمر الذي يسهم بشكل أو بآخر في التخفيف من موسيقية النص، أعني تدفقها النغمي، علماً أَنّ فَكَّ عُرَى المحطات عَبْرَ حذف الرابط في شكلٍ شعريٍّ كهذا برأيي يمنح المحطات إيقاعاً يمكننا وصفه بإيقاع الشروع، أعني الفتور النغمي الناجم عن طبيعة الآصرة الخالية من الربط الأداتي، وفتورٌ كهذا لا يعني قلّة إيقاعية الأسطر، فللرتابة وقعٌ نفسيٌّ لا نغميٌّ على ما يبدو للباحث، وربما كان هذا التصور نسبياً، إلّا أنَّه يبدو راجحاً، خصوصاً إذا تصوَّرنا معه الإنشاد والتغنِّي النفسي.

وليست نسبية هذا الفهم تخص المتلقي؛ فإنّ للنص وطبيعته حصته منها، ففي بعض المصاديق إذا لم يستعمل الشاعر أدوات الربط، أو كان استعماله إياها شحيحاً، مستعيضاً عنها بالربط الذهني، فإنَّ القصيدة قد تفقد كثيراً من الموسيقية التي ألفناها في القصيدة العربية العمودية، وإنّ القارئ لم يستسغ موسيقية هكذا قصيدة بعد أنْ تعوّد زمناً طويلاً على الانسياب النغمي في القصيدة العمودية، وتطبّع عليه [1]، وهذا الفهم يركز على البعد الموسيقي النغمي الكمّي المعهود عروضياً؛ ومن هنا يمكننا القول إنّ قصيدة النثر تفقد أكثر مما تفقده قصيدة التفعيلة، لكنّ الوقْعَ يبدو غير قابل للخضوع لهذا الفهم.

ولأنّ دوام الحال من المُحال؛ فإنّ الأذن العربية بشكلٍ معتدٍّ به تدربَت تأثراً بالحداثة وما فيها من تجريب وإصرار على موسيقى النص الحديث طبقاً لمعايير ذوقية خاصة، فرضتها خصوصية النص الشعري الحديث، وخصوصية القارئ، الذي ما عادَ قارئاً عادياً.

ومن نصوص هذا الإيقاع نص **(صحارى السنين)**[2]، لعلي عبد اللطيف البغدادي. (تفعيلة المتقارب)

سَأُرْجِعُكِ بَسْمَةً فَوقَ خَدِّ الوُرُود
سَأَبْعَثُكِ نَسْمَةً لِلْوُجُود
سَأُبْدِلُ أَدْمُعَكِ بِالنَّدَى
وَأَغْسِلُ وَجْهَكِ مِنْ قَطْرِهِ.. زَهْرَتِي
فَيَهْرَبُ مِنْهُ الضَّبَابُ... يُلمْلِمُ مَا مَدَّهُ منْ أَنِين
وَمَا حَاكَهُ مِنْ خُيُوطِ الْعَذَاب
فَيَرْتَسِمُ الْبَدْرُ فَوقَ الْجَبِينْ
وَتُمْطِرُ مِنْهُ النُّجُوم.. لِتَروِي الْجَفَافْ

---

[1] ـ **لغة الشعر العراقي المعاصر: ٢١٣.**

[2] ـ **سقفي ركام: ٦٢.**

فَوَجْهُكِ يَا بَسْمَتِي لَا يَكُون.. وَلَيسَ يَحِقُّ لَهُ أَنْ يَكُونَ
سِوَى مَطَرٍ لِصَحَارَى السِّنِين.

فالشاعر حذفَ أداة الربط مِن (**سأبعثكِ...، سأبدلُ...**) وهو حذفٌ يؤثر على طبيعة (التصاعد القولي)، وبالتالي على موسيقية الأسطر الشعرية، وهو حذفٌ يبدو الشاعر على درايةٍ به، نظراً لعودة الرابط في السطر الشعري (**وأغسلُ وجهكِ من قطرِهِ.. زهرتي**)، أي بعد انتهاء صيغة (**سأفعل**).

فإنْ قيل: إنّ صورة الإيقاع التقليدية، أي الوزن الشعري هو ما لم يُرِد الشاعرُ التضحيةَ به، وهذا ممكن جداً ومقبول، خصوصاً والنص ينبني موسيقياً على تفعلية المتقارب (فعولن)، لكن كان من الممكن إعادة أداة الربط الواو دون إحداث أي خلل في عروض النص، فيما لو قيل افتراضاً:

سَأُرْجِعُكِ بَسْمَةً فَوقَ خَدِّ الوُرُود
وَأَبْعَثُكِ نَسْمَةً لِلْوُجُود
وَأُبْدِلُ أَدْمُعَك بِالنَّدَى
وَأَغْسِلُ وَجْهَكِ مِنْ قَطْرِهِ.. زَهْرَتِي

ويرى الباحث أنّ إيقاعَ الاقتصاد في أدوات الربط هنا يأخذ منحىً نفسياً قريباً من أن يكون تلقائياً، بمعنى ذلك الوقع المتأتي لا من التصاعد القولي المترتب على التدفق والتتابع على نحوٍ من السرعة؛ بل من التصاعد القولي المنتج للتصاعد الدلالي، المرتبط بالمعنى الشعري.

فالتفاصيل فيما لو أعدنا أدوات الربط، ستكون منجذبة وداخلة في الفضاء الدلالي الأول المتمثل في (سأرجعك)، على النحو الآتي:

سأرجعك ← **وأبعثك**
سأرجعك ← **وأُبدلُ**
سأرجعك ← **وأغسلُ**

بينما مع حذف أداة الربط صار لكلٍّ من التفاصيل محذوفةِ الأداة خصوصية وهوية في الرؤيا؛ لتأخذ قسطها من الوقع دلالياً؛ لكنْ ومن حيث السرعة، فإنّ الاقتصاد في أداة الربط صار باعثاً للتخفيف من تدفق وتتابع الأسطر الشعرية، الأمر الذي ألقى بظلاله على الصفة النغمية للأسطر في الرؤيا الشعرية، ثم إنّ هناك محطة أخرى من محطات الاقتصاد في أدوات الربط، نلحظها في منتصف السطر الشعري الخامس، في (**يلملمُ ما مَدَّه من أنين**).

وبهذا، يكون لحذف أداة الربط في نصوص الرؤيا الشعرية حضورٌ موسيقي وبدرجات وتجليات مختلفة، تسهم في تحديد خصائص طبيعة النص الشعري، سواء كان ذلك من حيث

الشكل الشعري، أو من حيث لغة النص الشعرية، ويكون من الواضح أنّ الاقتصاد في أدوات الربط سبب في تحقيق الانسجام النغمي في أطوارٍ من التصاعد القولي، والتوزيع المقطعي الدلالي، والربط الذهني لمتجاورات المعاني، والتصاعد الدلالي.

وإيقاع حذف الأداة قد يكون خاضعاً للقصد، وقد يكون أيضاً أداءً شعرياً عفوياً ليس إلا؛ وهو بلا شك إيقاع يحيلنا إلى موضوع الفصل والوصل، فهو ربما كان من أسراره التي كان مِن القدماء مَن أشار إليها بوضوحٍ، من قبيل قول **العَلَوي** عن باب الفصل والوصل: **"**وهو دقيق المجرى، لطيف المغزى، جليل المقدار، كثير الفوائد، غزير الأسرار... وقاعدته العظمى حروف العطف**"** [1].

ومن هنا، يكون التحديث النصي إضاءةً تكشف ما يمكن أنْ تنطوي عليه مصاديق حذف أداة الربط بوصفها الأداة الأبرز في موضوعة الفصل والوصل؛ وعلى وجه الخصوص في النصوص التي تتبني على الرؤيا بوصفها وقعاً عاماً وشاملاً يندرج في بنيتها إيقاع الاقتصاد في أدوات الربط على نحوٍ مكثّفٍ ومتجاورٍ، يكاد يشغل مساحة واسعةً من النص، أو مساحة مقطعٍ فيه، أو حتى مساحة النص بكامله.

وموجز القول، فإنّ مدونات الدراسة تضمن المقاربة الحداثية لتجاور آخر، هو التجاور التراكمي في إطار إيقاع الرؤيا الشعرية، حيث النص الشعري لدى شعرائنا التسعينيين بدا فيه الشعرُ هو الهَمّ الأكبر لا أشياء مُبَيَّتة غرَضيّة خارجة عن الشعر، وهذا مضمونٌ بما تنطوي عليه نصوصهم –على الأغلب– من تكثيف جمالي فني، حيث التراكم والتجاور في الكيفيات الخطابية المفضية إلى إيقاع المعنى الشعري، فيكون الإيقاع حيث يتحقق التجاور التراكمي بين المهيمنات الأدائية، المتمثلة بالمعجم اليومي المتراكم، والتضاد بين المتقابلات على نحو متراكم، والحذف والاتصال المتراكم، وهذه التمثلات الإيقاعية المتجاورة تمثّل أيضاً تجاوراً مع الإيقاع الكمي النظمي، لكنها هي المسؤولة عن الوقْع الخاص بكل نص.

فللغة اليومية طاقة مجازية بفاعلية المعجم اليومي في الرمز والإيحاء، ويبدو أنّ شعراء الجيل التسعيني أدركوا الوقع والأبعاد الفنية الناجمة عن توظيف المعجم اليومي، وبالخصوص حين يكون المعجم هو عالَم النص، حيث يكون لكلمات المعجم المتجاورة المتراكمة إيقاع يبرز عَبْرَ طاقتها الدلالية الإيحائية في غضون النص؛ لأنّها خارج النص لا تبدو متوهجة كما هي فيه، فيكون لحقل اليومي نصيبه من إيقاع الإثارة والإدهاش، بفاعلية الحركة النفسية التي تنشأ من كلمات اليومي، على أنّ النصوص انكشفت عن إيقاع التقابل الذي ينشأ من الحركة بين

---

[1] **- الطراز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني (٧٤٩هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٤٢٣هـ ٢٠٠٢م: ٢/ ٢٠.**

المعنى والمعنى المضاد، حيث الكلمة تستدعي الكلمة، والتعبير يستدعي التعبير في تناسق وانسجام، فإيقاع التضاد يتأتى من خلال كونه وسيلة ديناميكية لها نصيبها من المباغتة والمفاجأة، علاوةً على ذلك فإنّ التجاور التراكمي تَمَثَّل لدى شعرائنا من خلال حذف أدوات الربط بشكل مكثف، حيث الانسجام الإيقاعي الناجم عن استرسال الألفاظ والتعابير الشعرية وهي تتعرض للتأليف الجديد المفضي إلى صورةٍ خاصة لها مستواها من السرعة والتباطؤ، فيما لو شكَّل حذف أدوات الربط ظاهرةً في النص، لننتهي إلى حالةٍ نغمية دلالية، تعزز من وقْع الحركة الإنشادية بمستويات متباينة حتماً.

الفصل الثاني

(حداثة الإيقاع في الوزن الشعري)

مدخل تنظيري (في الوزن –ضرورته وحداثة إيقاعه–)

أولاً_ ضرورة الوزن

ثانياً_ الحداثة في الإيقاع الوزني

المبحث الأول: ظواهر الانزياح الوزني

أولاً_ الانزياح الوزني الموازي/ العتبة الموزونة

١_ العنوان الموزون

أ_ العنوان الخارجي الموزون

ب_ العنوان الداخلي الموزون

٢_ الإهداء الموزون

٣_ الاستهلال التقديمي الموزون

ثانياً_ الإطالة والاقتصاد والإقحام التفعيلي

١_ الإطالة التفعيلية

٢_ الاقتصاد التفعيلي

٣_ التفعيلة المقحمة

ثالثاً_ التداخل الإيقاعي

١_ التناوب الشكلي

٢_ التداخل العروضي

٣_ الاختلاط

٤_ التناص الإيقاعي

أ_ النص/ والنص الموازي

ب_ الذاكرة النصية

المبحث الثاني: بنية البيت الشعري الموزون

أولاً_ أشكال البيت الشعري الموزون

١_ نثر الأبيات (الحاضنة والبروزات الوزنية)

٢_ السطر الشعري (الحاضنة والبروزات الوزنية)

٣_ الجملة الشعرية (الحاضنة والبروزات الوزنية)

ثانياً_ التمفصل الإيقاعي في البيت الشعري الموزون

١_ فاعلية التدوير

٢_ فاعلية التضمين

الفصل الثاني

حداثة الإيقاع في الوزن الشعري

_مدخل تنظيري (في الوزن _ ضرورته وحداثة إيقاعه _)

أولاً_ ضرورة الوزن

إذا كان لكلّ واحدٍ من الفنون عنصرٌ جوهري خاص لا يشاطره فيه فنٌّ آخر؛ فإنّ الوزن يمثل العنصر الأبرز والأخص بالشعر دون غيره من سائر الفنون الأخرى، كالرسم، والنحت، والعِمارة، والرقص، والغناء... وغيرها، على أنّ الوزن قد يرتبط بفنٍّ من هذه الفنون؛ لكنه لا يمثل عنصراً حتمياً أو جوهرياً في تحقق ذلك الفن.

ويأتي هذا الفهم في إطار تصور القاسم المشترك بين الفنون؛ فمن الطبيعي أنْ تشتمل على عنصرٍ عام يجعل منها داخلةً في إطارٍ واحدٍ هو الإطار الفنّي، ولعلّ البُعد الجمالي هو الأقرب لأن يكون بؤرة لكلِّ نتاجٍ فنِّيّ؛ ثم لنا أنْ نتصور ما يفرز كلّ فنٍّ عن فنٍّ آخر، مثلما يفرز الوزنُ الشعرَ على النحو الأبرز.

ومن هنا يكون الخوض البحثي في الوزن شروعاً في التعامل النقدي؛ إذ **"**ليس من باب الادّعاء القول: إن الوزن يعد من بين المداخل الأولية لمقاربة اللغة الشعرية، وذلك لكونه يضطلع بوظيفة التنظيم الجمالي داخل القصيدة**"** [١].

ثم لنا أنْ نتصور أنَّه من الحتمي مرافقة الوزنِ للشعر؛ بوصفه الركن الخاص بالشعر والمميز له؛ فحتّى إنْ كانت هنالك حقيقة مفادُها: أنّه **"**من الصعب تحديد أولية الشعر تحديداً قاطعاً، لا خلاف فيه، ..؛ لكنّ شيئاً، في الشعر، غريباً يميزه عن غيره، ويثير حيرة كبيرة، هو الوزن. وتكمن الغرابة في أنّ الشعر وجد موزوناً أينما وجد**"**[٢]، فيكون إذن، للوزن تأريخٌ هو تأريخُ الشعرِ نفسه، لا بالمعنى المؤطَّر زمكانياً؛ بل بالمعنى الإنساني العام.

وثمة ما يُنقَل عن بعض المنظرين فيما يخص نشأة الشعر بوصفه كلاماً موزوناً، إذ يرى أنّه قد يكون ناشئاً من فطرة التقليد لدى الإنسان؛ حيث وجدَ نفسَهُ في عالمٍ قائمٍ على النظام المتجلِّي في الظواهر الكونية، كالليل والنهار، وحركة الشمس والكواكب، والتنفس، وضربات القلب، والمشي، ليكون الوزن في النهاية واحداً من طرق تقليد نظام الكون[٣]، وهذا تعليل وتصور قائم

---

[١] **ـ اللغة الشعرية ـدراسة في شعر حميد سعيد ـ: ٣٣.**

[٢] **ـ التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، من الريادة إلى النضج ١٩٤٨ـ١٩٨٠م، د. ثائر العذاري، رند للطباعة، دمشق، ط١، ٢٠١٠م : ٥١.**

[٣] **ـ ينظر: المصدر نفسه: ٥١ـ ٥٢.**

على المحاكاة، يتخذ مِن قابليات الإنسان الفطرية الغريزية على المحاكاة سبيلاً للمعرفة والتشخيص.

وليسَ تقليدُ الظواهر الكونية الرؤيةَ الوحيدة تجاه تأريخية الوزن؛ بل هناك رؤية تقرر أنّه **"**ليس هناك شك في أنّ الوزن كان من الوجهة التاريخية مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالرقص**"** [١]، وهذه رؤية تحاول التشبّث بالصفة اليقينية قدر الإمكان.

أمّا إذا اتجهت بوصلة البحث نحو العرب، فربما انتفع عندهم الشعر بالغناء؛ إذ**"**كانت العرب... تزن الشعر بالغناء**"** [٢]، وبهذا اهتدى بعض الشعراء إلى تشخيص بعض العيوب التي تعتري القصيدة، مِمّا هو مشهور، كالإقواء مثلاً؛ ولعلَّ ارتباط الشعر بالغناء كان قارّاً وواضحاً لدى بعض البلاغيين واللغويين القدماء[٣].

والشعر تالٍ للنثر عند العرب، فقد **"**كان الكلام كله منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أَعرَاقِهَا، وذكر أيامها الصالحة، وَأوطانها النازحة، وفرسانها الأَمْجَاد، وسُمَحائها الأجواد؛ لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تمّ لهم وزنه سموه شعراً؛ لأنهم شعروا به، أي: فطنوا**"** [٤]، وطبقاً لهذا الفهم؛ فإنّ دواعيَ أخلاقية اجتماعيّة تقف وراء الكشف عن هذا البعد الفني الذي هو الوزن.

وعلى هذا أيضاً يكون الوزنُ سبيلَ الغناء، حتى لَكأنّ الغناء المقصود هنا لا يتحقق إلا بالأعاريض التي نجمَ عنها الوزن لينتهي المطاف إلى الشعر، ومن هنا يُفهَم أنَّ **"**الوزن سببٌ، لأَنْ يُتَغَنَّى في الشّعر، ويُتَلَهَّى به**"** [٥]. وهناك اعتقاد في أنّ الوزن مأخوذ في الأصل من توقيع سير الجمال في الصحراء، وتقطيعُه يوافق وقعَ خُطاها، ويؤيد ذلك أنّ الرجز أول ما استعمله العرب لسوق الجمال وهو الحداء في اصطلاحهم[٦].

---

[١]- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر: ١٩٥.

[٢]- الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عِدة أنواع من صناعة الشعر، المرزباني (٣٨٤هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، (د.ط)، (د.ت): ٤٠.

[٣]- ينظر : ضرورة الشعر، لأبي سعيد السيرافي (٣٦٨هـ)، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م: ٣٨، وينظر: سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ)، تحقيق: علي فوده، المطبعة الرحمانية بمصر، ط١، ١٣٥٠هـ - ١٩٣٢م: ٢٧١.

[٤]- العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، حققه، وفصله، وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م: ٢٠/١.

[٥]- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت): ٢٤.

[٦]- ينظر: تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، دار الهلال، (د.ط)، (د.ت): ٥٥/١.

ومن هنا ندرك أنّ مِن النقَّاد مَن انشغل قَديماً وحديثاً بِنشأة الأوزان عند العرب، وسبب هذا يرجعُ إلى رغبة الكشف عن أصولها العربية؛ والنقَّاد القدماء أرادوا أنْ يثبتوا تمييز فنون العرب عن غيرها، فأرجعوا نشأتها إلى محيطهم الطبيعي المتمثل بالإبل والسجع والغناء العربي في الجاهلية، ولم تكن أقوالهم متسمة بالقطعية. وإنَّ نشأة الأوزان لا تخلو من مصادفة لغوية تركيبية أسلوبية، صادفت ذوات ذكية تمكنت من استغلالها وتوسيعها واستعمالها، فكانت الأوزان محسوسة، وقد تم التعامل معها على وفق هذا الحس قبل أنْ يجعلها الخليل داخل هيئات التفاعيل، وليس من المستبعد أثر السجع في إيجاد مساحات جُمَلِيَّة متساوية في بعض نصوصه، وهذا يترجم حقيقة صدور الأوزان بوصفها حدَث من اللغة وتنوع تراكيبها [١].

ويذكر الدكتور **إبراهيم أنيس** أنّ العربَ عنوا بموسيقية الكلام؛ لأنّهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة؛ بل أهل سماع وإنشاد، وقد ظلت هذه الخاصية بارزة في الشعر العربي في كل العصور [٢].

وكان الاهتمام النقدي العربي بالوزن واضحاً، حتى أنّ **ابن رشيق القيرواني** (٤٥٦هـ) يرى أنّه **"**أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية**"** [٣]. فالوزن عنده راجحٌ على غيره من أركان حدِّ الشعر، ومقدَّم عليه، ثم يذكر أنّ الشعر **"**لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية**"** [٤]، فالشعر مقرون بالوزن، وموقوفٌ عليه، فهو شرطٌ أساسٌ فيه طبقاً للمفهوم القديم للشعر.

ومِن كون الوزن مقوِّماً للشعر، وجوهرياً فيه، ينطلق **حازم القرطاجني** في تحديد مفهوم الشعر، قائلاً: **"**فإنّ الأوزان مما يتقوم به/الشعر، ويعدّ من جملة جوهره. والوزن هو أنْ تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب**"** [٥].

وفي ذات الإطار يرى **جابر عصفور** أنّ التركيز على عنصر الزمن في الشعر يبرز خاصية التناسب الصوتي بين أحرف كلماته، كما يبرز الكيفية التي يتحدد بها الوزن؛ من حيث تساويه في مقادير زمن نطق العناصر المكونة له، وإنّ المساواة في الزمن ترجع _في نهاية الأمر_ إلى التناسب؛ بل هي صورة من صوره؛ لأنّ تعاقب الحركة والسكون في الأوزان المتعددة يمثّل عملية

---

[١]- ينظر: حركة قصيدة الشعر، بسام صالح مهدي، دار التكوين، دمشق، سورية، ط١، ٢٠١٠م: ٧٣- ٧٨.

[٢]- ينظر: دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٨٤م: ١٩٨.

[٣]- العمدة: ١/ ١٣٤.

[٤]- المصدر نفسه: ١/ ١٥١.

[٥]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، (د.ط)، (د.ت): ٢٦٣.

تناسب داخل نظام متّحد لحركة منتظمة في الزمن، تتآلف داخلها الأجزاء في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها، ليتشكل كل وزن على حدة، ويتميز عن غيره من الأوزان[١].

وينطلق حازم القرطاجنّي في نظره إلى الوزن من خلال وظيفته الشكلية في الشعر وهي ما يحققه من تناسب إيقاعي بين أجزاء الكلام، وإنّ حازماً يعطي الوزن صفة الزمنية، مما يعني بلا شك، ربطه بالإنشاد والغناء، كما جعل التساوي في أزمنة إنشاد المقادير ناتجاً عن تساويها في كم الحركات والسكنات وترتيبها، كما أنّ جعْل التساوي واقعاً في عدد الحركات والسكنات وترتيبها يحيلنا إلى أسباب الخليل وأوتاده، مما يجعل البحر الشعري أجلى صورة لهذا التساوي المحقق للإيقاع بمفهومه المرتبط بالغناء والإنشاد[٢].

وعن حساسية الوزن في الشعر العربي _تحديداً_ يقدِّم الجاحظ (٢٥٥هـ) رؤية نقدية يترجم فيها ما له في العربية من خصوصية، قائلاً: **"**والشعر لا يُستطاعُ أنْ يُتَرجَم، ولا يجوز عليه النقل؛ ومتى حُوِّل تقطَّعَ نظمُه، وبطلَ وزنُه... وقد نُقلَت كتبُ الهند، وتُرجمت حِكمُ اليونانية، وحُوِّلت آداب الفرس؛ فبعضها ازداد حُسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حوّلت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن**"** [٣]، فهو في النهاية يقرر أنّ الوزن معجزٌ، وحِكْرٌ على الشعر العربي ما دام الشعر العربي في مدار العربية.

ويعد الوزن في أية لغة طريقةً للعَدّ، يحقق بها الشاعر انسجامه مع الطبيعة، وهو ظاهرةٌ إنسانيةٌ شاملة، ولعلّ الأساس النظري لوزن الشعر واحد في كل اللغات، وهو بناؤه على النظام والتكرار؛ لكنّ الوزنَ يختلف في الأساس الفيزيائي لحركيته من لغة إلى أخرى؛ فهناك أنظمة متعددة يمكن أنْ يقام عليها الوزن الشعري، مثل المقطع والكم والنبر والنغم[٤].

---

[١]- ينظر: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م: ٢٩٥- ٢٩٦.

[٢]- ينظر: الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي: ٥٤- ٥٥، وينظر: حداثة التواصل – الرؤية الشعرية عند نزار قباني- (دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، د. عبد الغني حسني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٤م: ٦٢- ٦٣.

[٣]- كتاب الحيوان: ١/ ٧٥.

[٤]- ينظر: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: ٥٢- ٥٣. إنَّ الذين درسوا موسيقى الشعر من الأوربيين قسموا الشعر ثلاثة أنواع، هي : الشعر الكمي _ومنه الشعر العربي_ وهو الذي يعتمد على توالي كميةً من المقاطع الصوتية الثلاثة، التي هي عند علماء الأصوات اللغوية ثلاثة (مقطع قصير، ومقطع متوسط، ومقطع طويل)، ثم الشعر الارتكازي أو شعر النبر، ومنه الشعر الإنجليزي الحديث، ومقاطع الشعر فيه تخضع لنظام (النبر)، أي: الضغط على مقطع خاص من الكلمة، بحيث يبدو بارزاً أكثر من غيره، وتفاعيل هذا النوع تتكون=

ويعد البحر معياراً يتم وفقه ترصيف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعري، وطبقاً له يحكم الباحث على الألفاظ بالقبول أو عدمه، ولكلّ بحرٍ مكوناته البنائية المتمثلة بالتفعيلات، وكما أنّ لكل كلمة على مستوى العبارة الشعرية نفَسٌ زمني خاص بها ككلمة، فإنّ لكل تفعيلة نفَسها الزمني الذي يجعلها تسهم في تأسيس هذا البحر أو ذاك، في انتظامٍ إيقاعي ضمن سياقٍ شعري يستمد دلالته من تضافر العناصر الصوتية والنحوية والدلالية للألفاظ بعد انتظامها إيقاعياً[1].

وللوزن وظائف أخرى، فهو عامل من عوامل التخدير والتنويم قديماً، ويُنقَل عن **كولردج** أنّه يرى أنّ الوزن يزيد من الحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه؛ والوزن يُحدث تغييراً في نظام الشعور فيما ينقل عن جول رومان[2].

ثمّ إنّ الوزن يُكسب الكلام مظهر الصنعة؛ هذا ولا يمكننا أنْ نشكّ في وجود علاقة وثيقة بين الحركة الوزنية والمعنى، ولا يحدث دائماً أنْ تكون حركة الوزن تابعةً للمعنى، ثم إنَّ في وصْف الوزن بكونه "مخدّر" أو "مهيج" أو "جليل" أو "رزين" أو "تأملي" أو "مرح" دليلاً على قدرة الوزن على التحكم في الانفعال؛ ولعلّ الربط بين تمظهرات الوزن وحساسية الانفعال يمثل افتراضاً

= من مقطع منبور، وعدد من المقاطع غير المنبورة، ثم الشعر المقطعي، كالشعر الفرنسي الحديث، إذ يوصَف بأنه غير كمّي، وخالٍ من النبر، فهو ذو موسيقى سيّالة هادئة. على أنّ هنالك إجماع عند أغلب الدارسين على أنَّ الشعر العربي شعر كمّيّ؛ ولا يستطيع الدارس إنكار هذا الأساس؛ فالنظريات العروضية القديمة قد قامت على الوزن. والخليل الفراهيدي (١٧٠هـ) الرائد قد أقامَ نظريته على أساس التفعيلة التي تتكون من وحدات هي: السبب الخفيف، وهو مقطع طويل، والسبب الثقيل، وهو مقطعان قصيران، والوتد المجموع، وهو مقطع قصير + مقطع طويل، والوتد المفروق، وهو مقطع طويل+ مقطع قصير، فالشعر العربي في أساسه الموسيقي مبني على تعاقب المقاطع بحسب كمها، أي ما يستغرقه طول المقطع في زمن النطق به بنسبة معيّنة، وعند النقاد القدامى يقوم الإيقاع في الشعر العربي على اتصاله بالوزن القائم على تكرار مقاطع متساوية أو متشابهة مضبوطة بالتفاعيل المعروفة كونها بنيات مجردة. ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، (د.ط)، ١٩٧٠م : ١٦٨-١٦٩(الهامش)، وينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٧٥- ٧٦، وينظر: إنشاد شعر الحداثة، عبد العزيز إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، (د.ط)، (د.ت): ٦٠، وينظر: مرايا المعنى الشعري١٠٩.

[1]- ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: ١٧- ٢٤، وينظر: الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي:٤٣- ٤٤.

[2]- ينظر: مبادئ النقد الأدبي: ١٩٣- ١٩٤.

نظرياً يحتمل الصواب والخطأ، خصوصاً وإنّ مواقف الشعراء وتجاربهم الشعورية، وانفعالاتهم، تتفاوت على الرغم من استعمالهم الأوزان ذاتها[1].

وللوزن فعل ينجزه هو الإيجاز في القول الشعري، عَبْرَ مساحته الإيقاعية المحدودة التي تختفي عند إهمال الوزن، ثم إنّ إيقاع الوزن يُذهب من ذهن المتلقي حالة التركيز والفهم الكامل؛ نتيجة للإحساس بوقْع الإيقاع المرتفع، الذي يشاطر الدلالة، فتكتسب العبارة شفافية لا واقعية، أي تتحول إلى إشارة للواقع لا تلبية لاحتياجاته[2].

ولعلّ طبيعة الاشتغال الشعري الحديث والمعاصر هي التي تعكس مستوى الوعي الأدائي فيما يخص الوزن الشعري وما فيه من قابليات للتحديث، تلك القابليات والإمكانات التي يترجمها النص الشعري في ما ينطوي عليه منها أيَّاً كانت تمظهراتها؛ ويأتي هذا الاشتغال التحديثي استجابةً لدواعٍ تتوزع حتماً بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي حتماً، فالشاعر مثيرٌ ومستجيبٌ في آنٍ واحد، خصوصاً وإنّ في الشكل الشعري ما يبعث على تحديثه كالوزن في إطار هاجس التجريب الناجم عن البحث عن الهوية الإنجازية في النص الشعري.

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه : ١٩٥- ١٩٦، وينظر: عضوية الأداة الشعرية: ١٣٠- ١٣١، وينظر: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، أ.د. كريم الوائلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، (د.ت): ١٨- ١٩.

[2]- ينظر: حركة قصيدة الشعر: ١٠٧- ١٠٨.

ثانياً_ الحداثة في الإيقاع الوزني

أنّى كانت درجة الخروج النصي على النمط وطبيعته، فإنّه يمثّل إيذاناً بالخروج من السكون المفهومي والركود الاصطلاحي، وانتقالاً إلى فضاءٍ من التحول المفهومي بالمستوى الذي يأخذ بالاصطلاح باتجاه المرونة التي منشؤها طبيعة التجريب النصي، فكلما اتسعت قابليات النص الشعري الحداثية كان التعاطي الاصطلاحي تجاهه أكثر اتساعاً؛ ضماناً للملاءمة بين إمكانات النص الشعري الحديث من جهة، ومَداخِلِهِ التنظيرية من جهة أخرى.

ومن هنا نفهم أنّ طبيعة النص الشعري هي التي تحدد المسار النقدي المتعامل مع الإيقاع فيه؛ لأنَّ **"**دراسة الإيقاع وتحديد مكوناته وتسمياتها وترتيب المصطلحات التي تُحَدِّدُ الفعل الإيقاعي وعناصر الإيقاع، ارتَبَطَتْ بِالنصِّ الأدبي، وكان سبب هذا الارتباط هو جوهر النص الأدبي القائم على أساس الوزن والحركة والإيقاع... إنّ اختلاف الدارسين حول الإيقاع الشعري، هو نتيجة تقديم مجموعة من التصورات والاقتراحات التي يَسِمُها الدارسون بأنها جديدة، ومواكبة لحركة التحديث الشعري**"**[1]. ليتّسع في النهاية المدار النقدي الإيقاعي.

وتأتي عنونة هذا الفصل بوصفها إصراراً بحثياً في إطار التجربة الشعرية عند الشعراء _عيّنة الدراسة_؛ فثمة تحريك للسائد في نصوصهم، يعكس هاجس التجريب لديهم، وهو تجريب لا يبدو قائماً على الهدم المحض؛ بل هو إعادة تدوير ومغايرة ضمن اشتغالات متباينة ومتقاربة تجعل من النص الشعري بؤرة تجاوز إيقاعيّ له دوره الإيجابي تجاه النص؛ بما في هذا التجاوز من إنعاش وتحديث غير خارج من ربقة الوزن الشعري.

وثمّة تساؤل مفترَضٌ تثيره عنونة هذا المحور فيما يخص اصطلاح (الإيقاع الوزني)، مفاده: هل إنّ هنالك إيقاعاً وزنيّاً وآخر غير وزني؟، وهو تساؤل يثير بطبيعة الحال إشكالية مفهومية منشؤها اتساع مفهوم الإيقاع، ويأخذ أيضاً باتجاه الأثر المترتب على هذا الاتساع.

ومن منظورٍ نقدي مفهومي للوزن؛ يمثّل **"**الوزن الشعري مجموعة الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع معين لمقاطع الكلمات أو التي تشتمل على عدد ما من تلك المقاطع اللغوية، ففي العربية يتألف من المقاطع تفعيلات، ومن هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية**"**[2].

على أنّ هنالك فَهْماً نقديّاً يرى أنّ الوزن الصورة الخاصة والشكل المعقّد الخاص للتتابع الإيقاعي، وهو الوسيلة التي تمكّن الكلمات من التأثير فيما بينها على أكبر نطاق ممكن؛

---

[1]ـ شعرية الإيقاع بحث في قصيدة محمد الثبيتي، راشد فهمي القثامي، مؤسسة أروقة للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م: ٤٩ـ ٥١.

[2]ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٤٣٣.

والإيقاع في معناه الحديث أوسع من الوزن؛ بل إنّ الوزن جزءٌ من الإيقاع وشكل من أشكاله، له تركيبه الذي يحدّده[١]، بينما يكون الإيقاع فاعلية وأداءً نصيّاً يبث الروح في التركيب الوزني.

وعلى حدّ **أدونيس**، فإنّ الوزن تآلُفٌ إيقاعيٌّ، وليس الإيقاع كلّه، فالإيقاع حركة غير محدودة، وحياة لا تتناهى، والإيقاع نبعٌ؛ بينما الوزن مجرى معيّن من مجاري هذا النبع[٢]، يستمد ديمومته وتناميه من الرفد الإيقاعي، المتمثّل بالكامن الإيقاعي فيه بوصفه شكلاً إيقاعياً، علاوةً على القابليات التحديثية التي لا تنضب مادام مصدر الإيقاع ذلك الاشتغال والتجريب.

ومن هنا قد يحصل تداخل بين مفهومَي الوزن والإيقاع في الإطار النقدي الحديث، ويشير **محمد الهادي الطرابلسي** إلى **"**أنّ مفهوم الإيقاع قد التبس –فعلاً– بمفهوم الوزن حتّى غلب على أذهان الكثيرين أنّ هذا هو ذاك بعينه، وأنّ مصطلحَي الإيقاع والوزن مترادفان**"** [٣].

وليسَ غريباً أنْ يحصل تداخلٌ مفهوميٌّ كهذا، فهو أمرٌ له تفسيره المتمثل بالصلة الحميمية بين المفهومين، أي صلة الفرع بالأصل، ثم إنّ للوزن حضوراً دائماً في الشعر القديم، وشاملاً لأطراف النص، ليستأثر الوزن باهتمام علماء العروض، ونقّاد الشعر، فقلّ اهتمامهم بغير الوزن من ظواهر الكلام الإيقاعية[٤].

ولمّا كان القدماء لا يقفون عند إيقاعات لا وزنية؛ فإنهم ظلّوا مشغولين بالوزن؛ وإذا كان النقد العربي القديم قد أدرك الاستقراء الخليلي المتمثل باكتشاف علم العروض؛ فإنّ النقد العربي الحديث لم يتوصل إلى حصر جميع أنماط الإيقاع الشعري ومجالاته، فقد أظهرت الدراسات الحديثة أبعاداً صوتية، وأبعاداً خطية متمثلة بالإيقاع البصري، وأبعاداً إنشادية لا وزنية مثل إيقاع الإلقاء، وأبعاداً عروضية متمثلة في توزيع التفعيلات ومحاولة المزج بين البحور[٥]، وغيره من المداخلات التجريبية التي يمكن رصدها في النص الشعري.

ففي إطار الوزن يُلاحَظ فرقٌ أدائيٌّ بين الشاعر القديم والشاعر الحديث؛ فالشاعر القديم لم يكن يَقوم بعملية تشكيل زمانية حرة حين ينظم قصيدته؛ لأنّ الشكل الزماني للقصيدة، أي البحر

---

[١]- ينظر: مبادئ النقد الأدبي: ١٨٥- ١٩٠، وينظر: شعرية الإيقاع بحث في قصيدة محمد الثبيتي: ٤٠، وينظر: حداثة التواصل: ٥١، وينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ٢٣٠، وينظر: التمثلات الإيقاعية للقصيدة الخليجية المعاصرة مقاربة أسلوبية/وصفية/تحليلية، د. البشير ضيف الله، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، المانيا، برلين، ط١، ٢٠٢١م: ٩، و٢٢.

[٢]- ينظر: زمن الشعر، أدونيس، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨٦م: ١٦٤.

[٣]- في مفهوم الايقاع (بحث منشور)، د. محمد الهادي الطرابلسي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، ع٣٢، تونس، ١٩٩١م: ١٦.

[٤]- ينظر: المصدر نفسه : ١٦- ١٧.

[٥]- ينظر: شعرية الإيقاع بحث في قصيدة محمد الثبيتي: ٤٠- ٥٣.

العروضي كان شيئاً ناجزاً بالنسبة إليه، فهو يطوع كلماته لنسقٍ لم يشارك في صنعه؛ فهو كمن يشكّل نفسَه من خلال الطبيعة، لا كمَن يشكّل الطبيعة من خلال نفسه، وهذه الفكرة لا تصح إلّا مع الشاعر الأول الذي استعمل الوزن المعيّن لأول مرة وشكَّل الطبيعة من خلال نفسه[١].

فمِن الطبيعي أنْ يكون التشكيل الطبيعي متعالياً يتحكّم في الأداء الشعري، لمَن ورثوا الوزن الذي كتبَ به الشاعر الأول، خاضعينَ للصورة الإيقاعية التي ابتدعها؛ ومن الطبيعي أيضاً أنْ يحاول الشعراء على مدى العصور_ وخصوصاً الشاعر المعاصر_ أنْ يتحرّروا من صورة الإيقاع التقليدي[٢]، نحو فضاءات من المغايرَة، وبالمستوى الذي يضمن صفة الحداثة، طبقاً لمقتضيات المعاصرَة، في حالةٍ من الاستجابة الأدائية بقصدٍ أو بغيرِ قصد.

وحداثة الإيقاع رهنٌ بالابتكار عند الشاعر؛ لأنّ الحداثة مبنية على المغايرة، فهي تنطلق من مختبرٍ تستقرئ بنياتِه، وتحاول أنْ تهدمها لتعيد بناءَها وفق رؤىً مختلفة[٣].

وليست الحداثة إقحاماً قسريّاً متكلَّفاً؛ فربما احتاج الشعر نفسه في مرحلة ما إلى ثورة، أو أنّ وظيفة الشاعر قد تكون في تنمية التقليد الموجود، وينمّي إمكاناته الموسيقية؛ فالتقليدية أو التهوّس في نشدان الجديد من الأساليب والأوزان المفرطة ليس من الصحة في شيء؛ بل الصواب في التأرجح بين استكشاف أرضٍ جديدة؛ واستثمار الأرض التي فُتِحَتْ[٤].

ويرى أحد الباحثين أنّ مصطلح (الإيقاع) يمكن الإفادة منه للتدليل على الكثير من المصطلحات الموسيقية، من مثل (موسيقى الشعر)، و(موسيقى الألفاظ)، و(الجرس)، و(الأسلوب)، كونها ما زالت ذات دلالات عائمة تفتقر إلى الدقة والقطع، ثم إنّ كلمة (الإيقاع) لم تكتسبْ بعد دلالة محدَّدة، الأمر الذي يُمَكِّنُ مِن استغلالها[٥]؛ فنكون بصدد كلمةٍ ذات مرونة في التعاطي النقدي، ومن هنا تكون الحداثة في الإيقاع الوزني إضاءة لاشتغالات شعراء المدونات المدروسة التسعينيين، طبقاً لمعطيات نصية حتماً.

وإنّ تجارب شعراء الجيل التسعيني في العراق واحدة من التجارب المعاصرة التي ترتكز في أغلب تمثلاتها النصية الشعرية على الموسيقى بشقيها الإيقاعي والوزني، ومقدار الانفلات الموسيقي واسع الامتداد في إيقاع هذه التجارب، فهو يتطلب مهارةً مبتعدة عن الرتابة والجمود

---

[١]- ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر ط٣، (د.ت): ٥٣- ٥٤.

[٢]- ينظر: المصدر نفسه: ٥٤- ٥٥..

[٣]- ينظر: شعر أدونيس البنية والدلالة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٨م: ٢٦٧- ٢٦٩.

[٤]- ينظر: قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، المطبعة العالمية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٤م : ٢٢.

[٥]- ينظر: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: ١٢- ١٣.

في حالة من الخلق الإبداعي الرافض للوثوب في منطقة اشتغال محدَّدة[1]، ويتطلب أيضاً خوضاً نقديّاً يستشعر إلى حدٍّ كبيرٍ دقَّةَ وحساسيةَ النّص وتمثلاته الحداثية.

وتأسيساً على ما تمّ ذكره، سيكون هذا الفصل غماراً بحثياً في الإيقاع الوزني بوصفه مجموعة من التمثلات الحداثية التي تترجم التجريب النصي الشعري، في إطاره الموزون، وعَبْرَ مبحثين، الأول في ظواهر الانزياح الوزني، رصداً لحركة الوزن الشعري في مناخات لم يكن يمثّل فيها الوزن اشتراطاً، ولما يعتري بنيته هندسيّاً، ولحركته باتجاه التداخل بين مناطق نصية لكل منها خصوصيته في الأصل، في حالات من التداخل الإيقاعي؛ بينما يأتي المبحث الثاني في بنية البيت الشعري الموزون، وهو رصدٌ لأشكال البيت الموزون، وما فيها من تنويعات إيقاعية وزنية كامنة، مع ما فيه من تمفصل إيقاعي عَبْرَ فاعليَّتَي التدوير والتضمين.

[1]- ينظر: التجليات العلامية في قصيدة الشعر العراقية، د. أحمد عبد الحسين الفرطوسي، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٢م: ٤٦.

المبحث الأول

ظواهر الانزياح الوزني

ضمن استراتيجيات النص الشعري المعاصر يأتي التحديث النصي متأرجحاً بين القصد تارة، والعفو تارةً أخرى، ليترك وراءه هويّته الناجمة عن تحريك الراكد الجمالي والرتيب الفني، في حالةٍ من التحوّل الحتمي الذي لابدّ له من التحقق في لحظةٍ ما من تأريخ المدونة الشعرية، ولا تبدو هذه وجهة نظرٍ عابرةٍ قدْرَ كونها حقيقةً وثابت؛ نظراً لاشتمالها على مبرّراتها، وإشارتها لطبيعة الاستجابة النصية للظروف الذاتية والموضوعية معاً.

ومهما كانت درجة وطبيعة التحريك الوزني في الإطار الحداثي؛ فإنه في النهاية يُعَدُّ انزياحاً عن الصورة التقليدية له باتجاه ما تَحَقَّقَ له من وجودٍ جديدٍ وصورة أخرى؛ على أنّ من المفترض ضمان مستوى مُعتَدٍّ به للممارسة الأدائية في الإطار التحديثي الانزياحي ضمن الوزن الشعري.

ومن هنا تنظر هذه الدراسة إلى الحركة التي تعتري الوزن الشعري بوصفها انزياحاً؛ ينتهي إلى عنوان (الانزياح الوزني)، سواءٌ أكان هذا الانزياح انزياحاً مكانيّاً، بلحاظ تَحَرُّك الوزنِ لمناطقَ نصيّةٍ لم يكن معهوداً تَحَقُّقُه بها ضمن دائرة الفهم النقدي المتداوَل والقار، على النحو الإجرائي البارز، أم كان انزياحاً تفعيليّاً، بلحاظ التمدد والانكماش والإقحام التفعيلي، أم كان انزياحاً نصيّاً بلحاظ التداخل الإيقاعي.

ولعل من الضروري أنْ تتم دراسة ما يشكّل ظاهرةً غير مطروقة، أو أنْ يكون جزءٌ منها غيرَ مطروقٍ على الأقل؛ لتتحقق للبحث نجاعته ويكتسب جدواه، وهذا ما تحاوله هذه الدراسة، وتسعى من أجل تحصيله؛ ومن هنا فهي دراسةٌ تجترح الاصطلاح وقتَ ما تطلّب الأمر، ليجيء هذا المبحث حاملاً عنواناً مجترَحاً هو (ظواهر الانزياح الوزني)، وهو عنوان يرى فيه الباحث أنّه يغطّي محاوره المتمثلة بعنوان المحور الأول المجترح، وهو (الانزياح الوزني الموازي/ العتبة الموزونة)، والمحور الثاني، الذي يشتمل على اجتراح لأوّل ظاهرتين من ظواهر (الإطالة والاقتصاد والإقحام التفعيلي)، والمحور الثالث الخاص بـ(التداخل الإيقاعي).

أولاً_ الانزياح الوزني الموازي/ العتبة الموزونة

ليست العتبات النصية مجرّد إضافة أو تبويبة إحالية عابرة؛ إنّما هي محطة فنية إبداعية، لها خصوصيتها الفنية، التي تترجم البعد الأدائي الإبداعي فيها على النحو الأرجح؛ وليست هذه رغبة في الضغط على العتبة النصية بتحميلها ما ليس من شأنها؛ بل إنّ كثيراً من المصاديق باتت تكشف عمّا تحمله العتبة من إشارات التجريب لدى الشاعر المعاصر، بما تتعرض له من الضخ والإضافة الجمالية، المتمثلة بالبريق الفني فيها.

وبما للعتبات النصية من أهمية، وبما فيها من إمكانات؛ فإنها صارت محطّ النظر البحثي والاهتمام النقدي، ويشير أحد الباحثين في دراسته للعتبات إلى**"**أنّ معظم الجهد النقدي الإجرائي عمد إلى انتقاء عتبة أو عتبتين للمقاربة في الأعمال الأدبية، وقد انتشرت دراسة العنوان والاستهلال في السنوات الأخيرة بشكل ملحوظ. أما أنْ تنشغل دراسةٌ ما بالخطاب العتباتي بمعظم –إنْ لم نقل كل– تمظهراته فهذا نادر**"**[1]، وهذا تشخيص مهم وشمولي؛ لكن شيئاً مهمّاً أيضاً وجديراً بالتوقف عنده فيما يخص استيفاء الجهد النقدي الإجرائي لِما يتوفر من شحنات إضافية تستدعي البحث والتنقيب النقدي في العتبة النصية الواحدة.

فربّما فاتَ النّاقد أنْ يُبْرِزَ بالشكل المناسب ما يستحق تسليط الضوء عليه من الظواهر، فإذا كانت حداثة النص الشعري إضافة؛ فهذا يستدعي أنْ يكون النقد إضافةً أيضاً؛ لأنّ حداثةَ الشعر حداثةُ النقد دون شك.

وانطلاقاً من هذا التصور ستتم في هذا المحور دراسة ما نرى –على حدّ اطلاعنا– أنّه لم يستغرق اهتمام الباحثين على نحو بارز، وهو دراسة عتبة العنوان وعتبة الإهداء، والاستهلال من منظور إيقاعي وزني؛ فقد لاحظنا ومن خلال الاستقراء أنّ مدونات الدراسة تشتمل على مصاديق مهمة ومثيرة بهذا الخصوص، سواءٌ على صعيد العنوان الموزون أو على صعيد الإهداء والاستهلال الموزونين أيضاً.

---

[1] **ـ العتبات النصية المحيطة في أعمال صنع الله إبراهيم الروائية: ٦.**

١ـ العنوان الموزون

يُمَثِّل العنوان دالّاً اختزاليّاً ينزع في كثيرٍ من صوره إلى تمثيل المتن/النص الشعري، أو الإعراب عن مكنوناته المضمونية على نحوٍ اقتصادي مُرَكَّز، وله صفة الشروع في استباقٍ جماليٍّ يلتقي فيه الكاتب بالمتلَقِّي، ويشتمل على حالةٍ من القصديّة فيه.

ويُعرّف **(لوي هويك)** العنوان على أنّه **"**مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتّى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه، وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف**"**[١]. وبعد أنْ يُفصِّلَ **(جيرار جينيت)** في وظائف العنوان تأريخاً واشتغالاً وإجراءً ينتهي إلى اقتراح نمذجة لوظائف العنوان، تتمثل بالوظيفة التعيينية، والوصفية، فالإيحائية، ثم الإغرائية[٢].

وللنقد مع العنوان _كما له مع غيره من تقنيات النص_ صلاحياته في القراءة بما يضمن ويلائم حدود التخصص والمدار النقدي، ولا يُمَثِّل هذا التصوّر تكلُّفاً في إطار عتبة العنوان؛**"**فالعنوان عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة...**"**[٣]، وفي هذا ما يترجم ضرورة اشتمال العنوان على تقنيات مختلفة، وفيه أيضاً ما يضمن للغمار النقدي صلاحياته المختلفة؛ ومتى ما كان المدار إيقاعيّاً حداثيّاً؛ فإنَّ للإيقاع حضوره الضروري.

ولا مانعَ من هذا كون **"**مقاربة العنوان في حقل الشعرية ما يزال حديث العهد**"**[٤]. ثمّ إنّ للنقد كلمته ومرونته في التعاطي.

ولعلّ من القارّ والمسلَّم به أنّ الحليف الأبرز للوزن الشعري هو المتن الشعري نفسه بالدرجة الأولى من بين محطات النص؛ لكنّ الركود الفني لا يبدو حليفاً للأداء الشعري؛ بناءً على معطيات هاجس التجريب لدى الشعراء المعاصرين –التسعينيين–، ومن هنا صار الوزن يتقدّم باتجاه العنوان في واحدة من الاستراتيجيات الإيقاعية التي تَعبر حدود كونها ملامح إيقاعية إلى كونها ظاهرة إيقاعية.

وليس غريباً أنْ تتم دراسة العنوان الموزون في إطار التحديث الإيقاعي للنص الشعري، خصوصاً **"**عندما يكون العنوان هو بذاته نصاً يبعث بإشارات النص الكامل؛ بما يمتلك من

---

[١]ـ عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م: ٦٧.

[٢]ـ ينظر: المصدر نفسه: ٨٦ـ ٨٨.

[٣]ـ المصدر نفسه: ٧١.

[٤]ـ ينظر: سيمياء العنوان، أ.د. بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١م: ٣٣.

مقومات تؤهله لذلك"[1]، أو على الأقل فإنّ العنوان ذو عائديةٍ للنص الشعري، فتكون حداثته الإيقاعية حداثةَ نصٍّ دون شك.

ولعلّ المساحة التعبيرية التي يشغلها العنوان الموزون قد تفضي في كثير من تجلياتها المختزلة إلى حساسية نقدية؛ لأنّ ثمّة مقداراً كمّيّاً للوزن، يرافقه، مع اشتراط الوعي بالوزن والقصدية إليه، ضمن المنظور النقدي الجاحظيّ القديم؛ إذ يقول: "اعلمْ أنّك لو اعترضْتَ أحاديثَ الناس وخطبَهم ورسائلَهم. لوجَدْتَ فيها مثلَ مستفعِلن مستفعِلن كثيراً، ومستفعلُنْ مفاعِلُن. وليسَ أحدٌ في الأرض يجعلُ ذلك من المقدار شعراً. ولو أنّ رجلاً من الباعةِ صاحَ: مَن يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلمَ بكلامٍ في وزن مستفعلن مفعولات. وكيف يكون هذا شعراً وصاحبه لم يقصِدْ إلى الشِّعر؟ ومثلُ هذا المقدار من الوزن قد يتهيَّأُ في جميع الكلام. وإذا جاء المقدارُ الذي يُعلم أنّه من نِتاج الشِّعر والمعرفةِ بالأوزان والقصدِ إليها، كان ذلك شِعراً. وهذا قريبٌ"[2].

وإذا كانت رؤية الجاحظ (٢٥٥هـ) قد أشارت إلى إشكالية المقدار الوزنيّ والقصد الشعري؛ فإنَّها ومنذ الشروع حدَّدت المجال الذي تعنيه، وهو أحاديث الناس، وخُطبهم، ورسائلهم، لتنتهي إلى جميع الكلام؛ وفي هذا ما يُفرِزُه عن غيره من المجالات، فلا يكون العنوان الموزون داخلاً في هذه الإشكالية نظراً لتَحقُّقِهِ في إطار المجاميع الشعرية، التي يجيء فيها محمَّلاً بشحنات الشعرية، طبقاً للمعطيات الجمالية الحداثية فيه، الأمر الذي يأخذ بالتحليل النقدي الحديث إلى دراسته موزوناً ولو كان على نحوٍ من الاختزال.

وقَصْدُ الشاعر مسألةٌ مركزيةٌ في إطار شعرية العناوين الموزونة؛ وهذه الدراسة لا تجزم بكون الشاعر كان قاصداً وزنَ العنوان[*]؛ لكنَّها تتبنّى في الوقت ذاته ضمانَ القصد على نحوٍ شعريّ؛ نظراً للاشتغال الفني الكاشف عن مكامن وقابليات غير مأهولة ولا مطروقة لها من الخصوصية والمبرِّر ما يضمن دراستها كصورة إيقاعية حداثية.

وإنْ جازَ لنا النظر إلى العنوان بوصفه نصّاً مُرَكَّزاً أو انتماءً وموازاةً لنصٍّ هو القصيدة؛ فللقصيدة مقاصد يريد المؤلف أنْ يُضَمِّنَها في عمَلِه –بوعيٍ منه أو بلا وعيٍ– لها أبعادها

---

[1]- العنوان في الشعر العراقي الحديث –دراسة سيميائية-، حميد الشيخ فرج، دار ومكتبة البصائر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م: ٧.

[2]- البيان والتبيين، الجاحظ (٢٥٥هـ)، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط٧، ١٤١٨هـ ١٩٩٨م: ١/ ٢٨٨-٢٨٩.

(*) بعد أن يذكر ابن فارس (٣٩٥هـ) حَدَّ الشعر، يشير إلى أنّه من الجائز اتِّفَاقُ سطرٍ واحدٍ بوَزنِ يُشبهُ وزنَ الشّعر من غير قصد، فقد قيل: إنّ بعض الناس كتب في عنوان كتاب [للأمير المسيِّبِ بنِ زُهَيرٍ مِنْ عِقالِ بنِ شُبَّةَ بنِ عِقالِ]، فاستوى هذا في الوزن الذي يسمى (الخفيف)، ولعل الكاتب لم يقصد به شعراً، ينظر: الصاحبي: ٤٦٥. ومن هنا يقال: إنّ العلماء حدَّدوا صفة الشاعر بأنّه الذي يحترف الشعر، ويقوله قصداً، حتى لا تنطبق هذه الصفة على مَن يقول سطراً بوزنٍ اتِّفاقاً من غير قصد، ينظر: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط٢، ١٩٩٣م: ٩/١٢٤.

الجمالية، وهي: المقصد الإخباري، والانزياحي، ومقصد خلق البنية موحدة، فالمقصَد التطريبي الإيقاعي[1]، ومن الممكن جدّاً أنْ تتحرّك هذه المقاصد أو بعض منها إلى منطقة العنوان بقوة لدى شعرائنا.

فالإيقاع الوزني يمثّل هاجساً لدى شعراء الجيل التسعيني؛ فهم من دعاته الذين **"**راهنوا على الإيقاع الشعري العام أي أوزان البحور الشعرية وأعطوها أهمية مضاعفةً بحيث أصبح الإيقاع نفسه معطىً شعرياً لا يحس به الناظم الذي يجعل منه قالبا أو شكلا أو مسطرة تسير عليه جمله النثرية في غالبها**"**[2]، وتأسيساً على ما ذُكِر تأتي دراستنا هذه مقاربة للعنوانين الموزونين الخارجي والداخلي في مدونات الشعراء التسعينيين _عيِّنة الدراسة_.

---

[1]- ينظر: حركة قصيدة الشعر: ٦٠- ٦٢.

[2]- إشكالية العنونة وهاجس التجديد (في قصيدة الشعر)، علي الإمارة، بحث منشور في كتاب: مدار الصفصاف -ما بعد قصيدة الشعر-، فائز الشرع، ونوفل أبو رغيف، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط١، ٢٠١٤م: ٢/ ١٠٢.

أ_ العنوان الخارجي الموزون

شأنه شأن غيره من الظواهر الفنية الإبداعية، تعرّض العنوان إلى التدرّج في سلسلة تمظهراته، وسلسلة توظيفه من قِبل الكُتّاب؛ ولعلّ طبيعة توظيفه تُلقي بظلالها على مستوى التعامل النقدي تجاهه تأريخيّاً.

ومن منظور تأريخي تُسجِّل العنونة لنفسها مرحلةَ تأسيس تمّت عند مثاقفة العرب مع الآخر منذ القرن الثاني الهجري، وإنّ أكثر الشعراء لم يختاروا عناوين لدواوينهم، وإنّما اكتفوا بنسبة دواوينهم لهم، عدا قليلاً ممن سمّى أو عنون ديوانه بلغة شعرية مثل سقط الزند؛ هذا وإنّ كثيراً من الدواوين قد جُمعت بعد وفاة شعرائها، مثل ديوان امرئ القيس، وديوان عمر بن أبي ربيعة وغيرهما؛ بينما يميز طابع السجع عناوين القرن السابع الهجري وما تلاه إلى العصر الحديث وظهور الطباعة[١].

ولم يسفر القرن التاسع عشر عن تجديد في موضوعة العنونة، ثم إنّ الشعراء الإحيائيين في جعلهم الشعر يوافق الحداثة لم يشمل تغييرهم العنوانَ، ولم يختلف عنهم المعتدلون؛ بينما يطالعنا العنوان لدى شعراء جماعة الديوان، ومدرَسَتَي أبولّو والمهجر بصيغٍ حداثية، تترجم البُعد التجديدي لديهم؛ ومع حركة الشعر الحر في العراق يتدرج العنوان من البعد التوضيحي والإشاري إلى البعد التأويلي، وصولاً إلى التجريد والسوريالية على أيدي شعراء قصيدة النثر[٢].

وإنّ بعض الشعراء يضعون عنواناً لمجاميعهم الشعرية يكون نفسه العنوان لإحدى القصائد التي تتضمنها هذه المجموعة أو تلك، وهذا نصٌّ موازٍ؛ لكون هذا العنوان أو هذه القصيدة لها مركزٌ دلاليٌّ عميق داخل المجموعة الشعرية، أو ربما لعلاقتها بالمحتوى النفسي للشاعر، أو لتعبيرها عن المرحلة الشعرية للمجموعة، ومن هنا تكون لها وظيفة موازية للنص الأصلي[٣].

---

[١]- ينظر: العنوان في الشعر العراقي الحديث: ٧٢- ٨١.

[٢]- من عناوين شعراء مدرسة الإحياء: (ديوان البارودي)، و(ديوان السيد محمد سعيد الحبوبي)، و(ديوان محمد مهدي الجواهري)، ولم تختلف عنهم مدرسة المعتدلين المتمثلة بحافظ إبراهيم، وعبد المحسن الكاظمي، ومن عناوين جماعة الديوان: (ضوء الفجر)، و(لآلئ الأفكار)، و(أزهار الخريف)، لعبد الرحمن شكري، ومن عناوين مدرسة أبولّو: (ليالي الملاح التائه)، و(زهر وخمر)، و(الشوق العائد) لِعَلي محمود طه المهندس، و(اللهب المقفى) لحافظ جميل، ومن عناوين مدرسة المهجر: (همس الجفون) لميخائيل نعيمة، و(الجداول والخمائل) لإيليا أبي ماضي، ومن عناوين شعراء مدرسة الشعر الحر: (أنشودة المطر) للسياب، و(شظايا ورماد) لنازك الملائكة، ويُفعَم العنوان بالشعرية لدى آخرين، مثل: (أباريق مهشمة) للبياتي، و(أجنحة النور) لموسى النقدي، و(خفقة الطين) لبلند الحيدري، ومن عناوين شعراء قصيدة النثر: (قصائد عارية) لحسين مردان، و(الركض وراء شيء واقف) لعلي الإمارة، إلى غير ذلك، ينظر: المصدر نفسه: ٧٥- ٨٠.

[٣]- ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: ١١٧.

الأمر الذي ينسحب إيجاباً تجاه افتراض موازاة العنوان لأوزان المجموعة، على مستوى أوزان العناوين الأخرى أو على مستوى أوزان نصوص المتن الشعري عامة.

وضمن مقاربته النقدية لعتبة العنوان، وتحديداً فيما يخص العنوان الموزون يذكر أحد الباحثين أنّ ثيمة العنوان قد تكون لها أصداؤها الإيقاعية الوزنية على صعيد جوانب في المجموعة الشعرية وتجليات الوزن فيها[1].

ويحرز العنوان مع الشعراء التسعينيين –في أغلب تجلياته– تكثيفاً جماليّاً يظهر في مستوى الشحن الدلالي والتطريبي للغة، ذلك التطريب الذي تشترك اللغة بمعيّة الملامح والتمثلات الوزنيّة في ضمان تَحقُّقِ إيقاعيّته.

فالشعراء التسعينيون من الشعراء الذين جعلوا **"**من القيمة الإيقاعية ممثلة بالوزن الصريح أو بالإيقاع المتصاعد المحسوس شرطاً أساسيّاً... لتحقيق التطريب الذي تحفل به القصيدة العربية على امتداد خرائطها وتضاريسها المتشعبة وصولاً إلى حداثتها التي لم تنته عند حدود قارة بعد، عبر ما يحققه عنصر الوزن من شدٍّ وتفاعل وحركةٍ، تنصهر بعناصر رديفة لمنح النص قدرةً متصاعدةً على شدِّ المتلقي إليها**"**[2]، ومن تجليات التطريب على نحوٍ وزني ما نلحظه في عناوين المدونات المدروسة، ومنها عنوان مجموعة الشاعر أجود مجبل:

(رحلةُ الولدِ السَّوْمَرِي)

وفي إطار تعرُّضه لشعر أجود مجبل، وتحديداً ضمن موضوعة الانفلات من التأطير والانغلاق، يرى الدكتور سمير الخليل أنّ**"**الشِّعر هو مغامرة القبض على نار اللحظة المتوهجة، من خلال الارتقاء والسمو باللغة وإيقاعها المنبعث من ثنايا الألفاظ والعبارات المتوافقة بإطارها

---

[1]- من العناوين الموزونة التي عالجَها الباحث في مجموعة (برقيات عاجلة إلى وطني) للشاعرة سعاد الصباح؛ العنوان الخارجي هذا الذي جاء مبروقاً سريعاً، لتجيء بعض العناوين الداخلية موزونة تترجم التعجيل في نقل المحمول الشعري؛ لأنّ التفعيلات العروضية سِكَّةٌ تُؤَمِّنُ سرعةً لازمةً لنقل المحمول الشعري: لنجد مثلاً: العنوان الموزون (إنَّنِي بنتُ الكويت)، أو (سوف نبقى غاضبين)، على أنهما من بحر (الرَّمَل)، وقصيدة (سيرحل المغول)، وقصيدة (مَنْ قَتَلَ الكويتْ)، على أنهما من بحر (الرَّجَز)، ينظر: تخطيط النص الشعري – معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري-، أ.د. حمد محمود الدوخي، دار سطور، العراق، بغداد، ط١، ٢٠١٧م: ٦٠- ٦٣.

[2]- وصولاً إلى (ما بعد قصيدة الشعر) سياقات الانضمام إلى التجربة، نوفل أبو رغيف، بحث منشور ضمن كتاب: مدار الصفصاف: ٢/ ٢١.

المتصاعد والحس الشعري"[1]. ويتحقق الشعر في العنوان بما يبث فيه الشاعر من تجلِّياتِ الشِّعريّة، وكلَّما كانت تجلِّياتها مكثّفة كان العنوان أكثر شعريةً.

ولعلّ من تجلّيات الشعرية الواضحة في **(رحلة الولد السومري)** ما في العنوان من إحالة تناصيّة، بمعيّة السِّمة الوزنية البارزة؛ فما إنْ يتحوّل هذا العنوان من طوره القرائي إلى طوره الشفاهي اللفظي حتى تبرزَ تلك الصفة الوزنية المأخوذة بالإنشاد المتدفق بشكلٍ أكثر إلفاتاً حسبما يرى الباحث، وإنّ قارئ هذا العنوان لو جرَّبَ ترديدَه مسموعاً مرَّتَين على الأقَل لَلاحَظَ بكلّ وضوحٍ هذا البروز الوزني والتحقق الإيقاعي السمعي؛ فهو عنوان فيه تدافعٌ موسيقي على نحوٍ خاصّ بتفعيلة المتدارك هنا، بالشكل الذي ينافس دلالته ومضمونه إلى الذهن.

ويأتي هذا التدافع الإيقاعي استجابةً لطبيعة التجاور التفعيلي التكراري لتفعيلة المتدارك (فاعلن)، على النحو الذي يتجلّى في العنوان في صورته الوزنية الآتية:

رِحْلَةُ لْ / وَلَدِسْ / سَوْمَرِيْ

فَاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَاعِلُنْ

هذا فيما لو قرأنا العنوان دون تشديد الياء في لفظة (السَّوْمَرِيْ)، أما إذا قرأناه على نحو التشديد (السَّوْمَرِيِّ)، وهو الأصل، فتكون الصورة الوزنية هي:

رِحْلَةُ لْ / وَلَدِسْ / سَوْمَرِيْيِ

فاعِلُن / فَعِلُنْ / فاعِلَاتُن

فإذا كانت (فاعلن) قد استحالت إلى فاعلاتن في الصورة الثانية؛ فإنّ زحاف الخبن اعترى حشْوَ الصورتين[2]؛ والذي يعتري التفعيلة من الزحاف قد يشترك في تفعيل البُعد الإيقاعي الاسترسالي للعنوان؛ بما يظهر عَبْرَ الزحاف من قابليات تُبيِّن أهميتَهُ ودَورَه الإيقاعي، وهي قابليات عائدة بالضرورة إلى زمن التفعيلة الجديد بعد أنْ يعتريها الزحاف مقارنةً بزمنها قبل حدوثه. فمن البديهي أنْ تكون (فاعلن) أطولَ زمناً من (فعِلن)؛ نظراً لفقدانها الثاني الساكن.

على أنّ عنواناً آخر يطالعنا من مدوّنات الدراسة، على وزن المتدارَك أيضاً، وهو عنوان مجموعة الشاعر مهدي حارث الغانمي:

---

[1] **ـ تقويل النص ـتفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، د. سمير الخليل، أمل الجديدة، دمشق، ط١، ٢٠١٧م: ٢٣.**

[2] **ـ الخَبْنُ: وهو حذف الثاني الساكن من الجزء، ومعه تصير (فاعلن)، (فعِلن)، ويدخل الخَبْنُ عشرةَ ابحرٍ هي: (البسيط، والمديد، والرجز، والرّمَل، والسريع، والخفيف، والمنسرح، والمقتضب، والمجتث، والمتدارك)، ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، (د.ط)، ١٩٦٨م : ٤٥ـ ٤٦.**

(تِلْمِيْذُ الفَرَاشَة)

وهو عنوان له اقترابٌ مِن المنثور أكثر من اقترابه مِن المنظوم؛ نظراً لطبيعةِ التشكيل التفعيلي فيه، فالصورة الوزنية له هي:

تِلْمِيْ / ذُلفَرَا / شَةْ

فَعْلُنْ[1] / فَاْعِلُنْ / فَعْ

وتطالعنا تجليات تفعيلة المتدارك بشكلٍ لافتٍ في شعر الحداثة؛ إذ يسجِّل أحد الباحثين أنّ استعمال الشعراء المحدثين لهذه التفعيلة كثيرٌ جدّاً، حتّى أنّ بعض الشعراء على مستوى النصوص كانوا قد كتبوا دواوين كاملةً منه[2]، الأمر الذي يشير إلى خصوصيته لدى الشاعر المعاصر؛ ومن هنا نلحظ تجليات هذه التفعيلة حتى على مستوى العنونة الشعرية.

ويرى الباحث أنّ درجة بروز الوزن في هذا العنوان تختلف عنها في العنوان السابق له؛ بناءً على خصوصية كلٍّ منهما في الاستدعاء الموسيقي للتجاور التفعيلي، وبناءً على اختلاف طولِ كلٍّ منهما، الأمر الذي يلقي بظلاله على التّلقي الذهني واللفظي الإنشادي.

وليس هذا شأنٌ من شؤون التفضيل الإيقاعي قدْرَ كونه تمييزاً لخصوصية كلٍّ منهما، على أنّ النظر للعنوانين على نحوٍ من التجريد قد يكشف إلى حدٍّ ما عن رجحانٍ شعريٍّ بين العنوانين؛ فإذا كان الوزن بازغاً في العنوان الأول بشكل أكبر؛ فإنّه دون شك يقترب من الرتابة مقارنةً بالعنوان التالي له؛ نظراً لما اعترى التفعيلات في العنوان الأخير من تلوين إيقاعي مثارُه النقص التفعيلي الموازي لنقص مساحة العنوان.

وإذا كان العنوان الشعري ينطوي على بروز تفعيلي جديد أو غير مألوف؛ فإنّ الحداثةَ مبرِّرٌ لظهوره، خصوصاً إذا كان مستساغاً في حدود الذوق.

---

[1]- يجوز في تفعيلة (فاعِلن) القطع، وهو حذف آخر الوتد المجموع مع إسكان ما قبله، فتصير به (فَاْعِلْ)، وتُحَوَّل إلى (فَعْلُنْ)، ويرى بعضهم أنّ هذا التحويل؛ إنَّما هو بِعِلّة التشعيث لا القطع؛ والتشعيث عِلّة جاريةٌ مجرى الزحاف، وهي قطعُ رأس الوتد المجموع الموسّط، أي أنّ أصلها (فاعِلن)، وصارت بالتشعيث (فالُن)، أو (فَاعِنْ)، ثمّ نُقِلت إلى (فَعْلُنْ) على نحوٍ ما؛ ونجد التشعيث في الخفيف والرمل والمتدارك؛ بينما يرى بعضهم أنّه لا قطْعَ ولا تشعيث هنا؛ بل إنّ (فاعِلن) دخلها الخَبْنُ أولاً؛ فصارت (فَعِلُنْ)، ثمّ سُكِّنَت العين بالإضمار؛ تشبيهاً لثانيها بثاني السبب الثقيل، فصارت (فَعْلُن)، ينظر: المصدر نفسه: ٣٠٢، وينظر: العروض الجديد، أَوزان الشعر الحر وقوافيه، ، د. محمود علي السّمان، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٣م: ٦٧، وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م: ٢٠٩.

[2]- كالشاعر محمود أمين الذي كتب به وحده ديوانه (أُغنيَةُ الإنسان)، ونلاحظ علاوة على ما ذكَرَه الباحث أنّ وزن الديوان (أغنية الإنسان) أيضاً من تفعيلة المتدارك في الصورة الوزنية: (فاعِلُ فَالُنْ فَالْ)، ينظر: العروض الجديد: ٦٥.

ومن تلك البروزات التفعيلية بروز (فَعْ) في المتدارك، وبروز (فعْلان) أيضاً[1]؛ ولعلّ هذا الأخير يطالعنا في عنوان مجموعة الشاعر محمود الدليمي:

(بَانُوْرَامَا الطُّوْفَانْ)

وهو عنوان يبدأ بلفظة ليست عربيّة الأصل؛ ولعلّ أجنبيّة اللفظة من دواعي إثارة التعامل معها بحذرٍ لفظيٍّ تجاهها في الغالب، علماً إنّ أجنبيّتها لا تعني صلابتها؛ بل فيها من المرونة ما يضمن اليُسْرَ التقطيعي لها:

بَانُوْ / رَامَطْ / طُوْفَانْ

فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلَانْ

وقد يبقى الوزن نفسه للعنوان ذاته فيما لو تعرّض لما فيه من تجويز إعرابيّ على مستوى الحركة؛ فالمتدارك هنا يبقى وزناً للعنوان حتى لو تمّ التعامل مع لفظة (الطوفان) على أنها مجرورة بالكسر، أي: **(بَانُوْرَامَا الطُّوْفَانِ)**، فتكون الصورة الوزنية للعنوان هي:

بَانُوْ / رَامَطْ / طُوْفَا / نِيْ

فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْ

ومن العناوين الموزونة عنوان مجموعة الشاعر محمد البغدادي:

(مَا لَمْ يَكُنْ مُمْكِناً)

فإذا كانت الحداثة ترى في إطار قصيدة التفعيلة أنّه لا مانع مِن أنْ **"**يكون البيت تفعيلة أو تفعيلتين أو ثلاثاً أو أكثر من ذلك**"**[2]. في صور وزنية مختلفة، وتمظهرات جديدة؛ فمن الممكن جدّاً أنْ يكون العنوان موزوناً على النحو الموازي لهذا الفهم.

وشعرية هذا العنوان تأتي من أنّنا نلحظ _علاوةً على الغموض المُحَمَّل بالشحن والاتساع الدلالي_ البُعدَ الإيقاعي الوزني فيه، على الصورة الوزنية الآتية:

مَا لَمْ يَكُنْ / مُمْكِنَنْ

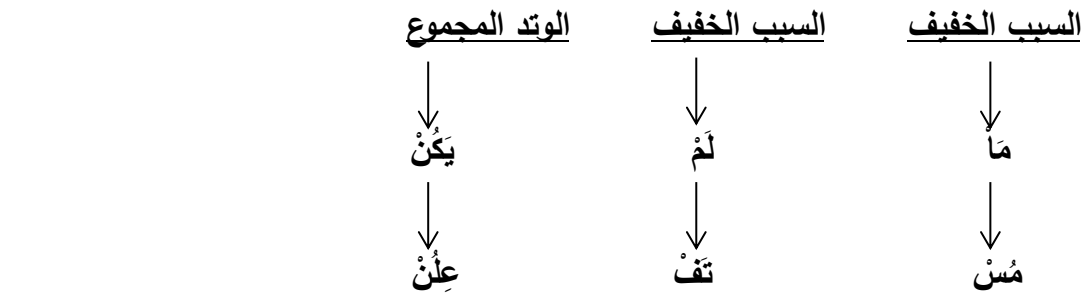
مُسْتَفْعِلُنْ / فاعِلن

فهي صورة وزنية لتفعيلة البسيط، يزيد من اتساعها الإيقاعي تلك المطابقة العروضية التي تتكشف عَبْرَ ظهور المحطات التفعيلية على سطح اللغة بشكلٍ واضح على صعيد التفعيلة الأولى:

---

[1]- في واقعٍ نَصّيٍّ أدائيّ حداثي قد نجد في المتدارك صورة: (فَعْ) بحذف الوتد المجموع كله من آخر التفعيلة الأصلية، وهي (فاعلن)، فتصبح: (فا)، وتُنقَل إلى (فَعْ)، ونجد أيضاً صورة: (فَعْلَانْ)، بتسكين العين بالقطع أو التشعيث، ينظر: المصدر نفسه: ٦٥- ٦٦.

[2]- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ١٦٥.



وقد يكون وزن العنوان الخارجي هو الوزن السائد والراجح في نصوص المجموعة الشعرية؛ حيث تأتي نصوص المجموعة من الوزن الشعري الذي جاءت تفعيلة العنوان الخارجي عليها؛ لننتهي إلى تشخيص عن حالةٍ من التناص الإيقاعي، بين المتن الشعري من جهة، والعنوان الموزون من جهةٍ أخرى.

وهذا وارِد في نصوص مجموعة **(مَاْ لَمْ يَكُنْ مُمْكِنَاً)**؛ ففيها ترجح كفّة البحر البسيط على حساب غيره من الأوزان، إذ يهيمن هذا الوزن على أكبر مساحة نصيّة في المجموعة[1].

وربما في هذا إشارة إلى تغلغل هذا الوزن ورسوخه في تجربة الشاعر بشكلٍ فاعل، وبمعنى آخر فيه إشارة إلى رجحان هذا الوزن لدى الشاعر بالقياس إلى غيره من الأوزان التي تمّ توظيفها في مجموعته على الأقل.

على أنّنا نجد هذا المعنى حاضراً في مجموعة شعرية أخرى، وهي مجموعة الشاعر حسين القاصد، التي عنوانها:

(حَدِيقَةُ الأَجوبَة)

وهو عنوانٌ حائزٌ وضوحَ شعريّتِهِ من البُعدِ الاستعاري فيه من جهة، ومن البعد الإيقاعي الوزني من جهة أخرى، ويمكن للباحث أنْ يزعم أنّ قراءة هذا العنوان على مستوى مموسق كفيلة بالكشف عن انسرابه إيقاعياً وهو ينكشف عن صورته الوزنية الآتية:

حَدِيْقَةُ لْ / أَجْوِبَةْ

مُتَفْعِلُنْ / فَاْعِلُنْ

ولَعلّ تفعيلة (مستفعلن) المخبونة إلى (متفعلن) حائزة على إزاحة زمنية على مستوى التفعيلة، تاركةً وراءها تتابعاً موسيقياً ضامناً لانسراب إيقاع العنوان؛ فما إنْ يقرأْه القارئ بصوت ظاهرٍ حتى يجد العنوان خاضعاً للتقطيع دونما قصد على الأرجح.

[1] **ـ ينظر على سبيل المثال: ما لم يكن ممكناً: ٨، ٣٤، ٣٨، ٤٣، ٥٠، ٦٠، ٦٤، ٧٥، ٨٢.**

ثم إنّ من مظاهر المرونة والاتساع الإيقاعي في هذه الصورة الوزنية انتقالها من تفعيلة البسيط إلى منهوك الرجز[١]، على النحو الآتي:

حَدِيْقَةُ لْ / أَجْوِبَتِيْ

مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ

وهي صورة وزنية تبدو أكثر رتابة من الصورة الوزنية الأولى؛ طبقاً لمعطيات الذوق الناجمة عن طبيعة التطريب المنبعث من ترديد الصورتين فيما لو جرَّبنا ترديد كلٍّ منهما، وربّما هذا راجع إلى الفرق بين (فاعلن) في صورة (متفعِلُن فاعلن) من جهة، و(مستعلن)[٢] المطوية في صورة (متفعلن مستعلن) من جهة أخرى.

والصورة الوزنية الأولى لهذا العنوان لها أصداؤها في نصوص المجموعة التي جاءت على وزن البسيط[٣]، كما أنّ للصورة الوزنية الثانية أصداءها في نصوص جاءت على وزن الرجز[٤]؛ فليس بالأمر الجزافي أنْ يظهر هكذا تناغم إيقاعي علاوةً على التناغم الدلالي؛ فهو تحصيل حاصل للتجربة الشعرية.

ومن العناوين الموزونة ذات الاتساع الإيقاعي، عنوان مجموعة الشاعر حسن عبد راضي:

(حَمَاْمَةُ عَسْقَلَاْن)

ويأتي الاتساع الإيقاعي مترجَماً بالصور الوزنية الممكنة للعنوان؛ وهي صورٌ ناجمةٌ عن تأرجح حرف الروي بين السكون والحركة، وكالآتي:

الصورة الوزنية الناجمة عن سكون حرف الروي:

حَمَاْمَةُ عَسْ / قَلَاْنْ

مفاعلَتن / مفاعْ = فَعُوْلْ

الصورة الناجمة عن حركة حرف الروي:

حَمَاْمَةُ عَسْ / قَلَاْنَ

مفاعلَتن / مفاعَ = فعولُ

---

[١] **ـ المنهوك: هو ما حُذِفَ ثُلثَا شطريه، وبقي الثلث الآخر، كقول الشاعر:**

يَا لَيتَني فيها جَذَعْ

ولا يكون المنهوك إلا في البحر السداسي التفعيلات، ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، حقّقه وضبطه: أ.د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م: ٢٣.

[٢] **ـ الطَّيُّ: هو حذف الرابع الساكن كما في (مستفعلْ) فتصير (مستعلن)، المصدر نفسه: ١٤.**

[٣] **ـ ينظر على سبيل المثال: حديقة الأجوبة: ٩، ٢٨، ٨٦، ٩٢، ١٠٦، ١١١، ١٣٣، ١٣٦.**

[٤] **ـ ينظر على سبيل المثال: المصدر نفسه:١٥، ٣٨، ٤٠، ٧٧.**

وفرقٌ إيقاعي واضحٌ بين (مفاعْ)، التي تساوي (فَعُوْلْ) المقصورة[1] من جهة، و(مفاعَ)، التي تساوي (فَعُوْلُ) المقبوضة[2]. من جهة أخرى، نلحظه من خلال رصد التكلف الذي يمكن أنْ يعتري المتكلم في الصورة الوزنية الثانية؛ على حين لا نجد لهذا التكلف أثراً في الصورة الوزنية الأولى؛ بل ثمة زمنٌ أكثر بُطْأً واسترخاءً تفرضه حالة السكون المُركَّز الناجم عن التقاء الساكنين في التفعيلة، وبالشكل الذي يزيد من اقتراب التعبير من الشعرية بشكل أكبر. وقد لا تبدو موسيقى الوزن ظاهرةً بوضوح؛ إنّما قد تحتاج تَلحِيناً وترديداً على نحوٍ يتلاءم وطبيعة التجاور التفعيلي فيه، في حالةٍ من التوزيع الخاص، ونجد هذا في عنوان مجموعة الشاعر حمد الدوخي:

(مَفَاْتِيْحُ لِأَبْوَاْبٍ مَرْسُوْمَة)

فوزن هذا العنوان لا يبدو مستساغاً في تشخيصه الأولي، وبأية صورة وزنية من صورتيه:

الصورة الوزنية الأولى:	**الصورة الوزنية الثانية:**
مَفَاتِيحُ / لِأَبْوَاْبٍ / مَرْسُوْمَةْ	**مَفَاْتِيْحُ / لأَبْوَاْبٍ / مَرْسُوْمَةٌ**
مفاعيلُ / مفاعيلُن / مستفعِلْ	**مفاعيلُ / مفاعيلن / مستفعلن**

والذي يكفل استساغة وزن كهذا رسوخُهُ موسيقياً بعد القيام بترديده وتلحينه بما يتناسب وطبيعة تفعيلاته، فلو جرَّبنا ترديده على نحو من التكرار لاتَّضَح المقصد، طبقاً للتلحين الآتي:

مفاعيلُ / مفاعيلُن / مستفعِلْ	**مفاعيلُ / مفاعيلُن / مستفعِلُنْ**
تِ تِنْ تِنْ تِ/ تِ تِنْ تِنْ تِنْ/ تِنْ تِنْ تِنْ	**تِ تِنْ تِنْ تِ/تِ تِنْ تِنْ تِنْ /تِنْ تِنْ تِ تِنْ**

فكلُّ تجاور تفعيلي جديد يحتاج في أغلب تجلياته –على الأرجح– إلى رسوخٍ ذهني يكسبه مشروعيته في كونه ليس نشازاً ولا صورةً وزنيةً متكلَّفةً؛ الأمر الذي يفتح الباب على مصراعيه لتصور حالة من الاتساع الإيقاعي في كثير من التجاور التفعيلي الممكن، وهذا يحتاج بالضرورة إلى شواهد نصية شعرية يكتسب من خلالها مشروعيته في الوجود، كإيقاع مجاورٍ وجديد.

---

[1]- القصر مِن عِلل النقص، وهو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين متحرّكه، ويدخل (فعولنْ) في المتقارب، فتصير (فعولْ)، و(فاعلاتن) في المديد والرمل، فتصير (فاعلاتْ)، و(مستفعِ لن) في مجزوء الخفيف، فتصير (مفعولن)، ينظر: شرح تحفة الخليل: ٥٣.

[2]- القبض زحاف مفرد يدخل على أربعة أبحرٍ هي: الطويل، والهزج، والمضارع، والمتقارب، وهو حذف الخامس الساكن من الجزء، ومعه تصير فعولن (فعولْ)، وتصير مفاعيلن (مفاعِلن)، ينظر: المصدر نفسه: ٤٥- ٤٦.

وعنوان (مفاتيح لأبواب مرسومة) يشتمل على اتساع إيقاعي في كلتا الصورتين الوزنيتين، عبر زحاف (الكفّ)، في تفعيلة (مفاعيلُ)[1]، وعلة (القطع) في تفعيلة (مستفعلْ)[2]، التي تُنقَل إلى مفعولن.

وقد تؤدي طبيعة التجاور التفعيلي إلى حالة من استشعار غياب الوزن أو اضطرابه في العنوان الخارجي، وبأيّةِ صورة من صورتيه الوزنيتين؛ كالذي نجده في مجموعة الشاعر بسّام صالح مهدي التي عنوانها:

(الْتِفَاْتَةُ الْقَمَرِ الْأَسْمَر)

فلِهذا العنوان صورتنا وزنيتان، هما:

الْتِفَاْتَـ / ةُ لْقَمَرِلْ / أَسْمَرْ **الْتِفَاْتَـ / ةِ لْقَمَرِلْ / أَسْمَرُيْ**

فاعلاتُ / مستعِ لنْ / فَعْلنْ **فاعلاتُ / مستعِ لنْ/ فَاْعِلُنْ**

فالمجموعة الوزنية **(فاعلاتُ مستعِ لنْ فَعْلُنْ)**، فيها من الانزياحات التفعيلية ما يجعلها أقل موسيقيةً، مقارنةً بالمجموعة الوزنية **(فاعلاتُ مستعِ لن فاعِلن)**[*]، ولعلّ اختتام الأخيرة بـ**(فاعلن)** أكسبَها القرب من تفعيلة الخفيف القارّة ذات الضرب المحذوف القار موسيقيّاً في هذا الوزن، الأمر الذي يمنحها في النهاية هذا الرجحان الإيقاعي.

وقد يُقِرّ الذوق العام بعضاً مما يُستحدَث مِن الأضرب والتفعيلات التي لم تكن موجودة في العروض؛ وعدم ورودها بين العروضيين لا يُعدّ جُرماً يعاقب عليه المعاصرون؛ لأنّ التقيد الحرفي بقواعد الخليل شيء لا يقرّه التطور الشعري المعاصر[3]. ومن هنا فإنّ دخول زحاف غير جائز، كالطَّيّ –مثلاً– على تفعيلة الخفيف هنا لا يشكِّل حساسيّةً من منظور حداثي معاصر.

---

[1]- الكف: هو زحاف مفرد يعني حذف السابع الساكن من الجزء، ومعه تصبح مفاعيلن (مفاعيلُ)، وتصير مستفع لن (مستفع لُ)، وتصير فاعلاتن (فاعلاتُ، ويدخل الكف سبعة أبحر هي: الطويل، والمديد، والهزج، والرمل، والخفيف، والمضارع، والمجتث، ينظر: المصدر نفسه: ٤٥- ٤٦.

[2]- القطع: من علل النقص، والقطع هو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، ويدخل ثلاثة أجزاء: "فاعلن" في البسيط والمحدث، فتصير "فاعلْ"، وتنقل إلى "فعْلن"؛ و"متفاعلن" في الكامل، فتصير "متفاعِلْ"، وتُنقل إلى "فعلاتن"، و"مستفعلن" في الرجز، فتصير "مستفعلْ"، وتنقل إلى "مفعولن"، ينظر: المصدر نفسه: ٥٢.

(*) قد يَرِد الكفُّ في (فاعلاتن) حشو الخفيف، فتصير فاعلاتُ؛ ولا يجوز فيه الطّيُّ في "مستفعلن"؛ لأنّ الفاء في هذا البحر أوسطُ وتدٍ مفروقٍ، والأوتاد لا يدخلها شيء من الزُّحاف، إلّا ما لحقه الخرم، وتدخل علّة الحذف التي هي من علل النقص، أي أسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء، ويدخل ثلاثة أجزاء: "فعولن" في المتقارب، فتصير به "فعو"، وتُنقل إلى "فَعَل"؛ و"مفاعيلن" في الطويل والهزج، فتصير به "مفاعي"، وتُنقَل إلى "فعولن"، و"فاعلاتن" في المديد والرمل والخفيف، فتصير "فاعلا" وتُنقل إلى "فاعلن"، ينظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي (٥٠٢هـ)، تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م :١١٣- ١١٤، وينظر: شرح تحفة الخليل: ٥١.

[3]- ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ٢٢٠- ٢٢١.

وقد يكون مصدر الاتساع الإيقاعي في العنوان الخارجي الموزون ذلك الانشطار في الصورة الوزنية في اتجاهين إيقاعيين، كما في عنوان مجموعة الشاعر عمر السراي:

(سَمَاْوُكَ قَمْحِيْ)

فالعنوان سرعان ما يأخذ التَّلَقِّي باتجاه تفعيلة المتقارب؛ لكنّ احتمالاً آخر يختبئ في طيّات وزن العنوان، وهو اتجاهه نحو تفعيلة الطويل، ومن هنا نكون بإزاء انبثاق وزني ثنائي الاتجاه:

سَمَاْوُكَ قَمْحِيْ (فعولُ فَعُولن)= المتقارب

سَمَاْوُكَ قَمْحِيْ (فعولُ مفاعيـ)= الطويل

وبالرّغم من كون وزن العنوان يقترب من إيقاع تفعيلة المتقارب بشكلٍ واضح جدّاً؛ إلَّا أنّ عائدية وزن العنوان إلى الطويل راجحة؛ طبقاً لمقتضيات نصيّة؛ فعنوان **(سَمَاْوُكَ قَمْحِيْ)** عنوان مستلٌّ من بيت شعر في نص من وزن الطويل، إذ يقول شاعرنا[1]:

سَمَاْوُكَ قَمْحِيْ كَيْف بِعْتَ غُصُوْنَهَا وَشَرَّدْتَ عُصْفُوراً عَلَيْكَ يَنَامُ

فعولُ مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولُ فعولُن

وبهذا يكون عنوان المجموعة ذا إحالة إيقاعية ثنائية الاتجاه، في تأرجحها بين المتقارب والطويل.

وليس ضرورةً أنْ تَنتُج هذه الثنائية عن المرونة التفعيلية التي شُحِنَ بها العنوان الخارجي الموزون؛ فقد يكون العنوان نقطة الشروع في واحدٍ من نصوص المتن الشعري، مثل عنوان مجموعة الشاعر علي عبد اللطيف البغدادي:

(سَقْفِي رُكَاْم)

فهو تعبير يُنتِج تفعيلة (متْفاعلاتْ) عند تسكين آخره، أي **(سقفي ركاْمْ)**؛ بينما يُنتج تفعيلة (متْفاعلاتُن) عند تحريكه، أي **(سقفي ركاْمٌ)**[*]؛ بينما له صورته الوزنية الواحدة فيما لو قُرِئ ضمن البيت الشعري العمودي ذي الشطرين:

---

[1] ـ سماؤك قمحي: ٩٩.

(*) من علل الزيادة : عِلَّتا (الترفيل والتذييل)، وعلة الترفيل تعني زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع آخر الجزء، ويدخل "متفاعلن" في مجزوء الكامل، فيصير "متفاعلاتن"، و"فاعلن" في مجزوء المتدارك فيصير "فاعلاتن"؛ أما التذييل أو الإذالة، فتعني زيادة حرف ساكن على الوتد المجموع آخر الجزء، ويدخل ثلاثة أجزاء: "متفاعلن" في مجزوء الكامل فتصير "متفاعلانْ"، و"فاعلن" في مجزوء المتدارك، فتصير "فاعلان"، و"مستفعلن" في مجزوء البسيط، فتصير "مستفعلان"، ويستعمله المولدون في الرجز أيضاً، ينظر: شرح تحفة الخليل: ٥٦.

سَقْفِي رُكَامٌ / مُتْحَفِي صَحْرَاءُ صَوتِي هَبَاءٌ أَدْمُعِي خَنْسَاءُ

متْفاعلن متْـ/ فاعلن متْفاعلْ متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

فالعنوان = متْفاعلن (المضمرة) + السبب الخفيف (مُتْـ)[*]؛ ومن العناوين الموزونة عنوان مجموعة الشاعر بسّام صالح مهدي:

(الْمَاْءُ يَكْذِب)

فهو على التسكين يكون عنواناً يُنتج تفعيلة (متْفاعلاتُنْ)؛ بينما يُنتج على التحريك صورة (متْفاعلن مُتَفْ)؛ وليسَ ضرورةً أنْ يطابق صورته الوزنية الحالية فيما لو تمّ رصده ضمن فضاء البيت ولغته:

الله! كلُّ الماءِ يكْـ ذِبُ كُلُّ هَذَا الماءِ يُغْرِي

متْفاعلن / متْفاعلن متَفاعلن / متْفاعلاتن

فهو في النص خاضعٌ لطبيعة التركيب اللغوي للبيت، ومن هنا تكون له خصوصيته الوزنية المختلفة عنه فيما لو كان خارج النص.

وفيما يخص التسكين والتحريك؛ فإنّ الباحث –ولدواعٍ ذوقية– يُرَجِّح قَصْدَ السكون على قصد الحركة في إطار رويّ العناوين الموزونة، مثل (**رحلةُ الولدِ السومري، وتلميذ الفراشة، وبانوراما الطوفان، حديقة الأجوبة، حمامة عسقلان، ومفاتيح لأبواب مرسومة، والتفاتة القمرِ الأسمر، وسقفي ركام، الماء يكذب**)، ولعلّ في الثابت والقارّ اللغوي ما يؤيد –إلى حدٍّ ما– هذا الترجيح، من قبيل قاعدة عدم الوقوف على المتحرك فيما يخص نطق الحركة الإعرابية.

وفي الوقت الذي تركز فيه هذه الدراسة على تفعيل وظيفة جديدة من وظائف العنوان الخارجي، أعني التي لم نجد –على حد اطلاعنا– مِن الدارسين مَن قدّم فيها دراسة على نحوٍ معتَدٍّ به؛ فقد تمّ التركيز على وظائف باتت قارَّةً ومعهودة ومتداوَلة نقدياً، دون الاهتمام بإيقاع العنوان، الذي تجترح له دراستنا هذه اصطلاحَ: (**الوظيفة الإيقاعية**)، وهو اصطلاح يحاول أنْ يجد لنفسه حيّزاً بين وظائف العنوان؛ خصوصاً وإنّ الباحث كان قد رصدَ لدى الشعراء التسعينيين _عَيِّنة الدراسة_ عناوين موزونة لمجموعات شعرية كانوا قد أصدروها[*].

(*) الإضمار زحاف مفرد، يعني تسكين الثاني من الجزء، ويدخل بحراً واحداً هو الكامل، ويدخل على "متَفاعلن"، فتصير "متْفاعلن"، ينظر: المصدر نفسه: ٤٦.

(*) على سبيل المثال مجموعة (محتشدٌ بالوطنِ القليل)، و(يا أبي أيها الماء)لأجود مجبل، ومجموعة (تفاحة في يديَ الثالثة)، و(حين يرتبكُ المعنى) لحسين القاصد، ومجموعة (للدّرسِ فقط)، و(ضفائر سلم الأحزان) لعمر السراي، ومجموعة (لا أُعدُّ الهروبَ خيولا) لبسام صالح، و(أحزان عراقية) لحمد الدوخي، ومجموعة (شظايا مورقة) لعلي عبد اللطيف البغدادي.

ب_العنوان الداخلي الموزون

لا مناصَ من الوقوع في دائرة العنونة بالنسبة للشاعر المعاصر؛ فالعنوان لم يعد خياراً عاديّاً؛ نظراً لأهميته في الإحاطة والتحديد والتمثيل وما له من وظائف مهمة، وإمكانات فنية مختلفة، تقع في دائرة العملية التواصلية، وهي مختلفة حتماً بين شاعرٍ وآخر، مع الأخذ بنظر الاهتمام القواسم المشتركة بين الشعراء فيما يخص الأداء الشعري في العنوان النصِّي الداخلي.

وليست عنونة النص غير خاضعة للتدرج التاريخي فيما يخص طبيعة توظيفها، فقد مرّت بمراحل مرصودة ضمن دائرة التشخيص النقدي، حتى وصلَت لأبعادها التشكيلية المعاصرة.

ويذكر الدكتور **خالد حسين حسين** أنّ الخطاب الشعري العربي ظلّ منتشياً بشفاهيته متمرِّداً على العنونة حتى في مرحلة التدوين؛ ثم يُمَفصِل تأريخ العنونة على مرحلتين؛ تمتد الأولى من البدايات المجهولة حتى العتبات الحافة بالقرن العشرين، وفي هذه المرحلة ظهرت الكنى والألقاب لتسمية القصيدة، ثم من جهة أخرى تحظى النصوص الفريدة بالتسمية للتميز، كالمعلقات، والمجمهرات، والمنتقيات، والمذهبات، والمشوبات، والملحمات، وفي الإطار ذاته ولاحقاً زمنياً: النقائض، الهاشميات، السيفيات، الكافوريات، اللزوميات، الرّوميات؛ ثمّ يمارس الصوت دوراً شفاهياً، لتسمى القصيدة بحرف الروي: لامية امرئ القيس، رائية النابغة، ثمّ يصعد صوت المناسبة: قال في مدح، وقال في رثاء[١].

ومن جهةٍ أخرى، وتحت ضغوط التدوين والتصنيف التي شاعت بعد تجذر الكتابة، برزت عناوين عامة دفعت بالعنونة في المجال الشعري، من قبيل الحماسيات، والمفضّليات، والأصمعيات؛ فضلاً عن عنونة بعض المجاميع كسقط الزند؛ وكذلك ظهر العنوان التصنيفي المقرون باسم الشاعر، ثمّ ليطور الشاعر استراتيجيةً نصيّةً من خلال النص ذاته، حيث الدور الذي أُنيطَ بالمطلع أو الافتتاح باقتناص وظيفة العنوان[٢].

وفي تناوله لعنونة القصيدة العربية، يرى الدكتور **محمد عويس** بأنّه **"**حين أخذت القصيدة في العصر الحديث، الاتجاه إلى وحدة الموضوع كان الاتجاه إلى عنونتها عنواناً مباشراً اتجاهاً طبيعياً، ولما كان تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة من أسباب عدم عنونتها عنواناً مباشراً، كان عدم العنونة المباشرة هو الأساس بالنسبة للقصيدة العربية**"**[٣].

---

[١]- ينظر: في نظرية العنوان –مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، د. خالد حسين حسين، دار التكوين، (د.ط)، (د.ت): ١٦٨- ١٦٩.

[٢]- ينظر: المصدر نفسه : ١٦٩- ١٧٠.

[٣]- العنوان في الأدب العربي –النشأة والتطور-، د. محمد عويس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م : ٥١.

ومهما يكن الباعث في تَصَدُّر العنوان النصوصَ الشعريةَ؛ فإنّه أصبحَ مؤشِّراً تعزيزيّاً لجمالية النص، و"أصبح العنوان قاعدة أساسية من قواعد الإبداع الشعري ليس في ديوان شعر الشاعر فحسب، لكن في القصيدة بحيث يعد العنوان الآن جزءاً عضوياً من أجزاء القصيدة الشعرية المعاصرة"[1]، فهو بؤرة الشروع النصي والاختزال الشعري في كثير من المصاديق.

وبإمضاء العصر الحديث تحضر العنونة المباشرة في النص[*]؛ مسجِّلةً مرحلةً تقليدية، ومن ثَمّ مرحلةً رومانسيةً سجَّلت فيها وجوداً لا تتجاوز فيه وظيفة التعيين والتسمية والتعبير، وصولاً إلى الحداثة وما بعدها حيث أمكن الحديث عن شعرية العنونة، فقد تحطمت البنى التقليدية والرومانسية، وبدأت أبنية شعرية جديدة، حيث انزياح البنية عَبْر تحرّك النص الشعري تجاه الاختلاف المغايرة، ومن ثم بنية الانزياح عَبْر سكنِ القصيدة في الاختلاف بأسره[2].

ويتّخذ العنوان مساراً تطوريّاً في الشعر العراقي المعاصر، ابتداءً بالرّوّاد[*]، ثم الأجيال الشعرية اللاحقة[*]، فقد انتقل من مجرد لافتة تشير إلى النص بصورة تقريرية محضة، إلى كونه نصّاً موازياً، وكان هذا التطور بأشكال عدّة، منها ما يتعلق ببناء العنوان نفسه، واستقلاله بنائيّاً

---

[1]- المصدر نفسه: ٢٧٨.

(*) يخصص الدكتور محمد عويس فصلاً لعنوان القصيدة العربية في النصف الأول من القرن العشرين، راصداً عوامل ظهوره، وعنوان القصيدة عند حافظ إبراهيم، وأحمد شوقي، ومطران، والعقّاد، وشكري، وابي شادي، وإبراهيم ناجي، ينظر: العنوان في الادب العربي –النشأة والتطور-: ٢٧٣- ٣٦٩؛ ومن عناوين قصائد شعراء مدرسة ابولو والمهجر على سبيل المثال : قصيدة "بغداد" لعلي محمود طه المهندس، وقصيدة "الحياة" لإيليا أبي ماضي، وقصيدة "أوراق الخريف" لميخائيل نعيمة، إلى غير ذلك، ينظر: العنوان في الشعر العراقي الحديث: ٧٦.

[2]- ينظر: في نظرية العنوان: ١٧١- ١٧٦.

(*) في مرحلة الرواد، بدايةً، ينظر على سبيل المثال عناوين: "هل كان حُبّاً" للسَّياب، و"الكوليرا" لنازك الملائكة، ومن عناوين السياب أيضاً: "مكان ما"، و"وفيقة"، و"أنشودة المطر" الذي فيه انتقال العنونة إلى استقصاء الجانب الصوتي (الموسيقي) في أجواء القصيدة والإنشاد، ومن عناوينه: "مدينة بلا مطر"، و"المومس العمياء"، و"شناشيل ابنة الجلبي"، و"سربوس في بابل"، و"سفر أيوب"، ومن عناوين نازك الملائكة: "مأساة الحياة"، و"أنشودة الرهبان"، والخيط المشدود إلى شجرة السرو"، ولا يفارق البياتي ما لزميليه من بساطة العنوان، وسهولة الوصول إلى معناه، وانتزاعه من النص، ومن عناوينه: "بقايا لهيب"، و"وكر الشيطان"، و"أغنية زورق"، و"أكاد أموت"، و"في مقابر الربيع"، و"من أحزان الليل"، ويتسم العنوان لديه في مجموعة "أباريق مهشمة" بالغموض أو الإبداع، مثل: "سارق النار"، و "بروميثوس"، و"ماو ماو"، إلا ما جاء منها سطحيّاً، مثل "المعرفة"، و"ريح الجنون"، و"سوق القرية" إلى غير ذلك، ينظر: العنوان في الشعر العراقي المعاصر –أنماطه ووظائفه- (بحث منشور)، أ.م.د. ضياء راضي الثامري، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة البصرة، كلية الآداب، المجلد (٩)، العدد(٢)، ٢٠١٠م : ٢١-٢٣.

(*) عند أجيال ما بعد الروّاد صار العنوان ساحة لكل ما هو تجريبي، ومن عناوين النصوص على سبيل المثال: "القتلى يسيرون ليلاً"، و"الليل أزرق"، لسعدي يوسف، و"مرثية الأمير بوشكين" لحسب الشيخ جعفر"، و"النبي الصامت"، و"هو الذي رأى" لإبراهيم الخياط، و"فاخر هذا الرماد" لكريم جخيور، ينظر: المصدر نفسه : ٢٣- ٢٤.

عن المتن، أو تحوّل العنوان إلى دالّة تكثّف المتن، أو ما يتعلق باعتماد المفارقة في بنية العنوان إلى غير ذلك[١].

ولعلّ من البعيد تصوّر جزافيّة عنونة النص الشعري المعاصر؛ نظراً للأبعاد الجمالية التي تجيء أكثر العناوين مشحونة بها، فـ"عنونة النص الشعري الحداثي، لم تكن ذات مظهر شكلي أو معنى اعتباطي، بل إنّ وراءَه قيمة دلالية"[٢]، وقيمة إيقاعية على مستوى البروزات الوزنية التي تطالعنا في كثير من التمثلات المنسجمة والمتناغمة.

والإيقاع الوزني مهم لدى التسعينيين؛ فهم من الذين "ربطوا هذا الإيقاع بالإيجاز أو البلاغة لأنه مساحة عروضية محكمة لا يمكن للجملة الشعرية أن تسيح منه وبالتالي أنْ لا تترهل، كما ربطوا الإيقاع بجمالية الحس الموسيقي ووقعه لدى المتلقي بل ربطوه بالسياق وقدرته على التناغم معه ومع المعطيات الفنية الأخرى للقصيدة من انزياح ومجاز وغيرها"[٣].

ومن هنا يكون للنقد دوره في قراءة واستنطاق عناصر بنية النص الشعري الحديث، بما يتلاءم وطبيعته وقابلياته في التشكيل؛ وفي عناوين النصوص الشعرية لدى شعراء مدونات الدراسة ما يبرّر دراستها من منظورٍ إيقاعي؛ حيث تمّ رصد أبعاد مقاربةٍ كهذه في مصاديق كثيرة، وذات عائديات مختلفة، وفي تمظهرات تتوزع إيقاعياً بين العناوين المطابقة أو العناوين غير المطابقة لوزن النص الذي تمثّل ثريا له، سواءً أكانت منتزَعةً من نصوصها كليّاً أو جزئيّاً، أم كانت غيرَ منتزَعة أصلا من نصوصها.

ومن العناوين الداخلية، عنوان نص: **(فِي متعبٍ يَجِدُ الرَّفَاهَةَ مُتْعبُ)**[٤]، **لحسين القاصد**، فهو عنوان منتزَعٌ من النص الذي مثّل نُزَّيّاً له، إذ يقول: **(تفعيلة الكامل)**

يَا سَيِّدِي لَا شَكَّ أَنَّكَ مُتْعَبُ
وَلَرُبَّمَا فِي مُتْعبٍ يَجِدُ الرَّفَاهَةَ مُتْعبُ
أَنْفَاسُنَا قَدْ قُيِّدَتْ
وَخَزَائِنُ الآهَاتِ مَلْأَى وَالأَسَى بَادٍ
عَلَى خُطُوَاتِنَا

---

[١]- ينظر: العنوان في الشعر العراقي المعاصر –أنماطه ووظائفه- (بحث منشور): ٢٧.

[٢]- تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري (أطروحة)، سلام مهدي رضيوي الموسوي، كلية التربية، جامعة البصرة، ٢٠١١م: ١٧٠.

[٣]- إشكالية العنونة وهاجس التجديد (في قصيدة الشعر)، بحث منشور في مدار الصفصاف:٢/ ١٠٢.

[٤]- حديقة الأجوبة: ١٢٤- ١٢٦.

فبدون شَك، إنّ العنوان يكتسب شعريته مِن كونه في واقعه يشغل حيّزاً في سطرٍ شِعريٍّ، من نص التفعيلة أعلاه، فهو مؤهَّل لتمثيله دلاليّاً؛ طبقاً لانتقائه من قِبَل الشاعر، ومؤهَّلٌ للتبشير الإيقاعي بوزن النص؛ فما إنْ يقرأُهُ أو يسمعْهُ المتلقِّي إلّا ويتوقَّع تمثيلَه لوزن النص، هذا التوقّع الذي له الدور المركزي في تصوّرات موضوعة الإيقاع.

وإذا علِمنا أنّ النص من وزن تفعيلة الكامل؛ فإنّ العنوان انتزاعٌ دلاليّ وزْنيّ من النص، فهو أيضاً من تفعيلة الكامل:

فِي متعبِنْ / يَجِدُرْرَفَا / هَةَ مُتْعبُوْ

متْفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن

وهنا يسجّل الباحث نقطةً يحسبها جديرة بالذكر، تتمثل في أنّ عنواناً هكذا لا يوحي بشَكل النص كونه نصَّ تفعيلةٍ؛ بل على العكس من ذلك؛ لأنّ قراءته الأوليّة دون قراءة النص توحي بأنّ النص من الشكل العمودي لا من التفعيلة، الأمر الذي يبتعد بهذا المضمار عن الوقوع في دائرة الرتابة، ولو بأي شكلٍ من الأشكال.

ومن العناوين الداخلية الموزونة، عنوان **(أَعِيْدُوا لِيَ الآنَ أُمِّيَّتِيْ)**[1]، لبسّام صالح مهدي، من النص الذي يقول فيه: **(تفعيلة المتقارب)**

أَعِيْدُوا لِيَ الآنَ أُمِّيَّتِيْ

أَعِيْدُوا لِيَ الآنَ بَدْوِيْ

وَمَاشِيَتِيْ وَالصَّحَارَىْ

وَفِزَّاعَتِيْ وَالْحُقُوْلْ

أَعِيْدُوا لِيَ الآنَ مَا تَشْتَهُونَ مِنَ الضَّائِعَاتِ

سَأَقْبَلُ!!

فالعنوان منتزَعٌ من النص الشعري، في هذا المقطع المجتزَأ، الذي يطالعنا على تفعيلة المتقارب، وهو عنوانٌ لا يُعرِب عن شكل النصّ الذي يمثِّل ثُرَيَّا له؛ فقراءته على نحوٍ مجرّد تُظهرُه رباعيَّ التفعيلة:

أَعِيْدُوْ / لِيَ لْ ءَاْ / نَ أُمْمِيْ / يَتِيْ

فعولنْ / فعولنْ / فعولن / فعو

وطبيعة هذا العنوان لا تكشف عن شكل النص؛ لأنّ التشكيلة التفعيلية له رباعية، تقترب به من أنْ يكون صدراً أو عجزاً من بيت شعري عمودي، أكثر من كونه سطراً شعريّاً في نص

[1] ـ **الماء يكذب: ٤١ ـ ٤٢.**

تفعيلة؛ إلّا أنّه واردٌ ضمن واحدٍ من نصوص التفعيلة، فهو إذن عنوان منتزَعٌ من النص ومطابقٌ له إيقاعيّاً من جهة الوزن.

وربما كان العنوان الداخلي منتزَعاً من نصٍّ عمودي، ومطابقٍ له وزناً، ومن مصاديق هذا التصور عنوان **(أَتَظُنِّينَ أَنْتِ أَوَّلَ زَلَّةْ)**[1]، **لمحمود الدليمي،** من النص الذي يقول فيه: **(من الخفيف)**

تَنْتَهِي رِحْلَةٌ.. لِتَبْدَأَ رِحْلَةْ
وَتَدَنَّيْتُ فيكِ حَدَّ المَذَلَّةْ
وَنَأَى المَوتُ.. لَا يُرِيدُ لقَائِي؟
أَمْ تُرَانِي وَصَلْتُ لِلْوَعْدِ قَبْلَهْ؟
زَلِقٌ.. مُمْطِرٌ.. طَوِيلٌ.. وَرَائِي
أَتَظُنِّينَ أَنْتِ أَوَّلَ زَلَّةْ؟

فالعنوان يشغل عجز البيت الثالث من النص، ولأنّ شكل النص هو من الشعر العمودي؛ فإنّ في هذا ما يضمن كونه موزوناً بوزن النص، الذي هو (بحر الخفيف):

أَتَظُنِّنِي / نَ أَنْتِ أَوْ / وَلَ زَلْلَةْ
فعلاتن / متفعلن / فعلاتن

فهو عنوانٌ يتألف من تشكيلة تفعيلية ثلاثيّة هي تشكيلة الخفيف في كل شطر من شطرَي البيت الموزون به، وهو عنوان –كسابِقَيه– يكشف عن القصد الإيقاعي من اتخاذه عنواناً داخليّاً للنص، كونه منتزَعاً دون تصرّف الشاعر فيه، فهو اقتباسٌ نصّيّ منتخَبٌ بما له من جماليات شعرية.

على أننا نلحظ أيضاً عناوين غير منتزعة من نصوصها، إلّا أنّها مطابقة إيقاعيّاً لأوزان نصوصها، ومن شواهدها، العنوان الداخلي **(رِحْلَةُ القَارِظِ العَنْزِيْ)**[2]، **لحسن عبد راضي،** للنص الذي يقول في المقطع الأول منه: **(تفعيلة المتدارك)**

آبِقَاً مِن فَضَاءِ التَّوَجُّسِ
تَخْرُجُ فِي نَفَرٍ مِن هُمُومِكَ
وَالأُفْقُ صَدْرٌ يَضِيقُ
وَلَا صُبْحَ فِي جَوفِه يَتَنَفَّسُ
كَيفَ ابْتَكَرْتَ إِذَنْ قَدَمَينِ

---

[1] **ـ بانوراما الطوفان: ٤٦.**

[2] **ـ حمامة عسقلان: ٤٨ـ ٤٩.**

وَأَلصَقْتَ بِالشَّمْعِ أَجْنِحَةً مِن رَمَادِ العَصَافِيرِ
كَيفَ تَوَغَّلْتَ فِي القَيظِ
مُنْفَرِداً مِثْلَ وَعْلٍ جَرِيحٍ
(أَيُّهَا المُتَبَعْثِرُ فِي طَرَفِ المَائِدَةْ
لَيسَ مِن فَائِدَة)

فعندما نُفَتِّشُ في مقاطع النص المتبقّية كلِّها؛ فإنّنا نلحظ عدم ورود العنوان في أيٍّ منها؛ ولكنّه من وزن تفعيلة النصِّ ذاتها، وهذا ما يظهر لنا عند تقطيع العنوان عروضياً:

رِحْلَةُ لـ / قَارِظِ لْ / عَنْزِيْ
فاعلن / فاعلن / فَاعِلْ = فَعْلُنْ

وهو عنوان ظاهرٌ إيقاعُه بشكلٍ لافت، فعند ترديده أكثر من مرّة بتسكين الياء في آخره، نلاحظ وضوح وزن المتدارك فيه، وهو شطرٌ من مجزوئه في تلقِّيه الأولي؛ لأنه من تجاور ثلاث تفعيلات.

ومن العناوين الداخلية الموزونة، **(أَبْحَثُ عَنْ فَضَائِي)**[1]، **لعلي عبد اللطيف البغدادي**، في أعلى النص الذي منه المقطع الآتي: (مجزوء الرجز)

أَبْحَثُ فِي عُيُونِي
عَنْ وَطَنٍ بَهِيٍّ
لُغَاتُهُ لُغَاتِي
وَزِيُّهُ مِنْ زِيِّي
يَبْسمُ في عُرُوقِي
بِوَجْهِهِ الوَضِيِّ
يَسْكُبُ أَلفَ بَدْرٍ
فِي حُلْمِيَ الوَرْدِيِّ

فإذا كان النص من وزن مجزوء الرجز، فإنّ عنوانه من الرجز أيضاً، وهذا ما يتضح عند تقطيع العنوان عروضيًّاً:

أَبْحَثُ عَنْ / فَضَائِي
مستعلن / فعولن[2]

---

[1] **ـ سقفي ركام: ١٢٥ـ ١٢٨.**

[2] **ـ فعولن: أصلها مستفعلْ، المقطوعة المنقولة إلى "مفعولن"، ثم دخلها الخبن، ينظر: شرح تحفة الخليل: ١٩٩.**

علماً إنّ مطابقة وزن العنوان لوزن النص، لَم تأتِ من كون العنوان مجتزأً من النص على نحوٍ اقتباسي؛ إنّما يحيلنا هذا التطابق الإيقاعي إلى الفكرة القائلة بأنّ العنوان غالباً ما يولد بعد الانتهاء من كتابة النص، وهذا حسبما يرى الباحث راجح هنا، ومقدَّم على فكرة كون العنوان قبل النص؛ فهو إذن تحصيل حاصل وبلورة –دلالية ومن ثم إيقاعية– مصدرها النص.

وقد يأتي العنوانُ الموزونُ مطابقاً لوزن النص، ومنتزعاً منه؛ لكنْ ليس تطابقه الإيقاعي على نحوٍ صرفٍ؛ بل بتصرُّفٍ يترك أثراً في طبيعة إيقاعه الوزني ويتوقف هذا الأثر على طبيعة الاشتغال الشعري، ومن مصاديقه العنوان **(يَا بَحْرُ يَا بَرَّ الأَمَان)**[1]، **لحسين القاصد**، منتَزَعا من النص الذي يقول في خاتمته: (الكامل)

طَارُوا بِأَجْنِحَةِ الغُبَارِ وَرُبَّ مَو

جٍ يَابِسٍ أَودَى بِهِمْ فَالْتَاعُوا

يَا بَحْرُ كُنْ بَرَّ الأَمَانِ فَبَرُّهُمْ

بَحْرُ اللصُوصِ وَإِنَّهُمْ أَطْمَاع

فالنص نصٌّ عموديّ، ووزنه من الكامل التام؛ بينما عنوان النص من وزن الكامل المجزوء، طبقاً لإيقاعه الذي يظهر في تقطيعه عروضياً، سواء كان حرف الروي ساكناً:

يَا بَحْرُ يَا / بَرَّ الأَمَانْ

متْفاعلن / متْفاعلانْ

أم كان مُحَرَّكاً بالكسر:

يَا بَحْرُ يَا / بَرَّ الأَمَانِيْ

متْفاعلن / متْفاعلاتن

والعنوان ليس منتَزَعاً بالكامل من النص بل ثمة تغيير فيه كتعبير شعري، مقارنةً بالتعبير الشعري في صدر البيت الأخير؛ ولعلّ من البدهي أنْ يُنتِج التغيير في التعبير الشعري تغيُّراً دلاليّاً مقارنَةً بالتعبير الجديد المنبثق عنه، فيما لو قُوْرِنَا دلاليّاً؛ لكنّ الإيقاع الوزني قد لا يختلف بين التعبيرين، لأنّ التفعيلات قد تبقى على حالها؛ لارتباطها بالحركات والسكنات، وهذا يظهر جلِيّاً، فيما لو قطَّعناهما سويّةً، فالتعبير في العنوان: **(يَا بَحْرُ يَا)** تفعيلته **(متْفاعلن)**، والتعبير **(يَا بَحْرُ كُنْ)** تفعيلته **(متْفاعلن)** أيضاً.

وقد يجيء عنوان النص منتَزَعاً كُلِيّاً من النص، ومن دون تصرُّفٍ فيه كتعبير؛ وهو أيضاً يطابق إيقاع النص بوصفه مجزواً من وزن النص التام، مثل العنوان الشعري **(أَسْرَجْتُ فَانُوسِي العَتِيق)**، **لمحمود الدليمي**، وهو عنوان مجتزأٌ من صدر البيت الثاني، إذ يقول: (الكامل)

---

[1] **ـ حديقة الأجوبة: ٣٢ـ ٣٤.**

رَجَعَتْ كَمَا وَفَدَتْ إِلَيكَ مُحَمَّلَةْ

وَصَحَتْ بِمَا نَامَتْ عَلَيهِ الأَسْئِلَةْ

أَسْرَجْتُ فَانُوسِي العَتِيقَ فَبَانَ لِي

كَمْ كَانَتِ الطُّرُقَاتُ خَلْفِيَ مُوحِلَةْ

فالعنوان يستمد شعريته وإيقاعه من شعرية النص وإيقاعه، فإذا كان النص من الكامل التام؛ فإنّ العنوان من مجزوء الكامل، ومن الملاحَظ أنّ العنوان يكتسب إيقاعاً وزنيًّاً جديداً بعد اقتطاعه من البيت دونما خلَل في تفعيلاته، فهو يقتطع حرف القاف بعد التفعيلة الثانية، معزِّزاً إياها؛ ليسكِّنها –مثلاً– فيصبح بهذا مجزوءاً مُذالاً:

أَسْرَجْتُ فَا / نُوسِ لعَتِيـ + قْ

متْفاعلن / متْفاعلَا + نْ

هذا على قراءة القاف ساكنةً، فليس شرطاً أنْ يكون انبثاق العنوان من النص سبباً في أن يتطابقا وزنيًّاً بالكامل؛ بل قد يتحقق التطابق الكلي أو التطابق الجزئي؛ وللعنوان المطابق لوزن نصّه –المنتزَع كلِّيّاً أو جزئيًّاً منه– مصاديق عِدَّة في مدونات الدراسة(*)، وفي تجلّيات عنوانية ذات تمظهرات وزنية حداثية مختلفة.

وليس شرطاً في كون العنوان الداخلي موزوناً أنْ يكون وزنه مطابقاً لوزن نصّه الشعري؛ فقد يرد عنوان النص حاملاً إيقاعاً وزنيّاً من غير الإيقاع الوزني للنص ذاته، منتَزعاً كان العنوان من النص أم غير منتَزَع منه؛ ومن تجلّيات العنوان الداخلي الموزون غير المطابق لوزن نصِّه، **(وَدَاعِيَّةٌ أُخْرَى لِأَعْشَى بَنِي مَيمُوْنْ)**[1]، لحمد الدوخي، من النص الذي شُرُوعه:

(تفعيلة المتقارب)

أَقُولُ وَدَاعَاً

وَلَكِنْ إِلَى أَين؟

(*) ينظر على سبيل المثال العناوين الموزونة المطابقة: في مجموعة "حديقة الأجوبة" : (سحابةٌ من بخار الصوت)، و(يُخنَق حَدَّ العيش)، و(ياهامشيّ الأمنيات)، و(إلبسْ قميصَ الماء)، و(الطينُ ذنبٌ نائمٌ)، و(مضَتْ لَيلَتانِ على ليلَتي)، و(لِوَجهِ اللهِ لا أكثرْ)، و(لَا تَأْمَنِ الأَورَاق)، و(أَنَا لَا أُبَادِلُك الجدال)، وينظَر أيضاً العناوين الموزونة في "بانوراما الكوفان" : (يُهَدِّدُني الحديدُ وقد تلظّى)، و(أتيت مستعتبَاً)، و(أيّها الأَقصى سلاما)، و(أكانَ يَكذبني التاريخ)، و(ما لي غِنى عنك)، وينظر أيضاً مجموعة "سقفي ركام" : (لِجامَالِكِ يَا فَاتِنَتِيْ)، و(مُتثائب الخُطوات)، و(حربٌ مع الأيَّام)، و(القدسُ دمعةُ السنين)، وينظر أيضاً مجموعة "حمامة عسقلان" : (أَجْزاءٌ مِن سيرَةِ حنظَلَةَ العبسِي)، و (خطأٌ شائعٌ)، و(سونيتات السوسن)، وينظر أيضاً: في مجموعة "الماء يكذب" : (رجفةُ آدَم)، و(إليكَ طبعاً مَن سِوَاك تكونُ له)، وينظر أيضاً في مجموعة "رحلة الولد السومري": (تضاريسُ أُولى)، وينظر أيضاً في مجموعة "التفاتة القمر الأسمر": (غَنَّتْ لِغَفوةِ شَوقٍ)، و(حمَامُ المأذْنْ)، و(مدينة الليلِ)، وينظر أيضاً في مجموعة "سماؤك قمحي": (أنا نصفُ موجودٍ)، (سَلَالِمُ الدَّمعِ)، و(ترجسةُ الوداع)، و(ترانيمُ قلبي الصَّغيرِ)، وينظر أيضاً في مجموعة "تلميذ الفراشة": (ويحدثُ ليْ وحْديْ)، (فوك النخل فوك)، و(قراءةٌ خلدونيّة).

[1] ـ مفاتيح لأبواب مرسومة: ٢٣.

كُلُّ الجِهَاتِ طَرِيقٌ
يُؤَدِّي إِلَى نَفْسِ هَذَا المَكَان

فوزنُ النَصّ الشِعريّ من تفعيلة المتقارب؛ بينما وزن عنوان النص من البحر الطويل؛ وكلَّما كان وزن العنوان مختلفٌ عن وزن نَصِّه رجحت كفَّة ابتعاد العنوان عن أنْ يكون منتزَعاً من النص؛ وهذا ليس بالأمر القطعي طبعاً؛ فقد نجد عنواناً منتزَعاً من النص؛ لكنه من وزن مغاير لوزن النص _على ما مرَّ بنا سابقاً_؛ وعنوان هذا النص ليس منتزَعاً منه، وصورته الوزنية هي:

وَدَاعِيْ / يَتُنْ أُخْرَى / لِأَعْشَى / بَنِي مَيمُوْنْ
فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلانْ(*).

ويرى الباحث أَنّه من الطبيعي أنْ يكون الانتقال من إيقاع العنوان إلى إيقاع النص مستساغاً في حالةِ ابتداء كلٍّ منهما بالتفعيلة ذاتها؛ فالانتقال من وزن الطويل المبدوء ب(فعولن) إلى وزن المتقارب المبدوء ب(فعولن) في المصداق أعلاه انتقالٌ موفَّق من منظور إيقاعي.

ومن مصاديق العنوان الداخلي الموزون غير المطابق وغير المنتزَع، عنوان **(شَيخٌ لِكُلِّ الفُصُولِ)**(1)، **لأجود مجبل**، من النص الذي بدايتُه: **(تفعيلة المتدارك)**

فِي مُدُنٍ
يَتَدَاوَلُهَا الفُقْدَانْ
تَتَعَثَّرُ بِالأَيَّامِ المَكْسُورَةِ،
وَالْمَوتَى يَكْتَشِفُونَ طُفُولَتَهُمْ
فِي الأَكْفَانْ...

فالعنوان ليس منتزعاً من النص، وهو غير مطابقٍ لوزنه؛ لأنّ وزن النص من المتدارَك؛ بينما وزن العنوان من بحر (المجتث)، في صورتيه الوزنيتين:

شَيخُنْ لِكُلْ / لِلفُصُولِيْ شَيخُنْ لِكُلْ / لِلفُصُولْ
مستفعلن / فاعلاتن مستفعلن / فاعلاتْ

(*) في إطار حديثه عن بحر الطويل في الشعر الحر يذكر الدكتور محمد علي السمان أنّ ضروب الطويل في الشعر الحر لا تزيد عن ضروبه في العمودي إلا ضرباً واحداً، هو مَد (مفاعيلن)، فتصير (مفاعيلان)، ينظر: العروض الجديد: ١٠١.
١- رحلة الولد السومري: ٦٤.

ومن أمثلة عدم تطابق الوزن بين النص وعنوانه غير المنتزَع، عنوان **(الآنَ أُتِمُّ صَلَاتِي)** [1]، لعمر السراي، في النص الذي يقول في بدايته: **(البسيط)**

لَمْ يَبْدَأ الدَّرْبُ كَانُوا قَبْلَهُ وَصَلُوا

فَسَارَ فِيهِمْ وَضَلَّ الدَّرْبُ إِذْ رَحَلُوا

هُمْ يَحْمِلُونَ عَصَا الأَيَّامِ خَارِطَةً

هُمْ يُحْمَلُونَ وَمَا عَنْ ظَهْرِهِمْ نَزَلُوا

فالنص على وزن بحر البسيط؛ بينما عنوان النص جاء على تفعيلة المتدارك:

الْءَا / نَ أُتِمْـ / مُ صَلَا/ تِيْ

فَاعِلْ / فعِلن / فعِلن / فَعْ

أو:

/ فعِـــــــلاتُن

وقد يجيء العنوان الموزون غير مطابق لنصِّه إيقاعيّاً، بالرغم من كونه منتزَعاً من النص، مثل عنوان: **(النَّخْلَةُ الأَخِيرَة)**[2]، **لمحمد البغدادي**، من النص الذي يقول في البيت الأخير منه: **(الخفيف)**

-إِنَّنِي:

النَّخْلَةُ الأَخِيرَةُ

يَلْتَفُّ عَلَيهَا

الحُزْنُ الأَخِيرُ

اصْفِرَارَا..!!

فوزن النص من بحر الخفيف؛ لكنّ عنوانه الذي انتُزِع منه انتزاعاً كُلِّيّاً من تفعيلةٍ أخرى ليست من الخفيف؛ بل هي من تفعيلة الرجز:

انْنَخْلَةُ لْ / أَخِيرَةْ انْنَخْلَةُ لْ / أَخِيرَتُوْ

مستفعلن / فَعُولُن مستفعلن / متفعلن

وهو وزن ذو أبعاد تفعيلية مختصَرة، وغير متكلَّفة على ما يبدو، من خلال لغة البيت الشعرية، ذات البُعد الكنائي المركّز؛ وللعنوان ذي الإيقاع غير المطابق لوزن نصِّه مصاديق

---

[1] - سماؤك قمحي: ٤١.

[2] - ما لم يكن ممكناً: ١٤- ١٧.

كثيرة في مدونات دراستنا[*]، سواء أكان العنوان منتزَعاً من النص على نحوٍ معيّن، أم كان غير منتزَعٍ منه.

والعنوان في النهاية تعبير فنّي شعري، حائزٌ على الشعرية بمعية كونه موزوناً؛ وهذا يحيل بدوره إلى طرق التعبير الأدبي النوعية التي قال بها أدونيس في موضوعة (الشعرية)، وهي: التعبير نثريّاً بالنثر، والتعبير نثريّاً بالوزن، والتعبير شعريّاً بالنثر، والتعبير شعريّاً بالوزن[١]. والعنوان الموزون تعبير شعريٌّ موزون يميل إلى الإيجاز؛ **"**والوزن يدفعُ إلى الإيجاز، بحكم مساحته المستوعبة للدلالة**"**[٢]؛ ومن هنا يكون الاختزال الوزني الإيقاعي العنواني ناجعاً ومبرَّراً من خلال تجلِّيه في عتبةٍ شأنُها الاختزال، وهي عتبة العنوان، ومن خلال طبيعة الوزن وحيازته للدلالة التي يطرحها في العنوان الموزون.

ولعلّ الصعود بإيقاع العنوان إلى ما يلائمه من الدراسة، يأتي استجابةً لمثيرات الشعرية في العنونة اليوم، ويُنقَل عن **(لوي هويك)** الذي يُعَد أحد أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوانيات في كتابه **(سمة العنوان)** أنّ العناوين التي نستعملها اليوم، ليست هي العناوين التي استُعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد صارت العناوين موضوعاً صناعيّاً، لها وقعٌ بالغٌ في تلَقّي كلٍّ مِن القارئ والجمهور والنقد والمكتَبِيِّين، وتقع تحت طائلة تعليقات المتخصصين بالعنونة بتحليلهم لها ككتلة خطية أيقنوغرافيّة، والمهم في العنوان هو كيفية قراءته كنَصٍّ قابلٍ للتحليل[٣].

(*) ينظر على سبيل المثال: مجموعة حديقة الأجوبة: (مأدبة الوعود)، و(موبوءةُ الشفتين)، و(البحر جرحٌ قديمٌ)، و(تمثالٌ في الضفة الأُخرى)، و(للصوت وجهٌ يرى)، و(مِن حكايات جدَّتي)، وينظر أيضاً: مجموعة بانوراما الطوفان: (سمفونيّة للموت القادم)، و(هواك رمادٌ)، و(لم يدع للبعد بعدا)، و(طوبى للغرباء)، وينظر أيضاً : مجموعة: (سقفي ركام): (عتابٌ مع العشقِ)، و(حوارٌ مع القلبِ)، و(للمولد النبويِّ)، وينظر أيضاً: مجموعة: حمامة عسقلان: (المدائن والأجنحة)، و(خباء العامرية)، و(العمى والبصير)، و(الأميرُ والشاطرُ)، وينظر أيضاً: مجموعة: الماء يكذب: (شامةٌ في وجه القرية)، و(لن تجدي مثلي)، و(الحربُ والأوسمةُ)، و(وصيةُ المعلِّم)، وينظر أيضاً: مجموعة: رحلة الولد السومري: (دروسٌ في التلعثم)، و(عراءاتُ المريد)، و(تغريبةٌ لأبي فراس)، و(مِن أوراق حنين البغدادي)، و(الرصيف الأخير)، و(ورقٌ للمرافئ)، وينظر أيضاً: مجموعة: مفاتيح لأبواب مرسومة: (حكايةُ الذي بقي)، و(مما لا يحمله الماء)، و(من مزاغل البوحِ)، و(إلى الأزرق البعيد)، و(البوح في حضرتك)، و(أغنيةُ الغريق)، و(ثالوث الحزنِ المقيم)، وينظر أيضاً: مجموعة: التفاتة القمر الأسمر: (نُطِلُّ على البقاع)، و(انكسارات صديق)، و(أحزانٌ لسيدة الصحو)، و(أرجوحةُ السهادِ)، و(يبيض عليك الليلُ)، و(رسول الجهة الأخرى)، وينظر أيضاً: سماؤك قمحي: (دخانيُّ الأماني)، و(تلاوة في أنامل الضوءِ)، و(أبجدية السهادِ)، و(سوسنةُ الماءِ)، و(بغداد عصفورتي)، وينظر أيضاً مجموعة: تلميذ الفراشة: (كلَّما قاله الغمامُ)، و(حصاد الجنوب المر)، و(ثقوا بالخاسرين)، و(لكم حسينكم ولي حسينِ)، و(سرير الحكاية)، وينظر أيضاً: مجموعة: ما لم يكن ممكناً: (قراءةٌ في مهرجان ال)، و(حين يموت كل شيءٍ)، و(الجثة المظلمة).

[١]- ينظر: سياسة الشعر –دراسات في الشعرية العربية المعاصرة-، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥م: ٢٢- ٢٣.

[٢]- حركة قصيدة الشعر: ٩٤.

[٣]- ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص): ٦٦- ٦٧.

وإذا كانت البلاغة العربية قد أخضعت "أشكال العنونة إلى هيمنة أقسامها وفروعها المتعددة، فكان أنْ ظهرت العناوين المسجوعة والقائمة على الطباق والمقابلة والجناس والسجع[1].؛ فإنّ من الملائم –حسبما يرى الباحث– أنْ يُخضِعَ النقدُ الحديث العنونةَ إلى مقاربات إيقاعية واسعة – سواء تتعلق بالوزن أم بغيره– تتناسب وطبيعة الاشتغال الحداثي لدى الشاعر المعاصر؛ ليتسع المدار النقدي تجاه موضوعة الإيقاع في عتبة العنوان على وجه الخصوص، سواء أكان العنوان المُوَقَّع خارجيّاً أم كان داخليّاً.

[1] ـ **العتبات النصية المحيطة في أعمال صنع الله إبراهيم الروائية: ٣٤.**

٢_ الإهداء الموزون

حين تكون العتبات نصوصاً يمكن الحديث عن تجليات الشعرية فيها بجرأةٍ، طبقاً لمعطياتها فيها، وبالمستوى الذي يستدعي الرصد والتتبع النقدي؛ ومشروعية شِعريّة العتبات النصية تأتي من كونها نصوصاً موازية، استعارية؛ بمعنى أنها عتبات تستعير صفة النصيّة بما فيها من تجليات النص.

ونصوص العتبات "تكمن أهميتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص؛ فكما أنّنا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته؛ لأنها تقوم، من بين ما تقوم به، بدور الوشاية والبوح. ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب، وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التشويشات"[١]. كما أنّ من الممكن أنْ يكون من شأنها الإعراب عن طبيعة الاشتغال الشكلي لدى الشاعر في المجموعة الشعرية أو في جوانب منها.

والإهداء واحد من العتبات النصيّة التي لها كبير من الأهمية في ترجمة الاشتغال الشعري؛ وهو تقليد عريق، عُرِف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة، من أرسطو إلى الآن، منها: الإهداءات السلطانية، والإهداءات العائلية، والإهداءات الإخوانية، والإهداءات العامة[٢].

ويمثّل الإهداء بوابة حميمة من بوابات العمل الأدبي، يرد على صيغة اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس، أو صيغ أخرى يؤدي فيها البعد الوجداني الحماسي والحميم الدور المميز؛ ويمثّل فعل الإهداء تقليداً ثقافياً عريقاً في تاريخ الآداب الإنسانية، تقف وراءَه دوافع مادية، ومعنوية، أو رغبة دفينة لدى المبدع في تتويج عمله بعد الانتهاء منه، يستحضر مُهدَى إليه بصيغة التعميم أو التعيين في حالة من الاحتفاء[٣].

والإهداء تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، ويكون خاصًاً من الكاتب للمقرَّبين منه، أو عامّاً من الكاتب للشخصيات المعنوية، كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز، كالحريّة، أو السلم، أو العدالة، أو غير ذلك[٤].

---

[١]- مدخل إلى عتبات النص –دراسة في مقدمات النقد العربي القديم-، عبد الرزاق بلال، أفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، (د.ت) : ٢٣- ٢٤.

[٢]- ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): ٩٤.

[٣]- ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبد المالك أشهبون، دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٩م: ١٩٩- ٢٠١.

[٤]- ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): ٩٣.

وإذا كان من وظائف الإهداء تلك الغاية الأخلاقية، والغاية الإيديولوجية، وغاية البوح والمكاشفة؛ فإنّ من غاياته أيضاً تلك الغاية الجمالية، التي تعكس لنا تراوح الحساسية الأدبية بين التقليدية والجديدة، انطلاقاً من الصوغ اللغوي والرؤيا الشاعرية، حيث يكون الإهداء فنّاً قائماً بذاته وهاجساً جديداً من منظور الأديب الحداثي، يجعله يفكّر في بناء الإهداء فنّيّاً، بعيداً عن المباشَرة، وقريباً من كون الإهداء نزوعاً فنيّاً وفكريّاً[1].

وإذا كانت "الإهداءات موضوعاً سيميائياً يستدعي مقاربة ثلاثية الأبعاد: تركيبية وسيميائية وتداولية"[2]؛ فإنّ هذا لا يمنع من مقاربتها إيقاعياً فيما لو كنّا بصدد إهداءات لها خصيصتها ضمن سياقها التأريخي والنّصّي، لننتهي إلى تسليط الضوء على جوانب غير مأهولة بشكلٍ كبير، كالإهداء الموزون.

ومن منظورٍ حداثي فإنّ انزياح الوزن الشعري في الإطار العتباتي يعني أنْ تكون العتبة موزونةً؛ الأمر الذي يستدعي مقاربتَها على أنّها تجريبٌ قصديّ، غِمارُه المغايرة؛ فالوزن ما عاد من شؤون المتن الشعري؛ بل هو انزياحٌ من حقلٍ إلى آخر، بمعنى أنّه يتحرك باتجاه منطقةٍ نصيّةٍ حداثية موازيةٍ لمنطقة النص المتن.

وفي عتبة الإهداء لدى شعرائنا التسعينيين –عيِّنة الدراسة– ما يترجم هذا الفهم؛ إذ تطالعنا مصاديق من الإهداء الموزون، مثل الإهداء في مجموعة **(ما لم يكن ممكناً)**، للشاعر **محمد البغدادي**، إذ يقول[3]: **(تفعيلة المتقارب)**

الإهداء

براءةُ قلبِ صبي.. وصوتُ نبي..
وتاريخُ أنقى يدَين..
وأصفى ارتجافةِ عَين..
إلى حضنِ أمّي وقبرِ أبي..
إلى زينب..
وكلّ اشتياقي إليها..
إلى رأسها مائلاً لليسارِ قليلاً..
إلى غيمةٍ بلّلتْ شعرَها حينَما أمطرَتْ..
إلى قدَحِ الشّاي يحمَرُّ حين يلامِسُ في شغَفٍ
شفَتَيها..
إلى مُقلَتيها...

---

[1] ـ **ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية: ٢٣٩ـ ٢٤٠.**

[2] ـ **المصدر نفسه : ٢٠٤ـ ٢٠٥.**

[3] ـ **ما لم يكن ممكنا: ٤.**

وهو إهداءٌ يبدو مشحوناً بالعاطفة والعرفان، ومباشراً يتسع من الخاص إلى العام؛ وهو في المقطع المجتزأ أعلاه يصرِّح بالمُهدَى إليه الخاص، المتوزّع بين حضن الأم وقبر الأب، ومن ثمّ إلى (زينب)، ليتسع بعدها لتفاصيلها، وما يتعلّق بها، وصولاً إلى الإهداء للمكان المتمثل بـ(البصرة)؛ وشِعرية هذه العتبة تتجلّى بوضوحٍ أكبر في كونها عتبةً موزونة، جاءت على تفعيلة بحر (المتقارب)، بما يوفّره من انزياحات على مستوى التفعيلة.

ووزن المتقارب كما يرى **عبد الله الطيّب** **"**أقل ما يقال عنه أنّه بحرٌ بسيط النغم، مطّرد التفاعيل، مُنْساب، طبلي الموسيقى. ويصلح لكلّ ما فيه تعداد للصفات. وتَلَذُّذ بجرس الالفاظ وسرد الأحداث في نسق مستمر. والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شيء فيه، ولذلك فتجويد الصناعة فيه أمرٌ مهمّ جدّاً**"**[1]، فإذا كان انزياح المتقارب نحو عتبة الإهداء لافتاً؛ فإنّ هذا لا يمنع من تجلّيات إيقاعيّة تعزيزيّة رافقت هذا الوزن كان من أوضحها التوازي المشتمل على التدرّج في التعداد على نحوٍ متجاور:

إلَى حِضْنِ أُمِّي...

إلَى رَأْسِها...

إلَى غَيْمةٍ...

إلَى قَدحِ الشَّاي...

إلَى مُقْلَتَيهَا...

إلَى شَارِعٍ...

إلَى شَارِعِ الخُلَفَاءِ...

إلَى الشَّمْسِ...

إلَى الزاي والياء والنون والباء...

إلَى البَصْرَةِ...

إلَى بَصْرَةِ الجُرْحِ...

فهذه باقة تكرارية على نحوٍ من التوازي، الكاشف عن طبيعة الاستيعاب الوزني الضاغط على اللغة باتجاه الإيقاع، فهو لم ينزع إلى العطف شحناً لعتبة الإهداءِ بالوزن.

---

[1] **- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيّب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٣، ١٩٨٩م: ١/ ٣٨٣.**

ومن مصاديق الإهداء الموزون، الإهداء في مجموعة (**سماؤك قمحي**)، لعمر السراي، إذ يقول[1]: (تفعيلة المتدارك)

الإهداء

بَبساطة احلامِ الاطفالْ..
وَبرقّةِ اجفانِ اللّوزِ إذا انسابتْ فَوق
الماءْ..
وَبحرقةِ ادمعِ انفاسِ الشهداءْ..
ازرعُ قلبي..
كي تحصدَه كلُّ مناجلِ جوعِ الفلاحينْ..
ازرعُ قلبي..
كي يحصدَه الفقراءْ..

عمر السراي

فإنّه إهداء عامٌّ موجَّه إلى طبقة عامةٍ كادحة؛ في كنايةٍ بتعبير (أزرع قلبي)، وهي كناية من الممكن أنْ يُفهَم منها على أنها تعني شِعر الشاعر الذي هو نبض قلبه.

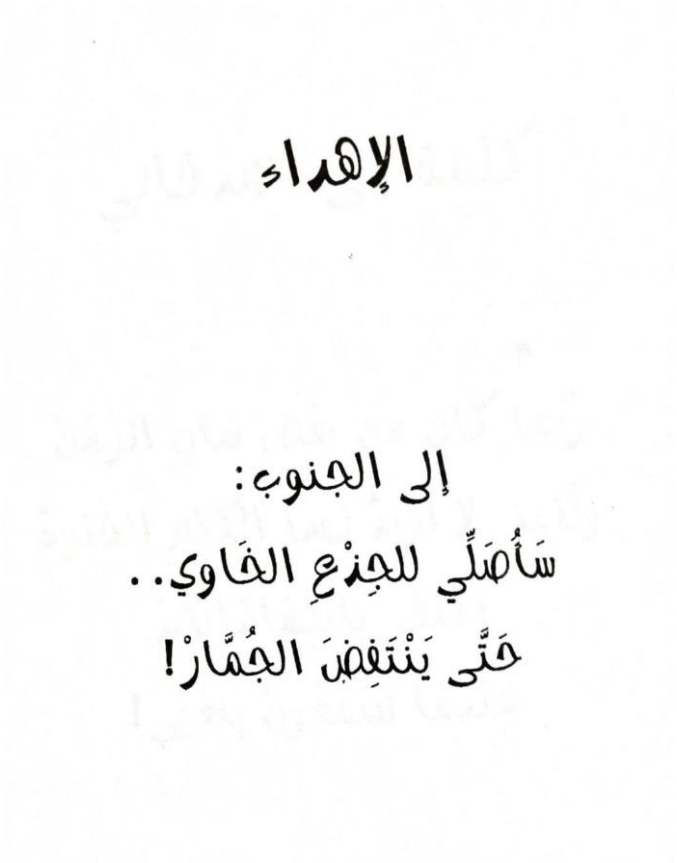
ومنذ الشروع في الإهداء تطالعنا شعريّته المتوهجة عَبْر مسارين انزياحيين؛ حيث يتمثل الانزياح الأول بالعدول التعبيري في التقديم والتأخير الحامل للتوازي؛ بينما يتمثل الانزياح الثاني في كون الإهداء جاء موزوناً، أي مترجِماً لانزياح الوزن نحو منطقة العتبة التقديمية.

ووزن هذه العتبة هو تفعيلة (المتدارك)، بما فيه من انزياحات إيقاعية على مستوى التفعيلة، وبما يتركه من مناخٍ رتيبٍ، ينجم عن تجاور تفعيلاته على النحو الذي في عتبة الإهداء هذه.

وفيما لو احتكمنا للذوق؛ فإنّنا قد نستشعر سرعةً في أغلب الأسطر الشعرية، تُسهم بعض الانزياحات التفعيلية في التخفيف من حدَّتها، مثل: (فعْلانْ) في نهاية السطرين الأول والثاني، وتفعيلة (فعِلانْ) في نهاية السطرين الثالث والأخير، وغير ذلك من التفعيلات المنزاحة في حشو بعض الأسطر، من قبيل (فاعِلُ) التي يرتفع منسوبها لتتكرر في حشو السطر الخامس؛ بينما لم تتكرر في السطر الثاني، والرابع، والخامس إلى غير ذلك مما له صلة بسرعة الوزن هنا.

[1] **ـ سماؤك قمحي: ٥.**

ومن مصاديق الإهداء الموزون، إهداء المجموعة الشعرية **(تلميذ الفراشة)، لمهدي حارث الغانمي،** إذ يقول[1]:



فقد يرد الإهداء على صيغةٍ فيها مباشَرَة، من خلال استهلال عنونتها بعبارةٍ تقترب من التقليدية، كأنْ يتصدّرها حرف الجر (إلى)؛ لكنّ هذا التصدُّر لايكتفي به الشاعر، ولا يمتنع من أنْ يشفعه بالموزون من شعره، وهذا ما نلحظه في العتبة التقديمية أعلاه.

فالشاعر بعدَ أنْ حدَّدَ المُهدَى إليه العام، وهو (الجنوب)، كَنَّى عن المُهدَى بتعبير (سأصلِّي)، وهو تعبير يعني في دقيق ما يعني أنّ المتن الشعري القادم هو صلاةٌ للجذع الخاوي؛ إثارةً وتحريضاً لانتفاضة الجمّار، في محاولةٍ منه لاختراق وتفعيل ثنائية الظاهر والباطن؛ وصولاً للمبتَغى؛ كلُّ ذلك جاء إهداءً عَبْرَ بيتٍ موزونٍ من بحر (المتدارك).

وهو إهداءٌ من العمودي، لا من التفعيلة، فعند تقطيعه، ينتج لنا:

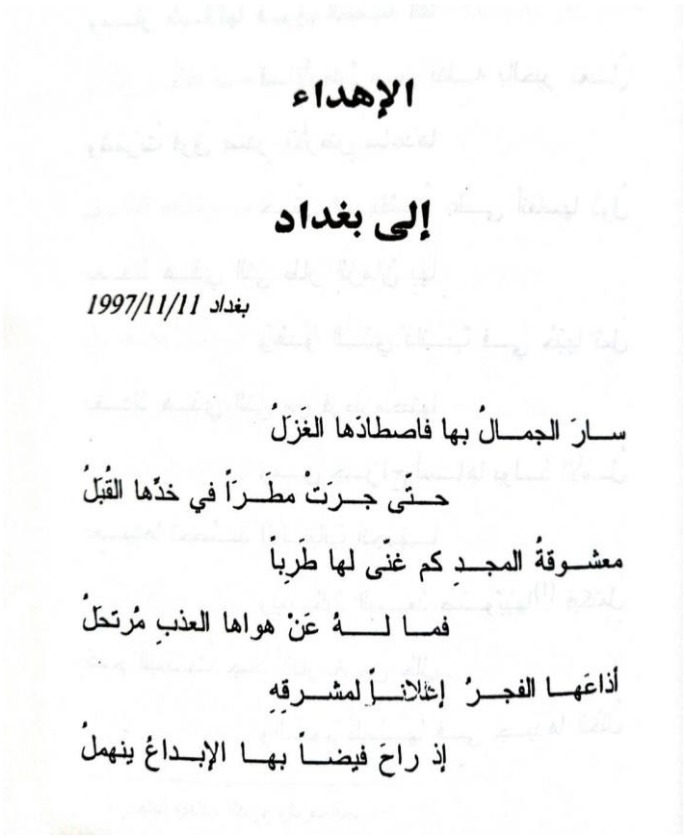
فعِلن فَاعِلْ فَاعِلْ فَاعِلْ

فاعِلْ فاعِلُ فاعِلْ فاعْ

ومن شواهد الإهداء الموزون، إهداء مجموعة (سقفي ركام) لعلي عبد اللطيف البغدادي، إذ يقول[1]: (البسيط)

---

[1] **ـ تلميذ الفراشة: ٥.**



الإهداء

إلى بغداد

بغداد 1997/11/11

سـارَ الجمـالُ بها فاصطادَها الغَزَلُ
حـتّى جـرَتْ مطَـراً في خدِّها القُبَلُ
معشـوقةُ المجـدِ كم غنّى لها طَرِباً
فمـا لـــهُ عَنْ هواها العذبِ مُرتحَلُ
أذاعَهـا الفجـرُ إعلانـاً لمشـرقِهِ
إذ راحَ فيضـاً بهـا الإبـداعُ ينهملُ

فالإهداء هنا نصٌّ شعريٌّ كاملٌ، من وزن (البسيط)، وقد جاء إهداءً خاصّاً بتعبير: (إلى بغداد) في تسعة عشر بيتاً موزوناً، يتغنّى فيها الشاعر ببغداد الحضارة، مستعرِضاً ما لَها وما عليها، معرِباً عن حبِّهِ لها.

ومن هنا فإنّ الوزن الشعري يتخذ مساراً جديداً له، هو عتبة الإهداء، في ظاهرةٍ جديرةٍ بالرصد النقدي، في الكشف عن شعرية الإهداء والأبعاد الجماليّة فيه، في وظيفةٍ يمكن وصفها بالوظيفة الإيقاعية، إضافة إلى وظائف الإهداء الأخرى.

---

[1] ـ سقفي ركام: ٥.

٣_ الاستهلال التقديمي الموزون

من القضايا التي تكشف عنها معطيات التبويب النصّي لدى الشاعر المعاصر أنّ التجريب الشعري لا يتوقف عند حَدٍّ معيّن؛ ولعلّ مرونة الأداء الشعري هي المعيار الذي يتمّ بناءً عليه إقرار هكذا تصوّرٍ نقديٍّ؛ وشأنُ الاستهلال شأنُ غيرِهِ في التعرض للتحديث، في أيِّ تمظهرٍ من تمظهراته.

وقبل ذلك، فقد كان للاستهلال حضوره في الدّرس النقدي العربي القديم، عَبْر توصيات نقديّة بالاهتمام به بوصفه مفتتحاً للنص، واستهلالاً له دوره في استقطاب ذائقة التلقِّي، وبوصفه ابتداءً ينبغي تجويده، وتحسينه، والتأنق به، والبراعة فيه[١].

والاستهلال عند **جينيت** هو **"**كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي بدئياً كان أو ختميّاً، والذي يُعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقاً به أو سابقاً له... ومن الاستهلالات الأكثر دوراناً واستعمالاً نجد: المقدمة/ المدخل، التمهيد، الديباجة توطئة، حاشية، خلاصة/ إعلان للكتاب/ عرض/تقديم، قبل (الـ) بدء القول، مطلع، خطاب بدئي، فاتحة/ديباجة، خطبة الكتاب**"**[٢].

ولعلّ مصطلحات مثل "المقدمة"، و"التمهيد"، و"المدخل"، و"التصدير"، و"الفاتحة"، و"المطلع"، و"الاستهلال"، و"الخطبة"، مصطلحات متداخلة فيما بينها؛ غيرَ أنّ لفظة "الاستهلال"، و"المطلع" تكاد تكون مصطلحاً تقنيّاً، أكثر ارتباطاً بالنصوص الشعرية العربية[٣]؛ ولأنّ الاستهلال مصطلح أكثر شمولية، في استيعابه القبليَّ والبَعديَّ؛ فإنّ هذه الدراسة ترجِّحه على غيره.

ويرى الدكتور **ياسين النصير** أنّه منذ كتاب أرسطو (الخطابة) الذي أفرد به فصلاً عن الاستهلال، لم نجد من الاهتمام النقدي ما يليق بهذا المفهوم حتى الوقت الحالي، إذ تولي النقود الحديثة الاستهلال بشيء من الإهمال، ونجد في ثقافتنا القديمة بعض الشذرات المسندة أو المخالفة؛ والاستهلال عنده ذو بُعدٍ فلسفي شامل؛ فهو المبتدأ لكل شيء[٤].

ومن الطبيعي أن يستجيب الاستهلال لمقتضيات الحداثة وحتميّاتها؛ فقد حمل تصورات الحداثة وآفاقها؛ وإنّ التصور الذي جرى على الأنواع الأدبية وداخَلَها بعضها بالبعض الآخر انسحب

---

[١]- ينظر: عيار الشعر: ١٢٦، وينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦هـ)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م: ٥١، وينظر: العمدة: ١/ ٢١٧- ٢١٨، وينظر: التلخيص في علوم القرآن، الخطيب القزويني (٧٣٩هـ)، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٣٢م: ٤٢٩-٤٣١.

[٢]- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): ١١٢- ١١٣.

[٣]- مدخل إلى عتبات النص : ٣٥.

[٤]- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى، سورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م : ٧.

بالضرورة على الاستهلال، فما كان منه إلا أنْ غيّر طريقة التفكير الأساسية في بناء العبارة الأولى، وحصل اختلاف جزئي عما عناه النقد القديم بالبدايات أو المطالع أو المفتتح، أو الدخيلة. فحمل الاستهلال بعض منطلقات الحداثة[١].

فقد جرى انقلابٌ جوهري فيما يخص عنصر الاستهلال في الشعر، وإنّ اضطراباً عميقاً قد حدث عليه، فتغيَّر موقعه، وتغيّرت بنيته، وقد حُذف عند بعض من الشعراء الاعتياديين، وقد خضع الاستهلال إلى تغييرات أخرى نتيجة التغييرات الفكرية، مما يدفع بالدارس أو الناقد إلى التشتت في الرأي وعدم الدقة؛ لكنّ ما يهمّ أنّ الاستهلال يمتلك خصائص الشعر[٢]، الأمر الذي يوفّر للنقد مساحةً أكبر في التعامل مع الاستهلال، كما أنّ البحث النقدي فيه من المرونة ما يكفي للتوسّع فيما يتناول طبقاً للمعطيات النصيّة.

وتأتي هذه الدراسة رصداً لشِعرية الإستهلال في المنظور الإيقاعي، وتحديداً الاستهلال التقديمي الشعري؛ بما يشتمل عليه من انزياحٍ إيقاعيّ، يتجلّى في عبور الوزن نحو منطقة عتبةٍ أخرى هي عتبة الاستهلال.

ويقصد من الاستهلال التقديمي الشعري[*] أنْ يتبنّى نصٌّ استهلاليٌّ في مقدّمة المجموعة الشعرية مهمة الاستهلال التقديمي؛ حيث يجيء على شكل نصٍّ شِعريٍّ يحمل عنواناً استهلاليّاً، أي (مدخل)، أو (مقدّمة)، أو غير ذلك؛ وهذا الاستهلال لا يختلف عن الاستهلال النثري من حيث الوظيفة؛ ولكنّه يتمتُّعه بالإيقاعيّة سوف يكون أكثر تشاكلاً مع النص الذي يبشِّر به[٣].

وستكون دراستنا هذه مقاربة لاستهلال المجموعة الشعرية لا لاستهلال القصيدة، فمدوّنات الدراسة، ذات عتبات استهلالية متباينة الاصطلاح؛ وسيُراعى في دراستنا هذه التسلسل العتباتي الوارد ضمن المجموعات؛ فبعض المدونات اشتملت على أكثر من استهلال، من بينها مصطلح (المقدمة)، في مجموعة **(سقفي ركام)، لعلي عبد اللطيف البغدادي**[٤]: **(الخفيف)**

١- ينظر: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي: ١٣.

٢- ينظر: المصدر نفسه: ٨٤.

(*) يقدِّم الدكتور حمد الدوخي في مبحث عتبة الاستهلال نوعين من الاستهلال، الأول: (الاستهلال التقديمي) مقسّماً إيَّاه إلى: استهلالٍ تقديميٍّ نثريٍّ واستهلالٍ تقديميٍّ شِعريّ. والثاني: (الاستهلال النصّي) أي: استهلال النص، أو استهلال القصيدة نفسها، وهذا الاستهلال يكون متخصصاً أكثر بنَصِّه الجزء/القصيدة وراصداً لتحركاته، ينظر: تخطيط النص الشعري: ١١٣- ١٣٤.

٣- ينظر: المصدر نفسه: ١٢٦- ١٢٧.

٤- سقفي ركام: ٩.

المقدمة

الحجارة الثانية

دمشق 2000/10/20

مــن جديــد تنفّســي يــا حجــارة
شــيّدي للجهــاد أعلــى مــنارة
اقصــفي وارعــدي وثــوري وشــنّي
فــوق غــارات حقدهــم ألــف غــارة
رتّلــي للصــمود آيــات نصــرٍ
واكتبــي بالدمــاء أســمى عــبارة

إنّ المقدمة لا تتقيد بأسلوب واحد؛ بل قد تتخذ من الشعر أسلوبا لها؛ وما يميّز المقدمة الشعرية عن غير الشعرية هو التخيّل، وكثيراً ما نجدها في الدواوين الشعرية، التي يحرص فيها أصحابها على أنْ يكون التقديم من جنس المقدم له[1].، وشاعرنا يقدّم بمقدِّمة موزونة لمجموعة شعرية كلّ نصوصها موزونة.

ووزن هذه المقدمة من بحر الخفيف في سبعة وعشرين بيتاً شعريّاً، في جوٍّ من التعبوية والتحشيد؛ والخفيف بحرٌ يجنح صوب الفخامة، قياساً إلى السريع والأحذّ والمنسرح؛ وهو واضح النغم والتفعيلات، شبيهٌ بالمديد لا لينَ فيهما، والخفيف مزيجٌ من الرّمل والمتقارب:

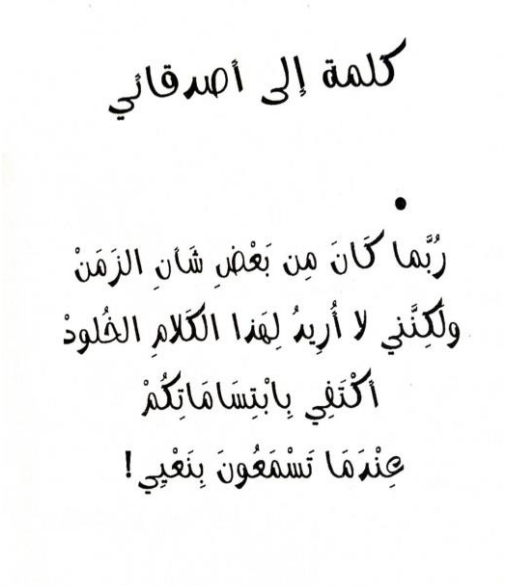
"فا فعولن فافا فعولن فعولن" x ٢

[1] **- يذكر الباحث أساليب أخرى للمقدمة، هي: أسلوب الرسائل، والحوار، والمناظرة، والمقدمة النقدية؛ ويرصد بعضاً من مصاديق المقدمة الشعرية، مثل: مقدمة أحمد رامي، وأمل دنقل، ومحمود درويش، وأحمد المجاطي؛ ذاكراً أنّ من خصوصيات هذه المقدمات إلى جانب كونها من جنس النص، أنها تكاد تلخص التجربة الشعرية لأصحابها، وتبوح بها، فمِن تجربة رومانسية لدى رامي، إلى مسكونة بالأسطورة والتأريخ لدى دنقل، إلى تجربة توقظ القارئ من الطرب إلى الثورة، لدى محمود درويش إلى تجربة يؤرقها الحرف والكلمة لدى المجاطي، ينظر: مدخل إلى عتبات النص: ٤٤- ٤٦.**

وهذا يكسبه شيئاً من ملنخوليا الأول، وشيئاً من تدفق الثاني وتلاحق أنغامه، ويجعله ذا أسر قوي معتدل مع جلجلة لا تخفى[1].

وليس انزياح الوزن باتجاه المقدمة ضرباً من العبث النصّي؛ فـ"إنّ المقدمة... ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة بل إنّها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها... إنها نصٌّ جد محمل ومشحون، إنّها وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من إشكاليات عصره... إنّها مرآة المؤلف ذاته"[2]، فمن الطبيعي أنْ تكون استهلالاً إيقاعيّاً.

وقد ترد عتبة الاستهلال معنونةً بلفظة: (كلمة)، مثل عتبة الاستهلال في مجموعة **(تلميذ الفراشة)**، لمهدي حارث الغانمي[3]: (تفعيلتَي المتدارك والمتقارب)


كلمة إلى أصدقائي

رُبَّما كَانَ مِن بَعْضِ شَأنِ الزَمَنْ
ولكِنَّني لا أُرِيدُ لِهَذا الكَلامِ الخُلودْ
أكْتَفِي بِابْتِسَامَاتِكُمْ
عِنْدَمَا تَسْمَعُونَ بِنَعْيِي!

فبعدَ أنْ جاء بالإهداء موزوناً، قدَّمَ لمجموعته الشعرية بهذه الكلمة، كاستهلالٍ نصِّيٍّ موزون، في حالةٍ من التداخل الإيقاعي، المتمثّل بالجمع العروضي بين وزنَي (المتدارك)، و(المتقارب)، على النحو الذي ستتم دراسته في المبحث المخصص له في هذه الدراسة.

فالسطر الأول من وزن تفعيلة (المتدارك): فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن؛ بينما السطر الثاني جاء من وزن تفعيلة (المتقارب): فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولْ، ليتلوه السطر الرابع من

---

[1]- يذكر عبد الله الطيب أنّ صلة هذا البحر القوية بالحيرة هي التي هيأته لأنْ يصلح للغناء والترقيق؛ معلِّلاً هذا بأنّ الحيرة كانت مدينة الحضارة في الجاهلية، ينظر: المرشد إلى فهم أشعر العرب وصناعتها: ١/ ٢٣٨-٢٣٩.

[2]- مدخل إلى عتبات النص: ٥٢- ٥٣.

[3]- تلميذ الفراشة: ٧.

تفعيلة (المتدارك): فاعلن فاعلن فاعلن، ليختتم السطر الثالث بتفعيلة (المتدارك) أيضاً: فاعلن فاعلن فعِلاتن.

ويُعَنوِنُ محمد البغدادي الاستهلال التقديمي الشعري بعنوان (تعريف)[1]: (البسيط)

تعريف

وَجْهِيْ انتِمَاءٌ إلى الموتَى...
دَمِي مَرَضُ
لا بِالحيَاةِ ولا بِالموتِ لي غَرَضُ
لَمْ أعتَرِضْ
وأنَا حَيٌّ
عَلى أحَدٍ
ومِتُّ...
فَانْتَفَضَ الأمْواتُ
واعْتَرَضُوا!!

***

فبعد أنْ جاءَ بالإهداء موزوناً، شرَعَ في عتبة الاستهلال موزونةً أيضاً؛ فنص الاستهلال هذا بيتان من بحر البسيط، مشحونان بثنائية الانتماء والاغتراب؛ فلا مكان لغير الوزن في المجموعة الشعرية، حتَّى أنّه يترك بعد هذه العتبة عتبةً استهلاليّةً ثانيةً، بعنوان (مدخل)[2]: (تفعيلة المتدارك):

مدخل

فَوقَ الأرضِ...
أخْوَفُ ما يَبعَثُ في الأحياءِ الخوفَ...
فِكرَةُ أنْ يَجِدُوا أنفُسَهُمْ يوماً
أمواتاً..

لكنْ... تحتَ الأرضِ...
أخْوَفُ ما يَبعَثُ في الأمواتِ الخوفَ..
فِكرَةُ أنْ يجِدُوا أنفُسَهُمْ يوماً
أحيَاء!!!

***

[1] ـ **ما لم يكن ممكنا: ٨.**

[2] ـ **المصدر نفسه: ٩.**

وهو مدخلٌ من وزن غير عمودي؛ بل هو من تفعيلة (المتدارك)، بما فيها من تجويزات انزياحية على مستوى التفعيلة، ولعلّ هذا التذبذب والتموّج الإيقاعي بين السرعة والبطء ناجمٌ عن تلك التجويزات.

ومن الاستهلالات المعنونة بلفظة:(**مدخل**)، ما نجده في مجموعة (**التفاتة القمر الأسمر**)، **لبسّام صالح مهدي**[1]:

مدخل

قال لي صاحبي:
– إن رمل الجزيرة أجدادُنا
وحجارتُها من جماجمهم
قلتُ: أعرفُ هذا.. لا تُعِدْ حكمة (للمعري)[ ]
سوف أثقلُ وطئي عليهم
– ستوقظُهم!!
قلتُ: أقصدُ هذا!!

ꕥꕥ

فهو مدخلٌ موزون أيضاً، يحمل طابعاً حواريًّاً، عَبْر صوتين: صوت الآخر، وصوت الذات، وهو من وزن (المتدارك)، وهو وزن له حضوره في هذه المجموعة الشعرية؛ فعِدّةٌ من نصوص المجموعة الشعرية بُنِيَتْ على هذا الوزن في تجليات مختلفة[*]؛ فالاستهلال التقديمي بوصفه نصّاً شعريًّاً، وظيفته هي التقديم؛ ولكونه يُبنَى إيقاعيًّاً أحياناً بواسطة اللبنات التفعيلية، يكون أكثر سبكاً، وتمثيلاً للنصوص الشعرية[2].

بينما يضع علي عبد اللطيف البغدادي تحت عتبة الاستهلال (مدخل)، عنواناً[3]:

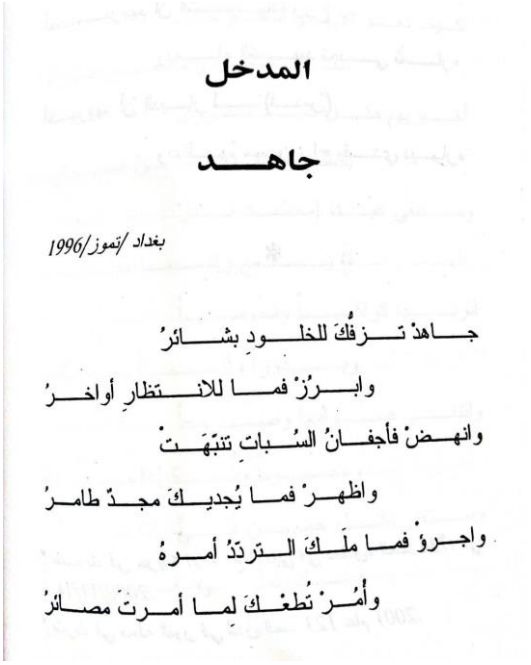
---

[1]- التفاتة القمر الأسمر: ٥.

(*) ينظر على سبيل المثال: التفاتة القمر الأسمر: ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٦٠، ٦٢، ١٠٩.

[2]- ينظر: تخطيط النص الشعري: ١٣٤.

[3]- سقفي ركام: ١٤.



المدخل

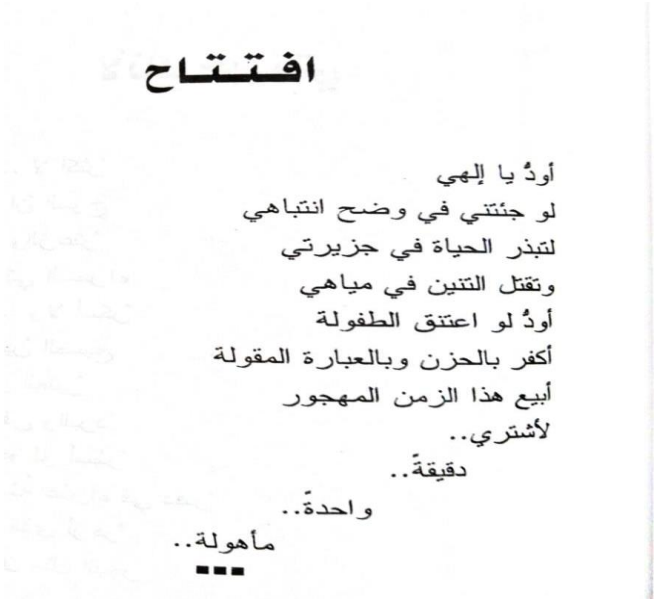
جاهـــد

بغداد /تموز/1996

جـــاهدْ تـــزفُكَ للخلـــودِ بشـــائرُ
وابـــرُزْ فمـــا للانـــتظارِ أواخـــرُ
وانهـــضْ فأجفـــانُ السُـــباتِ تنبّهَـــتْ
واظهـــرْ فمـــا يُجديـــكَ مجـــدٌ طامـــرُ
واجـــرؤْ فمـــا ملَـــكَ الـــتردّدُ أمـــرهُ
وأمُـــرْ تُطعْـــكَ لِمـــا أمـــرتَ مصـــائرُ

فالمدخل يتصدّر أبياته، عنوان تعبويّ هو (جاهد)، وهو عنوان يحمل ابعاداً دينية تعبوية، جاء النص بعده في اثني عشر بيتاً موزوناً من بحر (الكامل).

ويتّخذ الاستهلال له مكاناً في بداية المجموعة الشعرية، "كما يمكن أن يتموقع الاستهلال داخل الكتاب/النص، وهو ما يُعرف بالاستهلال الداخلي، والذي يتصدر مباحث الكتاب ومداخله، مبررا تقسيماته، أو أنْ يكون هذا الاستهلال مندرجاً بين المباحث، يعمل كنص واصف أو شارح للنص الأصلي"[1]، ومن مصاديق هذا، الاستهلال الذي يطالعنا في منتصف مجموعة **(حمامة عسقلان)**، لحسن عبد راضي[2]:



افتتاح

أودُّ يا إلهي
لو جئتني في وضح انتباهي
لتبذر الحياة في جزيرتي
وتقتل التنين في مياهي
أودُّ لو اعتنق الطفولة
أكفر بالحزن وبالعبارة المقولة
أبيع هذا الزمن المهجور
لأشتري..
دقيقةً..
واحدةً..
مأهولة..
---

[1] ـ **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): ١١٥.**

[2] ـ **حمامة عسقلان: ٩١.**

إذ يقسِّم الشاعر مجموعته الشعرية على قسمين، القسم الأول (حمامة عسقلان)؛ بينما القسم الثاني (الأميرة والشاطر)، وإذ يترك للقسم الأول عتبةَ تقديمٍ نثرية[*]، يفتتح القسم الثاني بهذه العتبة الاستهلالية الموزونة.

وقد جاءت عتبة الاستهلال الداخلي هذه بعنوان جديد، هو (افتتاح)، وهي عتبة موزونة، من تفعيلة (الرجز)، هذا البحر الذي يرى فيه أحد الباحثين أنّه حمار الشعراء الجدد أيضاً[١].

ومن مصاديق عتبة الاستهلال الشعري الداخلي، نص **(فاصلة)**، في مجموعة **(التفاتة القمر الأسمر)، لبسّام صالح مهدي**[٢]:

فاصلة

مُؤَمِّـناً إنَّ جُدرانـــيَ ستحميني
وإنَّ بيـــتي مهمـــا كـــان يُؤويـــني
مـــن أيّ بـــارقٍ همٍّ لا يُلاحقني
أو أي نـــافخِ ريـــحٍ لا يُعريـــني

ولعلّ عنونة (فاصلة) تبرّر دراستنا لها بوصفها عتبة استهلاليةً داخليّة من بين الاستهلالات الموزونة؛ فهي عنونة تشير إلى كون هذا النص عتبةً نصيّة، خصوصاً وهي تأخذ موقعاً يبدو ختامياً لقسمٍ من أقسام المجموعة الشعرية، وهي فاصلةٌ موزونةٌ من وزن بحر (البسيط)، بما فيه من استرسال وتدفق إيقاعي يلائم ما فيها من غنائية عالية.

ومن هنا؛ فإنّ دراسة الاستهلال تُعَدُّ **"**واحدة من النوافذ النقدية لرؤية الحداثة في الشعر من موقع قريب جداً**"**[٣]، على أنّه ليس اشتراطاً حتميّاً في كلّ مجموعة شعرية، **"**وكثيرة هي الأعمال التي لا نجد فيها استهلالا، فبعض الكتاب لا يجدون ضرورة في حضور الاستهلال كشكل أو

(*) التقديم النثري لهذه المجموعة جاء استهلالاً نثريّاً بقلم الشاعر والناقد العراقي (سامي مهدي)، ينظر: المصدر نفسه: ٥- ٨.

[١]- ينظر: العروض الجديد: ٥٤.

[٢]- التفاتة القمر الأسمر: ٥٤.

[٣]- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي: ٢١٥.

عنصر مناصي"[1]، وهذا ما يمكن تسجيله في بعض مدونات هذه الدراسة، مع ما يمكن تسجيله فيها من ورود عتبة الاستهلال التقديمي غير الموزون[*].

وهكذا يسجِّل شعراؤنا للوزن قابليته في الانزياح نحو مناطق عتباتية، مانحاً إيّاها وهجاً شعريّاً وصبغةً نصيّةً تسجّل وظيفة إيقاعية للاستهلال التقديمي.

---

[1]- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): ١٢٤.

(*) من المجموعات التي لم تُستَهل باستهلال موزون: مجموعة (رحلة الولد السومري)، لأجود مجبل، ومجموعة (بانوراما الطوفان) لمحمود الدليمي، ومجموعة(الماء يكذب)، لبسّام صالح مهدي، ومجموعة(مفاتيح لأبواب مرسومة)، لحمد الدوخي، على أنّ هذه الأخيرة بُنِيَت على خمسة عناوين هي (مفتاح١، مفتاح٢، مفتاح٣، مفتاح٤، مفتاح ضائع، مفتاح أخير)، ولم ندرس هذه المفاتيح كاستهلالات؛ لظنِّنا أنها كتبت بقصد النصيّة لا لأنْ تكون عتبة نصية، أما مجموعة (حديقة الأجوبة) لحسين القاصد، فإنها اشتملت على تقديم غير شعري، بقلم الدكتور عناد غزوان.

ثانياً_ الإطالة والاقتصاد والإقحام التفعيلي

للتجربة الشعرية الأثر الرئيسي في تشكيل النص الشعري؛ وعندما تكون الحداثة في النص استثماراً للقابليات الانزياحية؛ فإنّ التجربة الشعرية هي التي تقف وراء مستوى وطبيعة تلك الانزياحات، وفي الإطار الإيقاعي فإنّ حداثة الإيقاع الوزني قد تأخذ باتجاه الثنائية العروضية التي تتوزع بين عروض الشعر من جهة وعروض النص الشعري من جهة أخرى.

وفي إطار دراسته لبنية الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة يرى أحد الباحثين أنّ **"**لفهم مستوى التشكّل ينبغي الوعي بالمفارقة القائمة بين عروض الشعر وعروض القصيدة، تلك المفارقة التي تعني أن الوزن بمجرد ما يلج رحاب القصيدة يتحول إلى بنية نصية، تمتلك أكبر قدر من الخصوصية التي تنبثق في صورة تشكلات إيقاعية بفعل ما يلحق الوزن من تغييرات كمية**"**[1]. تلك التغيرات الكميّة التي لا نعني بها هنا التغيرات التي تخص بنية التفعيلة الوزنية من الداخل؛ إنّما نعني بها هنا تغيّرات التفعيلة كميّاً عدديّاً، أي على مستوى الإطالة والاقتصاد فيها كتفعيلة عددية، مع ما يعتري الوزن من تفعيلة مقحمة.

الأمر الذي يكشف عن مرونة الإيقاع العروضي في النص في ضوء التحديث النصي؛ فعروض الشعر إذ تنحو باتجاه الثبوت، فإنّ عروض القصيدة المعاصرة في واحدةٍ من تمثلات حداثتها تحاول الانفلات من ذلك الثبوت.

وتتحدّد طبيعة المستوى الحداثي في الخرق الوزني _فيما يخص العدد التفعيلي_ عَبْرَ مقارنته مع صورة الوزن الأنموذجية لعدد تفعيلات الأبيات في القصيدة العمودية؛ فصورة النص العمودي راسخة ورتيبة؛ **"**فالرتابة تحدث في الوزن النموذجي، ولكن ما يحدث من تغيرات في التفعيلات الوزنية يجعل الوزن تشكيلاً متجدداً ومتغيراً، بشكل متميز ومتفرد، نتيجة كل تغير يحدث في التفعيلة داخل النسق، لذلك فإنّ التغيرات خروج على النسق الوزني**"**[2]، وتَحَقُّق التغير التفعيلي على الصعيد الكمي العددي هو ما نعنيه في إطار أبيات النص العمودي.

ففي حالة التمدد أو التقلص العددي في القصيدة العمودية تحديداً يتحقق الانزياح الإيقاعي الوزني، ويكون استجابةً لمثيرات متعددة يمكن رصدُها وقراءتها نقدياً من خلال النص، فنكون بصدد عروضٍ نصّي خاص بكل نص، لا بصدد عروضٍ شعريٍّ عام، وفي ضوء ما تقدّم سوف

---

[1] ـ شعرية القصيدة العربية المعاصرة ـدراسة أسلوبيةـ، د. محمد العياشي كنوني، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط١، ٢٠١٠م: ٧٩.

[2] ـ الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية(رسالة)، صالح علي صقر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، ٢٠١١ـ ٢٠١٢م: ٦.

تتم دراسة تمثّلات ثلاثة للانزياح التفعيلي في مدوّنات الدراسة، وهي الإطالة التفعيلية، والاقتصاد التفعيلي في النص العمودي ، والتفعيلة المقحمة في نص التفعيلة.

١_ الإطالة التفعيلية

إنّ للوزن الشعري تامّاً كان أو مجزوءاً تشكيلاً خاصاً وثابتاً على مستوى عدد التفعيلات في القصيدة العمودية، ومن البدهي أنْ يكون للبُعدِ الموسيقي الأثر الكبير في مشروعية معياريّةِ ذلك التشكيل التفعيلي؛ فلكلّ وزن شعري حضوة موسيقية تناسبه أو تنبثق عنه، كاشفةً عن الإمكانات الموسيقية التي يمكن أنْ تتمخض عن تلحين البحر الشعري.

والبحرُ الشعري بوصفه نتاجاً للترتيب العددي الثابت لتفعيلات الوزن الشعري يمثِّل الثابت الإيقاعي على ما فيه من إمكانات موسيقية كامنة؛ إلّا أنّ النص الشعري العمودي في خِضَمِّ الممارسة الحداثية قد يكشف عن حالةٍ من الخروج على ثوابته العددية، في زيادةِ تفعيلةٍ واحدة من وزن البحر ذاته، ويمكن لهذه الدراسة أنْ تجترح لها مصطلح "**الإطالة التفعيلية**".

ولابدّ للإطالة التفعيلية مِن دواعٍ تقف وراء حدوثها، قد تعود لقصدية الشاعر في كسر الرتابة الموسيقية، أي بمعنى كسر التوقّع الإيقاعي، أو تعود لقصديته في عدم الانحياز للقيد الموسيقي على حساب الدّلالة، فيتم في ضوء ذلك رجحان كفّة المضمون على حساب الشكل، أو قد تكون الإطالة التفعيلية تمريرة أدائية تقف وراءها دواعٍ من شأنِ الذوق النقدي أنْ يكشفَ عنها طبقاً لمعطيات النص المضمونية أو الشكلية.

وبين هذا الباعث وذاك تتحقق المغايرة ويكتسب النص الشعري تحديثاً إيقاعياً، ومن مصاديق الإطالة التفعيلية ما في **المقطع (٣) من نص (صور شخصية جدا لسيدة الحضور، أمي فقط وكثيراً)**[1]**، لحمد الدوخي (مجزوء الكامل)**

لِرَبَابَتِي فِي الحُزْنِ
شَتْلُ
وَأَنَا بِحُزْنِ الصَّوتِ
طِفْلُ
النَّايُ
يَجْدِلُ دَمْعَتِي
بِيَدَيَّ
فَالْمِنْدِيلُ حَقْلُ
أُمِّي عَبَاءَتُهَا حُقُولُ اللهِ
وَالأَرْدَانُ أَهْلُ
أُمِّي

[1]- مفاتيح لأبواب مرسومة: ٧٤- ٧٦.

الطَّرِيقُ إِلَى الجِهَاتِ جَمِيعِهَا
يَدُهَا تَدُلُّ
أُمِّي حَدَائِقُهَا يَدَاهَا
تَسْتَظِلُّ وَتُسْتَظَلُّ
الغَيمُ بَعْضُ غَسِيلِهَا
شَفَقاً
وَهَذَا الأُفْقُ
حَبْلُ
النَّهْرُ خَيطُ نَسِيجِهَا
وَالإِبْرَةُ السَّمْرَاءُ
نَخْلُ
حَتَّى تَخِيطَ صَبَاحَهَا
أَو ثَوبَهَا
لَا فَرْقَ فَالإِثْنَانِ
مِثْلُ
هِيَ طِفْلَةُ القَمْحِ المُقَدَّسِ
وَالرَّحَى الصَّفْرَاءُ
تَتْلُو
أُمَّاهُ سُنْبُلَةُ انْتِظَارِكِ حَفْنَتِيْ
وَيَدَايَ
نَمْلُ
أُمِّي
تُضَافُ إِلَى البِلَادِ لكَي تُعَرِّفَهَا
أَتَدْرِي؟؟!
فَهْيَ (أَلٌ)
البِئْرُ خَادِمُهَا
وَيُوسُفُهَا أَنَا
وَغَداً سَتَدْلُو.....

فمن الملاحَظ أنّ الأبيات أعلاه تنتمي إلى وزن (مجزوء الكامل)، بما فيه من انزياحات على مستوى زحافات التفعيلة، وهذا قارٌّ في إيقاع القصيدة العربية القديمة؛ لكنّ انزياحاً عدديّاً يعتري التفعيلة من حيث العدد، إذ تُمَرَّر في هذا المقطع الشعري المجتَزَأ في موضعين، الأول في البيت القائل:

حَتَّى تَخِيطَ صَبَاحَهَا
أَو ثَوبَهَا
لَا فَرْقَ فَالإِثْنَانِ
مِثْلُ

أمّا الموضع الثاني ففي البيت القائل:

أُمِّي
تُضَافُ إِلَى البِلَادِ لكَي تُعَرِّفَهَا
أَتدْرِي؟؟!
فَهْيَ (أَلُّ)

فعند تقطيع البيتين الشعريين يظهر أنّهما يتكوّنان من خمس تفعيلات:

حَتَّى تَخِيـ/طَ صَبَاحَهَا / أَو ثَوبَهَا لَا فَرْقَ فَالـ / إِثْنَانِ مِثْلُو
متْفاعلن / متَفاعلن / متْفاعلن متْفاعلن / متْفاعلاتن

أُمِّي تُضَا / فُ إِلَى البِلَا / دِ لكَي تُعَرْ رِفَهَا أَتدْ / رِي؟؟! فَهْيَ (أَلُّو)
متْفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن متَفاعلن / متْفاعلاتن

ولعلّ الخروج من العدد الرباعي _القارّ في مجزوء الكامل_ إلى تفعيلات خماسية يلقي بظلاله على موسيقى البيتين؛ **"**لأنّ الموسيقى... تضعف بوجود التفاوت في طول الأشطر**"**[1]. ومن هنا يمكن لنا أنْ نفهم أنّ الضعف الموسيقي الناجم عن التفاوت في عدد الأبيات يقلّل من رتابة النص العمودي بِلحاظٍ ما، ولا يبدو تحديثٌ كهذا ضرباً من النشوز الموسيقي؛ خصوصاً في بحرٍ يتشكّل من تكرار تفعيلةٍ بنفسها كمجزوء البحر الكامل على ما يعتريها من تغييرات.

ومن شواهد الإطالة التفعيلية **نص (نام زيد)**[2]**، لحسين القاصد:**

إِنِّي سَأَشْطُبُ جُمْلَةَ النَّحْوِ الشَّهِيرَةَ
قَامَ زَيدْ

---

[1] **ـ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط٢، ١٩٦٥م: ٧٧.**

[2] **ـ حديقة الأجوبة: ١١٣.**

وَأَقُولُ نَامَ وَلَمْ يَقُمْ
وَأَظُنُّهُ
فِي غَيرِ هَذَا لَا يُفِيدْ

فالبيت الأول من مجزوء الكامل رباعيِّ التفعيلة؛ بينما البيت الثاني يزيد عليه تفعيلةً واحدة، على ما يظهر في التقطيع الآتي:

إنْنِي سَأَشْـ / ـطُبُ جُمْلَةَ نـْ نَحْوِ شْشَهِيـ / ـرَةَ قَامَ زَيدْ
متْفاعلن / متَفاعلن متْفاعلن / متَفاعلانْ

وَأَقُولُ نَا / مَ وَلَمْ يَقُمْ / وَأَظُنُّهُو / فِي غَيرِ هَا / ذَا لَا يُفِيدْ
متَفَاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن متْفاعلن / متْفاعلانْ

وقد تطوّر البحر الكامل في الشعر العمودي المعاصر، ومن تجلّيات هذا التطوّر اختلاف الشطرين في عدد التفعيلات، حيث يكون الشطر الاول ثلاث تفعيلات؛ بينما يكون الشطر الثاني تفعيلتين[1].

وهو تطوّرٌ قد يوفِّر له الشاعر مرونةً من خلال تقنيات مجاورة، مثل التشكيل البصري للنص، فالبيت الثاني مثَّلُهُ كمَثَل البيت السابق له، لم يُكتب بشكلٍ أفقي متجاور على النحو المألوف في كتابة القصيدة العربية؛ بل كُتِبَ بطريقةٍ شغَلتْ فيها لفظة (وأظنُّهُ) سطراً خاصّاً بها؛ الأمر الذي يخلق حالةً من الجذب الموسيقي بين الشطرين؛ إذ بإمكاننا كتابته على النحو الآتي المغاير لما سبق:

وَأَقُولُ نَا / مَ وَلَمْ يَقُمْ / وَأَظُنُّهُو / فِي غَيرِ هَا / ذَا لَا يُفِيدْ

والتشكيلُ البصري يبرِّر لنا أنْ نفهَم بُعداً قصديّاً من ورائه في هذا المصداق على الأقل؛ فإذا تصوَّرنا غياب لفظة (وأظنّهُ)؛ فإنّ دلالة البيت بعد حذفها لا تبدو بعيدةً جدّاً من حيث المعنى، وعندئذٍ يكون بإمكان الشاعر أنْ يستغني عنها لعدمِ حدوثِ كسرٍ إيقاعيّ، ولا فجوة دلاليّة كبيرة.

وليسَت الإطالة التفعيلية حكراً على بحرٍ دون آخر؛ إنّما لها حضورها في غيره من البحور؛ وهذا ما نلحظه في **نص (عينٌ على البعيد)** [2]، **لبسام صالح: (الوافر)**

عَلَى العَينِ الَّتِي اخْضَرَّتْ
دَمٌ أَنْقَى

---

[1] - **ينظر: العروض التعليمي، د. عبد العزيز نبوي، ود. سالم عباس خدادة، مطبعة المنار الإسلامية، كويت، ط٣، ٢٠٠٠م: ٥٦- ٥٨.**

[2] - **الماء يكذب: ٢٥- ٢٧.**

وَفِيهَا ضَوءُ شَكٍّ
جَفَّ فَاسْتَسْقَى
وَفِيهَا مَنْ يَصُونُ النَّجْمَ
يَرْعَى المَاءَ
يَسْرِقُ غَيمَةً
وَيُلَوِّنُ البَرْقَا
وَفِيهَا الرَّاحِلُونَ
لِوِجْهَةِ الأَعْمَاقِ
كَي يَتَزَايَدُوا
فِي جَوفِهَا عُمْقَا
وَهُمْ جَمَعُوا السَّحَابَ
لِنَخْلَةٍ حُبْلَى
وَكَانَتْ قَبْلُ
مِنْ أَحْزَانِهِمْ تُسْقَى
وَهُمْ كَسَرُوا طَرِيقَ العِشْقِ
فَانكَسَرُوا
وَبَاضَ الحُزْنُ فِي أَعْشَاشِهِمْ
عِشْقَا
وَهُمْ نَبَذُوا حَنَانَ الخُبْزِ
لَمْ يَتَسَلَّقُوا الأَعذَارَ
نَحْوَ سَمَائِهَا الأَزْقَى
فَأَلْقَتْهُمْ هَزِيمَتَهُمْ
إِلَى البُعْدَينِ
بُعْدِ جَنُوبِهِمْ
أَو بُعْدِهِ الأَشْقَى
وَأُمِّيُّونَ
وَالعَطَشُ المُقَدَّسُ
كَمْ رَمَى كَلِمَاتِهِ فِيهِمْ
وَلَمْ يَتَعَلَّمُوا نُطْقَا

فأبيات النص أعلاه من بحر الوافر سداسيّ التفعيلات، إلَّا أنّ الشاعر _بقصدٍ أو من غير قصد_ لم يتقيَّد بالعدد السداسي؛ بل زادَ عليها تفعيلةً واحدةً في البيت الأخير:

وَأُمِّيُّونَ

وَالعَطَشُ المُقَدَّسُ

كَمْ رَمَى كَلِمَاتِهِ فِيهِمْ

وَلَمْ يَتَعَلَّمُوا نُطْقَا

فعندَ تقطيعه يظهر أنّه سباعيّ التفعيلة:

وَأُمْمِيْيُو/ نَ وَلعَطَشُ ل / مُقَدْدَسُ كَمْ / رَمَى كَلِمَا / تِهِ فِيهِمْ / وَلَمْ يَتَعَلْ / لَمُوا نُطْقَا

مفاعلْتن/ مفاعلَتن / مفاعلَتن /مفاعلَتن / مفاعلْتن / مفاعلَتن / مفاعلْتن

ومن مصاديق الاقتصاد التفعيلي في بحر المتقارب **المقطع (٤) من نص (أسفار الغريب)**[1]**، لعمر السراي (المتقارب)**

أَخَافُ إِذَا هَمَّ فِيكَ الغُرُوْبْ

وَأَنْتَ رَقِيقٌ كَعُشْبِ الخَرِيْفْ

وَثَارَتْ عَلَيْكَ ظِلَالُ الدِّمَاءْ

وَغَطَّاكَ فِي نَاظِرَيْهِ النَّزِيْفْ

تَلُوْذُ بِمَنْ؟! قُلْ وَلَيْسَ هُنَاك

إِلَهٌ بِقُرْبِكَ غَيْرُ الرَّصِيفْ

اَخَافُ لِغَيْرِكَ تَحْوِي السِّلَالْ

وَصفْرُكَ ثُقْبٌ

عَلَى رَاحَتَيْكَ

يُنَادِي الرَّغِيْفْ

فالمقطع من بحر المتقارب الذي يتكون البيت فيه من ثماني تفعيلات؛ بينما البيت الأخير يزيد عليها تفعيلتين:

اَخَافُ لِغَيْرِكَ تَحْوِي السِّلَالْ	**فعولُ فعولُ فعولن فعولْ**
وَصفْرُكَ ثُقْبٌ	**فعولُ فعولن**
عَلَى رَاحَتَيْكَ	**فعولن فعولُ**
يُنَادِي الرَّغِيْفْ	**فعولن فعولْ**

[1] **ـ سماؤك قمحي: ٣٩ـ ٤٠.**

ولعلّ قراءة البيت من دون التعبير (على راحتيكَ) يُفقِدُهُ التفعيلتين؛ والذي يُرَجِّحُ انتخاب هذا التعبير للحذف دون غيره هو مدى سلامة المعنى بعد الحذف إلى حدٍّ ما من الاستساغة؛ وليسَت استساغةُ حذفِ أحدِ التعبيرات تمنع من استساغة حذف غيره في النصوص الشعرية المعاصرة؛ نظراً لقابليّات التأويل فيها. وهكذا تكون الإطالة التفعيلية حاضرة في عدة نصوص من مدونات الدراسة(*).

(*) ينظر على سبيل المثال الصفحات في: التفاتة القمر الأسمر: ٩٦، ١٠٣، وينظر أيضاً: تلميذ الفراشة: ١٥، وينظر أيضاً: سماؤك قمحي: ١٢٣، وينظر أيضاً: حمامة عسقلان: ٩٢، ١٠١، وينظر أيضاً: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٧٥، ٨٩، وينظر أيضاً: الماء يكذب: ٢٧.

٢_ الاقتصاد التفعيلي

لا تتوقّف حداثة الإيقاع الوزني في المضمار الكمي العددي التفعيلي على زيادة التفعيلة في النص العمودي؛ بل لنقص التفعيلة حضوره في النص الشعري العراقي المعاصر بالشكل الذي يأخذ باتجاه دراسته كظاهرة إيقاعية لها نصيبها من تحديث النص في إطار البحر الشعري.

وظاهرة نقص التفعيلة صورةٌ من الاختزال الموسيقي الموضعي الّذي لا يخلو من الوقوع في دائرة تَحَقُّق الارتباك اللحني في الوزن، فهو كسرٌ للتوقع الإيقاعي، وخرقٌ لطبيعةِ البحر وصورته السائدة.

وتجترح دراستنا لظاهرةٍ كهذه مصطلحَ "**الاقتصاد التفعيلي**"، على ما له من تجلّيات على مستوى حذف تفعيلة واحدة أو أكثر من تفعيلة، وعلى ما في لفظة (الاقتصاد) من إيحاءٍ بالقصدية توازي ذلك الإيحاء الذي يمكن تَصَوّرُهُ في لفظة (الإطالة)، على أنّ الدراسة لا تتبنى قصد الشاعر في كل المصاديق.

ومن مصاديق الاقتصاد التفعيلي **نص (صدَّقتُ)**[1] ، **لبسام صالح (الكامل)**

صَدَّقْتُ أَنَّكَ
لَمْ تُصدِّقْ
حِينَمَا صَدَّقْتَ أَنَّكَ نَجْمَةٌ لِلضَّائِعِينْ
وَعَلَى شِفَاهِكَ كِذْبَةٌ أَطْعَمْتَهَا
وَجَعَلْتَهَا لُغَةً
لِكُلِّ الخَائِفِيْنْ
مَاذَا تُسَمِّي الشَّمْسَ؟
هَلْ يَكْفِيكَ تَسْمِيَةُ الحَنِينِ
بِأَنَّهُ مَاءٌ وَطِيْنْ؟
مَاذَا تُسَمِّي الخَوفَ
خَوفِي..
خَوفُكَ المَشْبُوهُ
خَوفُ الاَوَّلِيْنْ؟

فالنص من وزن الكامل التام، الذي يتكون من ست تفعيلات، غير أنّ البيت الأخير له عدد مغاير لعدد تفعيلات الأبيات قبلَه، وهذا ما يظهر جليّاً عند تقطيعه عروضيّاً:

---

[1] ـ **الماء يكذب: ٧٠ـ ٧١.**

مَاذَا تُسَمْـ / مِ لخَوفَ خَو / فِي.. خَوفُكَ لـ / مَشْبُوهُ خَو / فُ الاَوَّلِيْنْ؟

متْفاعلن / متْفاعلن / متْفاعلن / متْفاعلن / متْفاعلاتْ

فالبيت يتالف من خمس تفعيلات، ولعلّ في تكرار لفظة (خوف) أربع مرات في البيت دوراً في تمرير هذا الاقتصاد التفعيلي، علاوةً على ما يؤدّيه التوزيع السطري للبيت، أعني طريقة كتابته، فهي طريقةٌ لا تُشعِر بحذف التفعيلة مقارنةً بطريقة كتابة البيت العمودي التقليدية، وهذا الفهم ينسحب على كثيرٍ من المصاديق النصية دونما شك.

ومن شواهد الاقتصاد التفعيلي **نص(قوافل سحاب الظمأ)**[1]**،لعمر السراي (البسيط)**

وُرُحْتُ بَعْدِي

أَلُمُّ السَّعْفَ

سَيْفَ دَمٍ

مِنِّي

وَبِي

دُونَمَا سَيفِي سَأَنْتَقِمُ

وَيَذْبَحُ الكُلَّ شَكِّي

فَهْوَ مُعْجِزَتِي

وَلَنْ أَخَافَ..

لِيْ نَخْلَةٌ

تَعْرِفُ الطَاغِينَ

مُذْ حَبَلَتْ عُذُوقُهَا.. أَجْهَضُوهَا

فَابْتَدَى السَّقَمُ

وَكُلَّمَا طَارَتِ الأَحْلَامُ

مِنْ فَمِهَا

قَالُوا: سَرَابٌ

لِأَنَّ الحلْمَ فَوقَهُمُ

يُحَاكِمونَ عَصَافِيرَ المَسَاءِ

فَمَا للزَّقْزَقَاتِ

بِلَيلِ الظَّالِمِينَ فَمُ

---

[1] **ـ سماؤك قمحي: ١١٩ـ ١٢٠.**

فالنص من وزن تام البسيط الذي يتكون بيته الشعري من ثماني تفعيلات؛ لكنّنا نلحظ خرقاً في عدد التفعيلات في واحدٍ من الأبيات، وهو:

وَيَذْبَحُ الكُلَّ شَكِّي

فَهْوَ مُعْجِزَتِي

وَلَنْ أَخَافَ..

فعند كتابته أفقيّاً يتضح الخرق:

وَيَذْبَحُ الكُلَّ شَكِّي فَهْوَ مُعْجِزَتِي وَلَنْ أَخَافَ..

متفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعِلن متفعِلن/ فَـ

فالبيت يتعرّض لثلمٍ تفعيلي، يكشف عن طبيعة الاقتصاد التفعيلي؛ حيث لم يتم للبيت نصابه، فهو لم يصل إلى ست تفعيلات، ولولا خصوصية القافية في النص، وما تؤديه من إسهامٍ في ترسيم حدود الأبيات الشعريّة لكان بالإمكان النظر لشاهدٍ كهذا على أنّه ليس من الشكل العمودي؛ نظراً لطبيعة الاقتصاد التفعيلي الذي يتسع لحذف أكثر من تفعيلتين في البيت.

فللقافية دورها في مصاديق عمودية في تقرير كون البيت عموديّاً، حتّى عندما يكون هنالك نقص كمّيٌّ في تفعيلاته؛ فليسَ النص الكمّي في التفعيلات مانعاً من كون البيت ينتمي إلى بحرٍ شعريٍّ ما[1]، خصوصاً إذا كنّا بصدد نصٍّ تامٍّ ينطوي على أبيات متجاورةٍ يحصل في أحدها ثلم تفعيلي على النحو الذي تقدّمت دراسته هنا في إطار القصيدة العمودية.

وقد يكشف الاقتصاد التفعيلي عن قصدية الشاعر في الاشتغال عليه كبنية انزياحية تحديثية يتعرّض لها البيت الشعري، ولمقاربة هذا الفهم نأخذ **نص (ساكن الموج)**[2]، **لعلي عبد اللطيف البغدادي:**

(السريع)

مُسَافِرٌ مرسَى مَسَافَاتِهِ شَوَاطِئُ اليَأْسِ

ضَاعَ مِنَ الحَاضِرِ عُنْوَانُهُ وَهْوَ بِلَا اَمْسِ

عَينَاهُ لَا تَأْسَرُ غَيرُ الأَسَى وَالشَّيبُ فِي الرَّأْسِ

وَوَجْهُهُ يَرْسمُ مِنْ جُزْرِهِ مَدًّا مِنَ اليَبْسِ

يَقُولُ لِلْأَوجَاعِ لَا تَرْحَلِي وُلِدْتِ مِنْ بُؤْسِي

غَرَسْتُهَا بِالدَّمْعِ فَاسْتَرْسَلَتْ تَشبُّ مِنْ غَرْسِي

فَصِرْتُ فِي أَغْصَانِهَا عَالِقَاً يَشُدُّنِي نَحْسِي

حَيَاتُهَا عَينُ حَيَاتِي غَدَتْ وَرَمْسُهَا رَمْسِي

---

[1] **ـ ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد: ١٠٢.**

[2] **ـ سقفي ركام: ١٠٨ـ ١٠٩.**

فالنص من بحر السريع؛ لكنّ أعجازَ الأبيات تعرّضت لحالةٍ من البتر التفعيلي، الذي ينجم عنه تغيّر موسيقي بالمقارنة مع تشكيلة البحر الأصلية ذات التفعيلات الست لكلّ بيت، ولأجل توضيح الفرق الموسيقي يمكننا اللجوء إلى الاستعادة التفعيلية، على النحو الآتي:

مُسَافِرٌ مرسَى مَسَافَاتِهِ	**مستفعلن شَوَاطِئُ اليَأْسِ**
ضَاعَ مِنَ الحَاضِرِ عُنْوَانُهُ	**مستفعلن وَهْوَ بِلَا اَمْسِ**
عَينَاهُ لَا تَأْسَرُ غَيرُ الأَسَى	**مستفعلن وَالشَّيبُ فِي الرَّأْسِ**
وَوَجْهُهُ يَرْسمُ مِنْ جُزْرِهِ	**مستفعلن مَدَّاً مِنَ اليَبْسِ**
يَقُولُ لِلْأَوجَاعِ لَا تَرْحَلِي	**مستفعلن وُلِدْتِ مِنْ بُؤْسِي**
غَرَسْتُهَا بِالدَّمْعِ فَاسْتَرْسَلَتْ	**مستفعلن تَشبُّ مِنْ غَرْسِي**
فَصِرْتُ فِي أَغْصَانِهَا عَالِقَاً	**مستفعلن يَشُدُّنِي نَحْسِي**
حَيَاتُهَا عَينُ حَيَاتِي غَدَتْ	**مستفعلن وَرَمْسُهَا رَمْسِي**

ويمكننا القول في هذا الإطار إنّ لجوء الشاعر إلى الاقتصاد التفعيلي على نحوٍ منظَّمٍ يشتمل على حزمة من الأبيات الشعرية، يكشف عن القصدية في التشكيل الشعري، الذي ينتهي إلى خلقِ تحديث وإنعاش موسيقي يقلل من رتابة الصورة الأصلية للوزن الشعري.

وهذا الفهم ناجم عن واقعية النص الشعري السابق، فالاستعاضة التفعيلية التي أجريناها ما هي إلا استعادة لموسيقى أوليّةٍ غيرِ الموسيقيةِ المكتسبة، الناجمةِ عن الاقتصاد التفعيلي، وبهذا فإنّ الاشتغال على الاقتصاد التفعيلي كان له حضوره في مدونات الدراسة بتمثلات مختلفة(*).

(*) ينظر على سبيل المثال الصفحات في: التفاتة القمر الأسمر: ١٩، ١٢٠، وينظر أيضاً: سماؤك قمحي: ١١١، ١٢٠، وينظر أيضاً: الماء يكذب: ٥٢، ٧١.

٣_ التفعيلة المقحمة

قد يكشف الأداء الشعري الإيقاعي ما للمعنى الشعري ولغته من رجحان وأسبقية في ضوء معطيات تحديث النص الشعرية، إذ لم يعد الوزن الشعري ذلك المعيار الصارم وغير القابل للخرق حتى على مستوى الاستعارة التفعيلية، أي استعارة تفعيلةٍ واحدةٍ من غير تفعيلات وزن النص الشعري.

ويذكر أحد الباحثين أنّ التجربة الشعرية الجديدة سمحت للشاعر بتوسيع مجال حريته في التعامل مع الأوزان وارتكاب مجموعة من الانزياحات التي من شأنها أنْ تصيبها بشيء من الاضطراب، مثل ما يمكن تسميته بالتفعيلة المقحمة[١]، ثمّ يقدّم تعريفاً لمصطلح التفعيلة المقحمة على أنّها: **"**تفعيلة دخيلة على التفعيلات الأصلية للبيت تتقاسمها منه كلمتان بحيث يؤدي عدم الوقوف عليها إلى الانتقال إلى وزن آخر أو إلى اضطراب في وزن البيت**"**[٢].

وبهذا نكون بصدد إيقاع عروضيٍّ أقل صرامة وأكثر مرونة وخضوعاً لما يُمليه الأداء في ضوء ممارسات التجربة الشعرية، وصولاً إلى **"**أَنَّ القصيدة هي التي تبدع عروضها الخاص**"**[٣]، لأنّ التفعيلة المقحمة انفلاتٌ إيقاعي من الثابت الموسيقي الذي ينكشف عنه الوزن الشعري إلى المتحوّل الموسيقي، طبقاً لظروف تشكيل لغة النص الشعري.

والإقحام التفعيلي انزياح إيقاعي قد يأتي بقصدٍ أو بغير قصد؛ موسِّعاً من دائرة إيقاع النص بحدودٍ معينة، كاشفاً عن إخضاع النص الشعري المعاصر للتجريب وجرأة التحديث.

والتفعيلة المقحمة شكلٌ من أشكال المزاوجة الموسيقية؛ لكنّ توسّطها بين تفعيلات وزنٍ واحدٍ تأخذ _في رأي الباحث_ إلى دراستها بوصفها نتوءاً تفعيليّاً يدخل في إطارٍ مجاورٍ للإطالة التفعيلية والاقتصاد التفعيلي، ولم يدخل في باب الإطالة التفعيلية؛ لأنّ الإطالة التفعيلية تحدث في النص الشعري العمودي؛ بينما التفعيلة المقحمة، تكون تمثلاتها في نصوص من شعر التفعيلة.

وللتفعيلة المقحمة لدى شعرائنا التسعينيين صور، تطالعنا في مصاديق مختلفة، منها صورة **[إقحام متفعلن في الكامل]** ثلاث مرّات، في المقطع **(١) سرير الحكاية**، من نص **[ثلاثةُ اَسِرَّة لـ (آمال) النائمة بحدائقها التسع.. وأخطائها الناضجة]** [٤]، **لمهدي حارث الغانمي: (تفعيلة الكامل)**

---

[١]- **ينظر: حداثة التواصل: ١١٣.**

[٢]- **المصدر نفسه: ١١٣.**

[٣]- **شعرية القصيدة العربية المعاصرة -دراسة أسلوبية-: ١٠١.**

[٤]- **تلميذ الفراشة: ٤٥.**

١ _ وَأَنَا المُحَاصَرُ بَينَ آلَافِ الجَوَارِي البَاحِثَاتِ عنِ

متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفَـ

٢ _ الرِّجَالِ وَلَا رِجَالْ

ـاعِلن متَفاعلانْ

٣ _ خُطَايَ تَحْلُمُ بِالنَّهَارِ وَلَا تَرَاهْ

مُتَفعلن متَفاعلن متَفاعلاْنْ

٤ _ إِلَّا بَرِيقَاً فِي عُيُونِ الذَّاهِبِينَ إِلَى القِتَالْ

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلانْ

ويقول [١] :

١ _ (الآخَرُوْنَ.. هُمُ الجَحِيْمُ).. أَتَذْكُرِيْنْ؟!

متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلاْنْ

٢ _ بِوَرْدَتَيْنِ، وَوَرْقَةٍ مَطْوِيَّةٍ

متَفعلن متَفاعلن متْفاعلن

٣ _ أَغْلَقْتِ كُلَّ مَسَارِبِ المَوتِ العَتِيقَةِ.. وَارْتَحَلْتُ بِلَا نُذُوْرْ

متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلاْنْ

ويقول أيضاً[٢]:

١ _ فَأَنَا أُحِبُّكِ

متَفاعلن متَـ

٢ _ حِيْنَ يَمْلَؤُنِي اليَقِينُ بِأَنَّ مَا بَينِي وَبَينِي بَرْزَخٌ هُوَ أَنْتِ،

فاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعِـ

٣ _ يَا وَطَنَاً تَحفُّ بِهِ العَقَارِبُ وَالذِّئَابْ

لن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلاْنْ

٤ _ وَلَا أُحِبُّكِ ..

متَفعلن متَـ

٦ _ فَامْنَحِينِي شُعْلَتِي الأُولَى، وَأَسْمَاءَ النَّهَارِ،

فاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن مُـ

---

[١] **ـ تلميذ الفراشة: ٤٧.**

[٢] **ـ المصدر نفسه: ٥٠.**

٧_ وَنَورَسَ الغَيمِ الَّذِي أَعْطَاكِ اَسْئِلَتِي وَعَادَ.. بَلَا جَوابْ

تَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلانْ

إذ يُقحِم الشاعر في وزن النص _الذي هو من تفعيلة الكامل_ تفعيلةَ (متفعلن)، في بداية السطر الثالث من المقطع الأول، وفي بداية السطر الثاني من المقطع الثاني، وفي بداية السطر الرابع من المقطع الثالث.

ويبدو أنّ هذا الاشتغال الإيقاعي جاء مقصوداً من قِبَلِ الشاعر على الأرجح؛ نظراً لإمكانية تلافِيهِ بمجرَّد توظيف تقنية (التدوير) في موارد الإقحام التفعيلي؛ فَلِجُوء الشاعر إلى تقفية الأسطر قُبَيلَ التفعيلة المقحمة بتسكين أواخر الألفاظ (رجالْ، أتذكريْنْ، والذئابْ) كانَ وراء تَحَقُّقِ هذا الإقحام التفعيلي.

ومن صور الإقحام التفعيلي صورة إقحام تفعيلة **(مفعولن)**، وتفعيلة **(مستعلن)** في الوافر، كما في نص **(النهر)**[1]، **لحسن عبد راضي:**

١_((أَرَى فِيْمَا يرَى النَّائِمْ ((مفاعلْتن مفاعلْتن

٢_رَبِيعَاً أَخْضَرَ العَيْنَيْنِ يَرضَعُ أُمَّهُ العَجْفَاءْ مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتانْ(*)

٣_ صُعْلُوكَاً يُدَجِّجُ نَفْسَهُ بِالشَّوكِ وَالخُيَلَاءْ مفعولن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلَتانْ

٤_ أَرَانِي أَعْتِقُ الأَشْيَاءْ مفاعلْتن مفاعلْتانْ

٥_ أَعْتقُ صَفْحَتي فَتَفِيضُ أَقْماراً مستعِلن مفاعلَتن مفاعلْتن

٦_ وَأُطْلِقُ مِنْ يَدِي البَلُّورَ.. مفاعلَتن مفاعلْتن مُـ

٧_ تَرْكُضُ عَانَةُ الغِزْلَانْ)) فاعلَتن مفاعلْتانْ))

* * *

٨_ قَرِيباً مِنْ خَرِيرِ المَاءْ مفاعلْتن مفاعلْتانْ

٩_ سُوقُ نِخَاسَةٍ، وَشَوَاظُ نَارٍ فِي يَدٍ عَسْرَاءْ مستعلن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتانْ

ففي بداية السطر الثالث والسطر الخامس والسطر التاسع من المقطع الشعري أعلاه نلحظ توظيفاً للتفعيلة المقحمة، ففي المقطع الثالث يتمثل الإقحام التفعيلي بلفظة (صعلوكاً)، التي على زنة (مفعولن)، ويتمثّل في المقطع الخامس بـ(أعتق صف) المنتِج لتفعيلة (مستعِلن)، أما المقطع التاسع فيتمثل فيه الإقحام التفعيلي بـ(سوقُ نخا) المنتِج لِـ(مستعلن).

---

[1]- **حمامة عسقلان: ٣٤- ٣٥.**

(*) من أضرُبِ الوافر في شعر التفعيلة، ضربان هما: (مفاعلَتان، ومفاعلْتانْ)، وهما تفعيلتان ناتجتان عن مَدَّ تفعيلة (مفاعلَتن، ومفاعلْتن)، ينظر: العروض الجديد: ٤٣.

ولعلّ لجوء الشاعر إلى تقفية الأسطر بالألفاظ (العجفاءْ، الاشياءْ، الماءْ) هو الذي أسس للتفعيلة المقحمة؛ ولو تصوَّرنا لجوء الشاعر لتوظيف تقنية التدوير التي تلغي هذه التقفيات؛ فإنّ وزن النص سيكون من تفعيلة (الكامل)، فتختفي فيه كل التفعيلات المقحمة.

الأمر الذي يكشف عن البُعدِ القصدي من وراء هذا الاشتغال الموسيقي؛ ومن هنا يمكن لنا أنْ نفهم أنّ التفعيلة المقحمة في تمثلات عِدة قد تكشف عن كونها استجابة لاهتمام الشاعر بالتقفية في شعر التفعيلة على حساب الصورة التقليدية الرتيبة للوزن الشعري.

ومن صوَر التفعيلة المقحمة صورة إقحام **(فعْلن)** في المتقارب على غرار ما نجده في المقطع رقم (٢) من نص **(صور شخصية جداً لسيدة الحضور، أمّي فقط وكثيراً)** [١]، **لحمد الدوخي:**

١ــ هِيَ ابْنَةُ مِنْجَلِهَا فعولُ فعولُ فعو
٢ــ وَالرَّبَابَةُ.. لن فعولُ فَـ
٣ــ وَالِدُهَا مَاتَ فِي جَبَل الصَّيْدِ ـعولُ فعولن فعولُ فعولن فَـ
٤ــ فَاكْتَشَفَ أَنَّ وَعْدَ الغَزَالَةِ ـعولُ فعِلُنْ فعولن فعولُ فَـ
٥ــ فَخٌّ مُؤَقَّتْ... ـعولن فعولن

هذه المرة ترد التفعيلة المقحمة في حشو السطر الشعري الرابع، فالتفعيلة الثانية (فعِلن) مقحمة بين تفعيلات المتقارب؛ وهو إقحام لا يخلو من أنْ يترك أثراً واضحاً على سلاسة موسيقى الوزن؛ والمتقارب وزنٌ حسَّاس إيقاعيّاً؛ لما فيه من حالة الاستدعاء والاسترسال النغمي التي تفرضها طبيعة التجاور بين تفعيلاته.

فإذا كان دخول (فعِلن) بين تفعيلات المتقارب مستساغاً على مستوى التفعيلات بصورتها المجرّدة؛ فإنّ لطبيعة اللغة الشعرية فيه حساسية مختلفة من اقتحامها؛ فَلِلُغَةِ الشعر خصوصيتها الموسيقية التي تميزها عن موسيقى تفعيلاتها.

والإقحام الوارد في هذا المقطع الشعري لا يبدو حاملاً معه ما يشير إلى قصدِ شاعره في توظيفه، وإنْ كان قاصداً.

ومن صور الإقحام التفعيلي صورة إقحام **(فعو)** في الرجز، كما في نص **(من أوراق حنين البغدادي)** [٢]، **لأجود مجبل:**

١ــ كَم ابْتَعَدْنَا عَنْ هَوى بَغْدَادْ متفعلن مستفعلن مفعولْ
٢ــ وَهْيَ أَنِينُ ابْنِ زُرَيقٍ، مستعلن مستعلن مسْـ
٣ــ إِذْ سَبَاهُ القَمَرُ الكَرْخِيُّ أَشوَاقاً، ـتفعلن مستعلن مستفعلن مستفـ

---

[١]- مفاتيح لأبواب مرسومة: ٧٤.

[٢]- رحلة الولد السومري: ٧٧.

٤_ فَمَاتَ فَوقَ صَخْرَةٍ، علن متفعلن فعو،

٥_ لَكِنَّهُ مَا زَالَ يَأْتِي يَطْرُقُ الأَبْوَابْ مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفعوْلْ

فالشاعر يُقحِم **(فعو)** في نهاية السطر الرابع في وزن الرجز، وهو إقحامٌ لا يبدو حاملاً في طياته حساسيةً موسيقية عاليةً فيما يخص الإرباك الموسيقي؛ ولأجل إضفاء مشروعيّةً نقدية تجاه هذا الفهم، يمكن لنا أنْ ننظر لهذا الإقحام من زاويةٍ أُخرى، وهي زاوية المزاوجة الموسيقية التي تم تأجيل دراستها للمحور الأخير من هذا المبحث.

فثمة صورة أخرى للتقطيع الشعري الخاص بالسطرين الشعريين الرابع والخامس أعلاه، وهي:

٤_ فَمَاتَ فَوقَ صَخْرَةٍ، علن متفعلن مفا،

٥_ لَكِنَّهُ مَا زَالَ يَأْتِي يَطْرُقُ الأَبْوَابْ علْتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتانْ

وهي صورة موسيقية مستساغة إلى حدٍّ معتَدٍّ به، خصوصاً إذا تصورْنا ترديدنا بتتابعٍ لِـ: [مستفعلن مستفعلن مستفعلن...]: قد يُنتِج _ولو ذهنيّاً على الأقل_ قلباً تفعيليّاً على شكلِ (عِلُن مستفْ علن مستفْ...)، التي تساوي (مفاعلْتن)، لكنّ الصورة التقطيعية الأخيرة تعدُّ مصداقاً للمزاوجة الموسيقية، ولهذا نرجِّح هنا دراسة الصورة التقطيعية الأولى التي تُظهر الإقحام التفعيلي بـ**(فعو)**،ويقول في النص الشعري نفسه [1]:

١_ خُطَى الجَوَاهِرِيِّ فِي السَّاحَاتِ غَضَّةٌ، وَصَوتُهُ الهَدِيجُ،

متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن فـ

٢_ وَالطَّاقِيَّةُ الَّتِي تَلَاقَتْ

عو مستفعلن متفعلن مسـ

٣_ تَحْتَهَا الاَضْدَادْ

تفعلن مفعولْ

إذ يكرر الشاعر ذات التوظيف للإقحام التفعيلي بـ(فعو)، في وزن الرجز، مع إمكانية تصوّر تفعيلة (مفاعلْتن)؛ لكنها لا تأخذ بالأسطر نحو مزاوجةٍ موسيقية واسعة؛ بل ثمّة تناوب موسيقي يحدث، كما يظهر في التقطيع الآتي:

خُطَى الجَوَاهِرِيِّ فِي السَّاحَاتِ غَضَّةٌ، وَصَوتُهُ الهَدِيجُ،

متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن مَـ

وَالطَّاقِيَّةُ الَّتِي تَلَاقَتْ

فاعلْتن متفعلن مفاعلْـ

تَحْتَهَا الاَضْدَادْ

---

[1] **ـ رحلة الولد السومري: ٨٧.**

تن مفاعلْتانْ

وهي وإنْ بدَت صورة موسيقية لها خصوصيتها إلا أنها ليست بالبعيدة جداً عن موسيقى التجاور التفعيلي بشكلٍ كبير، ومن صور الإقحام التفعيلي إقحام **(فعو)** في المتدارك، كما في نص **(تواقيع على بصمة الهاوية)** [1]، **لعمر السراي**

١ ـ وَحَفَرْتَ بِقَلْبِ الرِّيْحِ..

فعِلن فعِلن فعْلن فَـ

٢ ـ وَرُحْتَ تَصُبُّ الكَلِمَاتِ. وَبِضْعَ تَوَاقِيعَ فَوْقَ دَوَاوِينِ العِطْرْ.

ـعِلن فعِلن فاعِلُ فاعِلُ فاعِلْ فاعِلْ فعو فعِلن فاعِلْ فَاعْ

فالصورة الأولى للإقحام التفعيلي تتمثّل في (فعو) في حشو السطر الثاني، وثمة صورة تقطيعية أخرى له تظهر كما يأتي:

١ ـ وَحَفَرْتَ بِقَلْبِ الرِّيْحِ..

فعِلن فعِلن فعْلن فَـ

٢ ـ وَرُحْتَ تَصُبُّ الكَلِمَاتِ. وَبِضْعَ تَوَاقِيعَ فَوْقَ دَوَاوِينِ العِطْرْ.

ـعِلن فعِلن فاعِلُ فاعِلُ فاعِلْ فاعِلْ فعولُ فعولن فعْلانْ

وبهذا يُسهِم الإقحام التفعيلي في توسيع دائرة الإيقاع، سواء أكان بقصد أو بغيره في الخروج على ثوابت الوزن في حالة من الاستعارة التفعيلية والانزياح الإيقاعي بتوظيف تفعيلةٍ أو أكثر بقليل في إقحامها بين تفعيلات وزنٍ غير وزنها.

فإن كانت التفعيلة المقحمة مقصودة، فإنها تعكس إرادة التجريب والتحديث الإيقاعي لدى شعرائنا عيِّنة الدراسة، بغضِّ النظر عن استساغتها من عدم استساغتها موسيقياً، وعبر بواعثها وتجلياتها المختلفة[*].

---

[1] **ـ سماؤك قمحي: ١٢٩.**

(*) ينظر على سبيل المثال الصفحات في: التفاتة القمر الأسمر: ١٢١، ٨٠، ١١٧، ١١٨، ٧٠، ٤٥، ١٠٣، وينظر أيضاً: تلميذ الفراشة: ٣٨، ١٠٩، ٢٩، ٤٥، ٤٧، ٥٠، ٥٨، ٦٣، ٨٦، ٨٧، ١٥٧، ١٥٩، وينظر أيضاً: سماؤك قمحي: ٧٣، ١٢٩، ١٣٣، ٣٦، ٥٣، ٥٤، ١٠٢، ١٠٣، وينظر أيضاً: مفاتيح لأبواب مرسومة: ١٠، ٢٣، ٢٤، ٣١، ٣٤، ٣٦، ٩٥، ٧٤، وينظر أيضاً: حمامة عسقلان: ٤٢، ٣٤، ٣٥، ٥٨، ١١٤، وينظر أيضاً: حديقة الأجوبة: ٧٧، ١٠٢، ١٣٦، وينظر أيضاً: الماء يكذب: ٨٢، ٨٣، ٨٤، وينظر أيضاً: رحلة الولد السومري: ٧٧، ٨٧، وينظر أيضاً: سقفي ركام: ٦٢،

ثالثاً/ التداخل الإيقاعي

في خِضَمِّ التحديث النصي من الممكن لنا أنْ نتصور أنّه لا حدود للانتهاك الجمالي حتى في الجانب الإيقاعي، وهذا ما تكشف عنه طبيعة التجريب في الشعر المعاصر، إذ لم يتوقّف الانزياح الوزني على الانزياح الموازي أو الكمي والإقحامي؛ بل ثمة انزياحٌ وزني ينشأ في مناخٍ من التداخل الإيقاعي.

وهذا الانزياح يمثّل خروجاً على النمط الشكليّ الإيقاعي الثابت؛ إذ **"**سعت القصيدة العربية المعاصرة في مسار تشكّلها الحداثي إلى محاولة استثمار بعض الطاقات الشعرية الخامدة التي لم يكن في وسع القصيدة التقليدية استغلالها، بسبب ما كانت تفرضه عليها الشعرية العربية القديمة من القيود الصارمة، التي يتقدمها الوزن والقافية أساسين ثابتين هيمنا على الشعر في كلّ الأزمان**"**[1]، لنكون بصدد شعريّةٍ ذات خصوصية معاصرة، تمنحها هويّتها في المغايرة.

ولا يبدو التداخل الإيقاعي ضرباً من الترف الشكلي غير المبرَّر؛ إذ **"**تعرضت القصيدة الحديثة إلى منعطفات مهمة في تشكيل موسيقاها مما لم تعرفه القصيدة العمودية ولم تشهده بحكم عوامل كثيرة، لعل في مقدمتها الطبيعة المرنة للشكل الشعري الحديث وقد تمحورت هذه الانعطافات حول نماذج من المزاوجة الموسيقية، سواء بين بحر شعري وبحر شعري آخر، أو بين الشعر والنثر، أو بين الشكل الحديث(الحر) والشكل القديم (العمودي)، مما اضفى عليها قيماً موسيقية جديدة أهَّلَتْها على نحوٍ أكبر لاستيعاب تجربة العصر الإنسانية بإشكالاتها وتعقيداتها**"**[2]، والتي منها وإليها تجربة الشاعر ذي الموقف الشعوري الذي لا يعرف السكون طبقاً لِمجسّات ذاتِهِ عاليةِ الإحساس والدقة.

وفي إطار بحثه مستوى المزاوجة بين النص وخارجه، وضمن موضوعة حداثة الإيقاع الشعري الوزني، يرى الدكتور **علوي الهاشمي** أنّه **"**قد يتصل هذا المستوى من المزاوجة الإيقاعية بما يسمى عادةً بظاهرة التناص أو ((النص الغائب)) غير أننا لا نريد من هذه الظاهرة سوى الجانب الإيقاعي، أي ما يفتح بنية النص الإيقاعية ويتخللها في موضع أو أكثر، محتلا مساحة واضحة في النص مختلفة من حيث بنيتها الإيقاعية الخاصة عن بنية النص وسياقه الإيقاعي العام. ولعل اتصال هذا المستوى من المزاوجة بظاهرة التناص يجيز لنا أنْ نطلق عليه تجاوزاً

---

[1] ـ جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٢٣٩.

[2] ـ القصيدة العربية الحديثة: ٢٤.

((التناص الإيقاعي))"[1]، الأمر الذي يوسِّع من دائرة الخوض النقدي في المسار الانزياحي الإيقاعي وصولاً إلى رصد ظواهر أخرى للتداخل الإيقاعي.

فمن مداخلات النص ذلك الخارج نصّي المعني بالجانب الموسيقي، الذي رصدته دراستنا، لتنتهي إلى دراسة ظواهر الانزياح الوزني في مدونات الدراسة، حيث التداخل الإيقاعي، المشتمل على التناوب الشكلي، والتداخل العروضي، فالاختلاط، ثم التناص الإيقاعي فيما يخص كلّاً مِن النص/ والنص الموازي، والذاكرة النصية.

[1]- موسيقى الإطار: البنية والخروج _الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً_(بحث منشور)، علوي الهاشمي، مجلة كلمات، من إصدارات أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، العدد (٩)، ١٩٨٨م: ١٥٠-١٥١.

١_ التناوب الشكلي

إنّ قصدية التجريب مِن قِبَلِ الشاعر تستهدف النص مرّةً والمتلقي مرّةً أخرى؛ ولعلّ القصد في التجريب يتجلى بوضوح في ظاهرة إيقاعية كظاهرة التناوب الشكلي؛ إذ من المفترض أنْ يكون الشاعر على دراية بما يشتغل عليه مِن شكلٍ شعري في خِضَمِّ التوظيف النصي، فيما يتعلق بالشعر العمودي وشعر التفعيلة.

ويرى أحد الباحثين أنّ تناوب مقاطع من الشعر العمودي مع مقاطع من الشعر الحر لا يأتي اعتباطاً؛ فقد يريد الشاعر من وراء هذا التناوب إحداث لون من المزاوجة الإيقاعية على المستوى السمعي؛ لإضفاء نوع من الغنائية بإيراد الشعر العمودي، ولون من الدرامية عن طريق الشعر الحر[١].

وتقوم الدرامية على إيجاد توازن وتناسب بين المستوى الدلالي والمستوى الإيقاعي؛ مما يجعلها أقل غنائية؛ ولعلّ الانتقال من شكلٍ عمودي إلى آخر تفعيلة، أو بالعكس، من شأنه أنْ يؤسس لنقلة كاملة في طريقة معالجة الحال الشعرية إيقاعياً، بما يدفع بالمتلقي إلى استحضار ذائقته وخبرته التقليدية في الاستجابة لهذا التحول الشكلي في القصيدة، ومن ثَمّ التقليل من حدة المسار الإيقاعي الموحد الضاغط على فضاء القصيدة الموسيقي[٢].

وإذا كان التداخل الشكلي الذي يستهدف كسر الرتابة الموسيقية في القصيدة الحديثة قد فقدَ إثارته في مرحلةٍ شعريّةٍ ما بسبب من بُعده قليلاً عن جوهر العمل الشعري، أو لسببٍ آخر[٣]؛ وإنّ مدوّنات الدراسة تكشف عن الاشتغال الشعري الذي يشير إلى الإصرار الحداثي الناجع لدى شعرائنا التسعينيين عَبْرَ أنماط متعددة من التداخل الشكلي، مثل نمط التداخل الثنائي الذي يبدأ بمقطعٍ من شعر التفعيلة لينتهي إلى مقطعٍ من الشعر العمودي، كالذي نجده في نص **(أوبرا.. مدينة)**[٤]**، لعمر السراي:** (تفعيلة الرجز، وعمودي البسيط)

شُمُوعُهَا نَدَى..

وَوَرْدُهَا مُدَى..

سَمَاؤُهَا سَوداءُ..

رغْمَ العُشْبِ فِي غَمَامِهَا..

أُرْجُوحَتَانِ مِنْ خَفَافِيشَ..

---

[١]- **ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: ١١٢.**

[٢]- **ينظر: القصيدة العربية الحديثة: ٢٤٣.**

[٣]- **ينظر: المصدر نفسه: ٢٤٧.**

[٤]- **سماؤك قمحي: ٤٦- ٥٢.**

تُصَلِّي لَونَهَا..

فَوقَ مَسَاءٍ..

مِنْ دُمُوعٍ حَولَهَا..

لَا هِيَةً..

تَصْمُتُ فِي أَغْطِيَةِ البَرْدِ..

سُعَالاً مِن بَنِيهَا..

وَهَمْسَةٌ خَائِفَةٌ..

تَكْفِي بِأَنْ تَزْرَعَ أَقْوَاسَاً مِنَ الرَّمْلِ..

تَمُرُّ الكِذْبَةُ الأُولَى بِهَا..

أَمْطَارُهَا غَرِيبَةٌ..

لَا نَجْمَ فِيهَا...

لَا دُوَيلَاتٍ..

مِنَ الإِسْفَنْجِ تَحْوِيهَا..

مَدِينَةٌ..

رُبْعٌ مِنَ اللاعَيشِ..

يَكْفِيهَا..

مَدِينَةٌ..

حَفْنَةُ شَمْسٍ كَانَ يَكْفِي ظِلُّهَا..

أَنْ يَشْطُبَ الضَّيَاعَ..

خَلْفَ لِحْيَةِ الأُفْقِ..

وَيَمْحُو مَوتَهَا..

مَدِينَةٌ..

صُوفِيَّةُ الغِنَاءْ..

مَدِينةٌ

تَدُوخُ أَسْرَابُ الدُّرُوبِ

في شَبَابِيكِ أَمَانِي دُمْيَةٍ..

لِطِفْلَةٍ أَغْلَقَتِ البَقَاءْ..

مَدِينَةٌ

فَاضَتْ بِهَا.. بِأَهْلِهَا..

فَارْتَبَكَتْ.. مِنْ مَوجِهَا السَّمَاءْ..

مَدِينَةٌ..

فِي بَدْئِهَا انْتِهَاءْ..

مَدِينَةٌ..

عَرَاءْ..

(مَدِينَةٌ خَطْوُهَا لَيلٌ وَأَشْبَاحُ تَنُوحُ ضَوءَاً إِذَا مَا أَهْلُهَا نَاحُوا

ضُلُوعُهَا فِي شَبَابِيكِ النُّجُومِ غَفَت وَقَلْبُ عُصْفُورِهَا غَنَّى لِمَنْ سَاحُوا

رِدَاءُ بَسْمَلَةِ الْحَلْوَى يُكَبِّلُهَا بِالطِّفْلِ بِالشَّيخِ بِألْمَوتَى إِذَا فَاحُوا

مِنْ دفْءِ صِبْيَتِهَا قَامَتْ مُغَلِّقَةً بَابَ الشِّتَاءَاتِ وَالأَسْرَارُ مِفْتَاحُ

مَا آمَنَتْ شَفَةٌ فِيهَا وَمَا اتَّسَخَتْ فِي ظِلِّ رَشْفَةِ لَونِ الصَّمْتِ أَقْدَاحُ

كَانَتْ مَعَاوِلُهَا قَرْعٌ عَلَى رِئَةٍ مِنَ الضَّبَابِ بِجُرْحِ الأَرْضِ تَرْتَاحُ

وَسَقْفُ بَلْسَمِهَا صَوتٌ لِزَقْزَقَةٍ حُبْلَى بِزَقْزَقَةٍ حُبْلَى سَتَنْزَاحُ

لِغَيمَةٍ نَضَجَتْ فِي الرّيحِ أَرْغِفَةً صَاحَتْ وَكُلُّ جِيَاعِ الكَونِ مَا صَاحُوا

عَذْرَاءُ مَا ذَبُلَتْ أَغْصَانُ بَسْمَتِهَا فَبَوحُ دَمْعَتِهَا فِي القَلْبِ أَفْرَاحُ

لِأَنَّهَا وَجَعٌ عَلَّمْتُهَا وَطَنَاً تَصِيرُ رغْمَ شَظَايَا أَهْلِهَا الطَّاحُوا

لِأَنَّهَا ظُلْمٌ حَذَرْتُ جَبْهَتَهَا أَنْ لَا يُدَنِّسَهَا بِالنُّورِ مِصْبَاحُ

لِأَنَّهَا مَلَأَتْ صَدْرَ السَّرَابِ نَدَىً نِمَا بِهَا فَوقَ كَتْفِ الرِّيحِ تُفَّاحُ

لِأَنَّهَا لَيسَ لِي بِي دُوْنَهَا بَلَدٌ وَمَا لَهَا دُونَهَا فِي التّيهِ مَلَّاحُ

زَرَعْتُ حِنْطَةَ رُوحِي فَوقَ مِعْطَفِهَا كَي لَا يَشِيخَ بِرَحْمِ الطِّينِ فَلَّاحُ)

إذ يبدأ النص بمقطعٍ من شعر التفعيلة، يتوزع في مشاهد متجاورة في حالةٍ من الاتساع الشعري المتمثل بحيثيات المشهد الأول الذي يرسم للمدينة لوحتها، مع حالة من التمركز المشهدي المتمثل بالمحطات الشعرية المبدوءة بلفظة (مدينة) الي تتكرر سبع مرات شاغلةً مساحةً كبيرة من المقطع التفعيلي.

ثم سرعان ما ينفتح النص بلفظة (مدينة) عن مقطعٍ من الشعر العمودي الذي تهيمن على حدوده قافية الحاء، بما لها من دور في تسييج النص وترسيم حدوده، وبما يمهد له المقطع من ذاتيةٍ تبدو واضحةً في بروز صوت الأنا الشاعرة في الأبيات الخمسة الأخيرة من النص.

وقد يبدأ نمط التناوب الشكلي الثنائي بالشكل العمودي، كما في نص **(توبة)**[1]، لمهدي حارث الغانمي: (عمودي وتفعيلة الخفيف)

[1] **ـ تلميذ الفراشة: ٣٦ـ٣٨.**

كُلَّ مَوتٍ تَقُولُ سَوفَ أَتُوبُ أَفَلَا يَخْجَلُ اللسَانُ الكَذُوبُ
كُلَّ مَوتٍ تَمُوتُ وَحْدَكَ، تَطْفُو فِي مَرَايَاكَ ضَجَّةٌ وَلُغُوبُ
أَيُّهَا المُبْتَلَى بِأَنَّكَ حَيٌّ
مُتْ قَلِيلَاً!
فَقَدْ تُمَحَّى الذُّنُوبُ!
مُتْ قَلِيلَاً فَقَدْ يَكُفُّ كَفِيفٌ عَنْ سُؤَالِ القَمِيصِ: أَنَّى يَؤُوبُ؟
رَابَ مَاءٌ
وَتُبْنَ: أَعْنِي البَغَايَا
فَمَتَى أَنْتَ.. أَيُّهَا المُسْتَرِيبُ؟
يَا سَمِيَّ الجنُوبِ وَعْداً فَوَعْداً يَتَدَلَّى فُرَاتُكَ المَصْلُوبُ
مَا تَسَمَّيْتَ..
أَنْتَ سُمِّيْتَ مَهْدِيَّاً
وَأُهْدِيتَ للسَّرَادِيبِ.. وَادَّعَتْكَ الشُّعُوبُ!
كُلَّمَا حَاصَرُوكَ أَلْفَوكَ فَرْدَاً
نَاحِلَاً كَالخُطَى، مَلُولَاً كَبَرقٍ عَنْ تَفَاصِيلِ غَيِّهِ لَا يَثُوبُ
تَنْتَقِي قِبْلَةً؟ وَقِبْلَةُ قَحْطٍ أَنْتَ..
مَعْنَىً مُعَطَّلٌ مَعْطُوبُ
حَسْبُكَ اللهُ:
هَلْ سَمِعْتَ بِرَبٍّ مُكْتَفٍ بِانْفِرَادِهِ
يَتَبَاهَى أَنَّهُ عَنْ وُجُودِهِ مَحْجُوبُ؟
أَنَا....
وَحْدِي الْمَذْبُوحُ بِالغَيمِ، وَحْدِي الــ أَعْبُدُ الرِّيحَ
لَيتَ صَبْرِيَ خَمْرٌ أَيُّ خَمْرٍ
وَلَيتَ قَبْرِيَ كُوبُ
أَنَا وَحْدِي المَوهُومُ أَنِّي لِوحْدِي
وَمَعِي كَاتِبَانِ لِلهِ
خَلْفِي إِخْوَتِي الرُّومُ
حَوْلَ خُطْوَتَيَّ عُيُونٌ فَاغِرَاتٌ... وَفَوقَ رَأْسِيَ ذِيبُ!

يَا جَنُوبَ الجَنُوبِ
كُلَّ قَمِيصٍ بَاطِلٌ
كُلُّ حِنْطَةٍ تَتَلَظَّى حَذَرَ الوَقْتِ
لَو تَفِيضُ القُلُوبُ
عِنْدهَا يُصْبِحُ النَّهارُ احْتِمَالاً لَا يَفِي،
وَثَمَّ يُنَادَى:
يَا طَرِيدَ الجَنُوبِ أَينَ تُوَلِّي؟
حَشْوَ كُلِّ الجِهَاتِ ثَمَّ جَنُوبُ!

فهذا النص ينفتح عن ستة أبيات عمودي، سرعان ما يتمّ الانتقال عنها لخلق شكلٍ تفعيليٍّ جديدٍ في حالةٍ من التمدد التفعيلي العددي، أي أنّ التفعيلات لم تعد خاضعة لهيمنة سداسية التفعيلات الخاصة بالبحر الخفيف؛ بل راحت تتنامى إلى أكثر من أن تكون سداسية، عدا قوله:

تنتقي قِبلةً؟ وقِبلةُ قحطٍ أنتَ..
معنىً معطَّلٌ معطوبُ

فالأبيات كلها تنتمي للتفعيلة بالرغم من كونها مقفَّاةً بقافية الباء التي باتت تحدد طبيعة العدد التفعيلي بوصفها محطة الاستراحة والدلتا التي ينتهي إليها البيت موسيقياً.

وقد يكون نمط التناوب الشكلي ثلاثيّاً، مثل **نص (ثَرْثَرَةُ الطِّين)** [1]. **لبسام صالح مهدي: (تفعيلة الكامل، ومجزوء الكامل، وتفعيلة الكامل)**

شَكْوَى الثِّيَابِ
مِنْ عَاشِقٍ مُتَخَبِّطٍ بِالنَّهْدِ
مِنْ شَفَةٍ تَبُوسُ يَدَ التُّرَابِ
مِنْ غَيمَةٍ حُبْلَى
تَنثُّ صِغَارَهَا فَوقَ الرَّوَابِي
مَنْ ذَا سَيَشْفَعُ لِلْبَرَاعِمِ
حِينَ تَلْثَغُ بِالنَّدَى
مَنْ ذَا سَيَمْسَحُ دَمْعَ ذَاكَ الطِّفْلِ
إِذْ يَغْفُو عَلَى وَجَعِ الغِيَابِ
أَشْقَى مِنَ اليَنْبُوعِ
كَمْ يُخْفِي سُؤَالاً حَائِرَاً

---

[1] ـ التفاتة القمر الأسمر: ٩ـ ١٠.

عَنْ سُرَّةٍ صَارَتْ غَزَالَةْ
عَنْ دِفْءِ عِطْرٍ بَينَ أَحْضَانِ الثِّيَابِ
عَن آخِرِ امْرَأَةٍ لَهَا صَدْرٌ تَلُوذُ بِهِ جَمِيعُ الأَحْصِنَةْ
أَشْقَى مِنَ اليَنْبُوعِ
مَاءٌ لَم يُصَدِّقْ ظَنَّهُ المَجْرَى
فَرَاحَ لِضِفَّةٍ أُخْرَى وَأُخْرَى
وَاكْتَظَّ جَمْعُ الطِّينِ
ثَرْثَرَ حَولَهُ:
قُلْ لِلْحَبِيبَةِ لَا تَخَافِي لَا مَاءَ يَهْرُبُ مِنْ ضِفَافِي
لَا رِيشَ طَيرٍ يَنْزَوِي إِلَّا لِيُولَدَ فِي شِغَافِي
لَا أُغْنِيَاتٍ غَادَرَتْ نَحْوَ اكْتِهَالَاتِ الْمَنَافِي
لَا لَنْ يَقُولَ لَهَا إِذَا الْتَقَيَا، وَصَايَا الطِّينْ
كانَتْ قُرْبَ بَابِي
لَا لَنْ يَقُولَ لَهَا، وَقَدْ تُخْفِي الحَبِيبَةُ عَنْهُ أَوجَاعَ السَّحَابِ...
لَا لَنْ يَقُولَا أَيَّ شَيءٍ عِنْدَهَا
تُنْسِيهِمَا شَكْوَى الثِّيَابِ مِنَ الثِّيَابِ

فالنص مبدوءٌ بالتفعيلة التي تشغل مساحةً كبيرة بالمقارنة مع ما يشغله الشكل العمودي، الذي يطالعنا في ثلاثة أبيات ذات قافية مغايرة لتقفية الشكل التفعيلي السابق لها. ثم ينفتح للنص مسار شكلي ثالث، من خلال العودة إلى الشكل التفعيلي الأول، وبهذا تكون المناوبة الشكلية ثلاثية؛ وقد يتسع النص لمناوبة شكلية فوق ثلاثية، ومن شواهد هذا النمط **نص (هوامش من الخاتمة والتنقيح)** [1]. لحسين القاصد:

كَانَ مُثْقَلاً بِالأَمَانِي
قَمْحُهُ الذِّكْرَيَاتْ
حِينَ فَاتَ عَلَى الوَقْتِ لَمْ تَرَهُ الدَّقَائِقُ
تُشْبِهُهُ جَلْسَتِي الآن
أُقَلِّبُ فِكْرِي لِآخِرِ صَفْحَةٍ
أُفَهْرِسُ عُمْرِيَ فَوقَ الرُّفَاةْ
رُفَاةِ الحَقِيقَةْ

[1] **ـ حديقة الأجوبة: ١٣٥ـ ١٣٦.**

إِنَّهَا خُلَاصَةُ الأَنْبِيَاءْ
يَا نَبِيّاً...
مُنْزَلِقَاً مِنْ سُورَةِ الفَاتِحَةْ مُدَجَّجَاً بِامْرَأَةٍ نَائِحَةْ
أَشْعُرُ بِالتَّفْكِيرِ لَكِنَّنِي أَحْتَاجُ وَعْيَ الليلَةِ البَارِحَةْ
وَحَتَّى أُفَكِّرَ تَحْتَ الشَّمْس
احْتَجْتُ لِنَجْمَةْ
إِذَنْ لَنْ أُفَكِّرَ
إِنَّ النُّجُومَ تَخَافُ الظُّهُورَ
تَخَافُ...
مَاذَا كَتَبْتَ عَنِ الإِنْسَانِ يَا وَلَدِي عُذْراً أَبِي لَمْ أَجِدْ مَا رُمْتُ فِي أَحَدِ
فَتَّشْتُ كُلَّ الفَرَاغَاتِ الَّتِي افْتَرَشَتْ وَجْهَ المَسَافَةِ غَيرَ السَّهْوِ لَمْ أَجِدِ
يا ابْنِي أَمَا زَالَ مَجْرُوحَاً بِمَطْلَعِهِ وَعُمْرُهُ بَيعَةٌ الغَايَاتِ لِلنَّكَدِ
أَلَمْ يَكُفَّ ارْتِكَاب الحَقِّ مُلْتَمِساً مِنْ فِضَّةِ الشَّكِّ عُنْوَانَاً لِمُعْتَقَدِ...

فالجانب المجتَزَأ هذا ذو تشكيلةٍ رباعية؛ إذ يبدأ بمقطع من التفعيلة على ما ينطوي عليه هذا المقطع من انزياحات موسيقية تخص التلوينات التفعيلية في بعض أسطره، ثم يطالعنا ببيتين من الشكل العمودي من بحر السريع دون الخروج عن المسار الدلالي للنص، وسرعان ما يعود للتفعيلة، ثم لينتهي إلى مسارٍ شكليٍّ جديد هو الشكل العمودي من بحر البسيط، ومن تجليات نمط التناوب فوق الثلاثي **نص (مراياها)** [1]، لمحمد البغدادي: (البسيط، وتفعيلة المتدارك، وتفعيلة المتقارب)

(١)

لِلْحُبِّ مِنْ شَفَتَيْ أُنْثَى مَنَاسِكُهُ كَأَيِّ دِينٍ لَهُ رَبٌّ يُبَارِكُهُ
لِلْحُبِّ قُرْآنُهُ جِبْرِيلُهُ وَلَهُ نَبِيُّهُ وَلَهُ أَيضَاً مَعَارِكُهُ
آمَنْتُ أَنْ: "لَا" وَيَكْفِي أَنْ أَقُولَهُمَا حَرْفَينِ مَعْنَاهُمَا: دَرْبٌ وَسَالِكُهُ..!!
مَعْنَاهُما: أَنْتِ لِي فَجْرٌ يُضَاحِكُنِي وَمِنْ خِلَالِ عَذَابَاتِيْ أُضَاحِكُهُ..!!
وَأَنْتِ لِي قَدَرٌ مُرٌّ أَعِيشُ لَهُ كَمَا يُشَارِكُنِي لَيلِيْ أُشَارِكُهُ..!!

(٢)

الشَّاعِرُ لَا يَسْكُتْ
لَا يَكْبُتْ

[1] - ما لم يكن ممكناً: ٣٤- ٣٧.

لَا يَخْشَى...
بَلْ يَتْرُكُ كُلَّ مَشَاعِرَهُ تَهْذِي
عَنْ مَاذَا يَحْدثُ...
إِذْ يَغْشَى المُقْلَةَ مَا يَغْشَى...!!

(٣)

تَسْأَلُنِي: مَاذَا أَعْرِفُ عَنْهَا..؟
فَأُجِيبُ بِكُلِّ بَسَاطَةٍ..
_لَا أَجْهَلُ شَيئَاً..
أَعْرِفُ مَاذَا تَعْنِي عَينَاكِ إِذَا الْتَقَتَا مَعَ عَينِي...
أَعْرِفُ أَنَّ لِعَينَيكِ سَوَدَاً أَعْمَقَ مِنْ أَعْمَقِ لَيلٍ...
حَتَّى أَنْفَاسُكِ...
أَعْرِفُهَا...
نَفَسَاً...
نَفَسَاً...

(٤)

تُعِيرُ السَّمَاءَ مَفَاتِيحَهَا امْرَأَةٌ كُلَّ يَوْمْ..!!
وَيومُكِ هَذَا...
فَنِثِّيْ عَلَيَّ...
وَإِنْ شِئْتِ سَيِّدَتِي أَغْرِقِينِي...
غُيُومُكِ جُرْحٌ
أَنَا مِنْهُ نَزْفُ
فَلَا تَفْتَحِي البَابَ لِلشَّمْسِ
فَحِينَ تُفَاجِئُنِي شَمْسُ صُبْحٍ
أَجُفُّ..!!
أُحِبُّكِ قَطْرَةَ مَاءٍ تُغَادِرُ مَمْلَكَةَ الغَيْمْ..
تَقْطَعُ نَحْوِي مَسَافَةَ مَا بَينَ
غَيمَتِهَا وَشِفَاهِي...!!
تَسِيلُ عَلَى شَفَتَيَّ...
أَسِيلُ عَلَى شَفَتَيهَا...

نَسِيلُ مَعَاً...

نَتَبَخَّرْ...!!

وقصدية التناوب الشكلي تكون واضحة فيما لو جاء النص مقطعيّاً أو ترقيميّاً على النحو الواضح، وهذا ما يبدو بديهيّاً في رأي الباحث، ونص البغدادي يترجم شيئاً من هذا الفهم، فهو نص مقصود التشكيل، وبهذا يكون شعراؤنا قد وظّفوا أنماطاً من التناوب الشكلي في مصاديق عِدّة(*)، في حالات تتوزع بين النمط الثنائي، والثلاثي، وفوق الثلاثي، في حالات من التجريب العفوي أو القصدي في التشكيل.

(*) ينظر على سبيل المثال: تلميذ الفراشة: ٢٠، ٣٦، ٣٩، ١٥٨، وينظر أيضاً: سماؤك قمحي: ٣٦، ٤٦، ١٣١، وينظر أيضاً: حديقة الأجوبة: ١٠٠، ١٣٥، وينظر أيضاً: ما لم يكن ممكناً: ٣٤، وينظر أيضاً: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٧٣، وينظر أيضاً: التفاتة القمر الأسمر: ٩، وينظر أيضاً: حمامة عسقلان: ١٥.

٢_ التداخل العروضي

إنّ الشاعر المعاصر يحاول من خلال تنويع الأوزان اجتياز حدود الصرامة وحدّة الإيقاع في إطار البنية الإيقاعية الأم؛ ومهما كان ذلك الاجتياز بسيطاً أو شكليّاً كما يبدو لأول وهلة، إلّا أنّه في سياق تطور البنية الإيقاعية الجديدة العام، قد يعني أكثر من ذلك بكثير[١]، وهذا رهان يتوقف على طبيعة التجربة الشعرية، أيّاً كان شكل النص الشعري الموزون.

فليس التداخل العروضي حكراً على شكلٍ شعري كقصيدة التفعيلة؛ إذ **"**ما لبثت النزعة التجريبية عند شعراء القصيدة الحديثة أن اهتدت في ضوء الحس الموسيقي الذي يمتلكه الشعراء للبناء المركب في القصيدة العمودية، إلى محاولة إيجاد تداخل عروضي بين بحرين أو أكثر، من أجل إيجاد مبررات إيقاعية تتجاوب مع تعقيد التجربة الشعرية الحديثة**"**[٢].

وللتجربة دورها في تحقق التداخل الوزني بوصفها باعثاً ومثيراً يحمل من التحديث إيعازات ناجمة عن حداثة المضمون الشعري؛ **"**فالوزن يتشكل عند الشاعر الملهم تشكيلاً آنيّاً وفق منحنيات المعاني وشحنات العاطفة، وكلما كانت التجربة محتدمة متوهجة كان المجال لتعدد البحور في القصيدة أوفر وأفضل والالتزام بالوزن الواحد في القصيدة عِدَّةُ الناظم الذي لا يتفاعل مع موضوعه ولا يمتلك القدرة على تفجير المعاني**"**[٣]، ليكون التداخل الإيقاعي الوزني نتاجاً للتعاطي الشعري بين الشاعر والمضمون الشعري في حالةٍ من التحديث النصي الإيقاعي.

والانتقال الوزني يعطي الشاعر فرصة التعبير عن ثراء التجربة، ويزيد من قدرة النص الشعري على تحقيق شعريته الكاملة، ويلقي بظلاله على المتلقي بوصفه شريكاً في صناعة تجربة النص الشعرية، بمعنى أنّ الانتقال الوزني لا يُفهَم على أنّه ضرورة شكلية مجردة نابعة من رغبة الشاعر في إضفاء تطور جديد على الشكل الموسيقي للنص[٤]؛ بل هو انتقال يستهدف النص، ويستهدف المتلقي؛ ليترجم في النهاية شمولية أثر المغايرة والتحديث لكل أطراف العملية الإبداعية.

---

[١]- ينظر: موسيقى الإطار: البنية والخروج: ١٢٢.

[٢]- القصيدة العربية الحديثة: ٢٣٥.

[٣]- الخروج على الوزن في القصيدة العربية (بحث منشور)، أبو فراس النطافي، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الأدب واللغويات)، مج (١٠)، ع (٢)، ١٩٩٢م: ٢٠.

[٤]- ينظر: القصيدة العربية الحديثة: ٢٣٥- ٢٣٦.

وقد يكون التداخل الإيقاعي ضمن طيّات النص بغض النظر عن طبيعته قصيراً كان أم طويلاً، مقطعيّاً أم غير مقطعي، إذ يُظهِر النص سياقات عروضية مختلفة[1].

فالتداخل بين الأبحر الشعرية قد يحضر في أكثر من نوع؛ فمنه ما يقع ضمن القصيدة، أو ضمن المقطع الواحد، ومنه ما يكون ضمن مقاطع القصيدة، حيث يكون لكل مقطع وزنه[2]، ثم إنّ مظهر امتزاج الأوزان ثنائيّاً كان أو أكثر، يعدّ مظهراً إيقاعيّاً حيويّاً وغنيّاً، يُسهِم في تطوير البنية الإيقاعية الجديدة، وفصلها عن البنية الأم، ولعلّ حيوية هذا المظهر ليست حصيلةً لمظاهر تراكمه في النص وحسب؛ إنما هي نتاج ضرورات الواقع المتطور المتسم بالامتزاج في إيقاعاته؛ كما تتطلبه الحساسية الفنية الجديدة؛ لينتهي الحال بمنحِنا الإحساس بوجود وزن شعري جديد، أو إيقاع كلّي ينتظم النص، ويصعب تحديده الكامل، وإنْ لم يصعب لمس أجزائه وحلقاته ومكوناته[3].

وسنقوم بدراسة تجليات التداخل العروضي في نصوص شعراء مدونة الدراسة طبقاً لمعطيات التجريب لديهم؛ ومن صور هذا التداخل في نصوصهم، صورة التداخل في الشكل الواحد الموزون عموديّاً كان أم تفعيلة، مثل نص (مفتاح/ضائع)[4]. لحمد الدوخي، إذ يقول:

فِي الليلِ تَنْبَسِطُ الدَّلْتَا وَتَسْتَدْعِي ... زَوَارِقَاً تَحْمِلُ الحُمَّى إِلَى النَّبْعِ

أَكُلَّمَا انْحَسَرَ النَّارِنْجُ وَارْتَفَعَتْ ... رُمَّانَتَانِ يَفيضُ المَاءُ فِي جِذْعِي

❖❖❖

الذِّئْبُ يَلْعَقُ جُرْحَ ذِئْبَتَهُ ... وَالليلُ ذَابَ عَلَى مَخَدَّتِهِ

وَالصَّوتُ يَنْزِفُ مِنْ كُوىً سَكَبَتْ ... لَوْنَ السَّرِيرِ وَصَمْغَ شَهْوَتِهِ

مَا بَينَ تَلَّيْهَا طَرِيقُ عَصَاً ... كَانَتْ تَرُشُّ حَلِيبَ جَمْرَتِهِ

يَحْتَاجُ لِامْرَأَةٍ إِذَا صَرَخَتْ ... حَجّ المَسَاء إِلَى أَسِرَّتِهِ

فالمقطع الأول ذو القافية العينية من وزن البسيط؛ بينما المقطع الثاني جاء من وزن الكامل، وهو انتقال يحمل في طيّاته مسوغاته الموسيقية التي تبرر عدم نشازه؛ فإذا كان البسيط ينفتح

---

[1]- ينظر: الشعر العراقي المعاصر _الرؤية.. وأنساق التشكيل- (دراسة نقدية في شعر جيل السبعينيات)، د. علي متعب جاسم، مكتبة المجمع العربي، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٥م: ٢٨١- ٢٨٨.

[2]- يقسِّم أحد الباحثين تداخل البحور عند شعراء الجيل السبعيني العراقي على نوعين: الأول/ التداخل ضمن المقطع الواحد، أو القصيدة القصيرة، الذي يتشكل بشكل عرضي، أو مقصود من لدن الشاعر، أما الثاني/ فيسميه التداخل الواعي الذي يبني فيه الشاعر قصيدته على مقاطع ذات سياقات عروضية مختلفة، ينظر: المصدر نفسه: ٢٨٠- ٢٨٨.

[3]- ينظر: موسيقى الإطار: البنية والخروج: ١٣٢.

[4]- مفاتيح لأبواب مرسومة: ٩٧- ٩٨.

عن (مستفعلن فاعلن) وما يعتريهما من زحاف؛ فإنّ الكامل يوفّر شروعاً كهذا في أوائل الأشطر المتمثلة بـ**(الذئبُ يل عقُجُرْ، والليلُ ذا بعلى، والصوت ينـ زف من، لون سسريـ رِ وصَمْ، كانت ترشـ شُ حليـ، يحتاج لِمْ رأَتن، حجْجَلمسا ءُ إلى)**.

والتداخل بين البحور في المقاطع **"**لا يمكن بأية حال أنْ يعد ترفاً في الشعر وإنما يبرره الموقف الشعوري**"**[1]، بما يتمخض عنه من انعطاف مضموني، أو امتداد وتفرع عن المعنى العام للنص.

وهذا ما نلحظه في مقطعَي النص؛ إذ يقدِّم الشاعر في المقطع الأول قراءة مختزَلة ذات تفاصيل خاصة لا تجنح إلى الإطناب؛ بينما يخوض المقطع الثاني في تفاصيل ذات سرد قصصي يرصد أبعاداً مختلفة، يحاول الشاعر من خلالها الإفلات من بزوغ الذاتية.

وقد تكون صورة التداخل الوزني في نص من شعر التفعيلة، مثل **نص (سيرة.. نصف ذاتية)**[2]**، لحسن عبد راضي:**

لِمَاذَا أَمُوت؟ ب ـ ـ / ب ـ ـ

لِمَاذَا قَطَعْتُ المَسَافَةَ ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ب /ب

مَا بَينَ آسِ الطُّفُولَةِ وَالحَجَرِ المُسْتَحِيلْ؟ ـ ـ/ب ـ ـ/ ب ـ ب/ ب ـب/ ب ـ ـ/ب ـ O

لِمَاذَا تَوَرَّعْتُ عَنْ أُمْنِيَاتِي جَمِيعَاً ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ـ/ب ـ ـ

وَقَلَّدْتُ نَفْسِي وِسَامَ البُطُولَةِ فِي لُعْبَةِ الحُزْنِ ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ب/ب ـ ـ/ب ـ ـ/ب

وَاخْتَرْتُ دَوَّامَتِينِ ومِئْذَنَةً عَاطِلَةْ؟ ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ب /ب ـ ب/ب ـ ـ/ب ـ

لِمَاذَا وَرِثْتُ المَرَاثِي ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ـ

وَكَفَّنْتُ آخِرَ قَافِيَةٍ وَاحْتَسَبْتْ؟ ب ـ ـ /ب ـ ب /ب ـ ب /ب ـ ـ/ب ـ O

لِمَاذَا اغْتَرَبْتْ؟ ب ـ ـ/ب ـ O

لِمَاذَا بَكِيتُ عَلَى امْرَأَةٍ فَارَقَتْنِي ب ـ ـ /ب ـ ب /ب ـ ب /ب ـ ـ/ب ـ ـ

وَأَشْعَلْتُ مَجْمَرَتَينْ ب ـ ـ /ب ـ ب /ب ـ O

وَسُقْتُ نُذُورِي إِلَى وَاحَةٍ قَاحِلَةْ؟ ب ـ ب /ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ـ/ب ـ

لِمَاذَا أُرَاوِحُ فِي آخِرِ القَافِلَةْ؟ ب ـ ـ /ب ـ ب /ب ـ ـ /ب ـ ـ/ب ـ

لِمَاذَا العُيُونُ الَّتِي شَارَكَتْنِي التَّسَابِيحَ ب ـ ـ /ب ـ ـ/ب ـ ـ/ب ـ ـ/ب ـ ـ/ب

تَتْرُكُنِي فِي العَرَاءِ المُخِيفْ؟ ـ ب /ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ O

---

[1] **ـ البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: ٢١.**

[2] **ـ حمامة عسقلان: ٤٤-٤٧.**

لِمَاذَا الفُصُولُ جَمِيعاً خَرِيفْ؟ ب _ _ /ب _ ب /ب _ _ / ب _ O
وَمَاذَا سَيَبْقَى مِنَ الحُبِّ فِي وَرْدَةٍ ذَابِلَةْ؟ ب _ _/ب _ _/ب _ _/ب_ _/ب_
لِمَاذَا تُذِيعُ خُيُولِي سَرَائِرَهَا ب _ _ /ب _ ب/ب _ _/ب _ _/ب_ ب/ب_
تَتَنَاثَرُ فِي أَسْفَلِ السَّهْلِ ب/ ب _ ب /ب _ _ /ب _ _ /ب
وَالرِّيحُ مِنْ خَلْفِهَا _ _ /ب _ _ /ب _
ثُمَّ يُلْقِي بِهَا الآخَرُونَ عَلَى قَدَمِي نَجْمَةً آفِلَةْ؟ _/ ب _ _ /ب _ _ /ب _ ب /ب _ ب/ب_ _/ب_ _/ب_
لِمَاذَا يُرَاوِدُنِي حُلُمِي كُلَّ يَوْمٍ: ب _ _ /ب _ ب /ب _ ب /ب _ _/ب_ _ _
أَرَى جَبَلاً يَتَصَدَّعُ، ب _ ب /ب _ ب /ب _ ب /ب
يَخْرُجُ مِنْ جَوفِهِ صَدَأٌ وَخَفَافِيشُ _ ب /ب _ _ /ب _ ب /ب _ ب/ب _ _/ب
يُوشِكُ.. لَكِنَّنِي أَسْتَفِيقُ _ ب /ب _ _ /ب _ _ /ب _ ب
لِمَاذَا –تُرَى– أَسْتَفِيقُ؟ ب _ _ /ب _ _ /ب _ ب/ب _ _/ب
لِمَاذَا أَفِيءُ إِلَى حَطَبِ القَلْبِ ب _ _ /ب _ ب /ب _ ب/ب _ _/ب
أُشْعِلُ فِيهِ تَوَجُّسَهُ _ ب /ب _ _ /ب _ ب /ب _
وَأُقَرْفِصُ عِنْدَ بَرَاءَتِهِ السَّاحِرَةْ؟ ب /ب _ ب /ب _ ب /ب _ ب/ب _ _/ب_
لِمَاذَا تَفِرُّ العَصَافِيرُ مِنْ قَفَصِ الذَّاكِرَةْ؟ب _ _/ب _ _/ب _ _/ب _ ب/ب_ _/ب_
فَتَبْقَى الحِكَايَاتُ مَمْلُوءَةً بِالنُّدُوبْ ب _ _/ب _ _/ب _ _/ب _ _/ب_ O
لِمَاذَا الغُرُوبْ؟ ب _ _/ب_O
لِمَاذَا اليَنَابِيعُ، وَالبَحْرُ، وَالشِّعْرُ، ب _ _/ب _ _/ب _ _/ب _ _/ب
وَاللَحَظَاتُ الكَذُوبْ؟ _ ب/ب _ _/ب_ O
لِمَاذَا المَرَارَاتُ، وَالشُّعَرَاءُ المَجَانِينُ ب _ _/ب _ _/ب _ ب/ب _ _/ب_ _/ ب
وَالتَّبْغُ، وَالفَقْرُ، وَاللغَةُ الثَّاكِلَةْ _ _/ب _ _/ب _ ب/ب _ _/ب_
لِمَاذَا المَقَاهِي وَضَجَّتُهَا، ب _ _/ب _ _/ب _ ب/ب_
وَالعِمَارَاتُ، وَالنَّاسُ، _/ب _ _/ب _ _/ب
وَالضَّجَرُ المُرُّ فِي مَوقِفِ الحَافِلَةْ _ ب/ب _ _/ب _ _/ب _ _/ب_
.....

كَوكَبٌ شاسِعٌ	_ ب_/_ب_
وَطُقُوسٌ هُلَامِيَّةٌ زَائِلَةْ	ب ب_/_ب_/_ب_/_ب_
شَجَرٌ يَتَسَامَقُ، لَكِنْ إِلَى أَينَ؟	ب ب_/ب ب_/ب ب_/_ب_/_ب

قَبْرٌ تُحِيطُ بِهِ أَصَصٌ **_/ _ب_/ب ب_/ب ب_**

قَمَرٌ عَابِرٌ **ب ب_/_ب_**

كُلُّ هَذِي المَلَالَةُ تَسْكُنُ جَوفَ الفَضَاءْ **_ب_/_ب_/ب ب_/ب ب_/_ب_O**

فَلِمَاذَا إِذَنْ يَتَنَاسَلُ هَذَا العَمَاءْ؟ **ب ب_/_ب_/ب ب_/ب ب_/_ب_O**

وَلِمَاذَا تُطِلُّ مِن الطِّينِ أَسْمَاؤُنَا النَّافِلَةْ **ب ب_/_ب_/ب ب_/_ ب_/_ب_/_ب_**

آهِ يَا إِثْمَ آبَائِنَا الأَوَّلِينَ ، وَتَبَّتْ يَدُ القَابِلَةْ **_ب_/_ب_/_ ب_/_ ب_/ب ب_/_ب_/_ب_**

ينبني هذا النص الشعري على تعدد تفعيلي ثنائي، فهو نص يتشكل من مقطعين، كان الشاعر قد فصَلَ بينهما بالنقاط (.....)، إذ نلاحظ المقطع الأول يستقل بإيقاع المتقارب؛ بينما يستقل المقطع الثاني بإيقاع المتدارك، وهذه مزاوجة تبدو مستساغة عروضياً؛ **"**فالمتقارب والمتدارك من دائرة واحدة وتفعيلتاهما تتألفان من سبب ووتد (فاعلن) و(فعولن) فلو قلت: (لن فعو) لساوت (فاعلن) ولو قلت: (علن فا) لساوت (فعولن)**"**[1].

ومن منظور دلالي فإنّ عنوان النص (سيرة .. نصف ذاتية) يتلاءم مع التناوب الوزني؛ لأنّ العنوان السيري **"**يحيل على نمط تركيبي خاص للقصيدة، يقترب من السيرة التي تفرض تنوع فصولها على مقاطع القصيدة**"**[2]، فالمقطع الأول يتأسس موقفه الشعوري العام على لماذات متكررة بشكل متجاور مكثف، يتسع للموقف الشعوري، في مناخٍ إنشائيٍّ كبير، جاء فيه السؤال الشعري محمَّلاً باللوم والجوع المعرفي وغياب المبرر لكل ما يجري فيما يخص الأنا والآخر.

ثم يتحول الموقف الشعوري إلى راصد تصويري، يؤلّف بين عناصر ذات أبعاد رومانسية في لوحةٍ تنفتح عن مجاورة بين (كوكب، وطقوس، وشجر، وقبر، وقمَر)، وهي نكرات تتسعُ في الإخبار عنها لتُظهِر رؤيا الشاعر التي تنتهي إلى التصريح بالملالة في لغةٍ إخبارية يختفي فيها الإنشاء ليعود في بداية آخر ثلاثة أسطر، يبدو فيه السؤال استنكارياً، منتهياً بخاتمة تبدو كإجابةٍ لكل ما سبق.

وقد تكون صورة الانتقال الوزني ثلاثية التنوع، كما في **نص (عش العشية)** [3]، **لبسام صالح**

يَا خَرِيفَ اللوعَةِ المُوجع **_ب_ _/_ب_ _/ب ب**

فِي أَطْرَافِ صَيفْ **_ _/_ب_O**

طَوّق اللحْظَةَ كَي يَدْنُو مِن الإبْصَارِ طَيفْ **_ب_ _/ب ب_ _/_ ب_ _/_ب_O**

قَانِطٌ لَو أَنَّ هَذَا العُمْرَ **_ب_ _/_ب_ _/_ب**

---

[1] **- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ٢٦.**

[2] **- القصيدة العربية الحديثة: ٢٤٠.**

[3] **- التفاتة القمر الأسمر: ١١٦- ١١٩.**

لَا يَرْنُو مَعَ الذِّكْرَى	ـ ـ/ـبـ ـ/ـ
لِآفَاقِ النِّهَايَةْ..	بـ ـ/ـبـ ـ
قَانِطٌ	ـبـ
لَو لَمْ يَكُنْ صَبْرِي	ـ/ـبـ ـ/ـ
مَجِيءُ اللحْظَةِ الآنَ لِأَجْثُو	بـ ـ/ـبـ ـ/ب بـ ـ
لِلْبِدَايَةْ...	ـ بـ ـ
كَيفَ	ـب
أُذْنِي لَوعَةً تُحْصِي	ـ ـ/ـبـ ـ/ـ
غُرُوبَ الخَوفِ	بـ ـ/ ـب
عَنْ صَوتٍ	ـ ـ/ـ
يُهَسْهِسُ	بـب/ب
تَوقَّهُ كَانَ انْهِمَارَ اللحْظَةِ	ـ ب ـ ـ/ـ بـ ـ/ ـبـ
القُصْوَى	ـ/ـ
اتِّئَادٌ لِلْخَفَايَا	بـ ـ/ـ بـ ـ
مُدْمِنُ الإِصْغَاءِ	ـبـ ـ/ـب
لِلْوَقْتِ	ـ ـ/ب
إِذَا دَقَّ	بـ ـ/ب
عَلَى قَلْبِ الحَكَايَا.	بـ ـ/ ـ بـ ـ
وَهْيَ بِئْرٌ	ـبـ ـ
فِيَّ	ـب
قَدْ أَنْهَكَهَا الدَّلْوُ	ـ ـ/ب بـ ـ/ ب
وَلَمْ تَمْلِكْ حِيَالَ البَوحِ	بـ ـ/ ـبـ ـ/ ـب
صَمْتَ الإِصْطبَارِ	ـ ـ/ـبـ ـ
يَشْحَبُ اللونُ	ـبـ ـ/ـ
الرَّمَادِيُّ	بـ ـ/ب
بِذِكْرَى جَمْرَةٍ	بـ ـ/ـبـ
ترْقُدُ فِي لَهْفَةِ	ـ/ب بـ ـ/ب ب
صَيفٍ جَامِحٍ	ـ ـ/ـبـ
يَعْلُكُ أَطْرَافَ النَّهَار...	ـ/ب بـ ـ/ـبـ ـ...

وَمَغَالِيقِيَ	ب ب_ _/ ب ب
تَخْتَلُّ انْتِظَاراً مُتْرَعَاً	_ _/_ب_ _/ _ب_
بِالْوَحْدَةِ الأُولَى	_/_ب_ _/_
قُدُومٌ حَافِلٌ بِالعِطْرِ	ب_ _/_ب_ _/_ب
يَتْلُو	_ _
سُورَةَ الأُنْثَى	_ب_ _/_
عَلَى أَبْوَابِيَ الكَسْلَى	ب_ _/_ب_ _/_
وَقَرْعٌ لِلْبِدَايَةْ...	ب_ _/_ب_ _
.....	
.....	

خَرِيفُ اللمْسَةِ الأُولَى تَخَطَّى اللهْفَةَ البِكْرِ ب_ _ _/ب_ _ _/ب_ _ _/ب_ _ب

لُهَاثٌ ذَلِكَ العِشْقُ الَّذِي حَطَّ عَلَيْنَا	ب_ _ _/ب_ _ _/ب_ _ب/ب_ _
وَهَجَاً بينَ القُطُوفِ الدَّانيَةْ	ب/ب_ _ _/ب_ _ _/ب_
.....	
.....	
هَكَذَا يَبْتَلُّ عُصْفُورَانِ	_ب_ _/_ب_ _/_ب
ذَاقَا حَبَّةَ التَّمْرِ	_ _/_ب_ _/ب
أَرَاقَا	ب_ _
مَاءَ جَرَّةْ	_ب_ _
نَسِيَا مَا كَانَ	ب ب_ _/ _ب
لِلرِّيشِ الَّذِي حُتَّ	_ _/_ ب_ _/ب
عَنِ الجِلْدِ الطَّرِيِّ	ب_ _/_ب_ _
هَكَذَا يَبْتَلُّ	_ب_ _/_ب
عُصْفُورَانِ	_ _/_ب
فِي عُشِّ العَشِيَّةْ	_ _/_ب_ _

ينبني هذا النص على تعدد تفعيلي، عَبْرَ ثلاثة مقاطع، يستقل فيها المقطعان الأول والثالث وزنَ الرمل؛ بينما يستقل المقطع الثاني وزن الهزج، وكلٌّ منهما وزنٌ ينتمي لدائرة (المجتلب) التي **"**تشتمل على بحور الهزج، والرجز، والرمل**"**[1].

[1] **- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ٢٥.**

فلو قيل: (علاتن فا)، لسَاوَتْ (مفاعيلن)، على أنّ الشاعر فصَلَ بين المقاطع بالنقاط، مشيراً إلى القصد في تقطيع النص على ثلاثة مقاطع، كان في كل منها الموقف الشعوري له خصوصيته التي تميزه؛ إذ ينفتح المقطع الأول عن خريف اللوعة، بما يستدعيه من قنوطٍ مرتقب، وانتظار، ووحدة؛ بينما ينفتح المقطع الثاني عن خريفٍ آخر هو خريف اللمسة الأولى، بما يستدعيه من لقاء، ترتقي فيه الأنا لتكونَ جمعاً بالآخر، ثم ليتبدل موقف الشاعر في المقطع الثالث إلى تحوّله إلى آخرَ راصدٍ لمجريات ما بعد اللقاء.

وربما جاء الانتقال الوزني ضمن الوزن الواحد، في تبدُّلٍ تفعيلي، كما في **نص (أيها الاقصى)**[1]، **لمحمود الدليمي**

كُلُّ أَحْجَارِكَ تَشْهَدْ... أَيُّهَا الدَّامِي المُصَفَّدْ
أَنَّ وَجْهَ العُرُبِ اليَـــــومَ بِعَينِ اللهِ أَسْوَدْ
أَيُّهَا الجُرْحُ الَّذِي يَنْـــزِفُ مِنْ قَلْبِ مُحَمَّدْ

أَيُّهَا الأَقْصَى سَلَاماً لَكَ مِنْ نَخْلِ العِرَاقْ
نَحْنُ إِخْوَانِكَ فِي الدَّمِّ وَفِي الجُرْحِ رِفَاقْ
مَا لِأَحْقَادِ يَهُودٍ كَشَفَتْ عَنْ كُلِّ سَاقْ
دَمُنَا الزُّلْفَى إِلَى اللهِ لَدَيهَا إِذْ يُرَاقْ

فالمقطع الأول من وزن المقطع الثاني نفسه، وهو وزن مجزوء الرمل؛ لكنّ التداخل الوزني حدث في تفعيلة القافية، مع تغيّر القافية، بمعنى أنّ التنوع الوزني ناجم عن التنوع القافوي، أو هو موازٍ ومجاورٌ له ضمن الشكل العمودي، فالتفعيلة الأخيرة في المقطع الأول هي (فاعلاتن، وفعلاتن)؛ بينما هي في المقطع الثاني (فاعلاتْ، وفعِلاتْ)، أي أنّ الضرب في المقطع الثاني جاء مقصوراً؛ بينما الضرب جاء تاماً في المقطع الأول.

وجاء هذا التبدّل مجاوراً لتبدّل الموقف الشعري؛ فالمقطع الأول خُصِّصَ لعلاقة العرب السلبية بالأقصى الجريح الدامي، أما المقطع الثاني فيطالعنا بعلاقة العراق الإيجابية بالأقصى.

وقد يتسع التداخل الوزني إلى أكثر وزنين في نص واحد، ومن مصاديق هذا **نص (ظلال تائهة)**[2]، **لعمر السراي**

الظِّلُّ الاَوَّلُ: لَا شَيءَ سِوَاي
لَا شَيءَ سِوَى القَصَبِ المُلْتَفِّ عَلَى رِئَةِ النَّاي

---

[1] ـ **بانوراما الطوفان: ٥٨.**

[2] ـ **سماؤك قمحي: ١٣١ـ ١٣٤.**

لَا شَيءَ وَحَدَّقْتُ مَلِيًّا..
حَتَّى نَشَفَ الصَّوتُ وَجَفَّ نَدَايَ

الظِّلُّ الثَّانِي:

لِصَوتِكَ فِي ضَرِيحِ القَلبِ نقْشُ يَقُودُ البَوحَ فَالكَلِمَاتُ تَعْشُو
كَنَسْتَ الليلَ وَعْيُكَ كَانَ يَدْرِي بِأَنَّ الحُلْمَ فِي كَفَّيهِ قَشُّ
وَكُنْتُ عَلَى يَدَيكَ فَمَاً فَخُذْنِي وَنَمْ صَوتَاً فَكُلِّي الآنَ عَرْشُ
وَغَازِلْنِي دُمُوعَاً دُونَ حُزْنٍ فَدَمْعُكَ فَرْحَةٌ وَالحُزْنُ نَعْشُ
تلَمْلمُنِي عَصَافِيرُ انْتِظَارِي فَيَسْكُبُنِي عَلَى الأَغْصَانِ عُشُّ

الظِّلُّ الأَوَّل: عُواءٌ بِرَأْسِي

يُخَرْبِشُ فِي لَيلِ أَورَاقِيَ الخَائِفَةْ
يُصَبِّغُ بَرْدَ الأَظَافِرِ فِي شَفَتَيَّ
وَيَهْمِسُ أَحْزَانَهُ فِي يَدَيَّ
سُكُونُ الضَّجِيجِ بِرَأْسِيَ يَعْنِي الصَّبَاحَ..
فَأَينَ تُرَانِي أَنَامُ وَأَغْطِيَتِي قِطْعَةٌ مِن شِتَاءٍ
يَحُوكُ بِأَهْدَابِهِ صَمْتَ قُبَّرَةٍ فَوقَ نَهْرِ الجِرَاحِ
بَعِيدٌ نَدَى الضَّوء..
بَعِيدٌ يُؤَذِّنُ بَينَ جُمُوعٍ مِنَ الكَافِرِينَ
بَعِيدٌ أَنا أُلَوِّحُ للنَّائِمِينَ بِرِمْشِي
فَهَلْ يَفْقَهُونَ بُكَاءَ السَّمَاء
وَصَوتِي الْمُغَامِرُ فِي رَاحَتَيَّ لِعَتْمَةِ أَجْرَاسِيَ المُطْفَأَةْ..

الظِّلُّ الثَّالث:

لَا يَهْمِسُ البَرْدُ فِي آذَانِ مُقْتَرَحِي لَا لَا أُجِيبُ فَغُصْنُ البَوحِ لَمْ يَبُحِ
بِي بَعْضُ رَائِحَةُ الليمُونِ كِدْتُ بِهَا أَفُوحُ شَوقَاً فَصَاحَ الصَّمْتُ لَا تَفُحِ
وَحْدِي مَعَ الليلِ ضَوئِي غَيمَةٌ سَكرَتْ مِنَ الهُمُومِ فَطَاحَتْ فِي سَمَا قَدَحِي
الكُلُّ خَافَتْ وَنَامَتْ فَالدُّجَى شَبَحٌ أَنَا صَحَوتُ إِلَى أَنْ خَافَنِي شَبَحِي
يَا سِدْرَةَ المَاءِ يَا لَيلَ التُّرَابِ مَتَى جَدَاوِلُ التّيهِ تُهْدِينِي إِلَى فَرَحِي؟

الظِّلُّ الأَخِيرُ:

آنَسْتُ نَارَاً فَيَا مُوسَى قُمِ اتَّقِدِ وَاجْرَحْ شَظَايَاكَ وَارْسِمْهَاعَلَى جَسَدِي
حِينَ انْدَلَقْتَ كُفُوفُ اللهِ فِي وَلَهٍ قَامَتْ لِجَمْعِكَ أَينَ اللهُ فِي بَلَدِي

وَأَيْنَهُ مِنْ شَيَاطِينٍ تُزَلِّقُنَا فِي وَحْلِ غُرْبَةِ أَسْفَارٍ وَمُعْتَقَدِ
أَدُقُّ خَيمَةَ تَرْحَالِي عَلَى سُحُبٍ مِنَ السَّرَابِ فَتَلْهُو الرِّيحُ فِي وَتَدِي
تَبَّتْ يَدَايَ فَفِي قَلبِي أَبُو لَهَبٍ لَكِنَّ زَوجِي تَلفُّ الحَبْلَ حَولَ يَدِي
تَرْنُو لِصفْرِ يَسَارِي كَيفَ تَنْقُلُهُ إِلَى اليَمِينِ لَعَلَّ الصّفْرَ مِنْ مَسَدِ
قفي وَقْفَرِي فَيَا ثَالُوثَ غُرْبَتِنَا لَا تُخْبِرِي النَّاسَ مَا فِي الجَيبِ مِنْ أَحَدِ

فالنص مقسَّم على ظلال متعددة تكشف عن التداخل الشكلي، والتداخل الوزني في آنٍ واحد، فلكلِّ ظلٍّ وزنٌ خاص به، فالظل الأول يستقل وزن المتدارك، بينما الظل الثاني من بحر الوافر، ليعود الظل الأول مرّةً أخرى بوزن المتقارب، أما الظل الثالث، والظل الأخير، فيشتركان في وزنٍ واحد هو وزن بحر البسيط مع تغير في القافية.

وهذا التوظيف التفعيلي يبرهن على قصدية وسعَةِ التجريب لدى الشاعر العراقي التسعيني، **"**ومن الواضح، أن التعدد الإيقاعي يشكل فاعلية شعرية في العديد من النصوص الجيدة التي استثمرت إيقاعين تفعيليين أو أكثر استثماراً محكماً**"**[1]، وهي فاعلية حداثية تكشف عن طبيعة وخصوصية الأداء الإيقاعي لدى شعرائنا[*].

---

[1]- شعرية القصيدة العربية المعاصرة: ١١٢.

(*) ينظر على سبيل المثال: حمامة عسقلان: ١١، ١٥، ٢٣، ٣٧، ٤٠، ٤٤، ٤٨، ٥٣، ٧٧، ٨٤، ١٠٥، ١٠٨، ١١٤، وينظر أيضاً: التفاتة القمر الأسمر: ٥٧، ٥٨، ٦٠، ٦٢، ٦٤، ٨٣، ١٠٩، ١١٦، ١٢١، وينظر أيضاً: تلميذ الفراشة: ٧، ٩٢، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٩، ١٢٣، ١٢٨، وينظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٣٧، ٧٣، ٩٧، وينظر أيضاً: سماؤك قمحي: ٣٦، ٤٦، ١٣١، وينظر أيضاً حديقة الأجوبة: ١٠٠، ١٣٥، وينظر أيضاً: الماء يكذب: ٣٥، وينظر أيضاً: ما لم يكن ممكناً: ٣٤، وينظر أيضاً: بانوراما الطوفان: ٥٨.

٣_ الاختلاط

إنّ الاشتغال الشعري ضمن حساسيةٍ أدائيةٍ ما، من شأنه أنْ يعكس طبيعة التجربة الشعرية وما فيها من هاجس لخوضِ نوعٍ من المغايرة، ولعلّ الاختلاط بين منظوم الشعر ومنثوره حاز على مكانِهِ في القصيدة المعاصرة.

ويعرّف الدكتور محسن اطيمش ((الاختلاط)) بأنه: **"**اختلاط الشعر بالنثر في بنية القصيدة الواحدة**"**[١]، والقصيدة في هذا الإطار تبقى نتاجاً لثنائية الموزون وغير الموزون في بنيتها الشكلية.

والقصيدة المعاصرة في طور ثنائي كهذا تتعرض لتهجين وتخصيب من شأنه أنْ يُنتِجَ جمالاً بالقدر الذي يكون فيه التداخل جذباً أدائياً؛ **فـ"**هذا النوع من المزاوجة الموسيقية ما زال يغري الكثير من شعرائنا المحدثين بمواصلة تجريبه واستخدامه، نظراً لما ينطوي عليه من فرص، يمكن إذا استطاع المبرزون منهم معالجته ببراعة ودقة وتقدير صائب لضرورته أن يقدم نتائج باهرة، تفتح آفاقاً جديدة بوجه القصيدة الحديثة التي ما تنفك تبحث عن مثل هذه الآفاق وغيرها على الدوام**"**[٢].

ولابدّ من البحث في المضمار النقدي عن مبررات لتداخل كهذا؛ على الأقل فيما يخص الدلالة؛ إذ إنّه تداخل قد **"**يقصد منه إعطاء فاعلية للقصيدة، فالتناقض هنا من أجل التقوية الدلالية، ما دام الخرق... هو خرق عروضي**"**[٣].

فالاختلاط يستدعي الحذر، ومعرفة حجم المغامرة الأدائية؛ لأنّ **"**عند بعض الشعراء ميلاً إلى إيراد الأسطر النثرية في ثنايا القصيدة، والواقع أنّ الميل لإيراد النثر مرهون بالقدرة على جعله ضمن سياق الشعر ضرورة تستدعيها التجربة، وإلا فسوف يبقى نتوءاً بارزاً**"**[٤]، إذ من المفترض أنْ يكون التجريب في صالح النص لا على حسابه جماليّاً، حتى لا يُثقَل كاهل النص بما ينعكس عليه سلباً.

ومهما يكن من أمرٍ فإنّ مما يؤكَّد في إطار استعمال الكلام النثري بمعية الكلام المموسق أنّ له ما يبرره فنيّاً، فثمة استهداف في الانتقال من الموزون إلى المنثور؛ لأنّ حالة من الهدوء النفسي تتحقق باستيعاب النص الشعري الموزون لمقطع نثري، أو أسطر نثرية؛ إذ إنّ للغة

---

[١] **ـ دير الملاك: ٢٨٥.**

[٢] **ـ القصيدة العربية الحديثة: ٢٥٢.**

[٣] **ـ البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: ١٠٨.**

[٤] **ـ الشعر العراقي المعاصر_الرؤية.. وأنساق التشكيل_: ٢٩٧.**

الشعر والموسيقى وظائفها الانفعالية[1]، وربما هذا عائد في جانب منه إلى طبيعة النثر فيما يخص ما يمنحه من استرخاءٍ للمعنى الشعري حين يجري غير مقيّد بزمن، مقارنةً بتقييده بزمن التفعيلة في الموزون.

وحتّى إنْ كانت للدلالة حظوتها في تبرير هذا التداخل، فـ"إنّ دخول هذه الظاهرة في باب الموسيقى الشعرية يتم على مستوى سمعي إذ الكسر الذي يُحدثه النثر في البنية العروضية يشد انتباه المتلقي، ويكسر لديه أفق الانتظار الخاص بالجنس الأدبي الذي تكوَّن لديه نتيجة الممارسة السمعية للقصائد الشعرية"[2]، ومن هنا فإنّ تجريب هذا التداخل له نصيبه بوصفه جرأة نصيّة على مستوى الإيقاع الوزني.

ومن مصاديق هذا الاشتغال الإيقاعي **نص (أجزاء من سيرة حنظلة العبسي)** [3]، **لحسن عبد راضي:**

(ثلاث صفحات مشوهة ، ونقطتا حدود)
حنظلةُ المفلسُ في نفرٍ من تجار (الكيف)
في قَافِلَةٍ تفصدُ قلبَ الليلِ بِغَيرِ دَلِيل
سَفَرٌ هَلْوَسَةٌ ، وَرَكَائِبُ مِنْ خَوفٍ
وَسَحَائِبُ تُمْطِرُ حِبْرَاً يَرْسُمُ وَجْهَ المَأْسَاة
أَوَ لَيسَتْ هَذِي رِحْلَةَ صَيفْ؟
السُّوقُ الليلَةَ رَائِجَةٌ
أَسْعَارُ الْمَوتِ العَرَبِيِّ ارْتَفَعَتْ
وَانْخَفَضَتْ أَسْعَارُ البِتْرولِ، وَأَحْلَامُ المُسْتَقْبِل
قَايِضْنَا خَمْرَاً بِشَبَابِكَ ، أَو بِعْ مَاضِيكَ المُسْتَعْمَل
سَنُعِيدُ إِلَيكْ (خَرْمٌ يُقَدَّرُ بِعَشَرَاتِ المُدُنِ وَآلَافِ الضَّحَايَا
وَالمُغْتَقَلِين..الخ)
كَالسِّلْعَةِ حَنْظَلَةُ يُبَاعُ
بَخْسٌ وَدَمِيمٌ
صَفْقَةُ نَخَّاسٍ خَاسِرَةٌ

---

[1] ـ ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨م_١٩٧٥م _دراسة نقدية)، صالح خليل أبو إصبع، دار البركة، عمان، الأردن، (د.ط)، ٢٠٠٩م: ٢٥٩.

[2] ـ البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: ١٠٨.

[3] ـ حمامة عسقلان: ٦١ـ ٦٢.

لَكِنَّ اللهَ كَرِيم
حَنْظَلَةُ مَصِيرٌ مَغْلُوبُ
وَمَسِيحٌ آخَرُ مَصْلُوبُ
أَنْصِتْ ، فالأَخْبَارُ تُذَاعُ :
أَبِقَ الليلةَ عَبْدٌ مِنْ سُوقِ الجُمْعَة
عَبْدٌ يُدْعَى حَنْظَلَةَ العَبْسِيَّ
بَخْسٌ وَدَمِيمٌ
.. لَكِنْ مَطْلُوبُ

إذ ينفتح النص الشعري عن سطرٍ نثري، وضعه الشاعر بين قوسين، معرباً عن قصديته في إيراده منثوراً، وهو نثرٌ وإنْ كان ضمن المدار النصي إلّا أنّ له خصوصيته الدلالية التي تتمثل فيما يشبه البطاقة التعريفية للنص، وما يحمله في طياته.

ثم يشرع النص الشعري في قَصٍّ موزونٍ لزاوية من زوايا سيرة حنظلة العبسي، في استرسال سردي ينتهي إلى سطرٍ نثريٍّ آخر في السطر الشعري **(خَرْمٌ يُقَدَّرُ بِعَشَرَاتِ المُدُنِ وَآلَافِ الضَّحَايَا وَالمُعْتَقَلِين..الخ)**، وهو سطر فيه اختزال دلالي كبير، يفصل بين عالَمَي النص، أعني عالَم ما قبل السطر النثري وعالَم ما بعده، فالأول كان سرداً؛ بينما الأخير ينفتح عن تصوير لمصير حنظلة؛ ليكون تجريب الاختلاط ليس اعتباطياً؛ إنّما هو خرق للرتابة وكسرٌ للتوقع العروضي، وانعطاف دلالي أيضاً، في قصد أدائي واضح.

وقد يرد الاختلاط بعيداً عن القصد في ظاهره كما في نص **(البحر جرحٌ قديم)** [1]، **لحسين القاصد:**

عِنْدَمَا كُنْتُ عَلَى الأَورَاقِ كَانَتْ
قِطَّةُ الأَوهَامِ تغْفُو
فِي نَعِيم الذَّاكِرَةْ
كَانَ صَوتٌ أَبْيَضٌ فَوقَ بَيَاضَاتِ صَبَاحٍ
يَحْمِلُ الأَثْقَالَ فِي خرْجِ هُيَامٍ
كُنْتَ أَنْتَ الضِّفَّةَ الأُخْرَى لِبَحْرٍ
لَا يُجِيدُ العَومَ فَوق اليَابِسَةْ
طَالَمَا حَذَرْتُكَ أَنْ سَوفَ يَغْرَقُ بِالتُّرَابِ
وَلَكَمْ قُلْتُ بِأَنّ البَحْرَ ذَا

[1] **ـ حديقة الأجوبة: ٦٦ـ ٦٧.**

جُرْحٌ قَدِيمٌ
خَطَّطَتْهُ فَوقَ جِلْدِ الاَرْضِ
سِكِّينُ المِيَاه

فالسطر الشعري الثامن: **(طَالَمَا حَذَرْتُكَ أَنْ سَوفَ يَغْرَقُ بِالتُّرَابِ)**، سطرٌ غير موزون؛ بل هو منثور من بين سائر أسطر النص، التي بدت موزونة؛ ولا يبدو هذا الاختلاط مقصوداً؛ فهو لا يحمل انعطافاً أو مساراً دلاليّاً مجاوراً لدلالات أسطر النص الشعري الأخرى؛ إنما هو خرقٌ وكسر لرتابة الوزن، وخروج عن صرامته، بصرف النظر عن منشئه والكامن وراء تحققه.

وقد يكون النثر في النص الموزون إقحاماً للفظةٍ واحدة، مثل ما نجده في **نص (لابدّ مِن وطنٍ أكيدٍ)** [1]**، لمهدي حارث الغانمي:**

أَتُبْصِرُهُمْ؟ فِي وَهْدَةِ الجَمْرِ حُسَّرَاً عُرَاةً مِنَ الأَوهَامِ، حُصَّادَ فَرْقَدِ
حُدَاةَ نِيَاقِ الغَيمِ، لَا شَيءَ خَلْفَهُمْ لِيَلْتَفِتُوا إِلَّا خَرَائِبَ مَشْهَدِ
تُقَطِّبُ أَسْمَالَ الكَلَامِ قُلُوبُهُمْ وَتَذْخُرُ قَمْحَ الصَّمْتِ فِي كُلِّ مَزْوَدِ
يَقُولُونَ:
(سَيَنْتَأُ فَجْرٌ غَيرُ هَذَا: عُيُونُهُ أَشَدُّ اتِّقَاداً مِنْ سَمَاءِ التَّنَهُّدِ)
وَهَا هُمْ يَجُرُّونَ العُيُونَ إِلَى غَدٍ كَمَا انْسَرَبُوا قَبْلَ الطَّوَافِينَ مِنْ غَدِ

فلفظة (يقولون) لفظة تستمد نثريتها من البُعد التداولي اليومي لها، فهي تلك اللفظة التي تمثل شروعاً وجسراً حكائياً، طالما أَلِفناه في بدايات الحكايات، وفيما ينقل من الأخبار، وهي لفظة وإنْ بَدَت هنا بوصفها إطالة تفعيلية؛ لكننا ندرسها في موضوعة الاختلاط؛ لما فيها من صفة النثر اليومي هذا، وفي حدود تصوّر الباحث أنّه كان بإمكان الشاعر إدخالها في فضاء الوزن، فيما لو قال:

يَقُولُونَ: فَجْرٌ غَيرُ هَذَا: عُيُونُهُ أَشَدُّ اتِّقَاداً مِنْ سَمَاءِ التَّنَهُّدِ

وبهذا يكون الوزن سليماً؛ إلَّا أنّ إيقاءها شاغلةً حيّزاً في النص الشعري، يكشف عن القصد في إقحامها، بوصفها لمحة من لمحات القص اليومي، مع مالها من أثرٍ في الخروج على صرامة الوزن الشعري وزمنه، على ما فيها من إيقاع خاص بها كلفظة مستقلة؛ لكن بورودها مستقلة يُبْتَعَدُ بها من أن تُدرَسَ تفعيلياً فيما يخص إيقاعها، كونها واردةً ضمن نص شعري موزون.

ومن هنا يكون الاختلاط بين المنثور والموزون الشعري **"**تداخلاً لا يخرق البنية العروضية إلا لغرض التوضيح الدلالي... في الوقت الذي يكسر فيه أفق الانتظار لدى القارئ المتمرس

---

[1] **ـ تلميذ الفراشة: ١٥ـ ١٦.**

للشعر على المستوى العروضي"[1]، أو يكون خارقاً للبنية العروضية فقط، سواء أكان مقصوداً أو غير مقصود لدى الشاعر التسعيني[*].

[1] ـ الابنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: ١١١.

(*) ينظر على سبيل المثال: ينظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٩، ٣٧، ٤٥، ٧٣، ٨٣، وينظر أيضاً: حديقة الأجوبة: ٦٦، ١٣٥، وينظر أيضاً: ما لم يكن ممكناً: ١٤، ٥٦، وينظر أيضاً: الماء يكذب: ٧٠، وينظر أيضاً: حمامة عسقلان: ٨٤، وينظر أيضاً: تلميذ الفراشة: ١١.

٤_ التناص الإيقاعي

إذا كان التناص _كما هو معروف_ علاقة حوارية لنص ما بنصوص حاضرةٍ أو غائبة؛ فمن الممكن استقصاء بعض التقاطعات النصية التي لها علاقة بالإيقاع الشعري، ويأتي هذا الفهم بالرغم مما قد يتبادر إلى الذهن من أنّ التناص الشعري لا يمكن قراءته إلا انطلاقاً من زاوية دلالية؛ ولأنّ الإيقاع في الشعر يقيم علاقة مع الواقع، إذ يوجد إيقاع في الطبيعة، وآخر في الرقص والموسيقى والرسم وما إلى ذلك، فإنّ مبرر دراسةِ التناص الإيقاعي سيكون متوفراً[١].

وفي إطار المزاوجة بين النص وخارجه، يبحث **الدكتور علوي الهاشمي** في ما يصطلح عليه بـ**(التناص الإيقاعي)**، مقتصراً في رصده لهذه الظاهرة على الجانب الإيقاعي[٢].

وتتمثل صورة هذا التناص الإيقاعي في عدد كبير من المظاهر والمداخلات النصية، التي أخذت تتسلل إلى بنية النص الشعري، في كلمات وسطور من الشعر الشعبي، ثم صارت تتسع تدريجيّاً، حتى اعترت النص مقاطع من الأغاني والمواويل الشعبية، ثم نصوص كاملة من تلك المواويل والأغاني[٣]، وتتمثل صورته أيضاً في كل ما يعقد حوارية مع النص من عناوين وعتبات نصيّة.

---

[١]- ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: ١٠٦.

[٢]- ينظر: موسيقى الإطار _البنية والخروج_: ١٥٠.

[٣]- ينظر: المصدر نفسه: ١٥١.

أ_ النص/ والنص الموازي

قد لا يكتفي الشاعر إيقاعياً بكون النص الشعري موزوناً، فينزع إلى ما من شأنه إثراء النص إيقاعيّاً، بمعنى أنه يستدعي أحياناً تعزيزاً إيقاعيّاً، تاركاً بصمةً تؤرشف لطموحه في المغايرة والتحديث النصي، ويكون ذلك عندما يؤدي العنوان وظيفة إيقاعية توازي إيقاع النص ذاته.

ويرى أحد الباحثين أنّ هذا النوع من التناص يعد أقل بروزاً في ما يتصل بأنواع التناص الإيقاعي الأخرى، ذاكراً أنّ الأمر يتعلق في هذا النوع من التناص (النص الموازي) بالعنوانات، والتوطئة، والتنبيه، أو ما تشير إليه الهوامش، أي كل ما له علاقة حوارية مع النص الشعري لغرض مهم[١].

وقد لا ترتفع الموسيقى من رحم النص الشعري فقط، وإنما تلتزم عناوينه؛ إذ يأتي عنوان النص كاشفاً عن مناخ النص الإيقاعي، كما هو الشأن في بعض قصائد **مالارميه** أو **فرلين**، التي تتضمن إيقاعها وموسيقاها، في حالٍ يكون فيه العنوان منطلقاً لهذه الطبيعة الإيقاعية في النص[٢]، وهذه المجاورة الإيقاعية لها حضورها في مدونات دراستنا، إذ من مصاديقها **نص (آخر الرباعيات لأبي...)** [٣]، **للشاعر حمد الدوخي: (مجزوء الخفيف)**

يَسْأَلُ الدَّرْبُ
عَنْ أَبِي
فَأَبِي
كَانَ قَافِلَةْ
بِدَمِي
وَالْمَدَى
سُدَى
وَالمَسَافَاتُ رَاحِلَةْ
وَأَبِي
كَانَ

---

[١]- ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: ١١٤.

[٢]- يذكر الباحث بعضاً من المصاديق، ومن بين تلك العناوين: (قصيدة غنائية للصوت النسائي والأوركسترا، وثلاث لَيلَيات للأوركسترا، وأجراس عبر الأغصان)، ينظر: الموسيقى والشعر، فوزي كريم، دار نون، عمّان، المملكة الاردنية الهاشمية، ط١، ٢٠١٥م: ١٣٧.

[٣]- مفاتيح لأبواب مرسومة: ٦٦-٦٧.

أُغْنِيَةْ

بِشِفَاهِ المَوَاسِمِ

يَنْشُرُ الغَيثَ

أَودِيَةْ

فِي صَحَارِي العَوَاصِمِ

وَأَبِي

كَانَ عَاشِقَاً

فَلِهَذَا

اشْتَرَى المَطَرْ

ذَنْبُهُ

كَانَ أَنَّهُ

دَسَّ

فِي جَيبِيَ القَمَرْ

فثمة علاقة حوارية بين العنوان والنص الشعري، تقوم على أساس التقليد من جهة والتجديد من جهة أخرى؛ فالرباعيات(*)، هي اللون الشعري الذي اتّخذ منه الشاعر مساراً منذ العنوان في استدعاء تناصي عروضي يتشح به النص بوصفه رباعيات شعرية، والعنوان له وظيفته الإيقاعية الموازية لإيقاع النص، وبهذا يمكن لنا أنْ نفهم أنّ الشاعر يحقق تعزيزاً وإضافة على الصعيد الإيقاعي.

ولا يتوقف الشاعر عند حدود اشتغال الشاعر القديم في هذا الشكل؛ إنما هو يتجاوز الشكل التقليدي للرباعية، في نثر الأبيات لا على طريقة الشطرين بالرغم من كونها رباعيات موزونة مقفاة؛ بل على طريقته كشاعر تسعيني، على النحو الذي خصصنا له مجالاً ضمن المبحث الثاني من هذا الفصل.

وفي هذا الإطار يطالعنا **نص (أيتام)**[1]، **لبسام صالح مهدي:**

(*) الرباعية عند العرب: مقطع شعري يتكون من أربعة أشطر، تتحد القافية في الأشطر الأول والثاني والرابع، أما الثالث فقد يستقل بقافيته، وقد يتحد مع الأشطر الأخرى فيها، وتكثر الرباعيات في ديوان أبي نواس، وخاصة في الخمريات والغزل؛ وفي الشعر الإنجليزي: الرباعية هي المقطع الشعري المكون من أربعة أبيات تتفق في قافية واحدة أو اثنتين، كما تتحد في وزن واحد أو اثنين، والرباعية عند قدامى الإغريق كان يقصد بها ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية ساتوروسية كان يتقدم بها الشاعر في القرن الخامس ق.م. إلى مسابقة المأساة، ويقصد بها حديثاً المسرحيات الأربع التي تتناول موضوعا واحداً أو فكرة واحدة متطورة من مسرحية إلى أخرى، على أن تكون كل مسرحية قائمة بذاتها، وهناك رباعيات روائية نثرية في الوقت الحاضر كرباعية الإسكندرية، ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٧٤- ١٧٥.

[1] - الماء يكذب: ٨٥- ٩٢.

إِثْمٌ (الكامل)

وَبَقِيتُ بَينَهُمُ النَّبِيلَ أَظُنُّنِي وَأَظُنُّ بَعْضَ الظَّنِ إِثْمَا

تيه (الوافر)

مَكَانُكَ أَنْ تَظَلَّ بِلَا مَكَانِ زَمَانُكَ مُسْتَحِيلُ مِنَ الزَّمَانِ

نَفيٌ (الكامل)

قَالُوا تَنَبَّأَ، قُلْتُ بَلْ تَتَنَبَّؤُونْ مَا كَانَ كَذَّاباً ولَكِنْ تَكْذِبُونْ

حُبٌّ (البسيط)

فِي أَيِّ حُزْنٍ تُرَانِي سَوفَ أَتَّكِئُ؟! فِي أَيِّ مَعْنَىً سِوَى عَينَيكِ أَخْتَبِئُ

رِثَاء (الكامل)

مُتْ وَاسْتَرِحْ وَدَعِ العَنَاءَ لِكُلِّ حَيْ قَدْ فُزْتَ أَنْتَ وَنَحْنُ نَخْسَرُ كُلَّ شَيْ

بقاء (الكامل)

فَلَرُبَّمَا شَاخَ البَقَاءُ عَلَى الفَتَى وَمَضَى لِغَيرِ مُرَادِهِ وَبِلَادِهِ

فالتناص الإيقاعي يظهر في العنوان (أيتام)، والبيت اليتيم _كما هو قار_ كلامٌ يتألف من أجزاء وينتهي بقافية منه، ويسمّى البيت الواحد (مفرداً) ويتيماً[1]، وعنوان (أيتام) يُعبّر عن رغبة الشاعر في أنْ يكون كل جزء من أجزاء النص الشعري بيتاً واحداً أي يتيماً، لتتحقق في النهاية الحوارية بين العنوان والنص، بصرف النظر عن الباعث والمثير لها.

والعنوان بهذا الحال يشي بالبيت الشعري اليتيم بما فيه من اشتراطاته الأساسية القارة، التي من أهمها كونه بيتاً شعريّاً موزوناً منفرداً، لينبثق التوقع الإيقاعي بشكلٍ ثنائي، عَبْر العنوان من جهة، والنص من جهةٍ أخرى.

وقد يشير الشاعر في أعلى النص الشعري إلى ما يؤسس له موسيقياً في النص الشعري، كما في **قصيدة (أيها الاقصى سلاما)**[2]**، لمحمود الدليمي، التي فازت بالمركز الأول كنشيد (فيديو كليب) في مهرجان الإسراء في الموصل ٢٠٠٢م.** (مجزوء الرمل)

كُلُّ أَحْجَارِكَ تَشْهَدْ... أَيُّهَا الدَّامِي المُصَفَّدْ

أَنَّ وَجْهَ العُرْبِ اليَـــــومَ بِعَينِ اللهِ أَسْوَدْ

أَيُّهَا الجُرْحُ الَّذِي يَنْـــــزِفُ مِنْ قَلْبِ مُحَمَّدْ

---

[1] ـ وللبيت مصراعان: الأول يسمى (صدراً)، والثاني (عجزاً)، ويسمى البيتان (نتفة)؛ بينما يسمى الثلاثة إلى الستة (قطعة)، وتسمى السبعة فصاعداً (قصيدة)، ينظر: ميزان الذهب: ٢١.

[2] ـ بانوراما الطوفان: ٥٨ـ ٥٩.

أَيُّهَا الأَقْصَى سَلَامَاً لَكَ مِنْ نَخْلِ العِرَاقْ
نَحْنُ إِخْوَانِكَ فِي الدَّمِّ وَفِي الجُرْحِ رِفَاقْ
مَا لِأَحْقَادِ يَهُودٍ كَشَفَتْ عَنْ كُلِّ سَاقْ
دَمُنَا الزُّلْفَى إِلَى اللهِ لَدَيهَا إِذْ يُرَاقْ

أَيُّهَا الغَارِقُ فِي بَحْرٍ مِنَ الأَهْوَالِ مَزبدْ
وَالمَنَايَا فَوقَهُ تَنْفُخُ كَالصُّورِ وَترْعدْ
مَالِمِلْيَارٍ مِنَ القَومِ تَلَاشَى وَتَبَدَّدْ

وَيْكَأَنَّا وَحْدَنَا الإِسْلَامُ قَدْ جَاءَ إِلَينَا
وَحْدَنَا الأَنْفَالُ قَدْ أَنْزَلَهَا اللهُ عَلَينَا
وَسُيُوفُ اللهِ لَا تُحْمَلُ إِلَّا بِيَدَينَا
مَا عَلَى الغُرْبِ سِوَى أَنْ يَشْهَدُوا كَيفَ هَويْنَا

يَا ضَمِيرَ الأُمَّةِ المَرْهُونِ بِالحَبْسِ المُؤَبَّدْ
وَشَهِيداً كُلَّمَا قَالُوا قَتَلْنَاهُ تَشَهَّدْ
إِنَّ مَنْ بَاعَكَ مِنْ كُلِّ يَهُودِ اللهِ أَهْوَدْ

سَوفَ آتِيكَ وَلَو زَحْفَاً عَلَى أَهْدَابِ عَينِي
بِجِبَالِي وَنَخِيلِي وَبِذَينِ الرَّافِدَينِ
لَمْ أَعُدْ أَمْلُكُ صَبْرَاً لِانْتِظَارِ الحُسْنَيَيْنِ
إِنَّنِي مَا حَانِ مَا كُنْتُ عَلى الإِسْلَامِ حَينِي

فعنوان النص لا ينص بشكلٍ صريح على حواريّة تناصية على المستوى الإيقاعي وإنْ كان متضمناً لحوارية كهذه في دلالته؛ لكنّ الشاعر ترك لنا تنبيها على كون هذا النص الشعري عبارة عن نشيد (فيديو كليب)، **"**والإنشاد أداة المنشد لإيصال رسالته إلى المتلقي. ويتضح خطره في الشعر لأنه يشكل عنصراً يعتمد الصوت إيقاعاً**"**[1]، والنص الشعري أعلاه نشيدٌ بدلالتين، الأولى هي عتبة التنبيه التي تركها الشاعر في أعلى النص، والثانية صبغة النص من الداخل؛ فهو نص تتنوع قوافيه بشكلٍ يبدو مقصوداً؛ نظراً لتوزيع قوافيه بشكلٍ منظّم، وتمّت طباعته على

[1]- **إنشاد شعر الحداثة: ٣٣.**

النحو الذي يشير إلى كونه نشيداً، ويعزز من هذا الفهم وزن النص الذي هو الرمل على ما يحمله هذا الوزن على ما يبدو من قابليات لحنية للإنشاد.

ومن مصاديق هذا النوع من التناص ما نلحظه في نص **(نشيد القدس دمعة السنين)** [1]، **لعلي عبد اللطيف البغدادي .**

وَتَصْرُخُ الدُّمُوعُ بِالثَّأْرِ
وَتَهْتِفُ الدِّمَاءُ بِالنَّصْرِ
بِكُلِّ قَطْرَةٍ شَهِيدْ
بِكُلِّ دَمْعَةٍ وَلِيدْ
إِنْ غَابَ عَنْ أَحْضَانِ أُمِّهِ الوَلَدْ
أَو نَامَ فِي سَرِيرِهِ رُوحَاً بِلَا جَسَدْ
فَإِنَّهُ قَدْ نَامَ فِي الضَّمِيرْ
هَذَا المُقَاتِلُ الكَبِيرْ
هَذَا الَّذِي ضَمَّدَ جُرْحَ القُدْسِ
وَلَقَّنَ اليَهُودَ أَلفَ دَرْسِ
وَمَا احْتَمَى بِالخَوفِ أَو بِاليَأْسِ
وَسَارَ نَحْوَ دَرْبِهِ لِلشَّمْسِ
وَكَسَرَ القُيُود
بِثَورَةِ الحِجَارَةْ
وَجُرْأَةٍ جَبَّارَةْ
مُحَمَّدُ الدُّرَّةُ يَا حَبِيب
ثَأْرُكَ لَنْ يَغِيب
وَالقُدْسُ لَنْ تَخِيب
مَا دَامَ فِي أَشْجَارِهَا الزَّيتُون
مَا دَامَ فِي أَحجَارِهَا عُيُون
مَا دَامَ يفْدِيهَا فِدَائِيُّون
فَعَزْمُنَا سِلَاح
وَصَبْرُنَا فَلَاح
بِدَمْعِ أُمَّهَاتِنَا وَطِفْلِنَا... سَنَهْزِمُ الأَشْرَار

---

[1] **ـ سقفي ركام: ٧٨ـ ٨٠.**

سَنُبْدِلُ الخَرَابَ بِالعُمْرَان

سَنَمْسَحُ اليَهُود

وَالقُدْسُ لَابُدَّ لَنَا تَعُود

لِلْمَسْجِدِ الأَقْصَى غَدَاً نَعُود

وَنَرْفَعُ الأَعْلَام

لِلسِّلْمِ وَالإِسْلَام

وَتَرْقُصُ الأَشْجَارُ في الشَّوَارِع

وَيُسْمِعُ الآذَانُ كُلَّ سَامِع

وَتَنْشِدُ الكَنَائِس

وَتَبْسُمُ الدُّرُوسُ وَالمَدَارِس

وَكُلُّ غَائِبٍ يَعُود

لِبَيتِهِ المَنْشُود

وَتَصْرُخُ الحَنَاجِر

عَاشَتْ لَنَا فلسطين.. عَاشَتْ لَنَا فلسطين

وَعِشْتَ يَا مَسْجِدَنَا الأَقْصَى

وَيَا مِحْرَابَنَا

وَدَمْعَةَ السِّنِين

فللعنوان علاقة تناصية مع واقع النص الموسيقي، ففيه تصريح على أنّ هذا النص نشيد، وتصريحٌ كهذا من شأنه تهيئة ذهن المتلقي إلى الآتي موسيقيّاً؛ لأنّ الإنشاد كان منذ القِدم عنصراً من عناصر الإحساس بالشعر، وكان قد اقترن بالغناء[1]، ولعلّ الأسطر الشعرية أعلاه تتسم إيقاعيّاً بما يأخذ بها نحو كونها نشيداً؛ نظراً للتنوع القافوي، والتنوع في الوزن الشعري، والمساحة المختزلة التي يستغرقها التعبير الشعري في كل سطر. وهكذا يكون التناص الإيقاعي ناجماً عن العنوان أو العتبات المصاحبة له في نصوص مختلفة من نصوص مدونات الدراسة[2].

---

[1] ـ إنشاد شعر الحداثة: ٨٥.

[2] ـ ينظر على سبيل المثال: ينظر: الماء يكذب: ٨٣. وينظر أيضاً: سماؤك قمحي: ٤٦، ٩٣، وينظر: بانوراما الطوفان: ١٣، ٥٨، حمامة عسقلان: ١١٤.

ب_ الذاكرة النصية

إنّ دخول النص الشعري الفصيح في علاقة حوارية مع نصٍّ شعريٍّ آخرٍ مكتوب على لغة الكلام اليومي العامّي يؤدي حتماً إلى إلقاء هذا الأخير بظلاله على أبعاد مختلفة في النص الأول وطبيعة تشكيله؛ لأنّ النص غير الفصيح يمثل ذاكرةً سابقةً للنص الفصيح.

وفي الإطار الإيقاعي إذا كان لقاسمٍ مشتركٍ أنْ يكون بين نص الاستدعاء من جهة والنص المستدعَى من جهةٍ أخرى؛ فإنّ الوزن هو الأبرز لهذه الصفة في إطار النصوص الموزونة.

وللمداخلات النصية أبعاد وآثار خصوصاً إذا كان الاستدعاء لنصوص لها من صفة النصيّة الحظوة الكافية؛ إذ **"**يتعلق الأمر فيما يتصل بالذاكرة النصية ببعض المداخلات النصية التي لها بعدان دلالي ونفسي في ذاكرة الشاعر ونصه الشعري معا. ويتصل الأمر في هذه النقطة من التناص الإيقاعي بالأغاني الشعبية والمواويل والتكرار الفونيمي والمونيمي معاً**"**[١]. على أنّ الأغنية الشعبية لها حضور بارز، ولها أيضاً صلة راجحة بالموسيقى.

وإذا كانت الأغنية شعراً؛ فليس من الغريب اقترانها بالموسيقى؛ **فـ"**إنّ الشعر في بداياته كان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى، وقد غناه الإنسان فعلاً**"**[٢]، أي أنّ**"**الصحبة الحميمة بين الشعر والموسيقى في الأغنية الشعبية بديهة تاريخية. وفي هذه الأغنية تبدو الصحبة في أبكر مراحلها براءةً وبساطة. وارتباطها بالإيقاع الراقص. بفعل ارتباطها بالرقص أكثر وضوحاً**"**[٣].

وفي دراستنا للتناص الإيقاعي في موضوعة الذاكرة النصية، سيتم الخوض في مصاديق مختلفة، تتوزع بين الأغنية، والهوسة، والتنويمة، فمن مصاديق الأغنية **مقطع رقم (١) سرير الحكاية من نص [ثلاثة أَسِرَّة لِـ (آمال) النائمة بحدائقها التسع.. وأخطائها الناضجة]** [٤]، لمهدي حارث الغانمي: (تفعيلة الكامل)

.. وَأَنَا وَأَنْتِ،
مَحَطَّتَا نَأْيٍ، سَتَعْبُرُ فَوقَ قِصَّتِنَا القِطَارَاتُ الأَخِيرَةْ
وَأَنَا وَأَنْتِ حَمَامَتَانِ تُرَفْرِفَانِ بِصَدْرِ طَالِبَةٍ يُرَاوِدُهَا النُّضُوجْ
وَأَنَا وَأَنْتِ كَصَوتِ فَيرُوزَ المُعَتَّقِ فِي دِنَانِ الآلِهَةْ:
[حَبُّوا بَعْضُنْ.. تركُوا بَعْضُنْ.. حبُّوا.. تركُوا..]

---

[١]- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: ١١٨.

[٢]- الغناء والشعر عند الشعوب البدائية، ك. موريس بورا، ترجمه عن الفرنسية: يوسف شلب الشام، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٢م: ٢٩٣.

[٣]- الموسيقى والشعر: ١٦١.

[٤]- تلميذ الفراشة: ٤٦.

مَا بَينَنَا مَطَرٌ تَسَرَّبَ مِنْ أَصَابِعِنَا كَرَائِحَةِ المَسَاءِ الغَامِضَةْ

مَا بَينَنَا ((حَاءٌ)) وَ((بَاءٌ))

حَيثُ تَكْتَشِفُ القَصِيدَةُ أَبْجَدِيَّتَها الوَحِيدَةْ

علاوة على البعد الدلالي والنفسي لتوظيف جانب مركزي من أغنية فيروز؛ فإنّ البُعد الإيقاعي لهذا التوظيف يبدو في إثراء النص بإيقاع إضافي، يتمثل باستدعاء الأغنية الشعبية بما فيها من إمكانات إيقاعية؛ وليس استحضار اللون العامي في النص الشعري المكتوب بالعربية الفصحى نشازاً إيقاعيّاً؛ لأنّ للأغنية خصوصيتها وحضورها على المستويين العام المتمثل بالتلقّي، والخاص المتمثل بالتجربة الشعرية في خِضَمّ هكذا توظيف.

وهنا يحفظ كل من النص المستدعِي والنص المستدعَى بخصوصيته الإيقاعية بالرغم من الجامع بينهما وهو الحوارية النصية. ومن مصاديق التناص الإيقاعي فيما يخص الذاكرة النصية عتبة العنوان في نص:

((فوك النَّخَلْ.. فوك)) الذي أهداه الشاعر إلى/ ناظم الغزالي[1]**:**

كأَيّ طفلين،

قد أسرفا في اللهو: ((فَلْنَقُمِ..))

فالعنوان مفتاح أغنية عراقية مشهورة وظفها الشاعر بوصفها ثريا لنص شعري مكتوب بالعربية الفصحى، وقد تكون العنونة بالأغنية العامية محطة جذب إيقاعية للاسترسال في النص، بالقدر الذي تكون فيه محطة توقّف واستدعاء ذهني لموسيقى الأغنية الراسخة في ذهنية الأعم الأغلب من الناس اليوم.

وفي **نص (تواقيع على بصمة الهاوية)**[2]**، لعمر السراي،** ينحو الشاعر في التناص الإيقاعي صوب ذاكرة أخرى، إذ يقول:

وَشِرَاعُ الكَلِمَاتِ يُهَوِّسُ فِيهِمْ:

(شْكلِتْ لَمَّنْ صِغِتْ تِمْثَال لِلسَّيَّابْ

يَا مَزْيُونْ يَا مَهْيُوبْ يَا حَبَّابْ

لَوَنْ تِنْخَانَهْ نِمْلِيلَك الدِّنْيَا أَبْوَابْ

وتِمْثَال بْجَنَّةْ نْسَوِّيْلَكْ)

لا شكَّ بأنكَ قلبي

فغناؤكَ أورَقَ كالمطرِ الصوفيِّ على واحةِ صلبي

---

[1] **ـ تلميذ الفراشة: ١٣٧.**

[2] **ـ سماؤك قمحي: ١٢٩ـ ١٣٠.**

وقد أحالَ في الهامش ذاكراً عبارة (مقطع من الشعر المكتوب باللهجة العامية العراقية..)[1]، فكأنّ الشاعر هو مَن كتبَ هذه الـ(هوسة)، وفيما لو افترضناها مداخلة نصية، فإنّ لنا أنْ نراها إضافةً إيقاعية عزَّزت من إيقاعيّة النص، والـ(هوسة) كما هو معروف لون من الشعر الشعبي العامّي، يكتبه العراقيون في الوسط والجنوب في ثلاثة أسطر من وزن واحد، مختتمين إياها بقفلٍ عادة ما يكون من وزنٍ غيرِ وزنِ الأسطر الثلاثة، وبهذا تحمل الـ(هوسة) ثراءً موسيقيّاً واضحاً تضمنه ثنائية الوزن فيها.

وقد تكون الذاكرة في لون شعبي آخر هو لون الـ(تنويمة) كالذي نجده في **نص (أُمِّي)** [2]، **لحسين القاصد:** (الوافر)

وَلُفِّي الخِرْقَةَ البَيضَاءَ حَولِي وَأَرْجُوكِ بِرِفْقٍ قَمِّطِينِي
وَقُولِي مَا حِكَايَتُهُ عَدُوِّي (علِيل وْسَاكِن الجول اخبريني)
فَيَا أُمَّاهُ أَشْكُوكِ ضَيَاعِي وَأَشْكُوكِ افْتِقَارِيَ للسُّكُونِ

وقد ذكر الشاعر في هامش الصفحة أنّ ما بين القوسين (تنويمة عراقية تستخدمها الأمهات في جنوب العراق) [3]، ولعلّ من القار أنّ طور التنويمة أو النعي له وزنه الخاص، الذي يكون الشطر منه على وزن (مستفعلن مستفعلاتن) التي تساوي (مستفعلن مستفعلن فاعْ)، وهو وزنٌ صار مقروناً بما بُثَّ فيه من تلحينٍ باتَ معروفاً وراسخاً في أذهان العراقيين، إلَّا أنّ الشاعر أجرى تغييراً على إيقاعه؛ إذ أخذه من وزنه المذكور إلى وزن النص الشعري المستدعِي له، وهو وزن الوافر؛ وبهذا تكون الذاكرة النصية وعَبْر أكثر من لونٍ شعري عند الشاعر العراقي التسعيني تعزيزاً وإثراءً موسيقياً لموسيقى النص.

وموجز القول؛ فإنّ مدونات الدراسة كشفت عن نزوع الشاعر العراقي التسعيني للتجريب والتحديث الإيقاعي من خلال الاتساع في الاشتغال الحداثي في خِضَم الوزن الشعري؛ لينكشف النص الشعري لديهم عن ظواهر في الانزياح الوزني، في تمثلات تتوزع بين الانزياح الوزني الموازي/ العتبة الموزونة من جهة، والإطالة الاقتصاد والإقحام التفعيلي من جهة أخرى، والتداخل الإيقاعي من جهةٍ ثالثةٍ. كل هذا يطالعنا في تمظهرات جزئية كشفت عنها الدراسة مجترَحةً لبعضها اصطلاحات ناجمة عنها كظواهر انزياحية حداثية تعتري الوزن في المدونات.

---

[1] ـ **المصدر نفسه: ١٣٠.**

[2] ـ **حديقة الأجوبة: ٧٤.**

[3] ـ **المصدر نفسه: ٧٤.**

المبحث الثاني

بنية البيت الشعري الموزون

كان مصطلح (البيت) واضح الحدود والملامح في الشعر العربي؛ فهو وِحدةُ القصيدة، التي تتألف من عدد من الأبيات، حتى جاز أنْ يُطلَق على القصيدة اصطلاحُ (شعر البيت)، ثم اضطرب مصطلح (البيت) مع ظهور ما أشيعَ تسميته باسم (الشعر الحر)، إذ لم يستقر لهذا الشكل نظام يقابل (البيت)، فقد صارت القصائد تُوزَّع كتابتُها على أسطرٍ تزيد تفعيلاتُها أو تنقص، حتى أنّ بعض الشعراء يوزع الأسطر مُدَوَّرَةً عروضيّاً للدرجة التي تستدير فيها بعض القصائد من أولها إلى آخرها[١]. وهذا يصدق على ظاهرة التضمين أيضاً.

وفي عَرضِهِ لبعض المظاهر الموسيقية الجزئية في إطار القصيدة الجديدة وأبعاد وإمكانيات التجربة الجديدة تعبيريّاً وجماليّاً، يحدد الدكتور **عز الدين إسماعيل** ثلاث مراحل أساسيّة لأشكال التطور في موسيقى الشعر المعاصر، وهي: مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيّاً، المنتهي بقافية واحدة، وفي هذا البيت تتمثل القيم الشكلية التقليدية للشعر العربي، ومن ثَمّ مرحلة (التفعيلة) التي فُتِّتَتْ فيها البنية العروضية، وهي مرحلة السطر الشعري؛ أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة متطورة عن السابقة ويمكن تسميتها بـ(الجملة الشعرية)[٢]. على أنّ البيت التقليدي أيضاً تعرض حديثاً لتجريب توزيعي شكليٍّ له مبرّراته وأثره الموسيقي أحياناً.

فالشاعر الحديث يرفض أنْ يقسّم عباراته تقسيماً يراعي نظام الشطرين؛ فهو نظامٌ متسلط، يأخذ بيد الشاعر نحو التضحية بالتعبير من أجل شكل معيّن من الوزن، فالأسلوب القديم عروضي الاتجاه، ترجح فيه كفة الشكل على حساب كفة الصدق التعبيري والانفعالي؛ وكل ما يُرمى إليه في الشعر المعاصر هو أنْ يتم إبداع أسلوبٍ جديدٍ إلى جوار الأسلوب القديم[٣].

ومن هنا ستكون دراستنا في هذا المبحث تسليطاً للضوء على اشتغال شعراء مدونات الدراسة الحداثي على أشكال البيت الشعري الموزون – آخِذِينَ باعتبارِ السطر الشعري والجملة الشعرية

---

[١] ـ يرصد الدكتور محمد حماسة اضطراب الدارسين في التسمية؛ مشيراً إلى أنّ بعضهم يسمِّي مقابل البيت "سطراً"، وبعضهم يقيّد السطر فيسميه "السطر الشعري"، وبعضهم يسميه "شطراُ"، وبعضهم يسميه "بيتاً"، وبعضهم يخلط في معالجته بين هذه التسميات، ثم ينتهي الدكتور محمد حماسة إلى أنّ البيت في القصيدة الحرة هو مجموعة التفعيلات التي تنتهي بقافية أيّاً كان عدد التفعيلات، وأيّاً كان نوع القافية، سواء كُتب على سطر أم على عدّة أسطر، ينظر: الجملة في الشعر العربي، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٦م: ١٥٩ـ ١٦٦.

[٢] ـ ينظر: الشعر العربي المعاصر _قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية_: ٧٩.

[٣] ـ ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٤٨ـ ٤٩.

من أشكال البيت الشعري ليس إلّا، كما هو عند بعض الباحثين[1]– هذا من جهة، وعلى التمفصل الإيقاعي في البيت الشعري الموزون من جهةٍ أخرى.

[1] **ـ في إطار دراسته لبنية البيت الشعري حداثيّاً يدرس الدكتور عبد الغني حسني كُلّاً من السطر الشعري والجملة الشعرية بوصفهما من أشكال البيت الشعري، مشيراً إلى مسوغات ذلك، وإلى بعض النقاد الذين ينحون هذا المنحى، ينظر: حداثة التواصل: ٢٠٥ـ ٢٢٠.**

أولاً_ أشكال البيت الشعري الموزون

حين يخرج الشاعر المعاصر _في خِضَمّ التحديث_ على ثوابت الوزن القديم، قد يستكشف إمكانيات موسيقية جديدة لا تقل في وقعها عن الإمكانيات المرصودة من قبل[1]، وهي إمكانيات إضافية دونما شك؛ نظراً لاشتمالها _في ضوء ما تمّ رصده_ على تنويعات إيقاعية، مدارها الوزن الشعري وما يمكن أن يكون مجاوراً له من تمثلات إيقاعية؛ وهذا التصور لا يقتصر فقط على شكل البيت في شعر التفعيلة؛ بل للبيت في الشكل العمودي خصوصيته في هذا الإطار، حسب الاشتغال التشكيلي التوزيعي لتراكيب أبيات النص.

فالقيمة الجماليّة للنص الشعري تتحدد في ضوء درجة التناسق التي يبلغها في مستويات تكوينه المختلفة، وفي مستوى التعادل أو التكافؤ الحاصل من تفاعلها فيما بينها، والمؤلف للنسيج الكلي للنص، وهذا الفهم يبدو ضرورياً في غضون الدراسة النصيّة[2].

ودراسة النص في مستوى من مستوياته، كالمستوى الإيقاعي، لا تعني بالضرورة تسليط الضوء على الجانب السطحي الفوقي منه؛ بل من المجدي والناجع في إطار الدراسة الحداثية تجاوز الفوقي والمعلَن إلى ما ورائه، فالفوقي الإيقاعي في الوزن يتمثل بالجانب العروضي، بينما العميق الإيقاعي المجاور يتمثل فيما يجاور الجانب العروضي ويتناغم معه إيقاعيّاً، وهذا لا يقتصر على شكل من أشكال النص الشعري؛ بل يبقى المُحدِّد والمعيار هو طبيعة الاشتغال الشعري.

ومن هنا سيتم الخوض في تمثلات حداثة الإيقاع في بنية البيت الشعري الموزون، في نص العمود ونص التفعيلة وخروجهما عن دائرة التقليد، عَبْر تقنية نثر الأبيات، ومروراً بالسطر الشعري، وانتهاءً بالجملة الشعرية.

---

[1] **ـ ينظر: الشعر العربي المعاصر _قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية_: ١٠٥.**

[2] **ـ ينظر: في النص الشعري ـمقاربات منهجيةـ، د. سامي سويدان، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٩م: ٢٣٧.**

١_ نثر الأبيات (الحاضنة والبروزات الوزنية)

كان من أهم ما وُجِّهَ إلى تجربة الشعر الجديدة أنها كسرت صورة النظام في القصيدة التقليدية، وأنّ القصيدة الجديدة قد تورطت من حيث إطارها فوقعت في الفوضى حين كسرت ذلك النظام العتيد؛ والحق أنّ النظام في ذاته ليس قيمة جمالية؛ والإطار التقليدي للقصيدة العربية إطار منظّم، ولكنه مباشر ظاهر للحواس، وثابت وجامد، ومن هنا كان للبيت الشعري التقليدي شكلٌ ثابت؛ لأنّه يتبع نظاماً ثابتاً، وفي الإطار الجديد للقصيدة لم يعد للنظام التقليدي للبيت تَحَكُّم[١].

وترى **نازك الملائكة** أنّ من طبيعة الفكر المعاصر أنّه يجنح إلى النفور مما تسميه (النموذج) في الفن والحياة، ومن هنا فإنّ الشاعر المعاصر جاء باتجاهاته الحديثة ليرى في نظام الشطرين شكلاً مقيَّداً بنمط هندسيّ مضغوط لابد أن يتطلّب هندسيةً مقابلةً في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل؛ لذا انطلقَ الشاعر من هندسيّةٍ كهذه ثائراً على أسلوب الشطرين[٢]، لا في كتابة شعر التفعيلة فحسب؛ وإنما بالاشتغال التشكيلي للبيت العمودي.

وثمة أنظمة إيقاعية لا تستند إلى الوزن العام؛ إنما تتبلور أنظمة متخفية، قد تكون مستقلة عن بنية العروض العام التي تمثل (الحاضنة الوزنية)، ولكنها تعضدها، ومن هذه الأنظمة إيقاع الجملة الذي يضفي بعداً نغميّاً بوضعه تمفصلات حركية على النص الشعري، وتأتي هذه الحركية من تعدد الجمل داخل البيت الواحد، أو أن يكون البيت كله جملة واحدة، وحين تستقل كل جملة بوزن خاص؛ فإنّ نقطة التحول من وزن إلى آخر هي التي تصم الشعر بهذه الحركية[٣]، لننتهي إلى تصوّر حداثي لعروض النص العمودي على وجه الخصوص.

---

[١]- ينظر: الشعر العربي المعاصر _قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية_: ٨٠-٨٢.

[٢]- تذكر نازك الملائكة أنّ الشعر العربي قد كُتِب على أساليب، هي: [اسلوب البيت (الشطرين)، وأسلوب الشطر الواحد، وأسلوب الشعر الحر، وأسلوب البند]، وتحت هذه الأصناف الأربعة تدخل فنون الشعر، كالزجل وكثيراً من الدوبيت، وكلٌّ منهما شعر شطرين بحرية معينة في القافية، والموشح شعرٌ ذو شطرٍ واحد، وإنْ لم يخل أحياناً مما يبدو على صورة البيت، ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٤٥-٦٢.

[٣]- ويذكر الباحث أنّ مصطلح (الحاضنة الوزنية) هو من التسميات التي اجترحها في إطار حديثه عن التوزيع الاسلوبي، بوصفه واحداً من محاور فصل التنويعات الموسيقية في كتابه، ينظر: موسيقى الحب في الشعر الحديث –عمر أبو ريشة وبدر شاكر السياب- (دراسة موازنة، د. رحيم كوكز خليل، دار أمل الجديدة، دمشق، سورية، ط١، ٢٠١٥م: ١٩٣،.

وتقول الدكتورة **بشرى موسى** في إطار اجتراحها(نثر الأبيات)[*]: **"**وتبدو تقنية كتابة الشعر العمودي بنظام الأسطر في شعر التفعيلة نهجاً اتخذه أغلب شعراء التسعينيات، ويبدو لي أنّ هذا النزوع هو للتدليل على أنّ (العمود) لا يستهلك الشعر، ولا يحدّه شكل، ولا تقيّده الأوزان والقوافي، بل هو محض شكل يخضع (لروح الشعر)، وهو غير قابل للنفاذ في إمكاناته التعبيرية، وإمكانية تحوير شكله**"**[١]، ونثر الأبيات يعني أنّ هناك مقاطع، وقصائد جاءت بصيغتها العمودية إلا أنّها تتخذ شكل القصيدة الحديثة[٢].

ونثر الأبيات **"**نهج درجَ عليه أغلب شعراء التسعينات... وهو شكلٌ يريد تمطيط دلالة الأبيات، ومنحها فضاء امتدادياً، وهو أيضاً يلبّي نزوعهم إلى مغادرة الشكل السميتري الجامد للقصيدة العمودية، وربما هذه هي واحدة من خصائص (قصيدة الشعر) عند شعراء التسعينيات؛ فقد وجدناها ممثلة عند أغلب شعرائهم، ما لم يكونوا جميعهم**"**[٣]، ومن مصاديق هذه التقنية نص **(أهلي)** [٤]، **لحمد الدوخي:**

سَرَوا نَحْوَ قَلْبِي فعولن فعولن
وَالْمَسَافَاتُ هُجَّعُ فاعلاتن متفعلن
فَهُمْ فَوقَ وَجْهِي فعولن فعولن
مُذْ وُلِدْتُ تَرَبَّعُوا فاعلاتُ متفعلن
وَهُمْ اَخْبَرُونِي فعولن فعولن
أَنَّ قَلبِي قَصِيدَةٌ فاعلاتن متفعلن
لِهَذَا بِلَيلِي فعولن فعولن
حَولَ قَلبِي تَجَمَّعُوا فاعلاتن متفعلن

فالنص نص عمودي من بحر الطويل؛ لكنّ الشاعر عرَّضَ هذا الوزن لاشتغال شكلي يكشف فيه عن إمكانات إيقاعية تعزز من إيقاع الحاضنة الوزنية؛ فقد استطاع كشف المضمر الإيقاعي الذي يستبطنه وزن الطويل، موظِّفاً جملاً شعرية يحتفظ كلٌّ منها بوزن خاص به في توزيع تتضح فيه قصدية الشاعر أكثر من عفويته في الأداء التوزيعي لفضاء النص الكتابي.

(*) _ تجترح الدكتور بشرى موسى مصطلح (نثر الأبيات) في خضم دراستها لشعر التسعينيين تحديداً، ينظر: عمود ما بعد الحداثة: ١٠٢.

[١] ـ المصدر نفسه: ١٢٦.

[٢] ـ الشعر العراقي المعاصر _الرؤية وأنساق التشكيل_: ٢٩٦.

[٣] ـ عمود ما بعد الحداثة: ١٠٩.

[٤] ـ مفاتيح لأبواب مرسومة: ٤٩.

فالشاعر استطاع تطويع الصدر والعجز في البيت الواحد، مكتشفاً لكل شطرٍ صدراً وعجزاً؛ لينتهي البيت العمودي الواحد إلى بيتين شعريين. ولعلّ من الواضح اشتراك صدور الأبيات الجديدة بوزن (فعولن فعولن)، واشتراك الأعجاز كلها بوزن (فاعلاتن متفعلن).

فكأنّ الشاعر اكتشف أنّ تفعيلة الطويل توازي (فعولن فعولن فاعلاتن متفعلن)، فاستثمر هذا في تطويع لغته الشعرية عَبْر تشكيل حداثي بارز، أظهر ما ينتمي إلى وزنَي المتقارب والخفيف من رحم الطويل. ومن هنا فالنص يكشف عن **"**إيقاعية عالية تعتمد فيها القصيدة على (نثر الأبيات)، وهي تقنية أكثرَ التسعينيون من توظيفها**"**[1]، ومن مصاديق هذه التقنية نص **(شُكْراً)**[2]**، لبسام صالح:**

شُكْراً لِكُلِّ الحُزْنِ عَلَّمَنِي
مَا لَسْتُ أَعْلَمُ

أَنَّهُ الصَّمْتُ	**فاعلن فعْلن**
شُكْراً..	**فعْلن**
لِأَنْ فِي حِنْطَتِي كَذِبٌ	**مفاعلْتن مفاعلَتن**
وَلِأَنَّ أَطْيَبَ	
خُبْزِهَا المَوتُ	**فاعلن فعْلن**
شُكْراً	**فعْلن**
أَخَافُ عَلَيكَ	**فعولُ فعولُ**
مِنْ لُغَتِي	**مستعلن**
فَلَرُبَّمَا لَامَتْكَ	
أَو لُمْتُ	
شُكْراً	**فعْلن**
لِأَنَّكَ لَمْ تَزَلْ وَطَناً	**مفاعلَتن مفاعلَتن**
لَا يُبْتَنَى فِي حِضْنِهِ	**مستفعلن مستفعلن**
بِيتُ..!!	**فعْلن**
شُكْراً	**فعْلن**
لِأَنَّ الرُّومَ قَدْ رَحَلُوا	**مفاعلْتن مفاعلَتن**
شُكْراً	**فعْلن**

[1] **ـ عمود ما بعد الحداثة: ١٠٢.**

[2] **ـ الماء يكذب: ٥٧ـ ٥٨.**

لِأَنَّ الفُرْسَ لَمْ يَأْتُوا..!!! مفاعلْتن مفاعلْتن

فهذا النص من وزن الكامل، وقد استطاع الشاعر أنْ يشكِّله على غير صورة الشطرين، كاشفاً عن تنوّعٍ إيقاعيٍّ يوازي البروزات الوزنية التي عليها شعر التفعيلة من حيث التوزيع العددي، ليجعلنا أمام مشهدٍ عروضي خاص بالنص، يتسع لتفعيلات من أوزان مختلفة، كـ(الخبب، والوافر، والرجز، والمتقارب).

وعندما يتم نثر الأبيات فإن البيت العمودي يقترب من البيت في شعر التفعيلة، بالمستوى الذي يمكن معه تسمية الألفاظ المنثورة أسطراً شعرية، وطبقاً لهذا فإنّ وزن الخبب يتجلى في ثمانية أسطر؛ ووزن الوافر يتجلى في أربعة أسطر؛ بينما الرجز في سطرين، والمتقارب في سطرٍ واحد.

وقد يوحي نثر الأبيات بالقصد، أو لا يوحي بذلك حسب طبيعة الاشتغال التوزيعي لأسطر النص، وأسطر هذا النص توحي بالقصدية في التوزيع، من خلال تفحّص بعض الاشتغالات، لعلّ أبرزها جَعْلُ لفظةِ (شكراً) المكررة في صدور الأبيات لازمةً قبليةً، لتفضي في ما بعدها إلى بروز وزن الوافر في الأغلب، بينما هي في صدر البيت الأول باقيةً على حالها، فكأن الشاعر اكتشف هذه الإمكانيات الوزنية من خلال إدراكه للتوازي الموسيقي بين تفعيلات السطر العمودي هنا، والتي هي: **(متْفا/علن متْفا/علن متَفا)**

والتفعيلات الكامنة فيها **(فعْلن / مفاعلتن/مفاعلَتن)**

أو ما يمكن اكتشافه مثل**(فعْلن /فعولُ/ فعولُ/ مستعلن)**، إلى غير ذلك من الإمكانات الإيقاعية، ولعلّ أيّ إضافةٍ من المضمرات الوزنية الكامنة يتوقف بروزه على طبيعة التعبير في اللغة الشعرية.

وهكذا تتسع البروزات الوزنية عَبْر ألفاظ وتراكيب البيت الشعري العمودي، كاشفةً عن تفعيلات مفردة أو متعددة، ولعلّ التفعيلات المتجاورة غير المفردة تحمل موسيقاها الخاصة بها أكثر من التفعيلة المفردة، ومن هنا سيتم استكشاف البروزات التفعيلية المتعددة في نص **(فوانيس)** [1]، **لمحمد البغدادي** (البسيط)

سَبْعُونَ صَيفاً...

عَقِيمَاتٌ سَنَابِلُهَا مفاعلْتن مفاعلَتن

لَمْ تَجْنِ غَيرَ الأَسَى يَوماً مستفعلن فاعلن فعْلن

مَنَاجِلُهَا

آلَامُ أَقْسَى الجِرَاحِ مستفعلن فاعلاتن

---

[1] **- ما لم يكن ممكناً: ٦٤- ٦٨.**

الآنَ تُبْصِرُهَا مستفعلن فعِلن
لَا شَيءَ
فَالمَوتُ
يَا ابْنَ المَوتِ فعْلن فعْلْ
حَاصِلُهَا
سَبْعُونَ صَيفاً
وَلَمْ تَبْرَحْ مَعَاوِلُهَا مفاعلْتن مفاعلَتن
تَقْسُو عَلَيكَ...
وَلَمْ تَبْرَحْ تُنَاضِلُهَا مفاعلْتن مفاعلَتن
حَرْبٌ عَلَيكَ القَوَافِي... مستفعلن فاعلاتن
حِينَ تُطْلِقُهَا لِلرِّيحِ فاعلن فعِلن فعْلانْ
تَغْدُو أَبَابِيلاً بِلَابِلُهَا!! مستفعلن مستفعلن فعلن
الأَرْضُ أَرْضُكَ
أَيدِي الغَيرِ تَحْصُدُهَا فعْلن فاعلن فعِلن
يَكْفِيكَ مِنْ كُلِّ نُعْمَاهَا مستفعلن فاعلن فعْلن
زَلَازِلُهَا!!
***
مَدِينَةٌ أَنْتَ متفعلن فعْلُ
أَطْلَالٌ مُهَدَّمَةٌ فعْلن فاعلن فعِلن
شَوَارِعُهَا
هَرَبَتْ مِنْهَا مَشَاعِلُهَا فاعلاتن فاعلن فعِلن
مُبَاحَةٌ لِلرِّيَاحِ الهُوجِ متفعلن فاعلن مفعولن
مُشْرَعَةٌ
لِلْخَائِفِينَ وَلِلْمَوتَى مستفعلن فعِلن فعْلن
مَنَازِلُهَا!!
أَزْهَى فَوَانِيسِهَا مستفعلن فعِلن
أَزْهَى نَوَافِذِهَا... مستفعلن فعِلن
قَدْ غُودِرَتْ
فِي ظَلَامٍ

لَا يُشَاكِلُهَا فاعلن فعِلن

وَفي المَدَى

امْرَأَةٌ

شَعْثَاءُ..

مُغْضَبَةٌ..

مَبْلُولَةٌ بِنَدَى فَجْرٍ مستفعلن فعِلن فعْلن

جَدَائِلُهَا...

شَفَاهُهَا وَالأَغَانِي متفعلن فاعلاتن

أَيُّ أُمْنِيَةٍ فاعلن فعِلن

لَو مَرَّةً

صَدَّقَ الآمَالَ آمِلُهَا!! فاعلاتن فاعلن فعِلن

عُيُونُهَا الخُضْرُ متفعلن فعْلن

أَشْبَاحٌ

تُمَاطِلُهَا عُيُونُكَ السُّودُ

لَكِنْ

لَا تُمَاطِلُهَا

جِنِّيَّةٌ مِنْ صَبَايَا الجِنِّ مستفعلن فاعلن فعْلاتُن

تَسْكُنُ فِي جَنْبَيكَ مستعلن مفعولُ

مَقْتُولُهَا عِشْقَاً مستفعلن فعْلن

وَقَاتِلُهَا

مَا لَامَسَتْكَ

وَهَا أَصْبَحْتَ شَاعِرَهَا مفاعلْتن مفاعلَتن

فَكَيفَ لَو فَغَلَتْ متفعلن فعِلن

سَهْوَاً

أَنَامِلُهَا؟!

قَصِيدَةٌ

طَالَمَا رَوَّتْكَ مِنْ دَمِهَا فاعلاتن فاعلن فعِلن

وَالآنَ

إِذْ ظَمِئَتْ

هَلْ أَنْتَ خَاذِلُهَا	مستفعلن فعِلن

***

جِبَالُ سَبْعِينَ صَيفَاً	متفعلن فاعلاتن
كُلُّهَا قِمَمٌ	فاعلن فعِلن
بِحُفْرَةٍ فِي أَعَالِيهَا	متفعلن فاعلن فعْلن
تُبَادِلُهَا؟	
تِلْكَ البِحَارُ	
الَّتِي كَانَتْ سَوَاحِلُهَا	فاعلاتن فاعلن فعِلن
كَالأُمْنِيَاتِ	
كَمَا كَانَتْ	
مَجَاهِلُهَا	
غَرِيقَهَا كُنْتَ	متفعلن فعْلُ
لَا تَطْفُو فَتَقْهَرُهَا	فعْلن فاعلن فعِلن
وَلَا تَغُوصُ	
فَتَفْنَى إِذْ تُوَاصِلُهَا!!	مفاعلْتن مفاعلَتن

***

فالتنوّع الإيقاعي واضح المعالم بغض النظر عن مدى تحقق استساغة الموسيقى في البروزات الوزنية، فهذا أمر للذائقة فيه تَدخُّلٌ، سواء أكانت الذائقة عامة أم خاصة، وتقنية نثر الأبيات قد تستغرق لدى الشاعر التسعيني مدىً كبيراً من مجموعته الشعرية، وإلى الحد الذي تستغرق فيه كل النصوص الشعرية، الأمر الذي يستدعي الخوض النقدي لاستكشاف أبعادها الإيقاعية والجمالية.

وفي مجموعة (ما لم يكن ممكناً) يوظف محمد البغدادي هذه التقنية بشكلٍ كبير؛ إذ"يبدو نزوع الشاعر إلى نثر الأبيات والقصيدة (عمودية) وتحويلها إلى قصيدة (تفعيلة) شكلاً هو ضرب مما ألف الشاعر استخدامه، وتوظيفه، في قصائده جميعاً التي اشتمل عليها الديوان، على الرغم من أنّ أغلبها عمودية"[1].

فنثر الأبيات ليس تشكيلاً اعتباطيّاً في مصاديق عِدّة؛ إنما هو من أبرز معالم النص في الإطار الموسيقي، حيث تطويع الشكل العمودي لينسجم مع مشروع خلخلة المألوف الانطولوجي، بما يكسر معيارية الشكل الصلدة، ويمنحه طراوة وتدفقاً، لا تحدها صرامة الوزن، أو حيرة القافية؛

[1] ـ عمود ما بعد الحداثة: ١٠٩.

وكأنّ الشاعر من التسعينيين استطاع بذلك إيقاظ حرارة الشكل العمودي، بما يُخضِع القصائد لمنطق الترابط، والتداعي، والتلاحم، صانعاً من الأبيات العمودية بؤرةً مشعّة ذات حضور ضوئي تخييلي، وصوتي إيقاعي، كما نلحظ حالة من التعددية الإيقاعية في القصيدة الواحدة، بين العمودي، والتفعيلي، والنثري[1]، فالبروزات الوزنية التي تمّ رصدها لوحظ تجاورها مع سطور نثرية هي من نتاج التوزيع الجديد للتعابير الشعرية.

وبهذا فإنّ البيت العمودي لدى الشعراء التسعينيين في مصاديق كثيرة[*]، ينكشف عن قصدية في التشكيل، تتوزع بين إرادة إظهار المكامن الإيقاعية الإضافية في البيت العمودي، وإرادة تشكيل البيت طبقاً لإنشاده (إلقائه)، أو طبقاً لدلالته، أو غير ذلك، الأمر الذي يمثّل إضافة وتعزيزاً لإيقاع العمودي.

---

[1]- ينظر: عمود ما بعد الحداثة: ٣٦.

(*) ينظر على سبيل المثال ما تضمنته النصوص في: ما لم يكن ممكناً : ٨، ١٠، ١٤، ٢٠، ٢٤، ٣٤، ٣٨، ٤٣، ٥٠، ٥٦، ٦٠، ٦٤، ٦٩، ٧١، ٧٥، ٨٢، وينظر أيضاً: سماؤك قمحي: ١٢، ٣٠، ٣٦، ٤١، ٤٦، ٥٩، ٧٦، ٨٦، ٩٧، ١٠٥، ١١١، ١١٦، ١٢٣، وينظر أيضاً: رحلة الولد السومري: ١١، ١٩، ٢٥، ٣٢، ٣٩، ٤٤، ٥٠، ٥٩، ٦٧، ٩٠، ٩٩، ١٠٢، وينظر أيضاً: الماء يكذب: ٧، ١٤، ٢٥، ٣٠، ٥٧، ٦١، ٦٣، ٦٥، ٦٩، ٧٠، ٧٣، وينظر أيضاً: سقفي ركام: ٢٥، ٥٠، ٥٥، ٥٨، ٧٥، ٨٨، ٩٠، ١١٣، ١٣٣، ١٣٦، ١٣٨، وينظر أيضاً: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٧، ٤٩، ٦٦، ٦٨، ٧٣، ٧٧، ٨٩، ٩٣، ٩٧، ٩٩، وينظر أيضاً: التفاتة القمر الأسمر: ٨٦، ٩١، ٩٦، ١٠٥، ١٢٠، وينظر أيضاً: حمامة عسقلان: ٩٩.

٢_ السطر الشعري (الحاضنة والبروزات الوزنية)

بما أنّ نظام التفعيلة هو النظام الذي تفرضه طبيعة اللغة العربية؛ فقد كان الخروج على نظام البيت مشروعاً؛ ما دام النظام الأساسي والضروري قائماً، وهو نظام التفعيلة؛ ومن هنا أمكن أنْ يقوم السطر الشعري على تفعيلة واحدة؛ لأنّ التفعيلة ذاتها بنية موسيقية منظمة، كما يقوم على أكثر من تفعيلة حتى يصل إلى تسع تفعيلات، ويكفي هذا لإدراك مدى التنوع الموسيقي الذي يتيحه الإطار الجديد[١].

ومنذ جاء شعر التفعيلة بالحريّة صار بمقدور الشاعر زيادة التفعيلات ونقصانها؛ فخرج الشاعر المعاصر على قانون الأذن العربية في نظمه عدداً مغايراً لعدد التفعيلات المعهود في الأذن العربية[٢]، وقد رافق هذا محاولات في الخروج على وحدة القافية، تراوحت بين تنوعها بنظام معيَّن، والتحرر من أي نظام؛ ليكون شعر التفعيلة إنجازاً شكليّاً كفيلاً بإيجاد حداثة شعرية تشتمل على التنوع الإيقاعي، وتتلافى الرتابة الناجمة عن التكرار ذي الأبعاد المتساوية والطابع الزخرفي، وتُجنّب الشاعر مشكلات الحشو وعسر البحث عن القافية، الأمر الذي يزيد من وحدة القصيدة، ويُخضع تركيبها للمتطلبات النفسية والفنية[٣].

وليس لشعر التفعيلة بحرٌ جديد يختلف فيه عن البحور التي اكتشفها الخليل؛ وإنما الجديد فيه هو حرية التصرف في عدد تفعيلات هذه الأبحر، وفي التوزيع الموسيقي، لكل قطعة بما يتلاءم وحاجة الشاعر الحديث، كما ليس للبيت في شعر التفعيلة مصطلحات البيت في الشعر القديم؛ لأنّ كثيراً منها فَقَدَ دوره، مثل: صدر البيت، أو شطره، أو عجزه، ومثل: المشطور والمنهوك والمجزوء والتام إلى غير ذلك[٤].

وترى **الشاعرة نازك الملائكة** أنّ الشاعر الحديث رأى الرابطة بين وافي البحر ومجزوئه ومشطوره قائمة واضحة؛ ثم إنّ شعر التفعيلة جارٍ على قواعد العروض العربي، ملتزم بها، وكل ما فيه من غرابة أنَّه يجمع الوافي والمجزوء والمشطور جميعاً[٥]، على أنّ شعر التفعيلة قد يستبطن في الوقت ذاته خصوصيات إيقاعية من شأنها أن تُدخَل في دائرة الحداثة النصية في الإطار الإيقاعي.

---

[١]- ينظر: الشعر العربي المعاصر _قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية_: ٨٥- ٨٧.

[٢]- ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١٠١- ١٠٢.

[٣]- ينظر: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م _دراسة نقدية_، يوسف الصائغ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٦م: ١٨٠.

[٤]- ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ١٦٥، وينظر: الجملة في الشعر العربي: ١٦٦.

[٥]- ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١٢١-١٢٢.

على أنّ الشكل الجديد للنص الشعري قد ينكشف عن خصوصية التشكيل التعبيري الشعري فيما يخص كثافته واكتنازه جملاً قد تمثل بروزاً وزنيّاً ضمن وزن النص العام؛ و"إنّ مسألة انبثاق أوزان إضافية أو بروزات عروضية في الشعر الحر تختلف عنها في الشعر العمودي بسبب غياب الطبيعة الإكراهية للنظم المتمثلة بقانون الشطرين، فالشاعر في الشعر الحر يترك لنفسه الحرية في طول أو قصر السطر"[1]، هذا مع الأخذ بنظر الاهتمام طبيعة التوزيع الأسلوبي للأسطر.

ولأنّ السطر الشعري يعد أسبق زمنياُ من الجملة الشعرية[2]، فقد ارتأينا تقديمه على دراسة الجملة الشعرية؛ ومن نصوص التفعيلة عند شعرائنا التسعينيين **نص (اللعبة)** [3]، **لأجود مجبل، الذي أهدى النص لابنته سارة:**

فِي عُتْمَةِ الأَصْوَاتِ تَرْتَحِلُ النَّوَافِذُ،	**متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَـ**
وَالغُرُوبُ يَعُودُ يَفْتَرِسُ الحَقَائِبَ،	**فاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَـ**
وَالصُّوَرْ	**فاعلن**
لَا شَيءَ يُومِئُ	**متْفاعلن متَـ**
لِانْكِسَارِ الوَقْتِ	**فاعلن متْفاعِـ**
فِي قُبَلٍ تُحَاصِرُهَا التِّلَالُ	**لن متَفاعلن متَفاعلاتن**
ظَمَأٌ يُحَدِّقُ فِي الجِرَارْ	**متَفاعلن متَفاعلان**
وَمُسَافِرٌ فِي رَاحَتَيهِ	**متَفاعلن متْفاعلن مُـ**
دَمُ السُّؤَالْ	**تَفاعلان**
تَتَوَعَّكُ اللحَظَاتُ فِي عَينَيهِ	**متَفاعلن متفاعلن متْفاعِـ**
مُوحِلَةً،	**لن متَفا**
وَيَنْدَلِعُ الزَّوَالْ	**علن متَفاعلان**
وَعُوَاءُ أَضْرِحَةٍ مَرِيرَةْ	
تَعْدُو عَلَى الطُّرُقَاتِ، تَبْحَثُ عَنْ ذَوِيهَا فِي صَنَادِيقِ الحَمَاسَةِ، متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَـ	
وَالشُّكُوكِ المُسْتَدِيرَةْ	**فاعلن متْفاعلاتن**
وَأَصَابِعٌ سَودَاءُ تَخْتَلِسُ الشَّجَرْ	**متَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن**

[1]- موسيقى الحب في الشعر الحديث: ٢٠٨.

[2]- ينظر: حداثة التواصل: ٢٢٣.

[3]- رحلة الولد السومري: ٤٨- ٤٩.

ضَجَرٌ هُلَامِيٌّ،	**متَفاعلن متْفا**
يُفَتِّحُ كُوَّةً خَلْفَ النَّهَارْ	**علن متَفاعلن متْفاعلان**
فَتُطِلُّ مِنْهَا	**متَفاعلن متْ**
طِفْلَةٌ سَمْرَاءُ أَسْهَرَهَا القَمَرْ	**فاعلن متْفاعلن متَفاعلن**
قَالُوا لَهَا انْتَظِرِي أَبَاكِ غَداً،	**متْفاعلن متَفاعلن متَفا**
إِذَا عَادَ الجُنُودْ	**علن متَفاعلان**
فَلَعَلَّهُ يَأْتِي	**متَفاعلن متْفا**
وَبَينَ يَدَيهِ لُعْبَتُكِ الأَثِيرَةْ	**علن متَفاعلن متَفاعلاتن**
تَأْتِي الرِّيَاحُ وَلَا يَعُودْ	**متْفاعلن متَفاعلان**
فَتَنَامُ حَالُمَةً،	**متَفاعلن متَفا**
تُعَانِقُ لُعْبَةَ الوَهْمِ الكَبِيرَةْ	**عِلن متَفاعلن متْفاعلاتن**

فمن الممكن القول إنّ هذا النص يترجم نزوع الشاعر إلى كسر القيد التقليدي للشكل، في محاولةٍ منه للاستجابة للحظة الشعورية التي تقف وراء ما في النص من إيقاع، وهو إيقاع تفعيلة الكامل، فالوحدات الإيقاعية متباينة في كل سطر من أسطر النص الشعري.

فالكامل أحد البحور المشهورة في شعر التفعيلة، بما يتيحه هذا الشكل من الحرية في التنويعات الموسيقية[1]، ومن هنا نلحظ أنّ النص مُنْطَوٍ على تباين في الوحدات الإيقاعية على النحو الذي يُقَدِّمه.

ويتجلّى هذا التباين عَبْرَ أعدادها المختلفة في كل سطر؛ فتارةً يأتي السطر مكوَّناً عدديّاً من تفعيلتين، أو من ثلاث تفعيلات، أو من أربع، أو من خمس، أو من سبع، ثم إنّ التفعيلات الصحيحة مقاربة للتفعيلات الزاحفة؛ فعدد التفعيلات الصحيحة (متَفاعلن)، هو (٢٩) تفعيلة؛ بينما تقابلها التفعيلات المنزاحة بعدد (٢٦) تفعيلة، توزَّعت بين تفعيلة (متْفاعلن) التي جاءت في (١٥) تفعيلة، و(متَفاعلاْنْ) في (٤) تفعيلات، و(متْفاعلاتن) في (٤) تفعيلات أيضاً، وأخيراً (متَفاعلاتن) في (٣) تفعيلات.

وهناك تنوعاً إيقاعيّاً يمكن رصده في الأسطر الشعرية، إذ يتم الانتقال من تفعيلة إلى أخرى، مثل:

وَالشُّكُوكِ المُسْتَدِيرَةْ **فاعلن متْ/فاعلاتن**

(فاعلاتن فاعلاتن) = تفعيلة الرمل

ومثل:

---

[1] **ـ ينظر: العروض الجديد: ٨١.**

يُفَتِّحُ كُوَّةً خَلْفَ النَّهَارْ علن متَفا/علن متْفا/علان

(مفاعلَتن/ مفاعلْتن/ فعولْ) = تفعيلة الوافر

ومثل:

إذَا عَادَ الجُنُودْ علن متَفا/علان

(مفاعلَتن/ فعولْ) = تفعيلة الوافر

ومثل:

وَبَينَ يَدَيهِ لُعْبَتُكِ الأَثِيرَةْ علن متَفا/علن متَفا/علاتن

(مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن) = تفعيلة الوافر

ومثل:

تُعَانِقُ لُعْبَةَ الوَهْمِ الكَبِيرَةْ عِلن متَفا/علن متْفا/علاتن

(مفاعلَتن/مفاعلْتن/فعولن) = تفعيلة الوافر

إذ تمّ الانتقال من سطر مؤسس على متفاعلن إلى سطر مؤسس على فاعلاتن أو إلى مفاعلتن في أسطر أخرى، وعلاقة كهذه يرى فيها الدكتور **عز الدين إسماعيل** إمكانية تسميتها **"**(علاقة التداخل) بين مختلف التفعيلات؛ فبين بعض التفعيلات وبعضها الآخر تتحقق مثل هذه العلاقة ، فيتداخل عندئذ جزءان من تفعيلتين بحيث يمكن مع التكرار أن تسلم واحدة منهما إلى الأخرى، فالتنويع بين التفعيلات من سطر لسطرٍ ممكن، وبخاصة التفعيلات التي بينها (علاقة تداخل)[1].

وهذا ما تحقق في هذه الأسطر؛ خصوصاً في مثل الانتقال من متفاعلن إلى مفاعلتن؛ نظراً لكون الكامل والوافر يكوّنان معاً وفقط دائرةً واحدة هي دائرة المؤتلف؛ ولعل تحقُّقَ هذا التنوع الإيقاعي عائد إلى تقنية التدوير.

وثمة بروزات وزنية عروضية تمثل إضافة وتنوعاً إيقاعيّاً، في مثل انبثاق تفعيلة الرجز في حاضنة الكامل في:

فِي عُتْمَةِ الأَصْوَاتِ / تَرْتَحِلُ النَّوَافِذُ مستفعلن مفعولنْ/ مستعلن متفعلن

تَغْدُو عَلَى الطُّرُقَاتِ / تَبْحَثُ عَنْ ذَوِيهَا ..... / مستعلن فعولن

وَأَصَابِعٌ سَودَاءُ / تَخْتَلِسُ الشَّجَرْ ..... / مستعلن فَعُو

طِفْلَةٌ سَمْرَاءُ / أَسْهَرَهَا القَمَرْ ..... / مستعلن فعو

أما جملة (تعدو على الطرقاتِ) فهي من تفعيلة المجتث؛ بينما (طفلةٌ سمراءُ) فمن تفعيلة الخبب؛ وينبثق كلٌّ من الخبب والوافر في حاضنة الكامل، في مثل:

---

[1]- **الشعر العربي المعاصر _قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية_: ٩١-٩٣.**

ظَمَأْ = خبب (فعِلن)

يُحَدِّقُ فِي الجِرَارْ مفاعلَتن فعولْ (وافر)

ويرافق هذا التنوعَ تنوعُ خروجٍ من قيد القافية، ويظهر هذا التنوع عَبْر الألفاظ (الصّوَرْ، التلال، الجرارْ، السؤالْ، الزوالْ، مريرةْ، المستديرةْ، الشجرْ، النهارْ، القمرْ، الجنودْ، الأثيرةْ، لا يعودْ، الكبيرةْ). وليست البروزات الوزنية دائمة التحقق في النص؛ بل قد يحقق السطر الشعري تنوعاً إيقاعيّاً بوصفه سطراً شعريّاً فيما توفره له هويته كسطر شعري، مثل **نص (يخنق حدّ العيش)** [1]، **لحسين القاصد:**

كَانَتْ عَلَى شُبَّاكِهِ سِتَارَةْ	**مستفعلن مستفعلن فعولن**
تُزِيلُهَا اَصَابِعُ التَّفَاؤُلْ	**متَفعلن متَفعلن فعولن**
وَيَدْخُلُ الهَواءْ	**متَفعلن فعولْ**
يَعْبَثُ بِالرُّكَامِ منْ خَوَاطِرِ الكَآبَةْ	**مستعلن متفعلن متفعلن فعولن**
يَشْتَعِلُ الرَّمَادُ فَوقَ مَوقِدِ الحَوَاسِ	**مستعلن متفعلن متفعلن متفعِ**
ثُمَّ يَنْطَفِي	**لن متفعلن**
يُخَلِّفُ النِّيرَانَ وَالكِتَابَةْ	**متفعلن مستفعلن فعولن**
وَتَلْهَبُ القَصَائدُ المُبْتَلَّةُ الحُرُوف	**متَفعلن متَفعلن مستفعلن فعولْ**
وَتَنْتَهِي الرَّتَابَةْ	**متَفعلن فعولنْ**
وَيُطْرِقُ السُّكُوت وَحْشٌ مانِعٌ	**متفعلن متفعلن مستفعلن**
مُلَوِّحَاً بِسَوطِهِ	**متفعلن متفعلن**
يَأْخُذُهُ بِتُهْمَةِ التَّوَاطُؤ المُضِرِّ بِالشُّعُور	**مستعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعول**
يُنْفَى إِلَى مَكتَبَةٍ مَهْجُورَةٍ	**مستفعلن مستعلن مستفعلن**
بِتُهْمَةِ التَّنَفُّسِ العَمِيق	**متفعلن متفعلن فعول**
وَعِنْدَهَا	**متفعلن**
يُخْنَقُ حَدَّ العَيش	**مستعلن مفعولْ**

فالنص من تفعيلة الرجز[*]؛ في حالةٍ من رجحان كفّة التفعيلات الزاحفة على التفعيلات التامة؛ فالتفعيلة التامة (مستفعلن) لم تستغرق إلا (٧) تفعيلات؛ بينما التفعيلات الأخرى

---

[1] ـ حديقة الأجوبة: ٣٨ـ ٣٩.

(*) يرى الدكتور محمود علي السّمان أنّ الرجز حمار الشعراء الجدد أيضاً، ويرى إدماج تفعيلة السريع في تفعيلة الرجز؛ لاتحاد تفعيلة الرجز (مستفعلن) فيهما، واشتمال ضروب الرجز على ضروب السريع وزيادة، ولا يستقل السريع بأضرب خاصة تزيد فيه عن الرجز، ولهذا يمكن القول: إنّ كل سريع رجز في شعر التفعيلة، ولا عكس، ومن هنا يمكن إدماج السريع في الرجز في شعر التفعيلة، ينظر: العروض الجديد: ٥٤ـ ٦٢.

استغرقت (٣٧) تفعيلة، شغلت منها متفعلن (٢٢) تفعيلة، ومستعلن (٥) تفعيلات، وفعولنْ (٥) تفعيلات، وفعولْ (٤) تفعيلات، ومفعولْ تفعيلة واحدة.

ولعلّ زحافَين مثل الخبن في (متفعلن)، والطي في (مستعلن) من شأنهما منح التفعيلة سرعةً أكثر؛ نظراً لحذف حرف ساكن من مستفعلن، الأمر الذي يقرِّب بين المتحرّكات، فينتج عن ذلك سرعةً عِمادها الحركة دونما شك؛ هذه السرعة التي كانت حواضنها التعبيرية جملاً فعلية على الأغلب؛ والجملة الفعلية بطبيعة الحال أسرع من الاسمية؛ ومما يعزز تنوع الإيقاع بغزارة الوحدات الإيقاعية ذلك التنويع الواضح في القافية.

وفي **نص (بانو)**[١]، **لحسن عبد راضي**، يقول:

فِي ثِيَابٍ مِنَ الشِّعْرِ وَالكَلِمَات	**فاعلن فاعلن فاعلن فعِلانْ**
يَخْفِقُ الوَرْدُ وَالجَمْرُ والأُغْنِيَات	**فاعلن فاعلن فاعلن فاعلانْ**
يَتَضَاءَلُ كَونٌ فَسِيحٌ	**فعِلن فعِلن فاعلن فا**
وَيَصْغَرُ.. يَصْغَرُ	**علن فعِلن فعِ**
يُصْبِحُ بَعْضَ ابْتِسَامَةْ	**لن فعِلن فاعلاتن**
يَا إِلَهَ التَّحَوُّلِ يَا أَبَدِيَّ الثَّبَاتْ	**فاعلن فاعلن فعِلن فعِلن فاعلانْ**
يا إِلَهَ القِيَامَةْ	**فاعلن فاعلاتن**
كَيفَ يُمْكِنُ أَنْ يُصْبِحَ الحَرْفُ فِي شَفَتَيهَا حَمَامَةْ	**فاعلن فعِلن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلاتن**
كَيفَ يُمْكِنُ أَنْ تَسْتَحِيلَ غَمَامَةْ	**فاعلن فعِلن فاعلن فعِلاتن**
يَا إِلَهِي الكَبِيرْ	**فاعلن فاعلان**
يا إِلَهِي السَّمِيعُ البَصِيرْ	**فاعلن فاعلن فاعلان**
حِينَ تَخْلَعُ فِي غُرْفَةِ النَّومِ أَثْوَابَهَا	**فاعلن فعِلن فاعلن فاعلن فاعلن**
أَتُرَاكَ سَتُغْمِضُ عَيْنَيكَ..	**فعِلن فعِلن فعِلن فاعِ**
أَمْ تَسْتَدِيرْ؟	**لن فاعلانْ**

فالنص من تفعيلة المتدارك، هذه التفعيلة التي لها حضورها اللافت؛ لأنّ"استعمال الشعراء المحدثين لهذا البحر في الشعر الحر كثير جداً، ولعله يأتي في المرتبة الثانية في كثرة الاستعمال بعد الرجز"[٢]، وبالرغم من كون هذا النص ينطوي على تنويع موسيقي يظهر في تعدد الوحدات الإيقاعية فيه، غير أنّ تفعيلة (فاعلن) التامة وردت (٢٤) مرة، بينما توزعت التفعيلات الزاحفة في حضورٍ مختلف؛ فتفعيلة (فعِلن) وردت (١٩) مرة، و(فاعلان) (٥) مرات،

١- **حمامة عسقلان: ١٢١- ١٢٢.**

٢- **العروض الجديد: ٦٥.**

و(فاعلاتن) (٣) مرات، وكلٌّ من (فعِلان) و(فعِلاتن) ورد مرة واحدة، أضف إلى ذلك فإنّ النص اشتمل على تنويع في القافية أيضاً.

ومن التنوع الإيقاعي في هذا النص قوله:

وَيَصْغَرُ.. يَصْغَرُ علن فعِلن فعِ

يُصْبِحُ بَعْضَ ابْتِسَامَةْ لن فعِلن فاعلاتن

إذ من الممكن قراءة السطر بدءاً من (ويصغر)، عندها يتم الانتقال من تفعيلة فاعلن إلى تفعيلة فعولن، وكالآتي:

علن فَ/ علن فَ/ علن فَ/ علن فا / علاتن

فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولن / فعولن = تفعيلة المتقارب

ولعلّ تنوعاً كهذا له ما يبرره ويفسّر استساغته إيقاعيّاً؛ نظراً لكون المتدارك والمتقارب يشتركان معاً وفقط في دائرة عروضيةٍ واحدةٍ هي (دائرة المتفق).

أما عن البروزات الوزنية فإنها محدودة في بنية الأسطر الشعرية لهذا النص، فهي تقتصر على جملة : **(يا أبديّ الثبات)**، إذ ينبثق من حاضنة المتدارك تفعيلة **(مستعلن فاعلاتْ)**، وهو تنوع وزني شحيح حتماً؛ يجاوره التنوع الناجم عن التنوع القافوي في (الكلمات، الأغنيات، الثبات، ابتسامة، القيامة، حمامة، غمامة، الكبير، البصير، تستدير).

٣_ الجملة الشعرية (الحاضنة والبروزات الوزنية)

تمثل الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر الشعري وإنْ ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر، وهي بنية موسيقية مكتفية بذاتها، وإنْ مثّلت في الوقت نفسه جزيئة من بنية عضوية أعم هي القصيدة[١].

وهي تمثل استجابة لمثير الدفقة الشعورية، تلك الدفقة التي تمتد أحياناً لتبلغ حدّاً من الطول لا يقبله إطار البيت التقليدي، كما لا يكفيه السطر الشعري وإن امتدَّ إلى تسع تفعيلات، ومن ثَمَّ يمكن أنْ يقال إنّ فكرة السطر الشعري قد حلَّت مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة، ولكنها لم تحلّ مشكلة الدفقة الممتدة جزئيّاً، فكان لابد من تطويع الشكل التعبيري للشعور عَبْر الجملة الشعرية[٢]. لينتهي النص الشعري إلى مناخٍ إيقاعيّ يجنح إلى تجاوز الحدود المعهودة لزمن الوزن.

والجملة الشعرية تمثل ابتعاداً عن الغنائية بشكل أكبر، مقارنةً بالشكل الشعري القديم الذي يوفر الغنائية عَبْر قِصر أجزائه وتوازنها، ثمّ إنها وبوصفها بيتاً شعريّاً حداثيّاً قد يستغرق طولها في نصوص الشعراء المعاصرين عشرات التفعيلات في حالةٍ من الخروج الواضح عن بنية البيت القديم، الأمر الذي ينسحب على علاقة الأسلوب الشعري بالتواصل مع المتلقي[٣]، فالمتلقي العربي تمرَّنت ذائقته على زمن للبيت الشعري؛ ذلك الزمن الذي لم يبتعد عنه السطر الشعري كثيراً؛ بل خرقه إلى زيادةٍ نسبية لعدد التفعيلات، أما نقصانها فأمر مفروغ من تداولية زمنه بوصفه مناظراً لجزء أو لأجزاء من البيت التقليدي.

ومن تجليات الجملة الشعرية المقطع الثاني من **نص (خواتيم!)** [٤]، **لمهدي حارث الغانمي:**

****

أَنْ لَا يَطِيرَ الفِيلُ، فِي عَامٍ كَهَذَا،
مِحْنَةٌ.. ..
فَسَيَلْحَسُ اليَأْجُوجُ سَدَّ وُجُومِهِمْ
كَي يَقْزَؤُوا الرَّمْلَ المُخَبَّأَ فِي الذُّهُوْلْ
وَسَيُوقِنُونَ:
بِأَنَّ ذَا القَرنَيْنِ ذُو قَرْنَيْنِ حَقَّاً،

---

[١]- ينظر: الشعر العربي المعاصر _قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية_: ١٠٨- ١٠٩.

[٢]- ينظر: المصدر نفسه: ١٠٩-١١٠.

[٣]- ينظر: حداثة التواصل: ٢١٥-٢٢٠.

[٤]- تلميذ الفراشة: ١٥٤- ١٥٥.

إِذْ أَحَلَّ نِسَاءَهُمْ لِسِمَاطِهِ، وَجُلُودَهُمْ لِسِيَاطِهِ
لِيَطِيرَ فِيْلْ
إِبَّانَ عَامِ الفِيلِ، كَي يَضَعَ القَتِيلَ عَلَى منَصَّتِهِ
وَيَسْأَلُهُ الشَّهَادَةَ:
أَيْنَ كُنْتَ مَسَاءَ يَومِ الحَرْبِ.. لَمّا طَارَ فِيْلْ؟!!

فالمقطع من تفعيلة الكامل، وهو مقطع تتقاسمه ثلاث جمل شعرية إذا ما نظرنا إلى القافية بوصفها حداً فاصلاً، وعندئذ تتألف كل جملةٍ من (١٠) تفعيلات، كانت التامة متَفاعلن منها (١٥) تفعيلة، والزاحفة (١٥) تفعيلة، منها متْفاعلن (١٢) تفعيلة، ومتَفاعلات (٢) تفعيلة، ومتْفاعلاتْ تفعيلة واحدة.

ويظهر التنوع الإيقاعي في البروزات الوزنية التي تأتي في بداية السطر ناجمة عن التدوير، مثل:

بِأَنَّ ذَا القَرنَيْنِ ذُو قَرْنَيْنِ حَقَّاً متفعلن/مستفعلن/ مستفعلن/مسْ

إذ تبرز تفعيلة الرجز من حاضنة الكامل، وتبرز تفعيلة الوافر منه أيضاً مثل:

وَيَسْأَلُهُ الشَّهَادَةَ: مفاعلَتن/مفاعلَتـ
أَيْنَ كُنْتَ مَسَاءَ يَومِ الحَرْبِ.. لَمّا طَارَ فِيْلْ؟!! ن/مفاعلَتن/مفاعلْتن/مفاعلْتن/فعولْ

وليس ضرورياً أنْ يكون النص كلّه جملاً شعريّةً؛ إنما هي إمكانية يستغلها الشاعر عند حاجته، لذا نجد نصوصاً معاصرة تشتمل على السطر الشعري والجملة الشعرية معاً، وفقاً لمقتضيات الشعور[١].ومن مصاديق هذا **نص(غَنّت لِغفوةِ شوقٍ)**[٢]**، لبسام صالح:**

كُلُّ النَّوَافِذِ صَلَّتْ حِينَمَا وَصَلَا
إِلَى المَنازِلِ إِذْ أَغْرَى بِبِسْمَتِهَا
شَوقَ السَّنَابِلِ كَي يَدْنُو لَهَا رَجُلَا
فِي قَلْبِهِ امْرَأَةٌ تَغْفُو لِرَائِحَةٍ
طَارَ البَخُورُ وَمِنْ أَجْفَانِهَا اشْتَعَلَا
(كَانَتْ تُمَسّدُهُ حُلْماً وَتَحْسَبُهُ
طِفْلَاً من الصُّوفِ مَعْزُولَاً
تُطَرِّزُهُ وَرْدَاً إِلَى النَّحْلِ
كَي تَجْنِي لَهَا عَسَلَا)

---

[١] **ـ ينظر: الشعر العربي المعاصر _قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية_: ١١٢.**

[٢] **ـ التفاتة القمر الاسمر: ٦٧ـ ٦٨.**

غَنَّتْ لِغَفْوَةِ شَوقٍ
دَمْعَةٌ نَزَلَتْ
فِي أَرْضِ جَبْهَتِهِ وَاسْتَنْبَتَتْ قُبَلَا
(لَوِّحْ عَلَى صَوتِهَا مِنْ طِينِ ذَاكِرَةٍ
خُطَّتْ بِهِ أَحْرُفُ الأَوجَاعِ فَانطَفَأَتْ
سَعَادَةُ الوَقْتِ
وَالحُزْنُ البَطِيءُ عَلَا)
(لَفَّتْ عَبَاءَتَهَا لَيلاً تُثَقِّبُهُ
نُجُومُهُ وَلَهَا فِي لَونِهِ قَمَرٌ
مِنْ وَجْهِهَا
حِينَ أخفي صَدْرُهَا خَجَلَا)
(مَا كَانَ يَحْسَبُ فِي أَنْفَاسِهَا وَطَنَاً
حَتَّى إِذَا غَابَ عَن لُقْيَا تَلَهُّفِهَا
أَرْخَى العِنَانَ وَعَادَتْ خَيلُهُ خَجَلَا)

ولا يقتصر شعر التفعيلة على البحور البسيطة عند شعرائنا؛ إنما قد يأتي النص منه على تفعيلة أحد البحور المركبة؛ فهذا النص من تفعيلة البسيط، وتتجاور فيه الجمل الشعرية مع الأسطر الشعرية، وقد وضعنا الجمل الشعرية بين قوسين لتمييزها عن الأسطر، فالجملة الشعرية الأولى تتكون من (١٢) تفعيلة، منها (٨) تامة، و(٤) زاحفة؛ والجملة الشعرية الثانية تتكون من (١٢) تفعيلة، منها (٨) تامة، و(٤) زاحفة، والجملةُ الشعرية الثالثة تتكون من (١٢) تفعيلة، منها (٦) تامة، و(٦) زاحفة، والجملة الشعرية الرابعة تتكون من (١٢) تفعيلة، منها (٧) تامة، و(٥) زاحفة.

والتنوع الموسيقي يظهر في أسطرٍ من أسطر الجمل الشعرية، سواءٌ بفاعلية التدوير الذي يترك للسطر بروزاً وزنياً مختلفاً، مثل:

سَعَادَةُ الوَقْتِ متفعلن/ مفعو = تفعيلة الرجز
حِينَ أخفي صَدْرُهَا خَجَلَا فاعلاتن/ فاعلن/ فعِلن = تفعيلة المديد

أو كان التنوع بفاعلية التوزيع الأسلوبي الجملي، في مثل:

وَلَهَا فِي لَونِهِ قَمَرٌ فعِلاتن/ فاعلن/ فعِلن = تفعيلة المديد
يَحْسَبُ فِي أَنْفَاسِهَا وَطَنَاً مستعلن/ مستفعلن/ فعِلن= تفعيلة السريع
غَابَ عَن لُقْيَا تَلَهُّفِهَا فاعلاتن / فاعلن/فعِلن = تفعيلة المديد

وَعَادَتْ خَيلُهُ خَجَلَا مفاعلْتن/ مفاعلَتن = تفعيلة الوافر

فهذه بروزات وزنية تكثّف الإيقاع الوزني في النص، وهي ترفد الجمل الشعرية بتنوع إيقاعي وفير، وقد تتسع الجملة الشعرية لتشمل عدداً أكبر من التفعيلات، في مثل **نص (عرشٌ للفواخت)** [1]**، لبسام صالح**

(فِي كُلِّ نَبْضٍ مِنْكَ ذَاكِرَةٌ تَعُودُ إِلَى مَعَارِجِهَا
وَأَصْبَاحٌ تُزَوِّقُ دَمْعَ سُنْبُلِهَا الَّذِي زَرَعَتْهُ فِي جَفْنِ المَسَافَةِ،
لَاعَبَتْ أَعْوَادَهُ
رِيح كَأَطْفَالٍ وَأُمٍّ... أَوقَدَتْ فَوقَ الشِّفَاهِ ذُؤَابَةَ البَسَمَاتِ
فِيهِمْ كُلَّمَا سَقَطَتْ حُرُوفُ الصَّمْتِ مِنْ شَفَةٍ تَلَقَّفَهَا النَّشِيدُ)
فِي
كُلِّ نَبضٍ منْكَ أَنْهَارُ الكَلَامِ
تَرَقْرَقَتْ
وَتَلَامَعَتْ ضِفَةٌ
... وَعَينَا غَيمَةٍ كَسْلَى
يُجَرْجِرُهَا الشُّرُودُ
(لَا قَلْبَ كَانَ سِوَاكَ
عَرْشٌ لِلْفَوَاخِتِ وَهْيَ تَهْدلُ بِالدُّعَاءِ عَلَى مَسَامِعِ كُلِّ غُصْنٍ
فِي يَدَيك
تُعِيدُ حلْمَكَ يَا عِرَاقُ وَأَنْتَ فِي فَمِهَا الغِنَاءْ
وَكُلّ نَبْضٍ مِنْكَ ذَاكِرَةٌ تَعُودُ...)

فالنص من التفعيلة الكامل، وهو ينطوي على جملتَين شعريتين تم تحديدهما بالأقواس، الأولى استقلت بـ(٢٣) تفعيلة، والثانية استقلت بـ(١٥) تفعيلة إذا ما اعتبرنا أنّ السكون الوارد في كلمة (الغناءْ) واردٌ سهواً طباعيّاً، ليكون مجموع التفعيلات في كلتيهما (٣٨) تفعيلة، اشتملت على (٢١) تفعيلة تامة، و(١٧) تفعيلة زاحفة.

وكان للتنوع الإيقاعي حضوره الآخر الناجم عن التدوير، الذي يوفر إمكانية قراءة أخرى للسطر الشعري في:

وَأَصْبَاحٌ تُزَوِّقُ دَمْعَ سُنْبُلِهَا الَّذِي زَرَعَتْهُ فِي جَفْنِ المَسَافَةِ،
مفاعلْتن/مفاعلَتن/مفاعلَتن/مفاعلْتن/مفاعلَـ

[1] **ـ التفاتة القمر الأسمر: ٦٩ـ ٧٠.**

لَاعَبَتْ أَعْوَادَهُ

تن/مفاعلْتن/مفا

رِيح كَأَطْفَالٍ وَأُمٍّ... أَوقَدَتْ فَوقَ الشِّفَاهِ ذُؤَابَةَ البَسَمَاتِ

علْتن/مفاعلْتن/ مفاعلْتن/مفاعلْتن/مفاعلَتن/مفاعلَتن/مـ

فِيهِمْ كُلَّمَا سَقَطَتْ حُرُوفُ الصَّمْتِ مِنْ شَفَةٍ تَلَقَّفَهَا النَّشِيدُ

فاعلْتن/مفاعلَتن/مفاعلْتن/مفاعلَتن/مفاعلَتن/فعولُن

علاوةً على ما يخبِّئه التوزيع الأسلوبي للتراكيب الجملية من بروزات وزنية، تسهم في رفد إيقاع الوزن العام للنص، مثل:

تعودُ إلى معارجِها مفاعلَتن مفاعلَتتن = تفعيلة الوافر

تزوِّقُ دمعَ سنبلِها مفاعلَتن مفاعلَتن = تفعيلة الوافر

أوقدتْ فوقَ الشفاهِ فاعلاتن فاعلاتن = تفعيلة الرمل

تهدلُ بالدعاءِ مستعلن فعولُ = تفعيلة الرجز

ومن هنا يمكننا القول إنّ الاستجابة للحظة الشعورية من شأنها ترجيح كفة المضمون الشعري بشكلٍ أكبر، وعدم زَجِّه في التكلّف الإيقاعي، لينتهي واقع النص إلى شِعريةٍ ينسرب مضمونها في إيقاعٍ خارجٍ من ربقةِ الأدلجة الإيقاعية داخلٍ في فضاءات رحبةٍ شاسعة، يترجمها التشكيل التجريبي للبيت في النص العمودي، وطبيعة السطر الشعري بما يتسع له شعر التفعيلة، والسعة الأكبر في الجملة الشعرية.

ليكشف النص في النهاية عن شعرية الإيقاع العالية في شكل البيت الشعري، مع تنوع إيقاعي عَبْرَ تمثّلات متعددة تُعزِّز من حداثة الوزن وتضمن تَحَقُّقَها فيه، من خلال ما يمكن رصده من تنوّع إيقاعي ناجم عن البروزات الوزنية المجاورة والمعززة لإيقاع النص.

المحور الثاني_ التمفصل الإيقاعي في البيت الشعري الموزون

لمّا كان الوزن الشعري وطبيعة تشكيل البيت الموزون الصورةَ القارّة والراسخة التي عُرِف بها البيت الشعري في الشعر العربي؛ فإنّ أية خلخلة تحدث في هذه الصورة تستدعي معرفة العامل الرئيس الذي يقف وراء تحققها.

ومن خلال التجريب وبواعثه _التي منها ما هو شكلي، ومنها ما هو مضموني_ يمكن تفسير تلك الخلخلة، وقد شهِدَ البيت الشعري الموزون تمفصلاً حداثيّاً ألقى بظلال على طبيعة النص ككل؛ و"ينشأ التمفصل عن خرق قانون المحافظة على الوقفة الثلاثية (العروضية والنحوية والدلالية) تلك المحافظة التي شكَّلت سمة الأسلوب الغنائي بالمفهوم الكلاسيكي، لكن نتيجةً لما عُرِف عن الشعر المعاصر من جنوح إلى الأسلوب الدرامي وما يقتضيه من صراع وتوتر بين مكونات اللغة الشعرية، أصبح الاتجاه نحو خرق الوقفة الثلاثية هو السمة الواضحة في هذا الشعر، وذلك عبر فاعليتين بارزتين هما: فاعلية التضمين وفاعلية التدوير"[1].

ومن هنا ستتم هنا دراسة هاتين الفاعليتين، مع الأخذ بنظر الاهتمام مراعاة البُعد الحداثي لهما فيما يخص ما يمكن رصده من تحديث فيهما، بغض النظر عن الشكل الشعري؛ لأنّ معيار الحداثة يمثل الاشتراط المرافق للرصد النقدي هنا، نظراً لمقتضيات الدراسة؛ خصوصاً وإنّ هاتين الفاعليتين لهما حضورهما في النص الشعري الكلاسيكي.

[1] ـ شعرية القصيدة العربية المعاصرة: ١٢٦-١٢٧.

١ _ فاعلية التدوير

خضعَ التدوير عَبْر عصور الشعر العربي لتطورات جزئية لم تسهم كثيراً في دفع بنية المصطلح إلى مراحل جديدة واضحة التطور، حتى حلّت ثورة الشعر الحديث ونقلت القصيدة العربية بتقنياتها ومشكلاتها الفنية إلى مرحلة حافلة بالجدة والتطور، ليكون التدوير في الشعر المعاصر خرقاً شكليّاً واضحاً للبنية الشعرية التقليدية، وقد أحدث هذا الخرق إسهاماً كبيراً في إشكالية تَقَبّل النمط الشعري الجديد، والتعامل معه، أو رفضه؛ اعتماداً على المهيمن التذوقي عند المتلقي من جهة، وعلى جماليات المنجز الشعري المستثمر لهذه التقنية من جهة أخرى[١]،

فالتدوير مصطلح عروضي قديم أخذ مع القصيدة العربية الحديثة مفهوماً حديثاً، حين صار ظاهرة تعني اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض، حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً، أو مجموعة واحدة من الأبيات المفرطة الطول[٢]، وهذا يشير إلى أنّ لطبيعة النص الشعري صلاحية الكشف عن الأبعاد التجريبية على مستوى أي تقنية إيقاعية، كالتدوير مثلاً؛ الأمر الذي يفضي في النهاية إلى تصورات نقديّة مثارها طبيعة النص.

والمفهوم الحديث للتدوير، يعني أنْ تتوزع التفعيلة على سطرين وقد صار وسيلة يتخلص بها الشاعر الحديث من الطبيعة الحادة للشعر القديم؛ فضلاً عما يقدمه من إشباع الدفقة الشعورية[٣]، بمعنى أنّ الشاعر استطاع تشكيل نصه بالطريقة التي ينتقل فيها الانشطار من بنية اللفظ إلى بنية التفعيلة، أي من السطح إلى العمق.

ومن هنا فقد اتسعت دائرة الاشتغال الشعري حتى**"**انتقلت تقنية التدوير من شكلها البسيط المحدود الشكل والهدف، إلى بنية تنطوي على قدر كبير من التعقيد والأهمية، سواء على صعيد الشكل أو الهدف، وتنوعت أنماطه وتعددت بما يناسب تعدد التجارب الشعرية المعاصرة وتنوع تعقيدها**"**[٤]، ولشعراء الجيل التسعيني تجليات حداثية فيما يخص تقنية التدوير، إذ تم توظيفها في تجريب واضح القصد والجرأة، ومن مصاديق اشتغالاتهم، نص **(متثائب الخطوات)** [٥]، **لعلي عبد اللطيف البغدادي:**

هَا قَدْ أَتَيتُكَ متْفاعلن متَـ

---

[١] **- ينظر: القصيدة العربية الحديثة: ١٧٥-١٧٧.**

[٢] **- ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، مصر الجديدة، ط٤، ٢٠٠٢م: ١٨١-١٨٢.**

[٣] **- ينظر: موسيقى الحب في الشعر الحديث: ١٩٥-١٩٦.**

[٤] **- القصيدة العربية الحديثة: ١٨٠.**

[٥] **- سقفي ركام: ٨٨- ٨٩.**

وَالدُّمُوعُ بِبَابِي	فاعلن متَفاعلْ
وَدَمِي	متَفا
يُصَادِرُ بَهْجَتِي	علن متَفاعلن
وَشَبَابِي	متَفاعلْ
مُتَثَائِبَ الخُطوَاتِ	متَفاعلن متَفاعِـ
أُبْصِرُ مُقْلَتي	لن متَفاعلن
تَنْعَى	متْفا
وَتَبْعَثُ للسِّنِينِ	علن متَفاعلن مُـ
عَذَابِي	تَفاعلْ
بَعْضِي	متْفا
رثا بَعْضِي	علن متْفا
وَقَوسِيَ	علن متْ
فِي يَدٍ بَترَاءَ	فاعلن متْفاعِـ
وَالأُخْرَى	لن متْفا
بِلَا نشَّابِ	علن متْفاعلْ
مُتَكَوِّر الآهَاتِ	متَفاعلن متْفاعِـ
مَحْنِيَّ السّمَا	لن متْفاعلن
مُتَقَوقِع الاَنْفَاسِ	متَفاعلن متْفاعِـ
فِي مِحْرَابِي	لن متْفاعلْ
مَتَشَرِّبٌ	متَفاعلن
وَجَعي	متَفَـ
الجِهَاتُ	ـاعلن مُـ
وَأَرْضِيَ النِّيرَانُ	تَفاعلن متْفاعِـ
وَهْيَ	لن مُـ
رَسُولَةُ الإِرْهَابِ	تَفاعلن متْفاعلْ

إذ ينتمي هذا النص إلى وزن الكامل، وفيما لو تمّت إعادة كتابته طبقاً لقصيدة الشطرين؛ فإنّ حاصل هذا التشكيل سيكون نصّاً عموديّاً مؤلّفاً من خمسة أبيات عمودية؛ لكنّ الشاعر وزَّعَ الأبيات توزيعاً آخر، الأمر الذي يمكن معه تَصَوُّر الإضافة الإيقاعية التي يرصدها التلقي النقدي.

فالتحوّل بالتشكيل التوزيعي للنص العمودي إلى تشكيلٍ تفعيلي من شأنه إنتاج إيقاعٍ جديدٍ للنص، وهذا ما تمّ حصوله هنا، إذ يتحقق التدوير سبع عشرة مرّة في سطور هذا النص، وهذا ربما يعود إلى بواعث التشكيل الشعري للأبيات، والّتي تتوزع بين الأبعاد الإنشادية للأبيات، والأبعاد الدلالية، أو ما يضمره الشاعر من توظيف، أو رغبة في التجريب. وهذا يكثر في مدونات شعرائنا التسعينيين(*).

ولشعر التفعيلة نصيبه من التدوير، في أنماط مختلفة، مثل التدوير الجُمَلي(*)، الذي نلحظ له مصداقاً في نص **(وداع بلهجةٍ باكية)** (1)، **لعمر السراي (تفعيلة الرمل)**

لَا تَخَافِي	**فاعلاتن**
كُلَّمَا تَمْضِينَ أَبْقَيتُ عَلَى الدَّرْبِ خُطَاي	**فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتْ**
وَإِذَا مَا شَاقَكِ الصَّوتُ اسْمَعِينِي	**فعِلاتن فاعلاتن فاعلاتن**
فَضُحَى البَرِدِ صَدَاي	**فعِلاتن فعِلاتْ**
رَتِّبِي أَسْطُرَ دَمْعَاتِي	**فاعلاتن فعِلاتن فا**
وَخُطِّي بَسْمَةً فِيهَا	**علاتن فاعلاتن فا**
تَرَينِي قَبْلَةً آتِيكِ فِي لَمْسَةِ نَاي	**علاتن فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتْ**
لَا تَخَافِي	**فاعلاتن**
أَخْبِرِينِي كَيفَ لَي أَنْ أَقْتَنِي مِنْكِ فَرَاشَاتٍ لِزَادِي	**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن**
كَيفَ لِي أَخْتَزِلُ السَّاعَاتِ فِي مِعْصَمِ رَنَّاتِ البِعَادِ؟	**فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن**
أَخْبِرِينِي ..لا..	**فاعلاتن .. فا..**
دَعِي عُشْبَ مَلَاكِ الحلْمِ يَرعَى فِي سُهَادِي	**علاتن فعِلاتن فاعلاتن فاعلاتن**
أَنا أَبْكِيكِ لِأَنِّي مُنْذُ فَارَقْتُكِ	**فعِلات فعِلاتن فاعلاتن فعِ**
فَارَقْتُ بِلَادِي	**لاتن فعِلاتن**

(*) ينظر على سبيل المثال ما تضمنته النصوص في: ما لم يكن ممكناً : ٨، ١٠، ١٤، ٢٠، ٢٤، ٣٤، ٣٨، ٤٣، ٥٠، ٥٦، ٦٠، ٦٤، ٦٩، ٧١، ٧٥، ٨٢، وينظر أيضاً: سماؤك قمحي: ١٢، ٣٠، ٣٦، ٤١، ٤٦، ٥٩، ٧٦، ٨٦، ٩٧، ١٠٥، ١١١، ١١٦، ١٢٣، وينظر أيضاً: رحلة الولد السومري: ١١، ١٩، ٢٥، ٣٢، ٣٩، ٤٤، ٥٠، ٥٩، ٦٧، ٩٠، ٩٩، ١٠٢، وينظر أيضاً: الماء يكذب: ٧، ١٤، ٢٥، ٣٠، ٥٧، ٦١، ٦٣، ٦٥، ٦٩، ٧٠، ٧٣، وينظر أيضاً: سقفي ركام: ٢٥، ٥٠، ٥٥، ٥٨، ٧٥، ٨٨، ٩٠، ١١٣، ١٣٣، ١٣٦، ١٣٨، وينظر أيضاً: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٧، ٤٩، ٦٦، ٦٨، ٧٣، ٧٧، ٨٩، ٩٣، ٩٧، ٩٩، وينظر أيضاً: التفاتة القمر الأسمر: ٨٦، ٩١، ٩٦، ١٠٥، ١٢٠، وينظر أيضاً: حمامة عسقلان: ٩٩.

(*) ينظر على سبيل المثال: التفاتة القمر الأسمر: ٥، ٩، ١١، ١٤، ٤٣، ٥٧، ٥٨، ٦٠، ٦٢، ٦٤، ٦٧، ٧٥، ٨١، ١٢١، وينظر أيضاً: حمامة عسقلان: ٤٠، ٦٣، ٦٧، ٨٢، ١٠٢، ١٠٥، ١٠٨، ١٢١، وينظر أيضاً: ١٢، ٢٣، ٣٤، ٨١، ٩٤، وينظر أيضاً: ما لم يكن ممكناً: ٤، ٩، ١٨، ٣١، ٣٤، ٧٩، وينظر أيضاً: تلميذ الفراشة: ١٠٦، ١٠٩، ١١٣، وينظر أيضاً: الماء يكذب: ٥٩، ٦٧، ٧٩، وينظر أيضاًَ سماؤك قمحي: ٢٠، ٤٦، ٥٣، ٩٣، وينظر أيضاً: سقفي ركام: ٧٨، ٩٩، وينظر أيضاً: حديقة الأجوبة: ٦٦.

1- سماؤك قمحي: ١٣٧- ١٤٠.

لَا تَخَافِي فاعلاتن

طَرَقَاتِي هَل عَلَى البيبانِ مَا زَالَ نَدَاهَا سُكَّرَا فعِلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعلا

وَمَفَاتِيحِي أَتَشْكُو لَكِ؟ فعِلاتن فاعلاتن فعِ

هَل تَسأَلُ عَن مَاذَا جَرَى؟ لاتن فعِلاتن فاعلا

طَمْئِنِينِي عَنْكِ فاعلاتن فاعِ

هَلْ خفْتِ كَثِيراً؟ لاتن فعِلاتن

حِينَمَا ظَلَّ فِراشِي مُقْفِرَا؟ فاعلاتن فعِلاتن فاعلا

لَا تَخَافِي فاعلاتن

فِي دَمِي يَنْبُوعُ خُبْزٍ يَشْتَهِي جُوعَ يَدَيكِ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن

وَشَهِيقٌ بَينَ سِيرَامِيكِ أَنْفَاسِكِ يَغْفُو فعِلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن

وَيُنَادِينِي إِلَيكِ فعِلاتن فاعلاتن

لَا تَخافي فاعلاتن

قُبْلَةٌ وَاحِدَةٌ تَكفِي بِأَنْ تَزْرَعَ غَابَاتٍ مِن الآمَالِ فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن فاعِ

تَرفُو شُهُبَ القَمْحِ بِذِكْرَى نَاظِرَيكِ لاتن فعِلاتن فعِلاتن فاعلاتن

لَا تَخَافي فاعلاتن

إِبْحَثِي فِي مُدُنِي عَن وَتَرٍ فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فاعلاتن

فَلَقَدْ أَرْخَيتُهُ ظِلّاً يُنَاغِي جَمْرَ نَزْفِي فعِلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وَفَتَافِيت سُكُونِ البُلْبُلِ الحافي فعِلات فعِلاتن فاعلاتن فا

سِوَى مِن عِطْرِ موسِيقَاهُ خَلْفِي علاتن فاعلاتن فاعلاتن

وَفَرَولَات سِماء الخَدِّ تَلْهُو فَوقَ كَفّي فعِلاتن فعِلاتن فاعلاتن فاعلاتن

إِبْحَثِي عَن زَغَبِ القِطَّةِ فِي حِضْنِي الأَخِيرِ فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فاعلاتن

وَامْسَحِي دَمعِ شَنَاشِيلِكِ فِي منْدِيلِ عَطْفِي فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فاعلاتن

لَا تَخَافِي فاعلاتن

مَشّطِي خصْلَةَ أَمْوَاجِي فاعلاتن فعِلاتن فا

سَأَنْمُو مِنْ ضِفَافِي علاتن فاعلاتن

لَأ تَخافِي فاعلاتن

فَلَقَدْ وَجَّهْتُ مَرْسَاتِي فعِلاتن فاعلاتن فا

سَآتِي علاتُ

اَنْتَظِرِينِي قُرْبَ خَصْرِ الماءِ ن فعِلاتن فاعلاتن فاعِ

كي أُدلِي عَلَى صَدْرِكِ أَقْرَاطِ اعْتِرَافِي لاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن

لَأ تَخَافي فاعلاتن

والتدوير الجملي يتحقق عندما تصبح القصيدة جملاً شعرية مدوّرة، وهذا لا يعني أنْ تأتي جميع الجمل فيها مدوّرة؛ فقد يُدَوَّر بعضها، ولا يدوّر بعضها الآخر؛ طبقاً لضرورات تجربة القصيدة نفسها، والحاجة إلى هذه التقنية الفنية[1].

ويتكون هذا النص الشعري من ثماني جملٍ شعرية تبدأ جميعها باللازمة (لا تخافي)، في حالةٍ من التنوع التفعيلي بين تام التفعيلة وزاحفها، وفي الجملة الأولى يتحقق التدوير في السطرين الخامس والسادس؛ ربّما لاختفاء التقفية فيهما دون غيرهما.

وفي الجملة الثانية ايضاً يتحقق التدوير مرتين، منذ نهاية السطر الرابع، ومنذ نهاية السطر السابع، للسبب نفسه، ويتحقق التضمين في الجملة الثالثة بشكلٍ أكبر كما يظهر في التقطيع أعلاه، ليختفي في الجملة الرابعة، عائداً في الجملة الخامسة، ومن ثمَّ في الجملة السادسة، فالسابعة، فالثامنة، ويبقى اختفاء التقفية في موارد التدوير المذكورة سبباً في وقوعه.

وقد يكون التدوير في شعر التفعيلة مقطعيّاً[*]، كما في نص **(انتظار)** [2]، **لأجود مجبل**

تَرْتَخِي أُرْجُوحَةٌ فِي القَلْبِ،	**فاعلاتن فاعلاتن فاعِ**
يَشْتَدُّ دَبِيبُ الظِّلِّ فِي اللوحَةِ،	**لاتن فعِلاتن فاعلاتن فعِ**
والليلُ لَهُ طَعْمُ الوَدَاعْ	**لاتن فعِلاتن فاعلاتْ**
يَتَدَلَّى فِي الشَّبَابِيكِ	**فعِلاتن فاعلاتن فَ**
خَلِيطَاً مِنْ وُحُولِ المُدُنِ السُّفْلَى،	**علاتن فاعلاتن فعِلاتن فا**
وَأَحْزَانِ الغَجَرْ	**علاتن فاعلا**
وَنَثِيثِ الضَّجَرِ الكَونِيِّ	**فعِلاتن فعِلاتن فاعِ**
قَدْ يَنْزِلُ	**لاتن فعِ**
فِي شَكْلِ حَجَرْ	**لاتن فعِلا**
فَمَتَى	**فعِلا**
تَأْتِينَ يَا سَيِّدَتِي؟،	**تن فاعلاتن فعِلا**
صُبْحَاً بِحَارِيَّاً... وَإِيمَاءَ شِرَاعْ	**تن فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتْ**

[1] **ـ ينظر: القصيدة العربية الحديثة: ١٨٠ـ١٨١.**

(*) ينظر على سبيل المثال: حمامة عسقلان: ١٥، ٣٠، ٣٣، ٣٧، ٤٨، ٨٤، ٩٢، وينظر أيضاً: تلميذ الفراشة: ١٧، ٢٣، ٣٩، ٩٢، ١١٥، ١٤٥، ١٥٤، وينظر أيضاً: رحلة الولد السومري: ٦، ٣٠، ٣٧، ٤٢، ٥٥، وينظر أيضاً: مفاتيح لأبواب مرسومة: ١٨، ٢٢، ٩٧، وينظر أيضاً: الماء يكذب: ٣٥، ٤١.

[2] **ـ رحلة الولد السومري: ٤٢ـ ٤٣.**

وَمَتَى تَأْتِينَ؟،	**فعِلاتن فاعِـ**
عَصْرَاً ذَهَبِيَّاً لِبِدَايَاتِ المَطَرْ	**لاتن فعِلاتن فعِلاتن فعِلا**
مُطْلِقَاً كُلَّ العَصَافِيرَ الَّتِي أَلْغَتْ	**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا**
تَعَالِيمَ القَبَائِلْ	**علاتن فاعلاتن**
صَوتُكِ المَخْدُوشُ بِالمَاءِ،	**فاعلاتن فاعلاتن فَـ**
تَحَدَّى نَزَقَ البَحْرِ،	**علاتن فعِلاتن فـ**
وَحُرَّاسَ القِلَاعْ	**علاتن فاعلاتْ**
فَتَعالَي،	**فعِلاتن**
نَعْتَنِقْ بَيْنَ المَحَطَّاتِ الَّتِي نَامِتْ	**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا**
عَلى وَعْدِ سَفَرْ	**علاتن فعِلا**

***

هَا هُوَ النَّهْرُ،	**فاعلاتن فـ**
أَتَى كَالدَّمْعِ	**علاتن فاعِـ**
مَصْلُوبَاً بِآلافِ الرِّسَائِلْ	**لاتن فاعلاتن فاعلاتن**

والتدوير المقطعي في الشعر المعاصر يتحدد بهيمنة تقنية التدوير على مقطع من القصيدة بحيث تنشغل به انشغالاً كلّيّاً؛ وقد يأتي أحد المقاطع في النص الشعري المعاصر مدوَّراً تدويراً كاملاً، أو مقطعان أو أكثر، شرط أنْ يستقل كل مقطع بنظامه التدويري[1].

ويتكون النص الشعري أعلاه من مقطعين جاءا من وزن الرمل، ويشتمل المقطع الأول على كثافة تدويرية تتناسب والمساحة التي يشغلها في النص، وهي مساحة راجحة مقارنةً بمساحة المقطع الثاني القصيرة.

وقد جاء التدوير في النص ككل بأشكالٍ عِدَّة، فتارةً يكون الجزء الأكبر من التفعيلة (فاعِـ) شاغلاً نهاية السطر، تاركاً لباقي التفعيلة (لن) صدارة السطر الذي يليه، وهذا الشكل التفعيلي تكرر ست مرات في النص، أو أنْ يشغلَ جزءُ التفعيلة (فعِـ) نهاية السطر الشعري، تاركاً الجزء المتبقي (لاتن) لبداية السطر الذي بعده، وقد تكرر هذا أربع مرات في النص.

أو أنْ يشغلَ جزء التفعيلة (فَـ) نهاية السطر، ليأخذ جزءُ (علاتن) شروعَ السطر الذي بعده، وهذا واردٌ في أربعة مواضع أيضاً؛ بينما يشغل الجزء (فا) نهايةَ سطرٍ واحدٍ، ليأخذ بداية السطر بعده الجزءُ (علاتن).

---

[1] ـ **ينظر: القصيدة العربية الحديثة: ١٨٦.**

وترى نازك الملائكة "أنّ تواتر التفعيلات الكثيرة ... يتعارض مع التنفس عند الإلقاء. لا بل إنّه يتعب حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة. وسرعان ما نمجّه ونرفض أنْ نقرأ"[1]، على أنّ تدويراً كليّاً قد يعتري النص الشعري كلَّه في مدونات الدراسة[*]، ومن مصاديق هذا نص **(لو كنتِ أقرب)**[2]، **لحسن عبد راضي**

لَو كُنْتِ أَقْرَبَ مِنْكِ	**متْفاعلن متَفاعِـ**
لَو كَانَتْ يَدِي مَلْأَى بِعِطْرِكِ	**لن متْفاعلن متْفاعلن متَـ**
قَدْ جَعَلْتُكِ قِبْلَتِي الأُولَى	**فاعلن متَفاعلن متْفا**
وَسَبَّحْتُ انْتِظَارَكِ، بَينَ تَابُوتَينِ	**علن متْفاعلن متَفاعلن متْفا**
مِن زَمَنٍ وَأَلْوَاحٍ	**لن متَفاعلن متْفا**
وَقُلْتُ هِيَ النِّهَايَةُ	**علن متَفاعلن متَـ**
لَمْ أَعُدْ أَخْشَى عَلَيَّ مِنَ النِّهَايَةِ	**فاعلن متْفاعلن متَفاعلن متَ**
لَمْ يَعُدْ بَينِي وَبَينَ البَحْرِ إِلَّا خُطْوَتَانِ	**فاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن مُـ**
وَلَمْ يَعُدْ بَينِي وَبَينَ المَوتِ إِلَّا طَعْنَتَانِ	**تَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن مُـ**
قَمِيصِيَ الدَّامِي	**تَفاعلن متْفا**
وَيَعْقُوبُ الضَّرِيرُ	**علن متْفاعلن مُـ**
وَثَمَّ لِي وَرْدٌ وَيَاقُوتٌ وَوَشْمٌ فِي الذِرَاعِ	**تَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن مُـ**
أُمِيطُ عَنْ عَينَيَّ جُرْحَهُمَا	**تفاعلن متْفاعلن متَفا**
وَاَسْتَثْنِيكِ مِنْ وَجَعِي	**علن متْفاعلن متَفا**
أَقُولُ هِيَ النِّهَايةُ	**علن متَفاعلن متَـ**
أَنْتِ اَبْعَدُ مِنْ سَمَائِكِ	**فاعلن متَفاعلن متَفا**
لَو تَضُمُّكِ لَهْفَتِي	**فاعلن متَفاعلن**
لَو تَمْنَحِينَ فَمِي مُرُوجَك	**متْفاعلن متَفاعلن متَـ**
كَي يُرَاقِصَ أَحْرُفَ الكَلِمَاتِ فَوقَ العُشْبِ	**فاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفاعِـ**
كَيفَ لِلَحْظَةٍ أَنْ تَحْتَوِيكِ	**لن متَفاعلن متْفاعلن مُـ**
وَكَيفَ لِلْمِرْآةِ أَنْ تَخْلُو إِلَيكِ	**تَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن مُـ**
تَرَاجَعِي يَا أَنْتِ يَا امْرَأَةً مِنَ الحِنَّاءِ وَالكَلِمَاتِ تَفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفاعِـ	

---

[1] ـ قضايا الشعر المعاصر: ٩٩.

(*) ينظر على سبيل المثال: التفاتة القمر الأسمر: ٢٦، ٦٩، ١٠٩، وينظر أيضاً: حمامة عسقلان: ١٩، ١١٢، وينظر أيضاً: رحلة الولد السومري: ١٥، ٢٢، وينظر أيضاً: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٣٢.

[2] ـ حمامة عسقلان: ١١٢ـ ١١٣.

لَسْتُ أُطِيقُ حُزْنَكِ لن متَفاعلن متَـ

فَامْلَئِي عَينَيكِ مِنْ فَرَحِي الأَخيرِ فاعلن متْفاعلن متَفاعلن مُـ

وَغَادِرِينِي نَخْلَةً فِي آخِرِ الصَّحْرَاءِ تَفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعِـ

تَنْتَظِرُ البِدَاية لن متفاعلاتن

فالنص من تفعيلة الكامل، وقد جاءت جميع سطوره الشعرية مدوَّرة تدويراً كلِّيّاً، هذا النمط التدويري الذي يقوم على إشغال النص بأكمله، بحيث يبدو كجملة واحدة، وهو تدوير ينحو على المستوى الشكلي منحى دائريّاً، ويتميز باستمراريته التي لا تتحقق إلا به من بين أنماط التدوير[1].

إذ يتسيد التدوير كل مساحة النص الشعري، في استرسالٍ شعري استوعبَ تجلّيات التدوير التي ربما لم تفارق إلا سطراً شعريّاً واحداً من النص، ومن هنا فقد ظهرَ التدوير في أشكال، هي: (متَ/فاعلن) تسع مرات، و(مُ/تَفاعلن) سبع مرات، و(متْفاعِ/لن) اربع مرات، و(متْفا/علن) ثلاث مرات، و(متَفاعِ/لن) مرتين.

وهي أشكال تدويرية جعلت فضاء النص أدائيّاً منغلقاً، فجاءت موازيةً لمضمون النص الذي يتسم بالخصوصية والانغلاق العالي بين الأنا والآخر، هذا مع معززات تعبيرية لغوية ذات أبعاد إيقاعية إضافية، شكّلت روابط في خِضَمِّ التدوير؛ أوضحُها التكرار الأسلوبي المتجاور الذي يظهر في (لو+ الفعل الماضي الناقص _كان_)، وتكرار (لم+ أعد/يعد)، وتكرار (كيف+ الجار والمجرور)، فكلها تكرارات متجاورة، أسهمت في رفد إيقاع النص، واحتضان محطات تدويرية فيه.

[1] ـ ينظر: قضية الشعر الجديد: ١٩٤.

٢_ فاعليّة التضمين

منذ أنْ تَعرّضَ الوزن الشعري إلى تجريب حداثيٍّ طالَ هندستَه صارَ لمتعلّقات الوزن من الظواهر اعتبارٌ وخصوصية جديدة، ولعلّ التضمين من الظواهر التي نالت وافراً من الاهتمام والرصد من قبل القدامى(*)؛ **"**وإذا كان موقف النقاد العرب القدامى الرافض للتضمين قد انطلق من موقفهم من الشعر وطبيعته ووظيفته لما يلحق من عيب بالوزن والقافية التي هي محط نغم الأبيات، وعملية اندراج المعنى في البيت التالي يضيع تأثير القافية الذي يضبط الإيقاع ويؤسس اللحن، إذا كان كذلك؛ فإنّ الشعر الحديث رحب بظاهرة التضمين ووجد فيها متنفساً لكسر قدسية السطر والقافية**"**(١)، ومن هنا نفهم البُعد الذي يوفره الاشتغال الحداثي على مستوى النص، من تغيير الوجهة النقدية تجاه الظاهرة الأدبية.

وقد صار من المحتَّم شيوع ظاهرة التضمين في شعر التفعيلة؛ لأنّه كسرَ القالب الوزني ولم يشترط امتلاءه، فهذا الشكل لا يشترط استقلالية السطر الشعري؛ بل يشترط تماسك البنية الكلية للنص ووحدتها عَبْر تلاحم السطور التي تشدّ أحدها إلى الآخر، أي أنّ التضمين يجمع بين الأسطر الشعرية، ويزيد من شدة اقتضاء أحدها للآخر، لتنتهي القصيدة إلى كونها مجموعة من التضمينات، إذ يُمارَس تهشيمٌ لوحدة البيت في الوقت الذي يتم فيه بناء وحدة كبرى للقصيدة بوصفها كُلّاً (٢).

وقد صار عدد التفعيلات في كل سطر خاضعاً إلى عوامل الصوت والدلالة والتركيب، وهي التي تحدد نهايته وليس الوزن، فقد شاعت ظاهرة التضمين في شعر التفعيلة، وتراجعَ دور القافية وحلّت الوقفات الداخلية لتعويضه وإتاحة فرصة للتوقف والاستمرار معاً؛ والتضمين في شعر التفعيلة يؤدي إلى تماسك بنية النص الكلية، وهو يلغي استقرار الإيقاع في نهايات الأبيات أو القوافي، ولا يعيق استرسال التعبير من بيت لآخر، فلا نجد وقعاً كبيراً للقافية؛ لاندراجها في سياق التعبير مما يمتنع الوقوف عليها دلاليّاً(٣).

(*) ينظر: العقد الفريد، ابن عبد ربّه (٣٢٧هـ)، شرحه وصنعه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الابياري، (د.ط)، (د.ت): ٥/ ٥٠٨، وينظر: نقد الشعر: ٢٠٩، وينظر: الموشح: ١٩، وينظر: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ابو هلال العسكري (٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م: ٣٦، وينظر: سر الفصاحة: ١٧٨، وينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير (٦٣٧هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٥٨هـ - ١٩٣٩م: ٢/ ٣٤١.

١- موسيقى الحب في الشعر الحديث: ٢٢٤.

٢- يرى الدكتور حسن ناظم أنّ من المسوّغ معالجة التضمين ضمن المستوى التركيبي، ينظر: البنى الأسلوبية في شعر السياب –دراسة في "أنشودة المطر"، حسن ناظم، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠١٥م: ٢٤٢-٢٤٩.

٣- موسيقى الحب في الشعر الحديث: ٢٢٦-٢٢٨.

وإذا كانت فاعلية التضمين تتسم بالصراع بين وقفتين: عروضية ونحوية، فذلك معناه أنّ التضمين حين يحافظ على الوقفة العروضية يقوم بخرق الوقفة النحوية، وبهذا فهو يشكل فاعلية ذات قيمة شعرية، ويضيف إلى إيقاع المعاودة الشعري إيقاع الاستمرار النثري الذي من شأنه مقاومة النبرة الغنائية لتقريب الشعر من تخوم الأسلوب الدرامي والملحمي[١].

وثمّة مَن يرى في كون التضمين حقيقة هامة وممتعة، وهو أيضاً تَمَلمُلٌ مِن وحدة البيت القاسية، وخروجٌ مِن قِبَل الشاعر عليها[٢]، وإذا كان للإيقاع في التضمين نصيبٌ يتمثل في تحقُّق الوقف قبل تمام المعنى[٣]؛ فإنّ الشعر الحديث له خصوصية تشكيله الوزني التي قد تُنحّي نصيب الإيقاع المذكور، ليأخذ المعنى بالاسترسال، وصولاً إلى المديات التي يُستَوفَى بها.

ومن هنا تتضح مبررات دراسة التضمين في حداثة الوزن الشعري، وتحديداً رجحان دراسته في شعر التفعيلة؛ نظراً لكونها متحققة في النص الشعري العمودي التقليدي، وبالشكل الذي لا يوفر جدوى تامة من مقاربته حداثيّاً قدر ما يوفره من الجدوى فيما لو دُرسَ في شعر التفعيلة.

لذا سنسلط الضوء على التضمين في شعر التفعيلة فقط؛ ومن مصاديقه نص **(للأهلِ ذاكرةٌ كالشَّجر)**[٤]، **لبسام صالح مهدي:** (تفعيلة المتقارب)

١ـ لِأَهلِي الَّذِينَ أَحاديثُهُمْ تَزرَعُ الذِّكرياتْ

٢ـ لِأَهلِي الَّذِينَ تَحوكُ أَصابِعُهُمْ غَزْلَ هذي الحياة

٣ـ فَأَعراسُهُمْ وطنُ الأُغنيات

٤ـ يُغَرِّدُ فيها الرَّصاصُ

٥ـ حَنِيناً لِمَن غابَ عنهُم

٦ـ لِمَن ظلَّ في جسدِ الصَّبرِ منتظِراً عُرْسَهُ

٧ـ كي يُفَرِّقَ حنَّاءَهُ في أَكُفِّ اللقاء...

٨ـ يَرُشُّ مِن الوردِ ماءً...

٩ـ فيقفزُ عِطرُ الطفولةِ مِنْ فوقِ أَكتافِهِم

١٠ـ فَهُم هكذَا أَهلُنا الطَّيّبُون...

١١ـ وَهُمْ فِي زمانِ الظُّنونْ

١٢ـ يخطّون في مرمر الصبرِ أَسماءَهم فتَموتُ الظُّنونْ...

✹✹✹✹✹✹

---

[١] ـ ينظر: شعرية القصيدة العربية المعاصرة: ١٢٧.

[٢] ـ ينظر: قضية الشعر الجديد: ١٩٤.

[٣] ـ ينظر: حداثة التواصل: ٢٢١.

[٤] ـ التفاتة القمر الأسمر: ٧٥ـ٧٦.

١٣_ كبيرٌ عَلى النخلِ أَنْ ينحَنِي

١٤_ فكم خَبَّؤُوا بينَ سعفاتِهِ مِن جَنَاحْ

١٥_ يُحلِّقُ عندَ الصَّبَاحْ

١٦_ لِشَمسٍ تُطَرِّزُ وجهَ الوطن

١٧_ تُغازلُ كلَّ صَبايَا الورودْ

١٨_ وتذهبُ ثُمَّ تعودْ

١٩_ وللعرسِ بُقيا

٢٠_ وَلِلأهلِ ذاكرةٌ كالشَّجرْ...

٢١_ يَمرُّ عليها الخريفْ

٢٢_ فَتَنسى

٢٣_ بِأَنّ لها في الغصونِ ثِمارْ

فالمقطع الشعري فيه تضمينات؛ والتضمين إمّا افتقار أو اقتضاء؛ فالافتقار أي 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، أما الاقتضاء فهو فاعلية دلاليّة؛ لأنّ دلالة البيت الأول تتقوى بالثاني والثاني لا يُفهم إلَّا بالأول[١].

فالمقطع الأول يمكن عَدُّهُ بيتاً شعريّاً كبيراً؛ بفاعلية التراص الدلالي، حيث السطر الشعري مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسطر الذي يسبقه؛ إذ تكثر الأواصر الدلالية التي يمكن معها تَصَوُّر المقطع عبارة عن سلسلة تعبيرية تتكون من حلقات مُحكمة دلالياً.

ومن الواضح أنّ عائدية تعالق المعاني إلى الاقتضاء بين سطر وآخر، هذا الاقتضاء الذي يشكل روح الارتباط الدلالي بين السطر والسطر الآخر، إذ لا يمكن مثلاً الاستغناء دلاليّاً عن السطرين (١،٢)؛ لأنّ السطر (٣) لا يستغني دلاليّاً عنهما، وكذلك لا يمكن الاستغناء عن السطر (٣)؛ لأنّ السطر (٤) يحتاج دلاليّاً إليه، وهكذا ينتهي لنص إلى بنية شعرية متراصة التراكيب والمعاني.

وبالرغم من عائدية تفاصيل المقطع الثاني إلى مضمون وفكرة المقطع الأول، إلا أنّ الانفصال الدلالي يبدو واضحاً بين محطة ختام المقطع الأول ونقطة شروع المقطع الثاني، فمنذ السطر (١٣) يبدأ المقطع برصد عالمٍ شعري له خصوصيته التركيبية التي تشتمل على تعالق المعاني فيها بشكل جلي، اعتماداً على الاقتضاء الدلالي في حالة من توالد المعاني الواضح.

---

[١]- **ينظر: شعرية القصيدة العربية المعاصرة: ١٢٨- ١٢٩.**

وعلى الرغم من سكون القوافي، أو إمكانية تسكينها في أيٍّ من المقطعين، إلّا أنّ هذا السكون لم يمنع استرسال الأسطر الشعرية؛ نظراً للتعالق الدلالي بينها؛ الأمر الذي ينتج عنه تلاشي التقطيع النظمي ضمن الإطار الوزني.

ومن نصوص التضمين نص **(حِينَ يَموتُ كُلُّ شَيء)** [1]، **لمحمد البغدادي.**(تفعيلتَي المتقارب والمتدارك)

١ـ قِرَاءَةُ عَيْنَيْكِ أَمْرٌ لَذِيذ

٢ـ وَرَغْمَ طُفُولَةِ عَينِي أَرَاهُ يَسِيراً

٣ـ العُيُونُ الَّتِي لَا تَخُون

٤ـ وَالجُفُون

٥ـ وَشَعْرُكِ بَينَ أَصَابِعِكِ النَّاعِمَةْ

٦ـ تَقُولُ بِمَا لَا يُثِيرُ الظُّنُون:

٧ـ تَقَدَّمْ... فَهَذِي هِيَ اللحْظَةُ الحَاسِمَةْ..!!

٨ـ وَلَحْظَتُكَ البِكْرُ حِينَ تَفُوتْ

٩ـ تَمُوتْ..!!

١٠ـ وَحِينَئِذٍ كُلُّ شَيءٍ يَمُوتْ

١١ـ وَتَذْوِي خُرَافَةُ أَنَّ العُيُون

١٢ـ لَهَا لُغَةٌ مُمْكِنٌ أَنْ تُرَى

١٣ـ وَتَذْوِي خُرَافَةُ أَنَّ قِرَاءَةَ عَينَيكِ أَمْرٌ لَذِيذ..!!

****

١٤ـ أَجَلْ ..

١٥ـ إِنَّهَا اللحْظَةُ الحَاسِمَةْ

١٦ـ فَهَيَّا إِلَيهَا وَلَاتَنْتَظِرْ

١٧ـ وَدَعْ مَا تُقَدِّرُهُ لِلقَدَرْ

١٨ـ وَسِرْ

١٩ـ وَخُذْ مَعَكَ الذِّكْرَيَاتْ

٢٠ـ وَكُلَّ انْتِصَارَاتِكَ البَائِسَاتْ

٢١ـ وَسِرْ

---

[1] **ـ ما لم يكن ممكناً: ٣١ـ ٣٣.**

٢٢_ وَدَعْ مَا تُقَدِّرُهُ لِلْقَدَرْ

٢٣_ _ تسمحيلي..؟

٢٤_ – لا...

٢٥_ تَكَسَّرَتِ الآنَ كُلُّ الغُصُونْ

٢٦_ تَوَقَّفَتِ الآنَ كُلُّ العَقَارِبْ

٢٧_ ولَحظَتِي البِكْرُ حِينَ تَفُوتْ

٢٨_ أَمُوتْ..!!

٢٩_ وَحِينَئِذٍ كُلُّ شَيءٍ يَمُوتْ..!!

إذ يطالعنا هذا النص بتضمينات متتابعة، قائمةً تارةً على الافتقار، وتارةً أخرى على الاقتضاء، وخصوصاً في المقطع الأول، فالأسطر (٣، ٤، ٥) تفتقر دلاليّاً للسطر (٦)، الذي يفتقر بدوره للسطر (٧)، ثم إنّ السطر (٨) فيه افتقار دلالي للسطر (٩)، والسطرُ (١١) فيه افتقار للسطر (١٢)، فتتسع مساحة الافتقار في المقطع الأول، بينما تضيق مساحة الافتقار في المقطع الثاني، إذ لا نلحظه إلا بين السطر (٢٧) والسطر (٢٨).

ويتأسس الافتقار في المواضع المذكورة على انزياحٍ تشكيلي ينبثق عنه خرقٌ نحوي، يتجلى في تأخير الخبر إلى السطر (٦) عن مبتدئه الذي في السطر (٣)، ومن ثَمَّ تأخير مقول القول عن السطر (٦) إلى السطر (٧)، وكذلك تأخير جواب الشرط عن السطر (٨) إلى السطر (٩)، وعن السطر (٢٧) إلى السطر (٢٨)، وتأخير خبر الحرف الناسخ عن السطر (١١) إلى السطر (١٢)، وهذه إزاحات دلالية كشفت عن الاسترسال التعبيري الواضح بين الأسطر، والمجاور والمتضمن أحياناً للاقتضاء الدلالي؛ وبهذا يتم تجاوز التقطيع الكمي في النص، إذ أنّ النص على كونه موزوناً يشتمل على قوافٍ ساكنة أو حتى قابلة للتسكين، فهو ينكشف عن تتابع واسترسال تعبيري يؤدي إلى عدم الوقوف، الأمر الذي يأخذ بنا إلى وحدة النص الموزون أكثر مما يأخذنا إلى وحدة البيت الموزون بفاعلية التضمين.وهكذا يجيء التضمين في نصوص التفعيلة لدى شعرائنا(*)، بوصفه نزوعاً جماليّاً نحو التحديث الإيقاعي.

(*) ينظر على سبيل المثال: حمامة عسقلان: ١١، ١٥، ١٩، ٢٣، ٢٧، ٣٠، ٣٣، ٣٧، ٤٠، ٤٢، ٤٤، ٤٨، ٥٣، ٥٨، ٦٣، ٦٥، ٦٧، ٦٩، ٧١، ٧٣، ٧٥، ٧٧، ٧٩، ٨٢، ٨٤، ٩١، ٩٢، ٩٤، ٩٨، ١٠٠، ١٠٢، ١٠٥، ١٠٨، ١١٢، ١١٤، ١١٦، ١١٨، ١٢١، وينظر: التفاتة القمر الأسمر: ٥، ٩، ١١، ١٤، ٢٦، ٤٣، ٥٧، ٥٨، ٦٠، ٦٢، ٦٤، ٦٧، ٦٩، ٧٥، ٧٩، ٨١، ٨٣، ١٠٣، ١٠٩، ١١٦، ١٢١، وينظر تلميذ الفراشة: ٧، ٩، ١٧، ٢٣، ٣٩، ٨٢، ٩٢، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٨، ١٠٩، ١١١، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١٢٣، ١٣٥، ١٣٧، ١٣٩، ١٤٥، ١٥٤، وينظر مفاتيح لأبواب مرسومة: ٩، ١٢، ١٨، ٢٢، ٢٧، ٣٤، ٣٧، ٣٩، ٧٠، ٧٣، ٧٩، ٨١، ٨٣، ٩٤، وينظر: سماؤك قمحي: ٥، ٢٠، ٤٦، ٥٣، ٦٥، ٧٣، ٨٢، ٩٣، ١٠١، ١٢٨، ١٣٧، وينظر رحلة الولد السومري: ٦، ١٥، ٢٢، ٣٠، ٣٧، ٤٢، ٤٨، ٦٤، ٧٤، ٧٦، وينظر: حديقة الأجوبة: ٣٨، ٤٠، ٤٤، ٧٧، ١٠٤، ١٠٩، ١١٣، ١١٤، ١٢٤، ١٣٥، وينظر: ما لم يكن ممكناً: ٤، ٩، ١٨، ٣١، ٧٩، وينظر: سقفي ركام: ٧٨، ٩٩.

وموجز القول، أنّ النصوص الشعرية في مدونات الدراسة كشفت عن الحداثة في بنية البيت الشعري الموزون، فأشكال البيت الموزون تظهر عبر تقنيات مثل نثر الأبيات التي راح التسعينيون يرسخون لها بشكلٍ قصدي ومكثف، وتقنية السطر الشعري، والجملة الشعرية، على ما تكشف عنه هذه التقنيات من تجريب في مغادرة سيمترية البيت الموزون، مع ما تنطوي عليه من بروزات وزنية وتنويعات إيقاعية تؤسس لعروض النص المتغير مقابل عروض الشعر القار والمعهود، وقد تم التعرض لهذه البروزات هنا؛ لأنّ الباحث يرى في دراستها كإيقاعات ساندة لشكل البيت بوصفها تعزيزاً حداثيّاً في ظلال الوزن، أكثر من كونها تحديثاً وزنيّاً ظاهريّاً، ومن هنا فإنها مزاوجة موسيقية تأتي ضمناً في طيَّات أشكال البيت الموزون.

أمّا عن التمفصل الإيقاعي في البيت الموزون، فإنّه جاء في نصوص شعرائنا بوصفه خرقاً وخلخلةً للوقفة العروضية والنحوية والدلالية، في فاعلية التدوير النصّي في النص العمودي المنثور، أو التدوير الجملي والمقطعي والكلّي في شعر التفعيلة، وأيضاً في فاعلية التضمين التي لم تعد عيباً قدْرَ كونها واحدة من جماليّات الاشتغال الشعري التي تلقي بظلالها إيقاعيّاً في نص التفعيلة تحديداً، إذ ينحسر معها دور القافية بوصفها دلتا الوزن، ليتسع الوزن بالغاً النص أو مساحة كبيرة منه في خضوعه للاسترسال النحوي أو الدلالي.

الفصل الثالث

(حداثة الإيقاع في التصوير الشعري)

مدخل تنظيري (في التصوير –ضرورته وإيقاعه–)

أولاً_ ضرورة التصوير

ثانياً_ إيقاع التصوير

المبحث الأول: إيقاع التصوير الشعري (البياني والتشكيلي والمتجاوز)

أولاً_ الإيقاع في التصوير البياني (المشابهة)

١_ إيقاع التصوير التشبيهي

٢_ إيقاع التصوير الاستعاري

ثانياً_ الإيقاع في التصوير التشكيلي (الرسمشعري)

ثالثاً_ الإيقاع في التصوير المتجاوز (الاستدعاء)

المبحث الثاني: معمار إيقاع التصوير الشعري (الأنماط)

أولاً_ النمط الرتيب

ثانياً_ النمط الدائري

ثالثاً_ النمط الساكن

الفصل الثالث

حداثة الإيقاع في التصوير الشعري

_مدخل تنظيري (في التصوير _ضرورته وإيقاعه_)

أولاً_ ضرورة التصوير

بالتصوير لا بغيره تتحقق نَصيَّة النص؛ نظرًا لكونه يعكس الحساسيّة الفنيّة التي يصبح معها النص تجربةً خاصة لها وقْعُها الخاص عَبْر ما يمكن أن يثيره التصوير أو عَبْر ما ينعكس فيه؛ فهو معيارٌ جمالي إليه ترجع شِعرية التعبير في النص الشعري وخصوصيته التي تفرزه عن غيره من مصاديق الأداء الشعري.

وبمقارنة التصوير مع عناصر ومستويات البنية النصية الأخرى، تظهر قيمته وخطورته؛ فوزنُ النص وألفاظه يمكن أن يُمَثِّلا نقطتَي التقاءٍ نصيّة بين مختلف النصوص؛ بينما التصوير خصوصية تحمل انفعال النّاص، ورؤيته الجمالية، وحلمه، ومعالجته الذوقية للمضمون.

وحداثة النص الشعري مكفولة بما يترجِمه بوصفه نصًّا سهلًا ممتنعًا، يعلن المستقبِل اندكاكه واندهاشه جماليًّا أمامه، فهو مثار ردة فعله، ومن هنا يكون للنص أو للتعبير الشعري فيه وَقْعٌ خاصّ به، وليس التصوير إلّا نتيجة لما يتم توظيفه من تراكيب شعريّة ينبلج عنها وعمّا فيها ماء الشعرية.

وقد كان التصوير الشعري مدار اهتمام الحكم النقدي العربي القديم؛ نظراً لخصوصيّته في الاشتغال الشعري(*)؛ ومن النقاد القدامى مَن حدَّده أو أشار إليه كمصطلح نقدي، كالجاحظ (٢٥٥هـ)، وقدامة بن جعفر البغدادي (٣٣٧هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)[١].

فعبارة الجاحظ(٢٥٥هـ):"فإنّما الشعر صناعةٌ، وضَرْب من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير"[٢]. تقدّم مصطلحًا هامًّا يكتسب دلالة خاصة، ويشي بثلاثة مبادئ، لها ما يدعمها في كتب الجاحظ وتفكيره النقدي، تتمثل في أنّ للشعر أسلوبًا خاصًّا في صياغة الأفكار أو المعاني يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقّي، وأنّ هذا الأسلوب يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسّيّة، فيترادف

(*) ينظر على سبيل المثال: الموشح: ٢٨، وينظر: عيار الشعر: ٩٩.

[١]- ينظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، أعظمية، ط١، ١٩٩٤م: ١١٤.

[٢]- كتاب الحيوان: ٣ / ١٣٢.

التصوير مع ما يسمى اليوم بالتجسيم، وأنّ التقديم الحسي للشعر يجعله قريناً للرسم، مشابهًا له في التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي[1].

وإنّ بعض أحكام الجاحظ النقديّة تؤكد جنوحه وميله إلى الشعر الذي يقدم مشهدًا أو منظورًا واضحًا لمخيلة المتلقي، كأنّه لوحة يرسمها رسّام، فربْطُ الشعر بالرسم أمر ناتج عن إدراك أنّ التقديم الحسي للمعنى (أو التجسيم) عنصر مشترك بين الشعر والرسم؛ على أساس أنّ كُلًّا من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية، هذا والجاحظ لم يشأ أنْ يجعل الشعر تصويرًا محضًا[2]؛ إنما رأى فيه أنه جنسٌ من التصويرعلى أنّنا نلحظ أنّ الجاحظ لم يستعمل مصطلح الصورة؛ إنما استعمل مصطلح التصوير.

وربما استفاد قدامة بن جعفر(٣٣٧هـ) من الطرح النقدي الجاحظي، في مقولته التي أوردها في حديثه عن صناعة الشعر، قائلا: **"**المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة **"**[3]، فبالرغم من كون الشعر في هذه العبارة مشبَّهًا بالصورة، بوصفها نتيجة أدائية تخضع لها سائر المعاني في الاشتغال النصي؛ لكنْ من الممكن لنا أنْ نفهم في ضوء معطيات هذا الفهم النقدي أنّ قدامة يرى أنّ الشعر من تجليات الصورة؛ لأنّ لها مصداقاً في الحِرَف الأخرى؛ فثمة مواد موضوعة هي (المعاني، والخشب، والفضة)، وثمة صناعة تتمثل بـ(الشعر، والنجارة، والصياغة) التي تمثل جميعها صورًا في النهاية.

وهذه مقاربة أخرى للشعر بالفن، فالنجارة والصياغة حِرفتان فنيّتان بطبيعة الحال، وكلتاهما تصوير ورسم، مع فارق المادة بينهما، وبهذا يكون الشعر من التصوير أيضًا، وإنْ لم يُصرّح قدامة بلفظة التصوير.

ويتناول عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ) مصطلح التصوير، قائلاً: **"** ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنَّ سبيل المَعْنَى الذي يعبَّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أنّ محالًا إذا أردت النظرَ في صَوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة كذلك محال إذا أردتَ أن تعرفَ مكان الفضل

---

[1]- ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م: ٢٥٦- ٢٥٧.

[2]- ينظر: المصدر نفسه: ٢٥٩- ٢٦٠، وينظر: بناء الصورة الفنية في البيان العربي _موازنة وتطبيق_، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط)، ١٩٨٧م: ٢٨.

[3]- نقد الشعر: ٦٥.

والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرّد معناه"[1]، ولا يبدو هذا الفهم النقدي بعيدًا عن سابقَيه؛ فالتصوير هو القاسم المشترك، والسبيل الذي يتسع للشعر وغيره مما ذكر، فالتصوير واقعٌ في المعنى المعبَّر عنه مُنتِجًا شعرًا، وواقعٌ في الفضة والذهب مُنتِجاً خاتمًا أو سِوارًا، ليكون التصوير معيارًا في المفاضلة لا أنْ يكون ما وقعَ فيه معيارًا.

ويطالعنا مصطلح "التصوير" في النقد العربي الحديث؛ فنجده عند **محمد غنيمي هلال** متسرّبًا في عرضه ودراسته للصورة[2]، ونجده أيضًا عند **محمد مندور** في إطار دراسته للوصف والتصوير قائلًا: " والواقع أنّ الوصف والتصوير قد كانا دائمًا عنصرًا أساسيًّا في الشعر يوازن عنصر الغناء وعنصر التفكير"[3]، ذاكرًا أنّ المصوّر لا يستطيع ولا ينبغي له أن يسجل في لوحته غير لقطة واحدة في وضعٍ ما؛ بينما الشاعر يستطيع تناولَ عِدة أوضاع ولمحات متتابعة، والنحات قد يستطيع أن ينحت جوادًا أصيلًا، ولكنّه لا يستطيع أن ينحته كما لا يستطيع المصور أن يصوره (مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معًا)[4]. الأمر الذي يكشف عن رجحان كفة الوصف والتصوير الشعري على غيره من مصاديق التصوير.

وفي منهجٍ خاصٍّ به يعرِّف أحد الباحثين " شعر الصورة.. ذلك النمط من الشعر الذي يضع وكده في التصوير، فهو يعبر عن الصورة بالصورة، وعن الفكرة بالصورة"[5].

وفي إطار استقرائه النقدي للصورة في القصيدة العراقية الحديثة يذكر الدكتور **عناد غزوان** بروز مصطلح "الصورة" في النقد العربي في العقدين الأخيرين من القرن المنصرم، وقد اختلف النقاد والدارسون والباحثون العرب المعاصرون في فهمه وتحديد دلالاته النقدية، ولا سيما في بعض الدراسات والرسائل الجامعية في الوطن العربي[*]؛ التي استوعبت مسميات من قبيل

---

[1]- دلائل الإعجاز: ٢٥٤-٢٥٥.

[2]- ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط٦: ٣٩٠، و ٣٩٩، و ٤٠٣، و٤١٧، و٤١٩، و٤٢٢، و٤٢٣، و٤٣٢.

[3]- محاضرات عن خليل مطران، د. محمد مندور، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، (د.ط)، ١٩٥٤م: ٣٠.

[4]- ينظر: المصدر نفسه: ٤٣.

[5]- الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية –الحداثة وتحليل النص-: ٧٨.

(*) يحيل الدكتور عناد غزوان في هذا الصدد إلى أكثر من خمسة وعشرين عنواناً، منها: الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، والصورة الشعرية، سي. دي. لويس، والصورة والبناء الشعري، د محمد حسن عبد الله، والصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، جابر عصفور، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن، الصورة في شعر الأخطل الصغير، د. أحمد مطلوب، الصورة المجازية في شعر المتنبي (أطروحة)، جليل رشيد فالح، ينظر: مستقبل الشعر: ١١٣.

الصورة الأدبية، والصور الشعرية، والصورة الفنية في حالةٍ من الخلط بين دلالة المصطلح التراثية والمعاصرة، ويرى في هذا الإطار أنّ من الضروري على دارس مصطلح "الصورة" في القصيدة العربية الحديثة ولا سيما في القصيدة العراقية أنْ يحدد مصطلحه بدقة علمية ودلالة نقدية واضحة ليتسنى له رصده كظاهرة فنية- لغوية في ضوء قدرة الشاعر العراقي على الإبداع[1].

وقد يتداخل مصطلحا "التصوير-والصورة" في إطار التعرض النقدي المعاصر، وبالخصوص عند الخوض في شعر الشعراء المعاصرين ومنهم التسعينيون؛ فالدكتور **رحمن غركان** يتخذ من مصطلح "التصوير الشعري" عنوانًا في دراسته لقصيدة الشعر، قائلًا: **"**يتصل المكون التصويري بطرائق رسم المعنى الشعري، فالصورة الشعرية شيءٌ من نور يشع حاملاً أبعاد المعنى الشعري إلى المتلقي محتفلاً بعناصر تأثيرها في الآخر**"**[2]، إذ يتداخل المصطلحان معًا في تمرير نقدي لا يُشعِر بالحساسية المصطلحيّة.

و**"**لقد طرحت الحداثة عدة إشكاليات جمالية على الذوق السائد خاصة دور ومفهوم الصورة الشعرية، فخلخلت الوعي الجمالي لتغيير الشكل الفني، ولا يمكن إنكار أنها استفادت من حقول عديدة في نظرتها للصورة، حقول ألسنية، جمالية، أسطورية نفسية... ولعل الدافع إلى التحديث حدا بالشاعر الحداثي إلى البحث عن ألوان غير معهودة في مجال التصوير مجاراة للتطور الفني والجمالي. زيادة على تنوع أساليب وطرائق إنتاج الشعر وممارسته كما أنها أي الصورة التقليدية، لم تعد ملائمة له لاهتمامه بجوانب ذهنية كالإدراك، والتأمل العميق**"**[3]، فهذا بدوره يكشف عن التبادل النقدي بين النقد والنص، بمعنى أنّ الرؤية النقدية تجاه التصوير الشعري يفترض لها أنْ تبحث عن مخاضات غير تقليدية في حالة من تسليط الضوء على زوايا تصويرية توازي أبعاد حداثة التصوير، كإيقاع التصوير مثلًا.

وإذ **"**يرفض النقد الحديث التصور التقليدي للصورة رفضًا مطلقًا، وتُنَمّى في هذا النقد اتجاهات متعددة في تحليل الصورة. وكشف علاقتها الحيوية بالعمل الفني**"**[4]، فإنّ هذه الدراسة تحاول

---

[1]- ينظر: مستقبل الشعر: ١٤٥- ١٤٦.

[2]- قصيدة الشعر -من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني-، د. رحمن غركان، دار الرائي، دمشق، سورية، ط١، ٢٠١٠م: ٥٣.

[3]- تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من ١٩٩٠ إلى ٢٠١٠ -دراسة في الرؤيا والتشكيل- (أطروحة): ١٩٥.

[4]- جدلية الخفاء والتجلي -دراسات بنيوية في الشعر-، كما أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٤م: ١٩.

تمتين الهامش وتصديره فيما يخص ما تقدمه من توسعة وطرح نقدي في دراسة الإيقاع في التصوير الشعري.

خصوصًا وإنّ النقد العربي الحديث ما يزال تحليل الصورة فيه –إلى زمن ليس بالبعيد– هشًّا. ذوقيًّا. جزئيًّا. وقاصرًا[1]؛ ولدواعٍ موضوعية فإنّ هذه الدراسة في إطار إيقاع التصوير تتبنى مصطلح "التصوير" لا على نحوٍ من الصرامة المفرطة التي تستبعد معها مصطلح الصورة؛ ولكن على نحوٍ من الترجيح البحثي؛ نظرًا لكون "التصوير" مصطلحًا أكثر مرونة –على ما يبدو– من مصطلح الصورة الذي راح مصطلحًا يُشعِر بكونه مصطلحاً حادًّا بالمقارنة، ثم إنّ المدونات المدروسة تكشف عن طبيعة الاشتغال التصويري الخصبة التي تتناسب وما يحمله مصطلح التصوير من مرونة حسبما يفهم الباحث.

[1] **ـ ينظر: جدلية الخفاء والتجلي : ٢٠.**

ثانياً_ إيقاع التصوير

من الطبيعي أنْ تثير حساسية الأداء الشعري حساسيةً نقدية توازي خصوصيته كأداء مغايِر، ويتوقف التعامل النقدي الحداثي مع أي عنصر من عناصر البنية النصية على مقدار ما ينطوي عليه ذلك العنصر من تحديث.

وإنّ الشعر العربي الحديث تطورَ فيما يخص التصوير الشعري، فتمّ الابتعاد في الشعر والنقد معًا عن الموروث من تقاليد عمود الشعر، وصارت الصورة في الشعر والنقد معًا عضوية في ظل تجربة عضوية، وتعبيرية إيحائية لا تقف عند حد الحس، ولا تسلك مسلك الوصف المباشر، أو البرهنة العقلية[١].، وثنائية التطور هذه تبدو حتمية وناجعة إلى حدٍّ كبير.

ويرى أحد الباحثين أنّ المعنى الحقيقي للحداثة يتمثّل في حَمْل الشعراء الروّاد منذ وقتٍ مبكر على الصور الشكلية؛ فقد نبّهوا إلى أنّ الصور إنّما يراد بها التعبير عن موقع الأشياء من الوجدان، وكيف يحييك الإحساس بها دون نظرٍ إلى التماثل الخارجي[٢]؛ ليكون هذا الهاجس شروعًا جماليّاً يكشف عن توهج التصوير الشعري الموازي لتجارب الشعراء المعاصرين.

وإذا كان الوزن الشعري قد اعتراه التحديث بقصدٍ، فإنّ تحديثه لا يقاس بما في التصوير الشعري من إمكانيات وقابليات على التحديث، في الوقت ذاته لا يمكن لنا أنْ نتصور الحداثة وقْفًا على الوزن الشعري دون التصوير؛ **"**فالتصوير واحدٌ من الركائز التي يعتمد عليها النص الشعري في إيصال القصد، والشاعر الحديث واعٍ إلى مسألة عدم استطاعة النص مواكبة الحداثة عن طريق السماع**"**[٣]؛ لذا فإنّ الاشتغال النصي الحديث بدا محمَّلًا بالمغايرة فيما يخص التصوير الشعري؛ نظرًا لطبيعة وخصوصية التجربة الشعرية الحديثة في ضوء استجابتها للمثيرات الفنية لتتأثر عَبْر مجساتها باتجاه التحديث.

وفي إطار بحثها في جمالية الصورة تقرر **كلود عبيد** قائلةً: **"**من الواضح أننا نعيش مرحلة الصورة في مختلف مجالات الحياة، وعلى مستوى الفنون بخاصة. صحيح أن الصورة كانت من أبرز مكونات الفن، إلا أنها الآن مع التطور التقني الهائل... باتت تحتل منزلة من الشعر، تضارع منزلتها في الرسم!! إنها إيقاع الشعر الحديث وموسيقاه**"**[٤]، وهذا التصور يأخذ باتجاه دراسة التصوير الشعري طبقًا لمعطياته، أعني دراسة التصوير بوصفه إيقاعًا.

---

[١]- ينظر: النقد الأدبي الحديث: ٤٣٣.

[٢]- ينظر: الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت): ١٩٣.

[٣]- موسيقى الصوت موسيقى الصورة: ١٧١.

[٤]- جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر-: الغلاف الخلفي.

وإنّ مقولة (إيقاع التصوير) قد تبدو مشيرةً إلى ضربٍ من المغامرة النقدية؛ كون إيقاع التصوير لا يبدو راسخًا إلى حدٍّ معتَدٍّ به، أو هو غير طافٍ على السطح النقدي مقارنة بالإيقاع في ضروبه الأخرى، فضلًا عن كونه لا يبدو رائجاً بالمنحى الذي ستتم دراسته فيه هنا على الحد الذي نتصوره.

علمًا أنّ إيقاع التصوير له ملامحه، أو قُل حضوره في طيّات بعض مقولات النقد العربي القديم، فمثلًا، يقول ابن طباطبا العلوي: **"**وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحةُ المعنى وعذوبةُ اللفظ فصفا مسموعُه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإنْ نقص جزءٌ من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه**"**[1]، ومعلومٌ أنّ التصوير هو المآل الدلالي الذي يثير في الفهم طربه أو إنكاره، بمعنى أنّ له وقْعًا خاصًّا على الفهم.

ويعلّق أحد الباحثين في مصطلح (الإيقاع) على نص ابن طباطبا هذا، قائلًا: **"**إنّ النص الذي أمامنا مليء بالإيحاءات التي يمكن أن يعتمد عليها المفهوم التراثي لهذا المصطلح إذ يمكننا القول إنّ الإيقاع عنده مرتبط بالوزن أو بعبارة أخرى بالشعر الموزون. كما أنّه يعتبر الإيقاع هو الأساس في تحديد قيمة الشعر جيّده من رديئه أي يعدّه مقياسًا لوجود الشعر، مع أنّه لم يعتبر الوزن مرادفًا للإيقاع بل اعتبره عنصرًا من عناصره، فهو إذًا يقرّ بأنّ هناك فرقًا بينهما، ويظهر عنده أنّ الوزن يأخذ فاعليته من العروض وقوانينه من بينها الإيقاع الشعري... ويكون الإيقاع عنده بمعنى الوقْع أو الأثر الذي يتركه الشعر في نفس القارئ**"**[2]، الأمر الذي يشي بالتوسعة في إطار مصطلح الإيقاع، ويكشف عن المرونة النقدية في التعامل الإيقاعي، أو يأخذ باتجاهها على الأقل.

---

[1]- عيار الشعر: ٢١.

[2]- الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية _محمود درويش نموذجًا_ (رسالة)، داحو أسية، جامعة حسيبة بن بو علي. الشلف، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٨- ٢٠٠٩م: ٥٧- ٥٨. ويذكر الباحث أنّ ابن طباطبا كان يبدو أقرب من الناقد الأدبي الذي يتلمس المصطلح مفهومًا من النص وعناصره وأثره في المبدع والمتلقي أما الآخرون –على تفاوتهم في المقاصد والاتجاهات_ كالفارابي وابن سينا والسجلماسي، فهم أكثر اهتمامًا بالموسيقى والعروض يلتمسون للمصطلح تحديدًا في معارفهم الموسيقية، والعروضية ويعبرون عن أثره بالنقرات والسكنات أو بالحركة والسكون، مما يتوافق مع أصوات الكلمات توافقًا زمنيًّا، فيصبح الإيقاع بهذا المعنى ظاهرة معنوية، ينظر المصدر نفسه: ٦٢.

ومرونة الإيقاع في مضمار التصوير الشعري تتوزع في تجليات مختلفة، حيث الوقْعُ الظاهر مثلاً من خلال الإدهاش، والتوتر والانزياح الدلالي والانسجام والتوازن في فضاءٍ من الإيحاء والتخييل الذي يكشف عن قابليات خصوصيات الأداء الشعري الذي يترك أثره في التلقِّي.

وإنّ انفتاح مفهوم الإيقاع على أكثر من فضاء، أتاح له حرية الهيمنة على كثير من مناطق القراءة، وبهذا يلاقي الإيقاع مرونة أكثر من قولبته المحددة في حدود الإيقاع المتداول في الثقافة النقدية العربية المؤطرة إيقاعيًّا في حدود الخليل والبديع أحيانًا[1]، لنكون بصدد إيقاع آخر في منظور نقدي آخر.

ويرى الدكتور **عز الدين إسماعيل** أنّ للصورة في الشعر الحديث فلسفة جمالية مختلفة، فأبرز ما فيها الحيوية، ومعناها يثير في القارئ (معنى المعنى)، وصارت تنقل مشهدًا حيًّا، وحسيّتُها تختلف عن حسية الصورة القديمة، والمهم أنْ تكون في مجملها معبِّرة ناقلة للمشاعر الصادقة نقلًا مثيرًا[2]، تلك الإثارة التي في غضونها يكمن إيقاع التصوير، ومن هنا تكون الصورة الحديثة بما فيها من توتر وتوهج وما فيها من خصوصيات الأداء هي المثير للاتساع الإيقاعي.

ولعل التعويل على الجانب البلاغي في تجسيد الإيقاع مبرَّرٌ لاعتبارات عدَّة أولها أنّ هذا النوع من الإيقاع يستوطن الإيحاءات الدلالية ذات المنشأ البلاغي غالبًا، ويتجلى ذلك في ظلال التصوير الشعري والرموز، ويتمثل الاعتبار الثاني في أنّ قانون الحركة والسكون الذي يتحرك وفقه هذا الإيقاع هو مجال الصورة التخييلي، ففي ثنايا حركة المادي الساكن والخيالي المتحرك

---

[1]- ينظر: فلسفة الإيقاع – قراءة في شعرية محمد صابر عبيد-: ٤٢، ويرى أحد الباحثين أنّ الشعر العربي لم يكن شعرًا إيقاعيًّا تمامًا في بنائه الموسيقي، وفقًا للفهم المعاصر للإيقاع الشعري، وإنْ كان هذا لا يعني خلوّه المطلق من المظاهر الإيقاعية، فهو يتجلى قديمًا في : التصريع، التوازن، الازدواج، التساوي، التوازي، التكافؤ، التقابل، رد العجز إلى الصدر، المحسنات البديعية، هذه القوانين الإيقاعية القديمة التي استُنبطت من الشعر القديم، فهي مقولات تنسجم مع بنائه البلاغي وأنساقه الأسلوبية، لكنها لا تصلح لدراسة الشعر الحديث، وبشكل خاص شعر التفعيلة، وقصيدة النثر، لاعتمادهما بنية أسلوبية مغايرة للمقولات البلاغية، وتبنّيهما مقولات نقدية تخالف تلك المفاهيم جوهريًّا؛ بل ترى فيها إضعافًا لجماليات الشعر، وتسطيحًا للفكر وللجمال الفني في المعنى والمبنى، ويذكر الباحث في هذا الإطار أنّ للشاعر إيقاعاته الخارجية والداخلية التي تنعكس على أسلوبه والتشكيل الإيقاعي لديه، ففي الوقت الذي يتمثل إيقاعه الخارجي الحسي بمظاهر إيقاعية كحركية الجسد وتعابير الوجه وطريقة المشي والكلام وما شاكل ذلك من المظاهر الحسية للإيقاع، يتمثل أيضًا إيقاعه الداخلي بحركية العقل والأفكار والعواطف، والاستجابات والدوافع، ينظر: بناء السفينة –دراسة في شعر مظفر النواب: ١١.

[2]- ينظر: الأدب وفنونه _دراسة ونقد_، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٤م: ٨٢.

ترتسم حركة الإيقاع بما ينتج من مفارقات دلالية، وعلاقات حية نابضة بإيقاع يقوم على الحركة والسكون، والتوتر والاسترخاء، والتجاذب والتنافر؛ بينما يتمثل الاعتبار الثالث في أنّ القصيدة الحديثة تبنّت الغموض، فالشاعر يغير علاقته باللغة، فهو يقيم علاقة بين أعماقه والأبعاد التي يتطلع إليها، فتفتقد الصورة الشعرية الجامع المنطقي بين أطرافها، مما يربك المتلقي، ويحمله على الاندهاش، فيجد الإيقاع خصوبته ناهضًا بشعرية النص وجماليته[١].

ومن هنا فليس بالبعيد أنْ يكون الإيقاع إيقاعَ تصويرٍ؛ لأنّ التصوير **"**مجموعة من العلائق الحسية والمعنوية المتداخلة التي تتضمن حسًّا وجدانيًّا، وإيقاعا داخليًّا وإيحاءً ورمزًا**"**[٢]، في عالمٍ من الاشتغال الشعري، الذي تنجم عنه طاقته المجازية التي تتجلى بما فيه من إيحاء.

ثم إن للتصوير إيقاعًا؛ لأنّ **"**الصورة نسخة جمالية عالية التوتر للمألوف الذي يغادر ... نحو المثال وفق تعادل بين المجاز بوصفه جمالًا ، والواقع باعتداده عطشًا للجمال**"**[٣]، وهو تعادل ينطوي على ثنائية الحركة والسكون؛ فعندما لا يبدو المألوف ناجعًا يتم تحريكه باتجاه المجاز في حالة من الأداء الشعري الخاص والمثير.

والصورة التي يرتكز فيها الإيقاع في بعده البلاغي ليست مجرد أداة لتجسيد الفكر أو الشعور؛ لأنها الفكر والشعور ذاتهما؛ لامتلاكها خصائصه وسماته، فالشاعر يفكر بالصورة، أي أنّ مهمته لا تقتصر على كشف العلاقات بين الأشياء؛ بل هو يرى الأشياء من الداخل، بخلاف العالِم الذي يراها من الخارج، على أنّ الصورة ليست الممثل الوحيد للإيقاع البلاغي... لكنّ الصورة مسؤولة إلى حد كبير عن تحقيق خصوصية الخطاب الشعري؛ لما تنطوي عليه من انحراف باللغة عن مسارها المألوف[٤]، وبالانحراف اللغوي يكون للتعبير الشعري بزوغ خاص ينكشف عن عن تصوير منشؤه اللغة بما فيها من خصوبة شعرية.

وفي لغة الشعر تتآصر الدوال لتنتج مدلولًا جماليًّا مفترَضًا يترجم التناغم في تَجَلٍّ إيقاعيٍّ تصويريّ؛ لأنّ **"**مما تقوم عليه منظومة الإيقاع بتداخلها مع الصورة هو أنّ اللغة تمنح الأشياء المحيطة بها تناغمًا واضحًا، بحيث تتجاوز نظامها النحوي والدلالي الرتيب إلى نظام ينطلق من أسس الصورة وصدى إيقاعها**"**[٥]، وكلّما كان الانزياح الدلالي مكثّفًا، كانت شعريته أكثر إيقاعًا

---

[١]- ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ١٤٧- ١٤٨.

[٢]- الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي، عصام لطفي الصبّاح، دار زهدي، المملكة الاردنية الهاشمية، عمان، ط١، ٢٠١٦م: ١٣٢.

[٣]- الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية _الحداثة وتحليل النص_: ١٢١-١٢٢

[٤]- ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ١٤٩.

[٥]- فلسفة الإيقاع –قراءة في شعرية محمد صابر عبيد-: ٤٣- ٤٤.

وأكثر توهجًا، وهذا يكشف بطبيعة الحال عن قابليات اللغة الشعرية لدى الشاعر، وما يمكنه أنْ يبثه من خلالها، و"تتظافر ثلاثية البناء المجازي (الخيال، الصورة، الانسجام) وتتوالد الواحدة من الأخرى. فالخيال يولّد الصورة، والصورة تولّد الانسجام... إنّ الانسجام، أو ما عُبِّر عنه بالتوازن والاعتدال، هو الصفة الملازمة لكلّ صورة فنّية. وهو الصفة المسؤولة –من جهة أخرى– عن توليد عنصر الإيقاع من خلال ثنائية الوحدة والتنوّع في العمل الأدبي... وبقدر ما يباعد الفنّان بين عناصر الصورة المبتكرة يتحقّق الانسجام في نصّه. وكلّما تقاربت هذه العناصر، وبرز التشابه بينها انعدم الانسجام. وبذلك كانت أجود الصور بالإيقاع تلك التي انزاحت عن المعيار، وخلخلت سكونية البنية النحوية والدلالية للغة"[1].

ويرتبط إيقاع التصوير بالمتلقي؛ فهو الذي يفترض أنْ ينفتح على عالم الصورة، ويشارك فيه، وينصت إلى رنينها وصداه ذي الطبيعة الفينومينولوجية التي تُحدث في المتلقي يقظة حقيقية للإبداع، بحيث يصبح معها شاعرًا على مستوى الصورة التي قرأها[2]. وبمشاركة المتلقي ودخوله عالَم الصورة ترتفع إنتاجية التصوير الشعري، ويكون له وقْعُه وحضوره الاستثنائي عَبْر مداخلة المتلقّي في عالمٍ من الإثارة والاستجابة، هذا على أنْ يكون المتلقّي واعيًا وعياً جماليّاً مُنتِجاً.

وتنبع أهمية الصورة من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، التي تفرض من خلالها نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به. إنها لا تُشغِل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أنْ تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه، فهناك معنى مجرد اكتمل في غيبة الصورة، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى أو تدل عليه، فتُحدِث فيه تأثيرًا متميزًا، وخصوصية لافتة، ذلك أنها لا تعرضه كما هو، وإنما تعرضه في سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى، متميزة عن ذلك المعنى؛ لكنها ترتبط به على نحو من الأنحاء، وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوعًا من الانتباه واليقظة؛ لأنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة[3]. فإيقاع التصوير ليس إلّا أثر المعنى، أعني المعنى الشعري وما فيه من وقْع يبرز من خلال التأثر والتأثير المتبادل بين المتلقي من جهة والنص الشعري من جهة أخرى.

فيكون إيقاع التصوير الشعري نابعًا من التأمل في ماهية الشعر فيما يغدو الشعر شعرًا وما تغادر بقدرته الأشياءُ عادتها وأُلفتَها لتكسب الدهشة في الذهن، وليس الكشف عن إيقاع التصوير

---

[1] ـ **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٣٤٦ـ ٣٤٧.**

[2] ـ **ينظر: جماليات الصورة / جاستون باشلار، غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م: ٤٣٨ـ ٤٣٩.**

[3] ـ **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٣٢٨.**

إلّا تجربة تأمل جماليّ، عَبْر فعلٍ ثقافي فكري حدسي ينقل تجربة القراءة من حالة الإبهام إلى فضاء الإدراك الأرحب بدلالته ومتعته، حيث الشعر فسحة من الإلهام الذي يُبهِر ويَسحَر، وإيقاع التصوير إيقاع كامن في الداخل، فهو بمصطلح أدق (إيقاع المعنى)، ومن الطبيعي أن تكون مصادر تناول الخيط الرفيع بين إيقاع المعنى والتصوير قليلة[١]؛ نظرًا لكونه يستدعي مغامرة نقدية تشخّص فاعلية المعنى وتدرك مثيراته، ومن ثم فهو يتطلب الإقناع النقدي كمرحلة ختامية تفضي إلى ترسيخ صورة الإيقاع المذكور.

وإنّ التداخل الحاصل في عضوية العناصر الإبداعية في القصيدة الجديدة يلفت الانتباه إلى كثير من الظواهر الحديثة في تشكيل بنيتها العامة، ومن أبرزها حضور الإيقاع في الصورة وانعكاس الطبيعة الشكلية لها على فاعلية الإيقاع وحساسيته،؛ فعضوية الإيقاع مركزية لا تتوقف عند حدود البنية العروضية بتشكيلاتها المعروفة وميادينها ذات القيمة الحسابية والزمنية؛ بل تنفتح على قيم مضافة تتداخل مع خصوصيات العضويات الأخرى، ثم إنّ التشكيل الشعري ينفتح على حساسيات الفنون المجاورة بتشكيلاتها وطاقاته وإيحاءاته كافة[٢]، وطبقًا لهذا يكون النص الشعري بؤرة إيقاعات مختلفة، ومتجاورة على نحوٍ من التداخل، أو الخصوصية لكل إيقاع من إيقاعات النص، ومن الممكن والناجع فرز الإيقاعات بعضها عن بعض في البحث النقدي، ولعل هذه الدراسة تخطط لدراسة الإيقاع على النحو التصويري، وهو إيقاع يمكن أن يقال عنه (إيقاع التصوير) فيما إذا أريد فرزه واختزاله.

وإضافة إلى دراسته بنية سمعية، وبنية مرئية، وبنية دلالية، ثمّة مَن يدرس الإيقاع بوصفه بنية مجازية[٣]، فالجانب البلاغي في هذا الإطار من أكثر المجالات الشعرية استقطابًا للإيقاع؛ لأنّ قيامه على المزاوجة بين ما يحدث في الواقع الموضوعي، وما يتجسد في الواقع الشعري يعد مدعاة للمفاجأة والدهشة؛ لما يتضمنه من تغيير في نظام التعبير عن الأشياء[٤].

ومن هنا تأتي دراستنا في هذا الفصل بوصفها رصدًا نقديًّا للاشتغال المجازي التصويري وما ينطوي عليه من تجليات إيقاع التصوير عَبْر تقنيات أو وسائل التصوير القائم على المشابهة، أو القائم على التشكيل، أو المجاورة في الاستدعاء، ومن ثم فهي دراسة تحاول تسليط الضوء على البناء التصويري الحاضن لإيقاع التصوير الشعري في حالةٍ من الرصد النقدي لمعمارية إيقاع التصوير من حيث الأنماط.

---

[١]- ينظر: الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية _محمود درويش نموذجًا_ (رسالة): ٤- ٥.

[٢]- ينظر: عضوية الأداة الشعرية: ١٥٥.

[٣]- ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ١٣٤-١٦٦.

[٤]- ينظر: المصدر نفسه: ١٤٧.

المبحث الأول

إيقاع التصوير الشعري (البياني والتشكيلي والمتجاوز)

إنّ طبيعة الاشتغال النصي تترجم الأبعاد الحداثية فيه؛ والنصُّ الحداثيُّ نصٌّ منزاحٌ صوريّاً على الأرجح – كونهُ متّصفاً بالتحديث–؛ والانزياحُ التصويري أيقونة تستدعي وتستوعب التصوّر النقدي تجاه إيقاعية التصوير؛ نظراً لكونه يمثّل استيعاباً لما في التصوير من حركة أو سكون، أو توتر وإثارة وانسجام، وما إلى ذلك من مبرّرات الوقْع في إطار المنظور الجمالي للنص الشعري بما يشتمل عليه من تصوير.

ويأتي التصوّر النقدي تجاه البنية النصية نتيجةً طبيعيةً للمثيرات النصية التي تأخذ نحو الفهم والاشتغال الملائم الذي يكشف عن القابليات النصية.

ومن هنا يتأتّى تقييم النص ونقد النص، وعلى نحوٍ مقارب تقييم التصوير ونقد التصوير إيقاعيّاً، فقد **"** كان نقاد العربية... يمثلون نزعة أستاتيكية، وإذا أخذنا في تفكير ذي صبغة فلسفية أو اكتناه حالات داخلية نفسية، فما أشد حاجتنا إلى الصورة الديناميكة. وكثيرًا ما يتأثر الحكم على الصورة باختلاف وجهتي الاحساس الديناميكية والأستاتيكية؛ فالنظر الديناميكي يباعد بين تخيل الصور أشياء وأجسام ثابتة، ولكنه يتلمس معنى الفعل في الصورة، وحيوية الشعر رهينة بتقريب حركة الذهن المستمرة**"**[١]، ومن هنا أيضاً يكون لمصطلح التصوير نجاعة في هذا المضمار النقدي الإيقاعي.

وإيقاعيّة التصوير تمثّل الطور الأكثر حساسيّة –على حَدِّ ظنّ الباحث– فيما يخص صفة الشعرية في التصوير، وليس هذا ترجيحاً جزافيّاً، فثمة مَن يرى **"**أنّ شعرية النص الشعري كامنة في الصورة ولا شيء غير الصورة**"** [٢]، وعلى وجه الخصوص في النص الشعري الحداثي.

وسيكون الخوض النقدي في هذا المبحث مداراً ديناميكيّاً يكشف عن إيقاعيّة التصوير الشعري، عَبْرَ التصوير البياني، والتصوير التشكيلي الرسمشعري، والتصوير الاستدعائي المتجاوز، مع الاتكاء على بعض التصوّرات النقدية التي تتماشى وموضوعة الحداثة في النص، فهي مبررات ضرورية في المقاربة الإيقاعية لهذه الأطر التصويرية.

١- الصورة الأدبية: ١٤٤.

٢- الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية _الحداثة وتحليل النص_: ٩٣.

أولًا_ الإيقاع في التصوير البياني (المشابهة)

ليسَ غريباً فيما لو تصوّرنا رجحان أو خصوصية التصوير البياني على غيره من وسائل تشكيل التصوير الأخرى؛ نظراً لعائديّته القصوى إلى تجربة الشاعر فيما لو قارنَّاه –مثلاً– بالتصوير التشكيلي أو الاستدعائي، فكلاهما تصوير متّصف بالاتكائيّة والعائدية النصية، على ما فيهما من خصوصية الاشتغال الشعري الخاص؛ **"**ومما لاشك فيه، أنّ جمال التصوير وروعة البيان، وراء كل تأثير تحدثه الصورة الأدبية في النفوس**"**[١]، ولعلّ مستويات التصوير البياني متباينةٌ طبقاً لطبيعة التجربة الشعرية، وليس التأثير الذي يمكن المراهنة على توهجه في الشعر المعاصر إلا نتاجاً لخصوصية وتوهج التجربة الشعرية المعاصرة.

والنصوص الشعرية المعاصرة تكشف عن خصوصية انزياحية قوامُها الجرأة في اقتحام عوالم غاية في المجاز، إلى المستوى الذي لا حدود له على ما يبدو في ما يطالعنا عَبْرَ وسائل تشكيل التصوير، وتراكمها بالشكل الذي يكاد يكون مهيمناً على النص، **"** فالمشابهة نسق نصي ينبني مجازيًّا وفق علاقة تقوم على التشبيه أو على الاستعارة... المشابهة من أبرز المستويات الدلالية في لغة الشعر التي تجنح إلى اقتناص الوحدة عبر المشابهة القائمة على التماثل بين العناصر. ويتحقق هذا المستوى الدلالي في الشعر من خلال تراكم سمات التشبيه أو الاستعارة تراكمًا سياقيًّا، أي بعد معاينة هذه السمات داخل تراكيب المفردة ثم تجميعها بعد ذلك في شبكة دالة تبرز أثرها في الأسلوب الشعري**"**[٢]، ولعلّ الأثر الأبرز هو ما يتحقق للنص من إيقاعية تصويرية تضاف إلى مصاديق الإيقاع الأخرى القارة فيه.

ومن الأهمية بمكان أن تتغير النظرة النقدية تجاه التصوير الشعري، خصوصاً وإنه تصوير لا يخيب الفهم النقدي المراهن على قابلياته الجمالية التي منها إيقاع التصوير، على أنّ التصوير الشعري لا يخلو من صفته الإيقاعية؛ لكن **"**الدراسات القديمة للصورة البلاغية قيدت الخيال الشعري، وخصوصًا حين تناولت الصورة بعيدًا عن سياقها البلاغي واستنبطت قواعد تأليفها لتصبها في قوالب جامدة، شلَّت حركتها الإيقاعية، وسلبتها الحيوية والرونق**"**[٣].

فالتفاعل أو الحركة أو الانسجام تجلّيات إيقاعية من الراجح وفرتها في الصورة الشعرية، الأمر الذي يعيد النظر في التعامل النقدي تجاه التصوير الشعري، **"**ومع أنّ عبد القاهر الجرجاني حاول أن يربط الصورة البلاغية بالسياق اللغوي من خلال نظريته في النظم، لكنه لم ينجُ من

---

[١]ـ الصورة الأدبية في القرآن الكريم، صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٥م: ١١.

[٢]ـ شعرية القصيدة العربية المعاصرة: ١٩٨ـ ٢٠١.

[٣]ـ الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٥٦.

النظرة التجزيئية التي جعلتْه يقتطعها من سياق العمل الفني، مما أفقدها جانبًا هامًا من فاعليتها الإيقاعية والشعرية"[1]، فالتصوير الشعري ينكشف عن قابلياته الجمالية الإيقاعية فيما لو تمّ التعامل النقدي معه لا على النحو الجزئي الصرف؛ بل على أنّه عالم شعري يفضي إلى الإيحاء بما يفيض فيه من ماءٍ ومجاز شعري.

وبالرّغم من صلة الإيقاع النابع من داخل النص بظواهر بلاغية غير التصوير المجازي؛ لكنّ "الصورة المجازية هي أكثر الأدوات البلاغية تفاعلًا معه وإنتاجًا لشعريته. فالصورة تولّد الانسجام والتوازن. وهما ضالّة الفنان، والأساس الفني لأي إيقاع ينبع من النص. وتعدّ ملكة الخيال المسؤول الأول عن إحداث ذلك الانسجام والتوازن من خلال عمليات التركيب، وما يتفاعل في الوجدان"[2]، وبهذا يكون الإيقاع التصويري إضافة جمالية؛ لأنّ التوليف بين عناصر التصوير مجازيّاً هو المسؤول عن كل ما يؤدي إلى حركية التصوير والإثارة.

وفي إطار سعيها البحثي إلى إثبات الارتباط الوثيق بين الإيقاع وغنى النص بالظواهر البلاغية ترى الدكتورة **ابتسام أحمد حمدان** "أنّ العلاقات البلاغية داخل السياق اللغوي تحمل في ذاتها جانبًا إيقاعيًّا، فلا لغة أدبية دون إيقاع مهما قلّت درجة ظهوره فيها، أي أنّ مصطلحًا مثل: (البلاغة الإيقاعية) ليس تعبيرًا دقيقًا إذ لا يوجد بلاغة إيقاعية وبلاغة غير إيقاعية، بينما نجد أنّ مصطلحًا مثل (الإيقاع البلاغي) يخصص اللغة الأدبية بإيقاع خاص يتميز عن إيقاع الكلام العادي، أو إيقاع الكلام العلمي، أو إيقاع الأسلوب الشعبي في بيئة معينة، أو عند أصحاب حرفة ما"[3].

وفي دراستها للجوانب الإيقاعية في الأشكال البلاغية للتصوير الشعري، ترى أنّ من أهم صفات الأسلوب الشعري أنّه يقوم على نوعٍ من الانحراف عما هو عادي أو مألوف، مما يكسب المادة اللغوية فعالية تكسر سكونية البناء النحوي والدلالي في نسقه الثابت ونظامه الرتيب ودلالته الحرفية، وذلك باستغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة. والشاعر بحسه المرهف وذوقه الجمالي يستطيع أن يستثمر المنابع الفنية في اللغة معتمدًا في ذلك على علاقاتٍ توفّر لعناصر فنه الانسجام والتآلف والتوافق، والتغييرات في الفن الشعري تقوم على أسس إيقاعية تتمثل في التشبيه، والإبدال، والموازنة، أي العناصر التي تبرز عَبْر جملة من العلاقات الفرعية التي تؤدي

---

[1] ـ **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٥٦.**

[2] ـ **جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٣٤٦، ويذكر الباحث أنّ من الظواهر البلاغية التي تتصل بالإيقاع البلاغي بوصفه بنية مجازية ظواهر البديع، والخبر والإنشاء، والحذف، والفصل والوصل، وغير ذلك. ينظر: المصدر نفسه: ٣٤٦.**

[3] ـ **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٦ـ٧.**

إلى تنوع أشكال التغيير من تشبيه ومجاز[1]. فتُقَدِّم الدكتورة في الإطار ذاته دراسةً فيما يُصطلَح عليه بـ**(إيقاع التشبيه)**، و**(إيقاع الاستعارة)**[2]، وسيتم الاشتغال النقدي هنا في هذين الإيقاعين من إيقاعات التصوير الشعري عند شعرائنا التسعينيين، الذين تُعرب نصوصهم عن أداءٍ غزيرةٌ تشبيهاته واستعاراته.

[1]- ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٤٤- ٢٤٥.

[2]- ينظر: المصدر نفسه: ٢٤٥و ٢٥٠.

١ـ إيقاع التصوير التشبيهي

إنّ من بين أبرز جماليّات الأداء الشعري تلك القواسم المشتركة التي تظهرها التجربة الشعرية بين الشيء والشيء الآخر، في ظلٍّ مِن الخيال الخاص المفضي إلى الإيحاء، وليس ضرورةً أنْ تكون العلاقة بين الشيء وغيره قارّة ومتداولة أو قُل راسخة في الذهنية المتداولة في حالة كونها علاقة تشبيهيّة؛ بل تكون علاقة مقترَحة جماليّاً وذات اتصاف بالمقبولية في الإطار الذوقي غير الشاذ على الأرجح.

والتشبيه مقاربة شعريّة من شأنها تغيير العالَم بشكلٍ افتراضيٍّ إلى الحد الذي يتم اقتراحه شعريّاً؛ وبالرغم من أنّ **"**التشبيه: صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إيّاه**"**[١]، إلّا أنّ التشبيه في الشعر المعاصر لا يترك –أحياناً– مجالاً لاستدعاء الحدود الفاصلة بين طرَفَي التشبيه؛ فالتجربة الشعرية قد تكون شاسعة وجريئة في ما تطرحه شعريّاً، أو فيما تتحرك فيه من مناخٍ تصويريّ خاص، فنلحظ في مصاديق كثيرة أنّ المشبَّه به –مثلاً– ينادى على أنّه هو المشبّه به بعينه في تصويرٍ شعريٍّ مدهش وقار جماليّاً.

فكما أنّ للحقيقة عالمها، فإنّ للافتراض الشعري عالمه الذي يرتئيه الشاعر بما يوفّر فيه من علاقات مشحونة بالائتلاف، على ما في عناصرها من خصوصيات؛ فالتشبيه **"**يقوم على أساس علاقة المقارنة بين أطراف متمايزة لكنه لا يتضمن تجاوزًا في دلالة الكلمة... والمقارنة تستند إلى خاصية المشابهة الحسية أو الذهنية... وقد أحسّ عبد القاهر الجرجاني بالنواحي الإيقاعية القائمة على توفير الائتلاف والانسجام بين الأشياء المختلفة، وإبراز العلاقات الإيقاعية المختفية وراء التعدد والتباين**"**[٢]؛ لأنّ استهداف التعدد والتباين بين الأشياء على النحو الذي يقلّص المسافة بينهما يوفّر للتصوير خصائصه التي تكشف عن إمكانياته الإيقاعية بما في التشبيه من مداخلات جمالية جريئة وناجعة ذوقيّاً على الأرجح.

أَحسَّ **عبد القاهر الجرجاني** بذلك في غضون مدار بحثه في شبه الشيء مما يخالفه في الجنس إذ يرى أنّ **"**الأشياء المشتركةَ في الجنس، المتفقةَ في النوع، تستغني بثبوت الشَّبه بينها، وقيام الاتفاق فيها، عن تعمُّلٍ وتأمل في إيجاب/ ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصّنْعة والحِذْقُ، والنظرُ الذي يَلطُف ويَدِقّ، في أنْ تُجمعَ أعناقُ المتنافرات والمتباينات في رِبْقة، وتُعقدُ بين

---

[١] ـ **العمدة: ٢٨٦.**

[٢] ـ **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٤٥ـ ٢٤٦.**

الأجنبيّات معاقدُ نسَب وشُبْكة"[1]. كلّ هذا ينحو بالتصوير منحىً إيقاعيّاً من خلال توفير الانسجام الحامل على الإدهاش والإثارة.

وترى الدكتورة **ابتسام أحمد حمدان** أنّه "يتجلى المفهوم الإيقاعي للتشبيه عند عبد القاهر في حرصه على التلاؤم الدلالي، والانسجام بين الأطراف، حتى تكون النسب صحيحة ومقبولة"[2]، إذ يقول في تناوله للقيد في تأليف الشيء ببعيدٍ في الجنس: "واعلمْ أنّي لست أقول لك إنّك متى أَلَّفت الشيء ببعيدٍ عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييدٍ وبعد شرطٍ، وهو أنْ تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبهًا صحيحًا معقولًا، وتجد للملاءمةِ والتأليف السويّ بينهما مذهبًا وإليهما سبيلًا "[3]، فإصابة التشبيه وصحته ومعقوليته اشتراطات نقدية، تأتي في محاولة ترسيخ نجاعة التشبيه لدى الجرجاني.

والتشبيه في النص الشعري يشتمل على الحركة المترجِمة للبُعد الإيقاعي بشكلٍ جليٍّ، "وقد أدرك الجرجاني ما في التشبيه من علاقة قوية تقوم على الموازنة والتناظر بين الطرفين، فقد وقف عند إيقاع الحركة الظاهرية في التشبيه"[4]، حيث يقول: "إنّ مما يزدادُ به التشبيهُ دقَّةً وسِحْرًا، أنْ يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات"[5]، بمعنى أنّ التصوير التشبيهي لكي تتوفر فيه الدقة ويكون له السحر الجمالي يجب أنْ يكون راصداً للقاسم المشترك بين طرَفَي التشبيه، فتكون هنالك حركة، أي أنّ صورة المشبّه متحركة، وصورة المشبه به لها الحركة ذاتها، فينتج عن ذلك تصويراً متحركاً له وقْعه الخاص به.

وفي إطار المقارنة بين المعاني "يأخذ مفهوم الاقتران عند حازم القرطاجني مدى أوسع، فلا يقتصر على المحاكاة التشبيهية لأن السياق الفني يمنح هذه العلاقة أشكالًا متعددة"[6]، من الاقتران، إذ يقول: "فانظر مأخذًا يمكنك معه أنْ تكوّن المعنى الواحد وتوقعه في حيّزين، فيكون له في كليهما فائدة، فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيّز وموقعه في الحيّز الآخر فيكون من اقتران التماثل، أو مأخذًا يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه فيكون هذا من اقتران المناسبة، أو مأخذًا يصلح فيه اقتران المعنى بمضادّه فيكون هذا مطابقة أو مقابلة، أو مأخذًا يصلح فيه اقتران

---

[1]- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، (د.ط)، د.ت): ١٤٨.

[2]- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٤٦.

[3]- أسرار البلاغة: ١٥١.

[4]- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٤٧.

[5]- أسرار البلاغة: ١٨٠.

[6]- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٤٧.

الشيء بما يناسب مضادّه فيكون هذا مخالفة، أو مأخذًا يصلح فيه اقتران الشيء بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز"[١]، فهو هنا يضع تبويباً طبقاً لما رصدَه، "وبذلك يكون حازم القرطاجني قد وضع مبادئ إيقاعية للتناسب بين المعاني"[٢]؛ على أنّ التشبيه ليس نحواً من المقارنة فقط؛ فـ"إنّ تناول التشبيه وفق علاقة محدودة هي... (المقارنة) قد ضَيَّق أفق الحركة الإيقاعية للمعنى، وجعلها حركة بدائية سطحية، وأهمل تلك الحركة الفنية الناجمة عن عملية التداخل والتفاعل داخل السياق، مما حرمها بالتالي من الحيوية والنشاط والثراء الإيقاعي"[٣]، الذي يتجلّى في فاعلية التداخل والتفاعل المنتِج لحركة الصورة.

ففي علاقة الاقتران إذا "تحقق نوع من الانسجام ، كان انسجامًا بسيطًا يقتصر على أنّ كل طرف يستدعي الطرف المقابل له في تركيب المشابهة فيقترن الطرفان في وحدة خيالية يجعلها في متناول الذوق القائم على التناظر السطحي، والمقارنة المنطقية، وبالتالي تصبح حركة التشبيه عملًا زائدًا يبقى خارج مجال الفاعلية الإبداعية، وتنحصر فاعليته في أنه مجرد زخرف وزينة عقلية تقوم على أسس إيقاعية كالتكافؤ والتوازن العقلي"[٤]، وبالتالي يكون التشبيه أقرب إلى السكون التصويري غير الباعث ولا المُشتمِل على الانسجام الناجع.

ففي التصوير التشبيهي الناجع والفاعل لا ينبغي أنْ يكون المشبّه طرفاً والمشبَّه به طرَفاً آخر مستقلًّا تمام الاستقلال على نحوٍ غير متفاعل؛ "فالشاعر حين يقوم بالعملية التشبيهية يسعى للكشف –من خلال تفاعل العلاقة بين إيحاءات المشبه وإيحاءات المشبه به– عن معنى أعمق وأشمل من كلٍّ من الطرفين بمفرده، على نحوٍ يجعل المتلقي لا يفرق بين حدودهما إن كانت حسيّة أو معنويّة، فالخيال الشعري يذيب الحدود، ويؤلف بين المتباينات ليكوِّن الوحدة الخيالية المتكاملة، والمتلقي بدوره يمتد بخياله متجاوزًا حدود التشبيه، مضيفًا إليه ما تحمله إيحاءات العلاقات السياقية للصورة فتتداخل هذه العلاقات، وتتفاعل مع علاقات السياق العام مشكلةً جملة من العلاقات الإيقاعية ذات حركة غنية متجاوبة تنعتق من إسار الحركة التي انبثقت عن علاقة المشابهة الأولى"[٥]، لينتهي التصوير التشبيهي إلى كونه عالماً إيقاعيّاً قوامه التفاعل الناجم عن الإيحاء في فضاء من الخيال الشعري.

---

[١]- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ١٤- ١٥.**

[٢]- **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٤٨.**

[٣]- **المصدر نفسه: ٢٤٨.**

[٤]- **المصدر نفسه: ٢٤٨- ٢٤٩.**

[٥]- **المصدر نفسه: ٢٤٩.**

ولم يكن التشبيه في الشعر المعاصر إلا ترجماناً حداثيّاً واضحاً غَيَّرَ وجهة النظر النقدي تجاهه؛ فقد عُدَّ التشبيه من الصور البلاغية، وهو علاقة قائمة على الإتيان بمثيل تقوى فيه الصفة، وقد اشترطت النظرة القديمة وجود الشبه الحسي بين طرفي هذه العلاقة في العالم الخارجي، ولم تكن المغايرة ندًّا للمشابهة فيهما عند البلاغيين، في حين أنّ النظرة المعاصرة للتشبيه تقيم التماثل طبقًا للإدراك الداخلي لحركة الأشياء وانفعال الشاعر بها، ولم يجد الشاعر المعاصر –وفقَ هذه النظرة– حرجًا في أنْ يعقد الصلات بين الأشياء طبقًا لنظرته الذاتية للموجودات وانفعاله الخاص بها؛ بينما الشاعر القديم كان حريصًا على أنْ يكون منطقيًّا في حركة ذهنه، وألا يطلق العنان لخياله يمتاح منه صورًا يحار في توجيهها وجهة يقبلها العصر ويرتضيها نقّاده[1]، ويأتي هذا طبقاً لمعطيات النص الشعري الحداثي، هذا النص الذي صار للتصوير فيه من الاتساع ما يكشف عن تجليات مكثفة للمفهوم الإيقاعي الخاص به.

وليس التشبيه ضربًا من الزينة والترف اللغوي؛ **"**وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان... وإنّما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، لهذا لا لغيره كان كلامه مطربًا مؤثِّرًا وكانت النفوس توّاقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياةً كما تزيد المرآة النور نورًا**"**[2]، فالحركة والتفاعل في التشبيه، وما يتحقق فيه من الانسجام، وما له من الأثر والفاعلية، كل هذا وغيره يكشف عن خصوصية التصوير الشعري وما يتصف به من الإيقاع؛ ونصوص شعرائنا التسعينيين تكشف عن هذه الأبعاد الإيقاعية في تشبيهاتهم. ومن مصاديق إيقاع التشبيه قول الشاعر **حسن عبد راضي** [3]. (تفعيلة المتدارك)

الشّاعرُ في قلبِ المعنى خِنجَرْ
والمعنى حبلُ غسيلٍ ،
ولفافاتٌ من تبغٍ أَخضرْ
الشاعرُ لونُ الفضةِ
تَحتَ سُخامِ الفحمِ البشريِّ الحجريِّ الإسفلتيّ
الشاعرُ في قلبِ الأَشياءِ جنين

---

[1]- ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م: ١٢١.

[2]- الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، دار الشعب، القاهرة، مصر، ط٤، (د.ت): ٢١.

[3]- حمامة عسقلان: ٦٣- ٦٤.

من فوضى العالَمِ تُولدُ موسيقى الضوءِ
وإشراقاتُ العشقِ من جرحِ الغسقِ المتورمِ
ينزلقُ الصبحُ الأَشقرْ
والشاعرُ نورُ اللهِ المتربّصُ بالظلمات ،
وسُنبلُهُ الأَصفرْ
الشاعرُ تاريخٌ لا يتكرَّرْ
الشاعرُ خنجرْ

إذ يتم التصوير في السطور الشعرية أعلاه طبقاً لمجسات الشاعر وكاميراه الخاصة؛ فالنص لم يتعامل مع المشبه (الشاعر) بتصوير عادي؛ بل ثمة اشتغال شعري خاص ومكثف تتوهج فيه الشعرية بفاعلية التصوير الناجم عن تحريك المشبه باتجاه اللامألوف، حيث يتحرك التصوير في عالم افتراضي يترجم خصوصية التجربة.

ويكتسب التصوير فاعليته وجماليته في العلاقات التي تمثل بؤرة التشكيل الشعري ضمن السياق النصي، هذا السياق الذي راح يمثل نقطة الالتقاء الكبرى التي تجتمع في رحابها المتنافرات، أو هو بؤرة الائتلاف بين ما اختلَف.

ولو أجرينا فحصاً لهذا التصوير، لكشفنا عن فاعلية السياق النصي في نجاعة التشبيهات؛ إذ أننا لو قلنا في عبارات خارج النص إنّ الشاعر خنجر، وإنّ الشاعر لون، وإنّ الشاعر جنين، ربما لم تتحقق للتشبيهات فاعليتها التي في النص؛ نظراً لأنّ النص حامل دلالة كبرى تتشكل من الحركة التصاعدية للتشبيه، هذا علاوةً على التشبيهات المصاحبة التي تظهر في تعبير (المعنى حبل غسيل ولفافات...)، فهذا تصوير يمثل تعزيزاً للانزياح الدلالي.

فالتصوير التشبيهي ينتج عنه عالم افتراضي بديل، حيث يتسع المشبه لعوالم عدة، في شعرية تقدم طروحاً جمالية فيما يظهر فيها من بطاقات تعريفية حاز عليها المشبه الواحد في النص، في حالةٍ من إلغاء المسافة بين طرَفَي التشبيه للدرجة التي تبدو فيها تلك المسافة ملغاةً بشكلٍ كبير. وبهذا يتنامى التداخل والائتلاف بين عناصر الصورة، كاشفاً عن حركة التصوير في انتقالات المشبه بين محطات المشبه به، الأمر الذي يُكسب النص إيقاعاً عماده الحيوية والنشاط في مناخٍ تشبيهيٍّ نصيبه الإثارة.

ومن نصوص التشبيه التصويري لدى شعرائنا نص **(شامة في خد القرية) لبسام صالح مهدي**[1] : (تفعيلة الكامل)

[1] **ـ الماء يكذب: ٢٠ـ ٢١.**

جدِّي هو النهرُ
المعطّر بالسحابةْ
هو كلُّ مَن أَخفى بضحكتِهِ
عذابَهْ
كلُّ اليشاميغِ التي أَسميتُها
صبحاً وغابَةْ
هو شامةٌ في وجهِ قريتِهِ
وعنوانُ الجنوبْ
هو نصفُ حزنٍ
نصفُ أُغنيةٍ
ومَوَّالٌ على قصبٍ... بعيدْ
يبكي إذا بكتِ الرَّبابةْ

من الواضح أنّ ثمة نزوع لتكثيف شعرية التصوير من خلال الامتداد الدلالي الذي يعتري المشبّه به في علاقته مع المشبّه، وفي هذه العلاقة تتنامى حركة التشبيه، وبتصاعد هذه الحركة يتصاعد إيقاع النص عَبْر ديناميكية التصوير الناجمة عن التدفق الدلالي في العلاقة التشبيهية، التي يحوز فيها المشبّه به على دلالة متعددة يتم نقلها إلى جهة المشبَّه، والنص أعلاه يكفل ترجمة فهمٍ كهذا فيما يظهر في الترسيمة الآتية:

المشبَّه	**المشبَّه به**	**حركة الامتداد الدلالي**
↓	↓	↓
هو	**النهر**	**المعطَّر بالسحابة**
هو	**كلُّ مَن**	**أخفى بضحكته عذابه**
=	**كل اليشاميغ**	**التي أسميتُها صُبحاً وغابة**
هو	**شامةٌ**	**في وجه قريته**
=	**عنوان الجنوب**	
هو	**نصف أُغنيةٍ**	
=	**موَّالٌ**	**على قصبٍ بعيد**

فشعرية النص تتوهج بما يتحقق فيه من الانسجام بين عناصر الصورة، في حركة ديناميكية تضمن للنص صفة الإيقاع، إذ يتماهى طرَفا التشبيه في تصوير حسّي، يجعل من الذات

الإنسانية المتمثلة بالمشبّه تتحد مع عناصر الطبيعة حيث المشبه به ومتعلقاته في فضاء رومانسي.

ويرتفع مستوى الحساسية الشعرية في المقطع الشعري بشكلٍ يجعل منه نصاً استثنائيّاً بما يقترحه من هويّات متعددة، تمثّل مقترحات جمالية يجود بها التصوير، بوصفه بنية حداثية عِمادها حركة التلاؤم الدلالي الفاعل والمُنجِز لفعل الصورة، منتِجاً مستوىً من الإثارة والوقْع استجابةً لمثيرات الخيال الذي شحن النص بطاقته الإيقاعية.

وقد يكون للجمع بين المتباينات حضور شعري في النص يرفع من منسوب التفاعل في العلاقات النصية، كما في نص (ميناء)، لمحمد البغدادي[1] : (الخفيف)

يكذبُ البحرُ

يكذبُ الميناءُ

إنما الموجُ والرياحُ

افتراءُ!!

الرِّمالُ السمراءُ

والسفنُ البيضُ

ادِّعاءٌ

وكذبةٌ بَلهاءُ

فالأطراف التي تجتمع في خِضَمّ التصوير الشعري لا تبدو ذات قواسم مشتركة في أصولها الدلالية، وكلّما ضاقت مساحة القواسم المشتركة بين عناصر الصورة في الأصل الدلالي لها، كانت شعرية التصوير أكثر إنتاجية فيما يتعلق بتكفّل اكتساب النص إيقاعه، ومن الواضح أنّ تبايناً شاسعاً بين أطراف التشبيه الأولى (الموج، الرياح، الرمال السمراء، السفن البيض)، فهي عناصر طبيعية ومحسوسة، لها ظهورها وتَحقُّقها في الواقع؛ بينما أطراف التشبيه الثانية (افتراء، ادّعاد، كذبة بلهاء) ليست إلّا معانٍ مجرَّدة وذهنية في أصلها الدلالي، وهي ليست مما تتصف به عناصر الطبيعة.

ومن التفاعل بين ما هو حسّي وما هو ذهني مجرّد في التصوير الشعري يتسع الإيحاء وينبع إيقاع النص، ويتعرض التمدد الدلالي في الصورة إلى حالةٍ من الاختزال التشبيهي، فالمشبّه متعدد؛ بينما المشبَّه واحد، على أنّ ما يتكفل بالإثارة هو الاقتراح الشعري الذي يقدّمه الخيال، في أخذ المشبَّهات نحو منطقة النفي والعدم، على حين هي عناصر طبيعية محسوسة؛ لكن للشعرية تصوّيرها الخاص المحمَّل بالإدهاش.

---

[1] ـ **مالم يكن ممكناً: ٦٩.**

وقد يتسع المشبّه في صورة المشابهة بالغاً حدّاً من التشظي المفضي إلى التوتر، كما في نص (نهر.. من الشرفات) لعُمر السراي[1]: (تفعيلة الكامل)

قرآنُ بوحي.. مَوسمي..
آياتُ آلامِ البخورْ..
محطّتي..
جُزري.. وخبزي
قلبُ كلِّ الأَولياءْ..
ولبُّ ترتيلِ السماء..
وسحابةٌ فاحتْ على فمِها الطيورْ..
أُمي.. تورُّدها مساْء..
وخطوتانِ من الصفاءْ
ونخلةٌ سالتْ على رئتي حليباً..
تمرُها شفةٌ.. تبلِّلُ غيمَ همسي بالغناءْ..
نهرٌ من الشرفات..
يفتحُ راحتيه ليلتقيني كيفَ شاءْ..
ناقوسُ مَن صلَّت بداخلِهِ نواعيرُ المآذنْ..
لحظةَ الفجرِ المؤنق بارتباكاتِ الدعاءْ..
أمي بنفسجةٌ.. بكحلِ غنائها..
تلقي النوارس فوقَ عيني..
تحكي.. فأولدُ مرتين..
تدعو.. فتمطرُ راحتاها بسملاتٍ كاللجين..
أَنفاسُها ترمي ضفائرَها على نخلي..
وفضةٌ قلبُها قمرٌ..
يزفُّ شموعَه بفَمِ الغُروبْ..
ما زلتُ طفلاً.. رغم شيب أُمي..

إذ يكون الشروع النصي بظهور المشبّه به على حالةٍ من الاتساع الآخذ بدلالة المشبَّه إلى دلالات شاسعة، بفعل ما يحمله المشبّه به من رمزية ودلالات شاسعة، تظهر في (قرآن بوحي، موسمي، آيات آلام البخور، محطّتي، جزري، خبزي، قلب كل الأولياء، لُبُّ ترتيل السماء) ثم

[1] **ـ سماؤك قمحي: ٥٣ـ ٥٥.**

يطالعنا فجأة المشبّه (أمي)، ليتسع مرةً أخرى دلاليّاً في مشبّهات أخرى يقترحها النص فيما يقدّمه من تصوير.

والمشبَّه (أمي) يستحيل إلى ما يُصطلَح عليه بـ (التشبيه المركزي)، أي الذي يمثّل نقطة الشروع التي تنطلق منها التشبيهات الأخرى مشكِّلةً تآصراً تصويريّاً[1]، ومصاديقه في المقطع الشعري أعلاه، يمكن أن تتضح في الخطاطة الآتية:

وهذا امتداد دلاليّ له نصيبه من الوقْع؛ وهو امتدادٌ يقال عن نظائره من مصاديق التشبيهات المركزية في الغمار النقدي المعاصر إنّها "مشابهة عائلية تفرز لوناً إيقاعيّاً يتسرب إلى إحساس متلقي النص فيداعبه بهذا التوزيع المنتظم والمتنوع الأجزاء في الأسطر في تناسبها... مما يجعل عنصرَي الإيقاع والتصوير يتواصلان من ناحية ويتمايزان من ناحية أخرى لينهضا معاً بشعرية النص، ويولِّدا دلالته عبر عناصر الخطاب وأنساقه الفرعية المتداخلة"[2]، وهذا تصوير ديناميكي يكفل الإثارة والانسجام والتوافق في ضوء علاقات المشابهة.

وقد تشتمل صورة المشابهة على وجه الشبه بوضوح، أو قد يتم توظيف أداة التشبيه بشكلٍ واضحٍ، كما في نص (ثلاثة أسرَّة لِـ (آمال) النائمة بحدائقها التسع.. وأخطائها الناضجة)، لمهدي حارث الغانمي[3]: (تفعيلة الكامل)

ما زلتِ أَنتِ الفاضليّةُ،
في تَخَوُّفِها مِن الغرباءِ، في غسلِ الشفلّح،
واندفاعِ الشّطِّ في عُريِ البلاءْ
وأَنا أُحبُّكِ.. مثلَ حبِّي الفاضليّةْ

---

[1]- ينظر: قصيدة الشعر العراقية –دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي-(أطروحة)، حميد يعكوب نعيمة الصافي، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، ٢٠١٣م: ١٧٥- ١٧٦.

[2]- ينظر: قصيدة الشعر العراقية –دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي- (أطروحة): ١٧٧- ١٧٨.

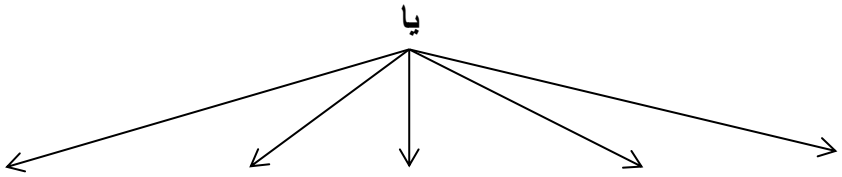
[3]- تلميذ الفراشة: ٤٩- ٥٠.

وأَنا اَخافُكِ.. مثلَ خوفي الفاضليّةْ
وأَنا أُريدُكِ.. لا أُريدُكِ.. لا أُحبُّكِ، بل أُحبُّكِ..
آهِ.. يا امرأَةً، ترتِّبُ ميتَتي كزهورِها
لا تعبثي بدمي.. فها قد صرتِ أنتِ الفاضليّةْ!
....
وأَنا الذي ذرَّيتُ حنطةَ ذكرياتي في الطريقِ إليكِ،
عدْتُ إلى الحروفْ
يا ملجأَ المذبوحِ بالخذلانِ،
يا زادَ المسافرِ صوبَ خاتمةٍ تضارعُ في بشاعتِها البدايةْ
يا أَنتِ..
يا شَبَقَ المراهقِ، وارتِعاشتَهُ
إذا ما فَرَّ نهدٌ من شبابيكِ الثيابْ
يا نطفةً ثقلَتْ على الأَصلابِ والأَرحامِ، فانتحرتْ بتلقيحِ
الخرابْ
هيّا اكسري فانوسَ حلمي،
طهّري جسدي من الذكرى، ومن إثمِ الكلامِ،
ومن غبارِ التجربةْ
هيّا أَعيدي لي خرافاتي وفجرَ تأمّلي..
فأَنا أُحبُّكِ
حين يملؤني اليقينُ بأَنّ ما بيني وبيني برزخٌ هو أَنتِ،
يا وطناً تحفُّ بهِ العقاربُ والذئابْ

ومدار التشبيه هو العلاقة بين الآخر والمكان من جهة، والمتمثل بالمشبّه (أنتِ)، والمشبه به المتمثل بالمكان (الفاضلية)، والعلاقة بين المشبه في (أُحبُّك، أخافك)، والمشبَّه به (حبّي الفاضلية، خوفي الفاضلية) في إطار العلاقة بين الأنا والآخر، وصولاً إلى التداخل بين الآخر (أنتِ)، والمكان (الفاضلية) من جهةٍ أخرى.

وظهور وجه الشبه من شأنه رفع مستوى التوتر في العلاقة بين طرَفَي التشبيه، كونه الآصرة التي توثق من عُرَى التفاعل والتآلف الذي يكشف عن إيقاع المشابهة في إطار شعرية التعبير في التصوير الشعري.

ثم إنّ التشبيه لا يقف عند حدود العلاقة بين الأنا والآخر؛ إنّما يجنح النص إلى تشبيه المعاني المجردة الذهنية، حيث الحُبّ مثل الحُبّ والخوفُ مثل الخوف، أو إلى تشبيه الميتة بالطبيعة (الزهور) في حالة ترتيبها، معتمداً على المقارنة الذهنية بين طرَفَي التشبيه، وصولاً إلى المقارنة الحسيّة، ثم تتصاعد حركة التصوير في ما يوفر له الشاعر من تماهٍ بين المشبه والمشبه به، حتى صار ينادي المشبه بالمشبه به ذاته بياء النداء، مما يتضح بالمخطط الآتي:



مع ما في النص من تعزيز تشبيهي مجاور يظهر في تشبيه المخاطَب بالبرزخ، وكلَّما حصل التداخل بين طرَفَي التشبيه ارتفعَ مستوى التفاعل، وهو تفاعل يضمن للتصوير إيقاعه، بما يتوفر فيه من الانسجام بين العناصر المتباينة، والعقد بين المختلفات في فضاء من التلاؤم الدلالي في ضوء شعرية اللغة ومرونة الخيال الذي له العائدية في كل مجريات حركة التصوير التي تظهر في طرَفي التشبيه ووجه الشبه.

وعلاقة المشابهة تُبرز ما يتفاعل مع الوجدان لتظهره في صورته التي ترتئيها في النص، ففي نص (من أوراق حنين البغدادي) يقول أجود مجبل[1] : (تفعيلة الرجز)

بغدادُ يا برحيَّةَ النخيلِ،
يا سبائكَ الهديلِ،
يا قارورةَ البكاءْ
يا رعشةَ اللقيا،
وطعمَ الماءْ

فهذه وجهة نظرٍ شعرية تغير من وجهة الأشياء، وتمنحها تعقيداً مرناً لا يقف عند حد فيما تبرزه الصورة من تداخل، فالمشبه به هو الوجود البديل الآخر للمشبه، إذ يتداخل المشبه حد الوقوع في دائرة الفناء في المشبه به، فيتحد الطرفان على مستوى شعرية المقطع والسياق النصي، وهذه هي روح الانسجام المفضي إلى الوقْع الشعري في التصوير، حيث الإثارة هي المآل وتحصيل الحاصل.

ثم إنّ التشبيه القائم على التماهي بين عناصره من شأنه إبراز العلاقات غير المألوفة بين الأشياء، وليس ضرورياً أنْ تكون العلاقة حقيقية قدر كونها اقتراحاً شعريّاً يسهم في رفد النص

[1] ـ رحلة الولد السومري: ٨٥.

الشعري بإيقاعٍ عماده التآلف والانسجام، ولعلّ مناداة المشبّه بالمشبه به تعني تحقيق المستوى الأمثل من الانسجام، ويقول بسام صالح في نص (وشمُ بغداد)[1]: (تفعيلتَي المتقارب والمتدارك)

ستلتفُّ حضناً

لطفلةْ

طفلةٌ كالدعاء

الدعاءُ الذي كالعيونْ

العيون التي ضوءُها كالهدايا..

وتنشأ إيقاعية التصوير في المقطع المجتزأ من طبيعة الحركة والمقارنة فيه، الحركةُ التي كان شروعها متمثلاً بالطفلة، والحركة تنشأ في فضاء من المقارنة المجردة، حيث كل مشبه يتحرك ليكون مشبها به، فالدعاء مشبه به سرعان ما يستحيل إلى مشبه بالعيون، والعيون سرعان ما يكون ضوءُها مشبهاً بالهدايا، وفي طور كهذا تتصاعد درجة التفاعل إلى طورٍ تصويري أمثل، يرى في مقاربته له إيقاعيّاً أحد الباحثين أنّه راحت " تشكل السمات المشتركة بين كل متشابهين، مستوى عرضي وعمودي من المشابهة الدلالية، لا يدخل في الإطار التحديدي. بل يتجلى في تقريب المسافة الدلالية، ثم دمجها بعضها ببعض، كي تشكل مستوى عام من المشابهة"[2]، ومن الطبيعي أنْ يكون للانسجام تحققه في تَوَفر حاضنة التشبيه التي إليها عائدية هذه الحركة.

وهذا التأليف والتلاؤم الدلالي، وفعل الصورة الذي يكمن في نموها وحركتها يوفر للتصوير إيقاعه بما له من الوقع والتأثير.

وبهذا تكون علاقة المشابهة القائمة على التشبيه قد توفرت على مداخلات دلالية انزياحية تترجم التفاعل والحركة وتحمل على تحصيل الائتلاف والانسجام فيما هو متباين ومختلف من عناصر البنية التصويرية التي تنجم إيقاعيتها في ضوء كل ما تقدم من تجليات فعل التصوير وما به من إثارة ووقع.

٢ـ إيقاع التصوير الاستعاري

[1] ـ التفاتة القمر الأسمر: ١١٢.

[2] ـ قصيدة الشعر العراقية ـدراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي (أطروحة): ١٨٢.

الاستعارة اتساع دلالي، وكشف عن المرونة التعبيرية التي تتيحها اللغة الشعرية، وهي انزياحٌ للمفردة يتحقق على صعيد التركيب اللغوي، ومن هنا تعني " الاستعارة في الجملة أنْ يكون للفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنّه اختُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غير لازم"[١]، أي أنّ الاستعارة ليست حكراً على الشعر؛ لكنْ في الشعر يكون لها شأنٌ آخر، من قَبيل تَحَقُّق الغاية والقصد الجمالي منها في النص الشعري على نحوٍ خاص.

وهي ضربٌ من المشابهة الحامل لأبعاد تصويرية على جهة المجاز، وبهذا "بدأ النظر إلى الاستخدام الاستعاري في العبارة الشعرية على أنه تجاوز للحقيقة بنقل الكلمة إلى غير مجالها المألوف على أساس من المشابهة بين الطرفين"[٢]، إذ يقول القاضي الجرجاني: " وإنما الاستعارةُ ما اكتُفِي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكُها تقريب الشَّبَه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاجُ اللفظ بالمعنى؛ حتى لا يوجدَ بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"[٣]، فنكون بصدد مزاوجة لغوية، لها مبرراتها التي أبرزها شعرية النص، ولها أيضاً نتائجها التصويرية.

ومن هنا "فإن الحركة الإيقاعية عند القدماء تقوم على التناسب العقلي الذي شُغفوا به، وجدّوا في البحث عن أطرافه التي تتجلى في المقاربة بين عناصر الاستعارة، كأحد مظاهر التناسب العقلي القائم على المشابهة أو التضاد"[٤]، ومصداق هذا يظهر في طبيعة العلاقة الشعرية الاستعارية.

وعن التداخل والتفاعل بين العناصر في الاستعارة، فإنه يمكن أن يتوفر فيها، فإذا كان التشبيه يستدعي سياقين منفصلين تترجح الدلالة بين أن تكون أو لا تكون، ففي الاستعارة هناك سياق واحد يقوم على تطابق وهمي بين دلالتين مختلفتين أصلًا، وذلك بإثبات العلاقة بينهما مما يوهم بوحدة المعنى، ومع أنّ الجرجاني لم يتوضح فاعلية التداخل والتفاعل في العلاقات الاستعارية، إلا أنّنا نشعر بإحساسه بوجود هذا التفاعل[*]، على أنّه لم يستطع التخلص من هيمنة فكرة ثنائية

---

[١]- أسرار البلاغة: ٣٠.

[٢]- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٥٠.

[٣]- الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٤٥.

[٤]- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي" ٢٥٠- ٢٥١.

(*) تذكر الدكتورة ابتسام بهذا الصدد قول الجرجاني: "إنّا إذا نظرنا إلى الاستعارة وجدناها إنما كانت أبلغ من أجل أنها تدلّ على قوَّة الشبه، وأنه قد تناهى إلى أن صار المشبه لا يتميز عن المشبه به في المعنى الذي من أجله شُبِّه به"، دلائل الإعجاز: ٤٤٨.

الطرفين، وهي فكرة ليست لها الفاعلية المرجوّة في إثراء طبيعة الاستعارة، وكشف جمالياتها التي لا تتوضح إلا برفض فكرة الثنائية، ورفض الحدود المنطقية[١]، الأمر الذي يستدعي رؤية وفهماً نقديّاً أوسع تجاه الحركة الاستعارية.

والنص الشعري الحداثي استعاري بامتياز؛ بما فيه من انزياحٍ يحمل الجرأة الأدائية، بالمستوى الذي يجعل من الاستعارة إضافة جمالية وبشكلٍ مختلف عمّا هو مألوف في النصوص الشعرية القديمة؛ **"**لأنّ طبيعة الاستعارة تتأبى على الحدود الضيقة لأنها أكثر غنى، وأكثر عمقًا مما وجدها عليه القدماء، إنها نشاط خيالي ينظم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل الواقع وفق علاقات متفاعلة، ووفق نظامٍ منسجم يحقق انسجام الرؤيا الفنية للشاعر، ويخلق معنى جديدًا نابعًا من تناغم الدلالات المختلفة وتآلفها وتفاعلها مع معطيات السياق الشعري الذي يفرز بدوره ارتباطات مختلفة تنظم التشكيل الاستعاري وتمنحه إيقاعه الخاص**"**[٢].

ويرى الدكتور **مصطفى ناصف** أنه **"**ينبغي أنْ ينظر إلى الاستعارة نظرة ديناميكية؛ فالصورة اللغوية يمكن مقارنتها بالرقص التوقيعي، تتجه فيه العناية إلى الحركة والإيماءة، وكل ما ينتهي إليها. فيها نجد مزاجًا من التفكير الحسي، والظواهر السيكلوجية، من الخبرة والتوتر الدرامي، واعتدال الحد الأول، أعني المشبه أو المستعار له في الأثر، واعتدال المسافة المتخيلة بين الحدين أيضًا**"**[٣]، فمعطيات التصوير الاستعاري باتت مختلفة، تحمل صفة المغامرة والمغايرة الأدائية؛ فهي نشاط خيالي يترجم الأبعاد الذهنية والذوقية الخاصة لدى الشاعر، وكذلك البُعد السايكولوجي في مناخ من التفاعل والتآلف الدلالي.

وما النظر إلى الاستعارة من وجهةٍ إيقاعية إلّا لأنّ **"**الاستعارة ظاهرة ديناميكية حركية، تتشابك فيها الحركة الفكرية والحركة النفسية، وتتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية، وينتج عن ذلك حركة كلية... إنّ تفاعل كل ذلك يخلق نوعًا من الحركة الإيقاعية المتجاوبة، ولا تتألق الاستعارة إلا إذا تفاعلت هذه الجوانب جميعاً على نحوٍ متناغم يؤدي إلى تكوين كلٍّ عضوي متناسق... هذه الحركة موجودة في التشبيه، لكنها في الاستعارة أكثر غنى وثراء، لأنها أقدر على إدخال اكبر عدد ممكن من العناصر المتنوعة المرتبطة بعلاقات تساهم على نحو كبير في النسيج الكلي للتجربة**"**[٤].

---

[١]- ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٥٢- ٢٥٣.

[٢]- المصدر نفسه: ٢٥٣.

[٣]- الصورة الأدبية: ١٤٣..

[٤]- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٥٤- ٢٥٥.

وإذا كان للنقد الحديث رؤيته في رصد الأبعاد الإيقاعية في التصوير الاستعاري، فإنّ النقاد القدماء لم يقفوا على هذه الأبعاد للاستعارة لأنهم نظروا إليها على أنها صنعة تقوم على جهدٍ عقلي خالص يعتمد على القياس والاستنباط، ويبهر المتلقي بما فيه من ائتلاف بين المختلفات، يقوم أساسًا على علاقة المشابهة[١].

وتعدّ الاستعارة عاملًا رئيسًا في الحفز والحث، وأداة تعبيرية، ومصدرًا لتعدد المعنى، ومتنفسًا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة، ولعلّ المظهر الأساسي للاستعارة هو أنها تنتج أنواعًا من الاستعمالات اللغوية التي تدعو القارئ لاكتشاف أنواع معينة من ترابط الأفكار وتداعيها، وفي تناول الاستعارة ثمة نظريات لكل منها نظرته للاستعارة[٢]، نظراً لما في الاستعارة من الأهميّة الجمالية.

ويمثّل التجسيم والتجسيد والتراسل أهم مراكز (الجمالي) في التصوير الشعري الاستعاري؛ فبهِ يبلغ التصوير شأوًا بعيدًا، وليس ثمّة سبيل إلى هذه الاشتغالات الثلاثة إلا بالتخييل الذي يحيل الواقع حلمًا، والممتنع ممكنًا، والعادي استثناءً[٣]، وكل ذلك تجاوزٌ لحدود اللغة، وتحريكٌ لراكد المعنى، وإنعاشٌ للفكر.

ويبدو أنّ الاستعارة حظيت مؤخَّراً بما يؤسس لها هويتها الاستثنائية في تَحقيق خصوصيتها الجمالية؛ فقد **"**لجأت القصيدة المعاصرة –فيما لجأت إليه من الوسائل– إلى تقنية التشخيص لتزيد من تكثيف بنيتها الدلالية والإيحائية، وشحن بنيتها الداخلية بطاقة إيقاعية من خلال حركة الصورة من الجمود إلى الحركة، أو من مرحلة الوجود المعنوي إلى مرحلة الوجود (المؤنسن)**"**[٤]، فثمة وجودٌ آخر، يتحقق بالاستعارة، فأي تغيير في منطق اللغة؛ فإنه ينتج تغييراً في منطق الفكر حتماً.

---

[١]- ينظر: المصدر نفسه: ٢٥٥.

[٢]- على سبيل المثال: تذهب (النظرية الاستبدالية) إلى أنّ الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها شأن التشبيه؛ لكنها تعتمد الاستبدال، فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معًا، فإننا في الاستعارة نواجه طرفًا واحدًا يحل محل طرف آخر، أما (النظرية السياقية)، فترى الاستعارة لغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وفي تركيبها الجديد تمنح تجانسًا كانت تفتقده، فهي تربط بين سياقين، أما (النظرية التفاعلية)، فالاستعارة لديها تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز، والإطار المحيط بها، وترى أنّ للاستعارة هدفًا جماليًّا، وتشخيصيًّا، وتجسيديًّا، وتخييليًّا، وعاطفيًّا، ينظر: الاستعارة في النقد لأدبي الحديث –الأبعاد المعرفية والجمالية-، د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط١، ١٩٩٧م: ٧- ٨.

[٣]- ينظر: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية _الحداثة وتحليل النص_: ١٣٣.

[٤]- جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٣٥٥.

وللمشابهة الناجمة عن الاستعارة إيقاع ناجم عن اقتران هذه المشابهة بدينامية التشخيص، الذي ينزع بالتعبير عن تصورات مجردة، أو غير محددة، عَبْر تصورات أخرى نفهمها بوضوح، فعن طريق التشخيص تتبلور المنافرة أو عدم التطابق الدلالي الذي يشكل حسب **ريكور** لحظة أساسية لإنتاج الاستعارة، كما أنه مؤشر على إمكانية التأويل السياقي التي تستدعي مشاركة المتلقي[١]، فتحريك اللغة من خلال تراكيبها الناقعة بماء الشعرية عَبْر آلية كالتشخيص، هو مكمنٌ إيقاعي صرف في فضاء الاستعارة.

والمتلقّي بؤرة أساسية تكشف عن الإيقاع الذي تتصف به الاستعارة، إذ يأتي **"**تكثيف حدة التوتر بين الاستعارات؛ عبر الربط المفاجئ بين طرفي التشبيه؛ لإثارة التوتر في الأنساق التصويرية الاستعارية وتعزيز إيقاعها الدلالي عبر الممازجة بين الأنساق، لإثارة التأمل وفاعلية التخييل**"**[٢]، فالتخييل هو الحليف الأبرز للذائقة، ثمّ**"**إنّ المفارقة القائمة على الصورة الاستعارية تعتمد على التخييل المتناغم مع انفعالات الشاعر؛ وههنا تنتظم الاستعارة في علاقات جديدة تنمحي فيها الحدود بين فكر الشاعر ووجدانه؛ فينجم عن ذلك حركة إيقاعية تنبثق من صميم تلك العلاقات**"**[٣]، وتأسيساً على ما تمّ ذكره، ستتم هنا مقاربة نصوص شعرائنا –عَيِّنات الدراسة– الذين يزعم الباحث أنّ نصوصهم –أغلب نصوصهم– استعارية بامتياز، طبقاً للرصد البحثي الأولي.

وهي استعارات يتوخى منها أن تكتسب صفتها الإيقاعية بفاعلية التفاعل والعلاقات اللغوية وما يتم توظيفه فيها من تقنيات التشخيص والتجسيد والتراسل ضمن الاشتراطات الجمالية للإبداع التي يُفترَض لها أنْ تتوفر في الاستعارات ضمن سياقها النصي الكاشف عن طبيعة وحساسية الخيال الشعري ومن مصاديق التصوير الاستعاري مقطع من نص (اعترافات.. لمذنب آخر)، لعمر السراي[٤]: (تفعيلة المتقارب)

سأُنهي تلاوةَ ليلي..
متى تنتهي غربةُ الأَرصفة..

---

[١]- ينظر: الاستعارات التي نحيا بها، جورج لايكوف، ومارك جونسن، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط٢، ٢٠٠٩م: ١٢٨، وينظر: شعرية القصيدة العربية المعاصرة: ١٩٩، وينظر: قصيدة الشعر العراقية –دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي- (أطروحة): ١٧٠.

[٢]- حداثوية الحداثة "شعر بشرى البستاني أنموذجاً" –دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري –البصري-، عصام شرتح، دار غيداء، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٥م: ٥٩.

[٣]- حداثوية الحداثة: ٦١.

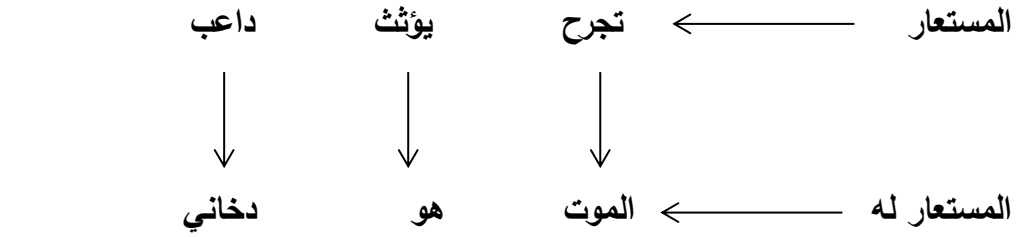
[٤]- سماؤك قمحي: ٦٦.

تلطَّف ولا تجرحِ الموتَ..
وهو يؤثثُ لي شرفةً من بكاءِ البيوتْ..
وداعب دخاني..
وسيقان لبلابِ دمعي..
وشهقة ضوئي.. وعطرَ السكوتْ..

فبكون هذا المقطع استعارياً على نحو كبير، فإنّ هذا يضمن له الاختزال من جهة، والاتساع من جهةٍ أخرى؛ لأنّ التصوير في إطاره الاستعاري يعني الاختزال اللغوي بسبب غياب واحد من أطراف الاستعارة وحلول الطرف الآخر محله منتِجاً اتساعاً في الدلالة عبر ما يحصل من نقلات مجازية تمارَس في فعاليات انزياحية في تفاعل شعري يغيب فيه المستعار منه ليحل محله المستعار له في حالة من تبادل الأدوار والمراكز بالمستوى الذي يتم طرحه واقتراحه في فضاء شعرية النص.

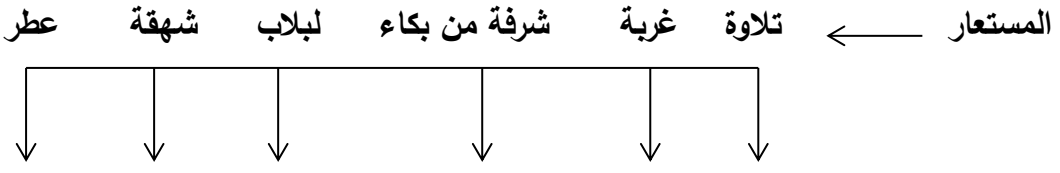
فالنص عالَم شعري قائم بذاته وله وقعه طبقاً لما يُنسَج فيه من تفاعلات يزداد توهجها ويتوفر لها مستوى إيقاعها التصويري كلما كانت أكثر كثافةً وانزياحاً فيما ينشأ من علاقات لغوية سواء أكانت قائمة على الإسناد أو الإضافة.

والمقطع المجتزأ أعلاه حافل بالتصوير الذي تتضح علاقاته الاستعارية في الخطاطة الآتية:



فهذه علاقات قوامُها الإسناد سواء أكان الإسناد قائماً على الفاعلية، أو على المفعولية، فالموت لا يجرح؛ بل ولا يؤثث، والدخان لا يُداعَب، هذا على مستوى الحقيقة، أما على مستوى مجازية الطرح فإن للنص عالمه وطروحاته الجمالية، إذ تنشأ في ظلال المجاز حركات استعارية تترجم البعد الحسي والفكري والذوقي لصاحب النص، وهي حركة وإنْ كانت مجازية على صعيد اللغة إلّا أنّ لها وجودها وأثرها ونجاعتها وإيقاعها بما تتم فيها من تفاعلات تترجم طبيعة التناغم بين المستعار والمستعار له على وجه الخصوص.

على أننا نجد في المقطع علاقات استعارية ليست ذات طبيعة إسنادية قدر كونها طبيعة إضافية، في مثل:



المستعار له ⟵ ليلي الأرصفة البيوت دمعي ضوئي السكوت

فهذه علاقات إضافية لها مستواها من الانسجام والتداخل في تفاعلات تضمنها تقنيات التشخيص والتجسيد والتراسل وهي تقنيات متوزعة بين مصاديق العلاقتين الإسنادية أو الإضافية على النحو الذي يظهر في الخطاطتين، الأمر الذي يضفي على التصوير أبعاده الإيقاعية في كل تجليات تلك التقنيات.

وهي تقنيات تتفاوت في مستوى الوقع الذي تُنتجه، وهذه مسألة لها نصيبها من الاتصاف بالنسبية، لكن على الأرجح يبدو التراسل أكثر فعالية مقارنة بالتشخيص والتجسيد، على أنّ للبُعد الكمي أثره في رفع مستوى فاعلية التقنية، فكلما كانت التقنية الاستعارية أكثر حضوراً زاد نصيبها في الفاعلية، علاوةً على ما يكمن فيها من فاعليتها كتقنية انزياحية، ولعل غزارة التقنية تتوقف على إمكانية وجودها في اللغة ومرونتها في الفكر، وهذا قد يترجم رجحان تقنيةٍ على أخرى في النص الشعري.

ومهما يكن من أمر فإنّ تقنيات التشكيل الاستعاري تكتسب فاعليتها السياقية بما يُوفَّر لها من الإيحاء الشعري بالمستوى الذي يترك طابعاً إيقاعيّاً عماده الانزياح الدلالي في التعابير الشعرية، ومن المقاطع التي تتوفر على غزارة في التوظيف الانزياحي مقطعٌ من نص(نصف امرأة)، لحسين القاصد[1]، إذ يقول: (تفعيلة الرجز)

بحاجةٍ لامرأةٍ فاكهة
تعطر ابتسامتي
إذ كلُّ مَن صادفني
منهنّ مَن تُدعى امرأة
ما حاجتي لامرأةٍ فارغةِ العطور
نيئةِ الكلام
بحاجةٍ لامرأةٍ من حلم
من غفوةٍ
لعلني أنام
أَحتاجُ طعمَ الكلمة
ونزعة النفورِ والحضور
ولعبة التمني

[1]- حديقة الأجوبة: ١٥- ١٦.

والكذب المنمق المدور المعاني
تنقصني رشاقةُ الفواصل
ترهلتْ كلُّ العباراتِ التي كتبتُها
واحترقتْ على شفاهِ عاذل
لي قصةٌ في قبضةِ الخيالِ والحقيقة
صريعةٌ تنهشُها المخارجُ الأَنيقةْ
أَحتاجُ نصفَ امرأَةٍ فاكهة
أَزرعُها قصيدةً في دفتري
وبعدَها
أَعملُ فلَّاحاً لها
يمشّطُ الزهورَ في الحديقةْ

ففي سياق نصي يطرح العلاقة مع الآخر (المرأة)، بما يترجم الحاجة إليها كآخر استثنائي له خصائصه ومميزاته التي يستدعي لها النص ما يلائم استثنائيتها؛ ليكون التشكيل اللغوي انسجاماً مع المضمون العام للنص.

ويأتي انسجام التشكيل الاستعاري مع المضمون العام؛ نظراً لأنّ الاستعارة في حقيقتها انزياح دلالي، يستجيب لضرورات الدلالة العامة للنص فيتأثر ويؤثر، خصوصاً إذا كانت مدارات النص الدلالية تحاول الخروج من ربقة الحقيقة والواقع نحو واقع بديل.

فالتصوير الاستعاري يوفر أفضية دلالية منزاحة وغير مقيدة بالمطابقة؛ بل ثمة نزوع فيها نحو البديل المجازي بما يتوفر في لغة الشعر من مرونة وانزياح عَبْرَ فاعلية التقنيات الاستعارية القائمة على التشخيص والتجسيد والتراسل، وهي تقنيات تتسيد النص تاركةً مناخاً مجازيّاً يضمن للنص إيقاعه التصويري؛ طبقاً لما يمكن رصده من مدارات انزياحية في الجدول الآتي:

التراكيب الاستعارية	فعاليات التقنيات			العلاقة المجازية
	الإسناد	الإضافة	الصفة والوصف	

بحاجةٍ لامرأةٍ / فاكهة		+	**تشبيه استعاري**
تُعطِّر / ابتسامتي	+		**استعارة**
فارغة / العطور		+	**استعارة**
نيئة / الكلام		+	**استعارة**
بحاجةٍ لامرأة / من حلم			**تشبيه استعاري**
= = / من غفوة		+	**تشبيه استعاري**
طعم / الكلمة		+	**استعارة**
لعبة / التمني		+	**استعارة**
الكذب المنمّق المدوّر المعاني		+	**استعارة**
رشاقة / الفواصل		+	**استعارة**
ترهلت / كل العبارات	+		**استعارة**
احترقَتْ / = =	+		**استعارة**
قبضة / الخيال والحقيقة		+	**استعارة**
قصة / صريعة		+	**استعارة**
تنهشها / المخارج	+		**استعارة**
المخارج / الأنيقة		+	**استعارة**
نصف / امرأة		+	**استعارة**
امرأة / فاكهة		+	**تشبيه استعاري**
أزرعُــ/ ــها	+		**استعارة**
أزرعها / قصيدةً		+	**تشبيه استعاري**
يمشط / الزهور	+		**استعارة**

إذ يُظهِر الجدول أعلاه الطاقة الانزياحية التي توفرها تقنيات التصوير الاستعاري مُفضيةً إلى علاقات مجازية تتوزع بين التشبيه الاستعاري في مثل:

بحاجةٍ لامرأةٍ ⟵ فاكهة

بحاجة لامرأة ⟵ من حلم

من غفوة

أحتاج نصف امرأة ⟵ فاكهة

أزرعها ⟵ قصيدة

فحاجة الشاعر للآخر (المرأة) الاستثنائية تُطرَح في مناخ استعاري تشبيهي في آنٍ واحد، حيث يتم إخراج الألفاظ إلى دلالات مستعارة تثير الإدهاش مع ما جاورَها من عوالم الاستعارة الأخرى، التي أسهمت في خلق إيقاع التصوير من خلال رفع ديناميكية الصورة في مساراتها وحركتها الانزياحية ذات التوظيف الأحادي الإعارة والتوظيف الأكثر من أحادي الإعارة في تراكيب شعرية تفصح عن إعادة التشكيل اللغوي وضمان إيقاع التصوير عَبْرَ الحركة من ضفة الحقيقة إلى ضفة المجاز حيث الاتساع الإيحائي في رفع إنتاجية الدلالة وخصوبتها الناجمة عن المزاوجة والتفاعل الآخذ بالألفاظ نحو دلالات شعرية لها وقعها بوصفها انزياحات لها مستواها جماليّاً.

ويرتفع نصيب النص من إيقاع الاستعارة كلما تجاورت الوحدات الاستعارية أحادية الإعارة مع الوحدات الاستعارية الأكثر من أحادية الإعارة، مع اشتراط ضمان التناغم بين الدلالة العامة للنص من جهة والدلالة الانزياحية في العبارات الشعرية من جهة أخرى، وهذا ما نلحظه في نص (العودة)، لأجود مجبل[1]: (تفعيلة الوافر)

سيرجِعُ
هكذا قالتْ لهُ الأَنهارْ
وتَتَّكِئُ السنابلُ مرَّتينِ
على شقوقِ البابِ
فانتظريهِ،
كمْ دارتْ بهِ الدنيا،
ولكنّ الشراع بكفه ما دَارْ
سيُلقِي في الشبابيكِ الأَليفةِ
عُرْيَ فَرحَتِهِ،
وَأَكداساً من الأَيَّامِ
يَجلِدُها الحنينُ بعطرِهِ الأَزرَقْ
على كَتِفَيهِ مقبَرَةٌ؛
هَوَتْ في قاعِها الأَسماءْ

[1]- رحلة الولد السومري: ٧٤- ٧٥.

وَكركرةٌ رَمَتْها طفلةٌ
في موجِ عينيها المَدى يَغرَقْ
سيرجعُ مثلَ عشْبٍ رَاوَدَتْهُ النَّارْ
يُفَرْقِعُهُ الغُرُوبُ
شَرَاسَةً سوداءْ
يحدِّقُ في الزوايا
لا يَرَى غيرَ انحناءتِهِ،
يُعَبَّأُ بانخطافةِ وجهِهِ الباقي
على الأَسوارْ
بهِ عبَثُ الشِّرَاكِ، وضيعةُ العصفورِ
حينَ يهُبُّ مسلوباً
يطارِدُهُ الشِّتاءُ وجُرْحُهُ الأَعمقْ

ففي مناخ رومانسي راصد لتفاصيل (العودة) ومجرياتها وما يحصل بعد (الرجوع) من فعاليات تتوزع بين رصد فعاليات عناصر الطبيعة، وفعاليات العائد ينبلج التصوير في حالة من الإنعاش اللغوي الاستعاري الذي يتفشى في محطات النص تاركاً عالَماً مليئاً بالتفاعل اللغوي بين عناصر اللغة في علاقاتها ضمن التعبيرات الشعرية المحمَّلة بالإدهاش والمغايرة ضمن الإطار الاستعاري، حيث الدلالات الجديدة ذات العائدية التامة إلى النص بالمستوى الذي تتشكل فيه هويته، من خلال التصوير أحادي الإعارة والتصوير الأكثر من أحادي الإعارة طبقاً لما يظهره الجدول الآتي:

التصوير أحادي الإعارة	التصوير الأكثر من أحادي الإعارة
قالت... الأنهار	سيلقي في الشبابيك الفقيرة عُريَ فرحته

تتكئ السنابل	= = = =	وأكداساً من الأيام
دارت... الدنيا		يجلدها الحنين بعطره الأزرق
هوت... الأسماء		(هوَت) كركرة رمتها طفلة
عبث الشراك		في موج عينيها المدى يغرق
ضيعة العصفور		عشب راودته النار
		يفرقعه الغروب شراسة سوداء
		يُعَبَّأُ بانخطافةِ وجهه الباقي على الأسوار
		يطارده الشتاء وجرحه الأعمق

وهكذا ينبني التصوير الاستعاري في هندسة انزياحية تؤسس لإيقاع الخيال، في ما ينجم من تقنيات راح التشخيص راجحاً فيها، فهو الأكثر غزارة مقارنة بالتجسيد الذي بدا وفيراً مع ما في النص من تراسل.

ومهما كانت المساحة الانزياحية المجازية في التصوير الاستعاري؛ فإنها تكشف عن الحركة النفسية والفكرية في إنجازها ورفع منسوبها النصي وما يصاحبه من إثارة وتناغم يعزّز من إيقاع الدلالة ويوثّق جمالية الوحدات الشعرية في تحصيل إعادة تدوير اللغة وتخصيب الخلق الجمالي فيها مع الكشف عن القابليات الإبداعية في اللغة بضمانٍ من نجاعة الدلالة وخروجها من ربقة الشذوذ الدلالي؛ وصولاً إلى مستوىً أكبر من الإدهاش والإثارة.

وربما ارتفع منسوب الأنسنة في التعامل النصي مع الألفاظ في ضوء شعرية اللغة، الأمر الذي يضمن للنص تصويراً ديناميكيّاً تتبلور فيه المنافرة وصولاً إلى التآلف الدلالي المستساغ شعريّاً، كما في نص (جردتَني) لمحمود الدليمي[1]: (مجزوء الكامل)

جَرَّدْتَنِي .. وَلَبسْتَ ظِلِّي وَتَرَكْتَنِي رَمضَاءَ تغْلِي
وَتَشَقَّقَتْ لولا الدُّمُوعُ من الجَفَافِ خُدُودُ حقلي
نَعسَ المساءُ وَوَسْطَ أَحضَانِ الرَّمَادَةِ نَامَ نَخْلِي
وَدَخَلْتَ كُوخِي أَنتَ سُنبلَةٌ تُغازِلُ جُوعَ نَملِي
عَمِيَتْ عُيُونُ المَوتِ.. بل عَمِيَتْ عُيُونُ حَياةِ مِثلِي

مُتَضَوِّراً.. وَالمَوتُ حَولِي فَاغِرٌ فَاهُ لِأَكْلِي

[1] **- بانوراما الطوفان: ١١.**

فتَّشْتُ بَينَ نُيُوبِهِ عن كِسْرَةٍ.. فَأَصَبْتُ طِفْلِي
مَاتَتْ غُيُومِي غُربَةً.. كَمْ تُقْتُ لو دُفِنَتْ بِرَملِي

إذ ينكشف النص عن مبادرات لغوية متجاوزة يرجح فيها التشخيص الاستعاري بشكل واضح، إذ يتم بث الحياة في ما لا يتصف بها في الظاهر وفي الحس، الأمر الذي يكسبها حركة مجازية ترفع من شعرية النص وإنتاجية وحداته اللغوية دلاليّاً.

وهذا الفهم واضح في تعابير مثل: (لبسْتَ ظلِّي، تشقَّقت خدود حقلي، نعسَ المساءُ، أحضان الرمادة، نام نخلي، سنبلة تغازل جوع نملي، عيون الموت، عيون حياة، الموت فاغرٌ فاه لأكلي، نيوبه، ماتت غيومي غربةً)، فنحن بصدد محطات تصويرية مبلَّلة بماء الشعرية، وهي محطات لا تبدو معقَّدةً قدر كونها علاقات لغوية تجنح إلى مستساغ الدلالة، بالمستوى الذي يكفل لها نجاعة التفاعل جماليّاً، بوصفها طروءاً دلاليّاً منشَؤُهُ الحركة الفكرية والنفسية المسؤولة التي تتخذ من الذائقة معياراً في تحصيل شعريتها بما يتحقق لها من التوتر والتناغم والانسجام.

وبهذا يكون للتصوير الاستعاري في نصوص الشعراء التسعينيين ما يكفل إيقاعه في ضوء ديناميكية الصورة الناجمة عن الانزياح الدلالي القائم على الاستبدال، الذي يحصل بفاعلية التفاعل بين عناصر التصوير بالشكل الذي يؤسس لتطابقٍ دلاليٍّ شعري في الإطار المجازي عَبْرَ وسائل وتقنيات لها نصيبها من الوقع الجمالي، كتقنية التشخيص أو التجسيد أو التراسل في إيقاع ينشأ ضمن ما يتبلور من المتنافرات وما ينتج عن حداثة الدلالات، كل هذا بفاعلية التخييل الشعري.

ثانيًا/ الإيقاع في التصوير التشكيلي (الرسمشعري)

لا ينبغي للشعر في إطاره الحداثي أنْ يكون نسخاً للواقع أو تكراراً له؛ لئلا يقع في دائرة النظم أو الاقتراب منها، فالشعر إضافة بما هو تشكيلٌ جمالي، وتقاس تلك الإضافة بما يُبَثُّ فيه من

تصوير خاص، والشاعر قد يطالعنا بوصفه رسّاماً عندما يكون النص أو جانبٌ منه صورةً لها نصيبها من الإيحاء والإثارة.

وعلى مدى العصور كان كثيرٌ من الشعراء والفنانين التشكيليين قد تبادلوا التأثير والتأثّر، فاستلهم الشاعر اللوحة والصورة والنقش والتمثال والآثار الفنية، وسجَّل إلهامه في قصيدة، كما استوحى الرسام والخطاط قصيدة شاعرٍ من الشعراء فرسم وخطَّطَ وجسَّم ما كان الشاعر قد تخيَّله وصَوَّره بالكلمة والوزن والإيقاع[١]، في حالةٍ من التبادل الفني، أو المحاكاة الجمالية.

وقد صار من المألوف والطبيعي في بعض قراءتنا للشعر أنْ يحيلنا إلى لوحة تشكيلية، أو عند نظرِنا إلى لوحة تشكيلية ما، تعلق في ذاكرتنا بعض الأبيات الشعرية، في حالة من التجسيد الذي يُحدث في الذائقة تناصًّا وتثاقفًا بين كلا الفنَّين[٢]، وهو تناص لا ينبغي عدم تسليط الضوء عليه بما يتضمنه من أبعاد تُكسب النص الوقْع القائم على التوازن الإيحائي.

وفي غضون دراسته لما اصطلَحَ عليه: (إيقاع الصورة)، يرى الدكتور محمد صابر عبيد أنّه إيقاعٌ نتلمس فيه الإيقاع عَبْر الصورة في الوقت الذي نتلمس فيه الصورة عَبْر الإيقاع، في حميمية عضوية يتألق فيها النشيد الشعري وهو يتغنى بالصورة ويتمثّل بالإيقاع[٣].

ومما يبرهن على حداثة القصيدة الشعرية المعاصرة هو أنَّها قصيدة صورة، بمعنى الرسم بالكلمات، و"لم تعرف قصيدة الصورة بدايتها الشعرية الحقيقية ولم تصبح الصورة موضوعًا متكاملًا للقصيدة إلا مع حركة الشعر الحديث. فظهرت قصيدة الصورة التي تصف اللوحة الفنية أو التمثال فتستوحي مضمونها أو شكلها، أو تجعلهما مناسبة لتقديم رؤية الشاعر للعالم، أو نقده للعصر والمجتمع أو تأملاته عن وجود الإنسان ومعناه، فمن قصيدة يحاول فيها الشاعر أن يستلهم طريقة الفنان التشكيلي بوجه عام والرسام بوجه خاص في تشكيل القصيدة وبنائها، إلى قصائد موجهة إلى كبار الفنانين والمصورين، إلى قصيدة مستوحاة من صور ولوحات فنية"[٤]، ومن ثمّ قصيدة فيها من التصوير ما يؤهلها لأنْ تكون لوحةً فنية.

ويذكر أحد الباحثين عند دراسته للإيقاع في التصوير التشكيلي أنه "عرفت القصيدة العربية المعاصرة أنماطًا من التطور في بنية الإطار والمضمون. وكان للفنون المجاورة للأدب أثر كبير في هذا التطور، حيث سعى الشعراء إلى الاستفادة من التقنيات المعتمدة في تلك الفنون. وكان

---

[١]- ينظر: جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر-: ١٤٥.

[٢]- رؤى تشكيلية "الكتاب الثاني- تشكيل وشعر"، داود سلمان الشويلي، مطبعة الحسام، ناصرية، العراق، ط١، ٢٠٢١م: ١٢.

[٣]- ينظر: عضوية الاداة الشعرية: ١٥٦.

[٤]- جمالية الصورة – في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر-: ١١٣.

لفن الرسم صداه في بنية القصيدة. فقد لجأ الشاعر إلى لون من الرسم بالكلمات، فاستحدث صورًا تشكيلية يمكن للرسامين تجسيدها"[1]، ففيها ما يؤهلها من الطاقة الإيحائية.

وفي كثير من النصوص الشعرية المعاصرة نلحظ اشتغالات تصويرية لو أتيح لها "رسام بارع لاستطاع تجسيدها ألوانًا بالغة التأثير بما لها من إيحاء متنام، وقدرة على الحركة والتوتر، والتصدع والسكينة. ومن هذه الحالات ينبع إيقاع النص متجلّيًا في علاقات التآلف والتوازن التي تربط بين إيحاءات الصورة الكليّة"[2]، أي أنّ لها وقْعاً خاصّاً يمثّل بؤرةَ التأثير الصوري من خلال ما في الصورة من فعاليّات جماليّة.

وبالمستوى الإيحائي يكون مستوى الإثارة والوقع، حيث الشاعر يحقق الانسجام في تأليفه بين الأشياء بما يرسمه عَبْر كلماته من تصوير شعري قِوامُه الخيال، وهذا ما نلحظه في كثير من نصوص شعرائنا التسعينيين، ومنها نص (نافذته)، لحمد الدوخي[3]: (تفعيلة الرجز)

نافذةٌ مِن نارْ
مَفتُوحَةٌ
في الليلِ والنَّهارْ
نافذةٌ
كأَنَّها لظى
وَكُلُّ مَن يَرقُبُ
منها حلمَهُ قَضَى
❖❖❖❖ ❖❖❖❖ ❖❖❖❖
تلوذُ بالظُّلمةِ والحاناتْ
حصانُكَ الأَبيضُ
في دوّامةِ
الطّريقْ
مَرَّ على مواسمِ
الحريقْ
وظَلَّ يبكي حلمهُ وماتْ

---

[1] ـ جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٣٥٢.

[2] ـ المصدر نفسه: ٣٥٤.

[3] ـ مفاتيح لأبواب مرسومة: ٢٢.

إذ يتألف التشكيل التصويري في هذا النص من مكونَينِ، يتمثل الأول في صورةٍ تتشكل ضمن إطار ثابت؛ لكنه مشتمل على حركة داخلية تنشأ من مجريات الصورة الداخلية، ويتمثل المكون الثاني عَبْرَ أقصوصة ترصد مصير الحصان الأبيض، وبين المكون الأول والثاني يؤدي الخيال دوره في الترميز والرسم، فقوله: (نافذة من نار، مفتوحة في الليل والنهار) رسمٌ رامز إلى التغيير والانقلاب الذي يعتري الشيء في الزمان والمكان؛ فالنافذة لم تعد مصدراً للإشراق والأمل؛ بل هي الآن مصدر لفناء الأحلام وحرقها؛ وقوله: (نافذة كأنها لظى) مشهدٌ تصويري يمنح اللوحة إثارتها، أما قوله : (وكلُّ مَن يرقب منها حلمه قضى)، فهو تصوير لسوداوية النافذة.

ثم يجنح النص في الجانب الثاني من الصورة إلى تشكيل تصويري يتخذ من النص أساساً في تحريك مجريات الصورة بدلاً من الرصد التصويري الذي رافقَنا في الجانب الأول من الصورة، علماً إنّ الشروع القصصي في المقطع الثاني من النص يُحدِث فجوة بين الصورة الأولى التي بدت أكثر سكونية وثباتاً بحكم كونها لوحة مرصودة، لا تخلو من الحركة الداخلية، هذا من جهة، والصورة الثانية التي بدت أكثر حركةً بفعل مجرياتها وما تم رصده فيها، من جهةٍ أخرى؛ أي قوله: (حصانك الأبيض في دوامة الطريق)، والحصان بؤرة رمزية تحمل معاني القوة والعنفوان والحرية والجمال والحيوية؛ لكن سرعان ما تتلاشى الفجوة بين الصورتين بقول الشاعر: (مرّ على مواسم الحريق وظل يبكي حلمه ومات)، فالحريق وضياع الحلم والموت كلّها قواسم مشتركة بين الصورتين.

وتستمد هذه الصورة التشكيلية عنصر الإثارة من كونها عالَماً بالرغم من كونه مفترَضاً إلَّا أنّه قابل للتشكيل الواقعي، فهذه الصورة فيها ما يؤهلها لأنْ تكون لوحةً مرسومة بالتشكيل اللوني لا فقط بالكلمات؛ بل ستشكل مصدراً للإثارة فيما لو تمّ رسمها من قِبل رسام ما؛ نظراً لعلاقات التآلف والتوازن بين عوالمها؛ فهذه علاقات تُنجَز بفعل التوظيف الخيالي المسؤول عن إكساب النص صفة الإيقاع بما في الصورة من طاقة إيحائية، على أنها صورة أو قُل لوحة كان الشاعر قد اقترَحها من عالمه الشخصي لا من الواقع، وإن كانت مرآةً للواقع.

وقد يستمد الشاعر الصورة التشكيلية من الواقع باثّاً فيها من رؤاه ما يمنحها وقعها كصورة تشكيلية دون الوقوع في دائرة النسخ والتكرار، مثل الصورة التي تطالعنا في نص (وشم بغداد)، لبسام صالح الذي كتب في الجانب الأيسر لصفحة النص عبارة (بيت الشعر العربي الذي نحته جواد سليم)[1]: (تفعيلة المتدارك، والمتقارب)

الحصانُ الذي فَرَّ منهُ

الصهيلْ...

[1] **ـ التفاتة القمر الأسمر: ١٠٩ـ ١١١.**

عالقٌ بالأَيادي
الحصانُ
الذي لا يُنادِي
.....
.....
عندما يَسْتَفيقُ
المكان والرِّجالُ يزجّونَ
قاماتِهِم للطريقْ
يُمسكونَ البريقْ
ملابسُهم من ترابْ
يَحملونَ السَّحابْ
يَخطُّونَ
أَسماءَهم فوقَهُ
زخرفاً
للبدايةِ
فتسبقُ أَرجلهم
زمناً
كانَ في ما مضى ناعساً
بالمخاوفِ
أو خائفاً
بالنّعاسْ..
.....
.....
وماءُ الفراتِ
تَعَطَّرَ بالدمعِ
ثوباً
لباكيةٍ
وقفَتْ كالشِّراعْ
تزجُّ به الريحُ

بينَ الجموع

وها هاهنا

الطفلُ

كانَ سحابةْ....

فعندما يكون النص الشعري محاكاةً لصورة حسية راسخة في الذاكرة؛ فإنه حتماً يكتسب ما لها من الخصائص والأبعاد، ثم تأتي التعزيزات التشكيلية المضافة التي تُخرِج اللوحة من تأريخيتها إلى تأريخ جديد يضفي عليه الشاعر من شعريته ما يضفي.

ومن المعروف أنّ نصب الحرية المنسوب للتشكيلي العراقي جواد سليم يمثل بانوراما استوعبت باختزالٍ فني حضارات العراق، لتكون أيقونة الثورات فيما بعد؛ وشاعرنا يستوحي بالكلمات صورته التشكيلية من نصب الحرية؛ ولكنْ بتصرف شعري يحاول الغوص والاتساع في الكشف عن تفاصيل أكثر، معتمداً على خياله الشعري.

وفي هذا المقطع المجتزأ من النص يبدأ الشاعر تشكيل صورته مع يمين نصب الحرية، حيث الحصان العربي الذي يطالعنا جامحاً أصيلاً صاهلاً غير خاضع، فيقول: (الحصان الذي فرّ منه الصهيل... عالق بالأيادي الحصان الذي لا ينادي)، فالشاعر بدا وهو يقدّم قراءةً لجانب من نصب الحرية موظِّفاً لغته بشعرية رامزة وموحية؛ ففرار الصهيل كناية عن الجموح والانتفاض والتحرر والرفض، ولعلّ قوله: (عالق بالأيادي) إيحاء بالامتداد الثوري، وقوله: (الحصان الذي لا ينادي) إشارة ورمز إلى كون الثورة ليست تلبيةً لرافض واحد؛ إنما هي جوهرية وعامة.

بعد ذلك يتخذ التصوير سرداً تشكيليا موحياً بتفاصيل عن الثوار، فيقول: (عندما يستفيق المكان والرجال يزجون قاماتهم للطريق يمسكون البريق)، وهل استفاقة المكان إلا رمزٌ للوعي المنتج لنضال الرجال الذين يمسكون بآمالهم وبأحلامهم عَبْر النضال، ثم يرسم تفاصيلهم بقوله: (ملابسهم من تراب) إشارة إلى كونهم فقراء، و(يحملون السحاب) إشارة إلى كونهم الممسكين بالأمل وبالنصر وبالأحلام، و(يخطون أسماءهم فوقه زخرفاً للبداية) رمز لخلودهم في الأعالي كونهم مَن صنَعَ التأريخ وفجْرَه، وقوله: (فتسبق أرجلهم زمناً كان فيما مضى ناعساً بالمخاوف أو خائفاً بالنعاس) كناية عن انتهاء زمن الخوف وبداية عصرٍ جديد من الانتصارات، وهي مرموزات ذات طابع تأثيري ومدهش بما له من خصوصية الدلالات الرامزة واللغة الإيحائية.

ثم تأخذ الصورة منحىً تناصيّاً تشكيلياً آخر، بقوله: (وماء الفرات تعطّر بالدمع ثوباً لباكية وقفَت كالشراع تزج به الريح بين الجموع)، فهذه التقاطة مشحونة بالعاطفة ومرشوشة بالمجاز التصويري الموحي، وصولاً إلى صورة الطفل بما فيها من رمزية يؤسس لها النص وهو يشبهه في السحابة؛ وحتى هذا الجزء من النص يكون التصوير التشكيلي قد اكتسب إيقاعاً مصدره

التناغم والتفاعل التصويري الذي يؤسسه الإيحاء بوصفه الخيط الرابط لكل جزئيات ومحطات الصورة في حالة من الإثارة ذات البعد التخييلي الخاص.

وليس ضرورة أنْ تتشكل الصورة من محاكاة لوحة أو نصب أو جدارية لفنانٍ ما؛ إنما قد تُصوّر حدثاً أو مشهداً واقعيّاً يتشكل في ضوئها مرسوماً بالكلمات في لوحة تصويرية يمتزج فيها الخيال بالواقع، ومن مصاديق هذا التصور ما في نص (خباء العامرية)، لحسن عبد راضي[1]: (تفعيلة الكامل)

بالخوفِ تَغتَسِلُ المدينة
والليلُ يبسطُ ظلَّهُ الحجريَّ..
يُمعِنُ في السكينةْ
الصّمْتُ تَنضَحهُ البيوتْ
فإذا الدروبُ مفاوزٌ جوفاء..
مرهقةٌ .. حزينةْ
هذا إذن زمنُ السكوتْ
زمنٌ سلحفاةٌ بلا عينين
تُوشكُ أَنْ تَموتْ
زمنٌ مباحٌ للذُّبابْ
الأَعورُ الدَّجَّالُ يُمسكُ صولجانَه
وَوَراءَهُ احتشدَتْ عصاباتُ الذِئابْ
مَنْ كلُّ هؤلاء؟
كيفَ تَوافَدُوا؟
مِن أَيِّ غابْ؟
أَقيَامَةٌ هذي،
وهذا جمعٌ أَروَاحٍ مُدانة
بلْ هذهِ نُذُرُ الخرابْ

إذ تنبني الصورة في هذا المقطع المجتزأ من خلال رصد المشاعر الرهيبة التي تخيم على المكان والزمان بعد حادثة ملجأ العامرية المعروفة، هذا الملجأ الذي تم قصفه في واحدة من حوادث حرب الخليج الثانية، والذي راح ضحيته قرابة أربع مائة شهيد في مدينة بغداد، فصورة

---

[1] ـ حمامة عسقلان: ١٥ـ ١٦.

المكان (المدينة) مشحونة بمشاعر الخوف والسكينة والصمت والإرهاق والحزن مما يشحن الصورة بالعواطف والإثارة في تفعيل التأثير التصويري على المتلقي.

ثم يتخذ النص مساراً مشهديّاً آخر هو رصد الزمن من خلال انبعاث جوهره في الصورة بشعرية عالية الترميز، إذ يصور الزمن بوصفه سلحفاة بلا عينين في صورة عالية الإيحاء، إذ ترمز إلى البشاعة والرعب والعمى وثقل الحركة، فهو (زمن مباح للذباب) في كناية للحالة المرعبة التي سيكون عليها الضحايا، أو قد يكون الذباب رمزاً للجيوش المسببة والمنفذة لهذا الخراب الهائل.

ثم يعزز الشاعر رمزية الصورة بالاستدعاء المتمثل بصورة الأعور الدجال الذي يمثل المهيمن والمسيطر بمعية عصابات الذئاب في كناية لأرباب البطش والفتك والقتل، ثم تكشف الصورة عن السؤال الشعري: (من هؤلاء؟ كيف توافدوا؟ مِن أي غاب؟)، وهي أسئلة محمَّلة بالإيحاء الاستنكاري، وصولاً إلى السؤال الأكبر الذي يترجم مجريات المشهد (أقيامة هذي، وهذا جمع أرواح مدانة)، ومن ثم انتهاءً بالإجابة عن حقيقة ومآل ما يجري في قوله: (بل هذه نذر الخراب).

وهكذا يتم رسم مشهد الحدث المرعب بواسطة الكلمات عَبْرَ محطات شعرية كان الخيال يتصرف في توجيه تفاصيلها وصورها الجزئية التي راحت مشحونةً بالوقع النابع من الطاقة الإيحائية التي تهيمن على مشاهد الصورة.

وللحرب حضورها في الصورة التشكيلية عند شعرائنا، كما في المقطع الأخير من نص (بَصْقَةُ دم)، لمهدي حارث الغانمي[1]: (تفعيلة الكامل)

واحَسْرَتَاهُ عَلَى البِلَادْ!
مُدُنٌ
مُبَعْثَرَةٌ على طُرُقِ القَوَافِلِ والشطُوطِ،
وَشَمْسُ رُعْبٍ لاهِثَةْ
شَجَرٌ
يُحَطِّبُ نَفْسَهُ بِالرِّيحِ مُحْتَجّاً عَلَى صَمْتِ السَمَاءِ النَّاكِثَةْ!
قَيلُولَةٌ
يَمْحُو بِهَا الأَربَابُ مَا يُمْحى،
وَيَلْتَهِمُونَ فِي شَرَهٍ قَرَابِينَ الشُّعُوبِ،
و(يُفْرِزُونَ) الكَارِثَةْ!!

[1] ـ تلميذ الفراشة: ١٤٨ـ ١٤٩.

وَاحَسْرَتَاهُ عَلَيّ..
قدْ أَفْلَتُّ مِنْ حَربَينِ شَاسِعَتَينِ سَهْواً،
يَا دَمِي:
الله يَسْتُرُ حيْنَ تَأتِي الثَّالثَةْ!
... ...
وَالفَاضِلِيَّةُ بَعدَها

ومن الواضح أنّ للعنوان أبعاده التصويرية في نصوص شعرائنا، فقد مرّ بنا عنوانان يحملان البعد التشكيلي للنص، وهما (وشم بغداد)، و(خباء العامرية)، أما هذا النص فعنوانه يوحي بالقبح وبالرعب في التصوير، وصولاً إلى المقطع المجتزأ، فهو يتوزع في مشهدين بين الآخر (الأنا)، والأنا (الذات الشاعرة) في جوٍّ من التحسر والحزن العميم.

فالشروع بتشكيل الصورة هنا من خلال رصد مشهد البلاد، فهو مشهد تثير معطياته انفعالات الرعب والحزن المتمثل بصورة المدن المبعثرة، وشمس الرعب اللاهثة، والشجر الذي يُحَطِّب نفسه، والقيلولة المرتكَبة حتى تحقق الكارثة، وهي مناخات تصويرية يسهم الخيال في تخصيبها وصولاً إلى مستوىً عالٍ من الوقع الذي يتأتّى من الإيحاء.

ثم ينعطف تشكيل الصورة نحو رصد مشاعر الذات (ذات الشاعر)، وهي توثق للتحسر في الإفلات سهواً من حربينِ شاسعتين، هما حرب الخليج الأولى والثانية صعوداً إلى النبوءة الشعرية في قيام حرب ثالثة أو أبعد من الثالثة.

وتستمد الصورة التشكيلية في هذا المقطع إيقاعها من تناميها وتفاعل صورها الجزئية، ومن التناغم المشهدي في محطاتها، ومن الحركة بين الخيال والواقع.

ومن هنا يكون شعراؤنا التسعينيون قد اشتملت نصوصهم على صور تشكيلية مرسومة بالكلمات ومتوزعة بين الخيال والواقع فيما يتجلى من صور كان لبعضها نصيب من المحاكاة، وهي صور تكتسب إيقاعاً بفاعلية الإيحاء المخيّم على مناخاتها، ومعطياتها التصويرية ذات الوقع المتأتي من الإدهاش والإثارة.

ثالثاً/ الإيقاع في التصوير المتجاوز (الاستدعاء)

قد يكون التصوير توظيفاً نصيّاً أو تعزيزاً إضافيّاً رمزيّاً في حالةٍ من الاستدعاء الذي يرفع من شعرية النص بالمقدار الذي يتوقف على طبيعة الاشتغال الشعري النصي، إذ يعد الاستدعاء ذاكرةَ النص التصويرية التي تعكس حالةً من التناصية، أو الرمزيّة، أو المفارقة، بمعنى أنّ النص الاستدعائي نصٌّ توظيفيٌّ، ينكشف عن موقفٍ أدائيٍّ قوامه الفكر والجمال.

ولا ينبغي أنْ يكون النص توظيفيّاً بالمعنى التسجيلي التكراري؛ بل المدار النقدي الإيقاعي هنا يرصد النصوص الاستدعائية ذات التوظيف المتجاوز المنتج والواعي، على النحو الذي يكون فيه الشاعر معيداً لصياغة المستدعَى الخارج نصي، بالرغم من حتمية احتفاظ المستدعَى بدلالته الأولى، ولو بعد إعادة صياغته وتعريضه لهزة دلالية من قبل الشاعر.

والشاعر في التصوير الاستدعائي وخلال التجاوز الدلالي يؤدّي دوراً استهدافيّاً جماليّاً؛ فهو يستهدف القيمة الدلالية المسبقة الكامنة في المستدعَى، وصولاً إلى مفارقةٍ عمادُها القطيعة التي ينتجها النص الشعري بينه من جهة، والمرجعية من جهة أخرى. ثم إنه يستهدف المتلقي في إثارته.

ومن هنا يكون للتصوير الاستدعائي بُعدٌ إيقاعيٌّ؛ و"تعد الصورة المتجاوزة أكثر أنماط الصور إنتاجًا للإيقاع... وإيقاعها مستمدّ ممّا تفرضه على المتلقي من دهشة واستغراب أمام المسافة الشعرية القلقة بين طرفي الصورة. فهي لا تكاد تحافظ على صلتها بمرجعيتها الواقعية""[1]، لأنّ الصورة المتجاوزة تحمل مغايرةً فكرية جماليّة، من شأنها إبراز الثابت والمتحول الدلالي النصي.

وإنّ الاستدعاء ظاهرة شاعت في شعرنا المعاصر، على نحوٍ لم يعرفه شعرنا من قبل في أيِّ عصرٍ من عصوره، حتى صارت من أبرز سمات هذا العصر، التي تكشف عن البعد الحداثي للنص الشعري، فالتصوير الاستدعائي يمنح النص طاقات تعبيرية لا حدود لها، ويكشف عمّا يشتمل عليه من الإيحاء والتأثير[2]، بما تؤديه التجربة الشعرية من توظيف.

وترتفع إنتاجية الاستدعاء من خلال حركة النص دلاليّاً، هذه الحركة التي تحمل التناغم صفةً، أي التناغم بين المرجعية النصية من جهة والاشتغال النصي من جهة أخرى؛ فكلما تحَرَّك النص بعيداً عن المدلول السياقي التاريخي للمستدعَى كان للتوتر مستوى أعلى، وكان للإيحاء خصوصيته وأثره، ومن هنا يتحقق للاستدعاء إيقاعه الخاص به.

---

[1] ـ جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٣٥٨.

[2] ـ ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، ١٩٩٧م : ٧-١٦.

وهذا تصوّر ضروري؛ لأنّ "إيحاءات الصورة المجازية ذات صلة قوية بضبط وتيرة الإيقاع الداخلي في النص. وكلما ترامت أطرافها، وأمعنت في الخيال قاطعةً صلة مرجعيتها الواقعية، تدعَّمَ المسار الإيقاعي وتكشّفت طاقاته، متجلّية فيما تنتجه من توتّر متجوّل في أرجاء النص. وهو ما يعكس الترابط القائم بين الإيقاع الداخلي والمستوى البلاغي في النصوص"[١]، ومن هنا يكون للنقد رأيه في رصد البُعد الإيقاعي في الاستدعاء.

على أنّ الاستدعاء يتوزع بين أنْ يكون تراثيّاً أو معاصراً، سواءٌ أكان استدعاءً دينيّاً أو أدبيّاً أو تأريخيّاً أو فلكلوريّاً أو أسطوريّاً أو صوفيّاً على نحوٍ من الاستقلال أو التداخل.

ويختلف توظيف الاستدعاء في مراحله عند شعراء الحداثة في الشعر العربي، نظراً لمتطلبات كلّ جيل شعري فكريّاً وجماليّاً[٢]، ولشعراء الجيل التسعيني اشتغالهم الفكري والجمالي في التصوير الاستدعائي، بالمستوى الذي يترجم خطورة الأبعاد الإيحائية المنتجة في نصوصهم، حيث المغامرة والجرأة والتجاوز في التعامل النصي، طبقاً للمعطيات التي يفصح عنها الرصد، فالتصوير الاستدعائي يبدو واضحاً ومكثّفاً في كثيرٍ من نصوصهم.

يقول محمد البغدادي في نص (الجثة المظلمة) [٣]: (المتقارب)

سيُشْهِرُ
أَسْمَاءَهُ المُبهَمَةْ
لِيَثْأَرَ
مِمَّنْ أَحلُّوا دَمَهْ
سَيَجْرَحُ سُنْبُلَةً
كَي يُلَطِّخَ بِالدَّمِ
سِكِّينَهُ وَفَمَهْ
سَيَغْتَالُ
سِربَ الحَمَامِ الأَخِيرَ
وَيَسْبِي مَنَاقِيرَهَا
المُجْرِمَةْ
سَيُسْلِمُ
قُرْآنُهُ الوَثَنِيُّ

---

[١]- جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (أطروحة): ٣٦٠.

[٢]- ينظر: في جماليات شعر الحداثة:١٥.

[٣]- ما لم يكن ممكناً: ١٠- ١٢.

وَتُلْحِدُ

أَصْنَامُهُ المُسْلِمَةْ

****

هُوَ ابْنُ نِسَاءٍ

نَسَجْنَ الخَرَابَ

ثِيَاباً

تُرَقِّعُهَا الآوِسِمَةْ

حَبَلْنَ بِهِ

مِنْ قُبُورِ الظَّلَامِ

فَأَنْجَبْنَهُ

جُثَّةً مُظْلِمَةْ

هَزَزْنَ إِلَيهِنَّ جِذْعَ الفَجِيعَةِ

فَاسَّاقَطَ الرُّطَبُ

المَشْأَمةْ

وَأَرْضَعْنَهُ

مِنْ حَلِيبِ الحُرُوبِ

وَأَنشَأْنَهُ

فِي كُوَى المَأتَمةْ

رَأَى نَفْسَهُ وَحْدَهُ

لَا شَرِيكَ

فَأَنْزَلَ آيَاتِهِ المُحْكَمَةْ!!

من الواضح أنّ النص يوظف معاني ونصوص دينية في أكثر من محطة من محطاته، وهو توظيف يكشف عن المغايرة والتقاطع مع الثابت في فضاء رمزي يتخذ من تحديث الصياغة مساراً، ففي المحطة الاستدعائية الأولى المتمثلة بـ(سيسلم قرآنه الوثني، وتلحد أصنامه المسلمة)، يمارس الشاعر بشعرية عالية مغايرةً في حالةٍ من تبادل المراكز، مُحدِثاً حركةً داخلية، استطاع تمريرها بجرأة ليرفع من انتاجية النص.

فلو أجرينا تغييراً على سبيل استكشاف عوالم التحديث في النص بإرجاع كلٍّ إلى مركزه لصارت الجمل خارج النص (ستسلم أصنامه الوثنية، ويلحد قرآنه المسلم)، ولظهرَ اشتغال آخر كان الشاعر قد مرَّره، ولعلّ الخطاطة الآتية كفيلة بالكشف عن طبيعة التوظيف الشعري:

الحركة الخارجية	الحركة الداخلية
سيسلم	(قرآنه الوثني)
وتلحد	(أصنامه المسلمة)

وتنشأ خصوصية الاستدعاء من كونه جعلَ من المتحول ثابتاً في (قرآنه الوثني، أصنامه المسلمة)، ثم جعلَ هذا الثابت الجديد متحولاً في (سيسلم، وتلحد)، وفي كلا الحالين يكون المقطع حائزاً على مغايرة غاية في الإثارة.

وفي محطة أخرى يُستدعَى الحدث الديني الذي نطالعه في القصص القرآني في ولادة السيد المسيح (ع)، في الآية القرآنية ﴿**وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**﴾[1]، وما يوفِّر للنص عنصر المفاجأة هو القطيعة مع هذه المرجعية الدينية، إذ يتم استبدال عناصر القصة القرآنية بعناصر ذات دلالة مغايرة، في عبارات مثل (جذع الفجيعة، الرطب المشأمة)، وصولاً إلى المحطة الثالثة بقول الشاعر: (رأى نفسه وحده لا شريك فأنزلَ آياته المحكمة)، وهذا المعنى يتقاطع مع الراسخ الذهني في موضوعة التوحيد.

وفي المحطات الثلاث يكتسب المقطع الشعري إيقاعه من المفارقات الاستدعائية التي تتشكل في أفضية من الإدهاش، وكسر التوقع بفعل المسافة الشعرية بين طرَفَي الصورة.

وقد يتسع النص الشعري لأكثر من مرجعية كما في نص (ماذا تبقى)، لمحمود الدليمي[2]: (الكامل)

يَا عَصْرَ عَولَمَةٍ بِهَا مَا عَادَ مِن
شيءٍ وَلَا حتّى الإلهُ يُقَدَّسُ
فُتِحَتْ سجونُ الطِّينِ فِيهِ جَمِيعُها
وَمَكَانَها غَدَتِ الضَّمَائِرُ تُحبَسُ
غَمَرَ الدُّخَانُ الأَطْلَسِيُّ نَوَافِذِي
فالصُّبْحُ فيها لم يَعُدْ يَتَنَفَّسُ
مُتَعَثِّرٌ أَنَا والبَوَارِقُ سُجَّدٌ
مِنْ خِيفَةٍ لليلِ وَهْوَ يُعَسْعِسُ
آنَسْتُ صَوبَ الغَرْبِ نَاراً أَومَضَتْ
فَرَجَعْتُ مُحْتَرِقاً بِمَا أَنَا أَقبسُ
وَإِذَا بِزَرقَاءِ اليَمَامَةِ خَلفَ نا

---

[1] - سورة مريم: ٢٥.

[2] - بانوراما الطوفان: ٢٨- ٢٩.

ظورٍ.. وَأَقسَى مَا تراهُ المِعطَسُ

وَإِذَا جُهينَةُ لَمْ تَعُدْ تَدْرِي بِمَا

رَاحَتْ بِهِ حَتَّى الشَّوَارِعُ تَهْمِسُ

فمن الملاحظ أنّ الأبيات المذكورة ذات غزارة استدعائية فيما توظفه من المرجعيات، بشكلٍ يرفع من إنتاجية التصوير، حيث الإدهاش المضموني، حيث الشروع بما يتعلق بالعولمة وما ينجم عنها من سلبيات تتكشف عن معطيات واقعية سوداوية.

فبدايةً يتم في الأبيات أعلاه استدعاء نصوصٍ دينية قرآنية، في طرحٍ شعري يستهدف القيمة الدلالية لها كنصوص راكزة، واستهدافُ القيمة الدلالية الراكزة في نصوص الاستدعاء يتوقف مستواه على طبيعة الصياغة ومآل الدلالة؛ فإعادة الصياغة لها مردودها على شعرية النص في غضون التصوير.

ونصوص الاستدعاء الديني يقدّم لها الشاعر بعتبة دلالية تُصَوّر غياب التقديس عن كلّ شيء بما في ذلك الإله، ويتأتى عنصر الإثارة هنا في مساحة النشوز الأخلاقي الذي اتشح به عصر العولمة فيما يخص العلاقة مع الإله، فتقديس الإله مسألة بديهية مفروغ منها حتى عند المشركين؛ لأنّ إشكالية الشرك تتلخص في جعلِ الإنسان مع الله إلهاً آخر، لا أنْ تَغيبَ لديه فكرةُ تقديس الإله.

ثم تتوالى الاستدعاءات الدينية، واحدة تلو الأخرى، فهو يستدعي قوله تعالى: ﴿**وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ، وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ** [1]، في بيتين شعريين، على أنّ الاستدعاء الأول حاز مستوىً أكبر من الإثارة؛ كونه يتقاطع مع المرجعية، مشكّلاً مفارقة شعرية عمادها المسافة الدلالية المتباينة بين طرَفَي الصورة؛ بينما الاستدعاء الثاني لم ينفِ الخوف من الليل إذا عسعس وإنْ جعله معسعساً.

بعد ذلك يتم استدعاء الآية القرآنية: ﴿**إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا سَآتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُمْ بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ، فَلَمَّا جَاءَهَا نُودِيَ أَنْ بُورِكَ مَنْ فِي النَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا وَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ**[2]؛ لكنّ الطاقة التعبيرية للاستدعاء ترتفع في تنحية الدلالة بإبدالها بدلالة جديدة، بقوله: (فرجعت محترقاً بما أنا أقبس)، وبهذا يُحدِث الشاعر هزة دلالية، من شأنها إثارة المتلقي، والهزة الدلالية تبقى مهيمناً أسلوبيّاً على الصور الاستدعائية الأخرى.

---

[1] ـ سورة التكوير: ١٧ـ ١٨.

[2] ـ سورة النمل: ٧ـ ٨، وينظر أيضاً: سورة طه: ٩ـ ١٢، وينظر أيضاً: سورة القصص: ٢٩ـ ٣٠.

ففي صورة الاستدعاء الأسطوري الخاص بزرقاء اليمامة يبقى مستوى الهزة الدلالية عالي التركيز في مفارقةٍ قائمة على مقاطعة النص للمرجعية الأسطورية، من خلال اتكاء زرقاء اليمامة على ناظورٍ دون جدوى.

ثم إنّ القطيعة بين طرَفَي الاستدعاء تبقى مستمرةً في الاستدعاء التأريخي الأدبي في المثل الشعري المعروف: **((وعند جهينةَ الخبرُ اليقينُ))**[1]، فجهينةُ الشاعر غيرُ جهينة التأريخية، فقد راحت في النص لا تدري حتى بما بلغَ حدّاً كبيراً من الشياع؛ ومن التنحية الاستدعائية المتراكمة يكون النص الشعري متّسماً بالصدمة والإدهاش؛ نتيجة إعادة صياغة الفكرة جماليّاً.

ويبقى الاشتغال على تغيير الموقف الفكري جماليّاً هاجساً في نصوص الاستدعاء المعاصر لدى شعرائنا، بوصفه اشتغالاً حداثياً يتخذ من تغيير الدلالة مساراً شعريّاً رامزاً؛ فإذا كان الشاعر محترقاً بالنار التي آنسها في النص السابق؛ فإنّ لنص (كم توهّمت)، لعلي عبد اللطيف البغدادي شأنٌ آخر، إذ يقول:[2]. (الرمل)

كَمْ تَوَهَّمْتَ وَكمَ كنتَ عنيدَا
إذ تَرجَّيتَ مِن التَّقتيرِ جُودا
وَخَلَعْتَ الليلَ
إذ آنَسْتَ ناراً
فَإذَا بالنَّارِ
تَبغيكَ وُقُودا

فهو يرى أنّ مقتبِس النار واهم ومعاند فيما كان يرجو، فالنار تتعرض لمغايرة نصية تجعل منها تبتغي مُقتبِسَها وقوداً لها، وقد يجنح النص الشعري إلى خلق مدارات سردية فيما يستدعي من القصص القرآني، آخذاً بنا نحو جوانب تمثل منطقةً غير مأهولة في القصص؛ إذ يسلط الضوء على ما لم يكن من صريح القصص القرآني، كما في نص (يوسفيات) لمهدي حارث الغانمي [3]: (تفعيلة الكامل)

١
أَعْتَدْتُ مُتَّكَأً
وَقُلْتُ لَهُنَّ: هَذَا يُوسُفِي

---

[1] ـ مجمع الأمثال، الميداني (٥١٨هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت): ٢/ ٣.

[2] ـ سقفي ركام: ١٣٦.

[3] ـ تلميذ الفراشة: ١١٥ـ ١١٧.

فَقَطَعْنَ مَائِدَتِي، وَعَرَّينَ اشْتِهَائِي،
وَاحْتَلَمْنَ بِهِ تِبَاعاً
وَافْتُضِحْتُ أنا فَقَطْ!
٢
أَخْبَرْتُ زَوجِي، حِينَ جَاءَ بِهِ صَغِيراً:
أَنَّ قَمِيصَهُ رَثٌّ.. وَأَنِّي خَائِفَةْ
لَو مَرَّةً جَرَّبْتُ تَغييرَ القَمِيْص
فَانْقَدَّ مِنْ دُبُرٍ بِكَفِّي!
لَكِنَّ زَوجِي رَاحَ يَضْحَكُ مِنْ خَيَالِي
ثم يقول في المقطع رقم (٥)
لَا بَأْسَ يَا امْرَأَةَ العَزِيزِ
فَلَسْتُ يُوسُفَ
وَالقَمِيصُ انْقَدَّ مِنْ دُبُرٍ وَمِنْ قُبُلٍ
وَمَا رَاوَدْتُ صَمْتِي عَن يَدَيكِ
لَا بَأْسَ يَا امرَأَةَ العَزِيزِ
أَنَا أَعُدُّ عَلَى الأَصَابِعِ عَاشِقِيكِ... وَأَشْتَهِيكِ
الأَنْبِيَاءُ يُصَدِّقُونَ قُلُوبَهُمْ
وَالأَغْبِيَاءُ يُصَدِّقُونَ جيُوبَهُمْ
وَأَنَا أُصَدِّقُ مُقْلَتَيكِ!

فعنوان النص يشي بالصفة الاستدعائية التي ينطوي عليها من قصص القرآن الكريم، ولكن لا على نحوٍ مختزلٍ؛ إنما على نحوٍ نصيٍّ تفصيلي في مقاطع عدة، ففي المقطع الأول ترتفع درامية النص باتخاذ شخصية امرأة العزيز قناعاً يختفي الشاعر وراءَهُ بحِرفية عالية، جاعلاً النص ممسرحاً إلى حدٍّ جعله يخوض في تفاصيل ترفع من شعرية النص، وتوفر للتصوير أبعاداً إيقاعية، تتجلى في التناغم في كل أرجاء النص؛ فهو عندما يتفق استدعائيّاً في قوله: (أعتدت متكأ وقلت لهنّ هذا يوسفي)، يتجاوز في قوله: (فقطعْنَ مائدتي)، ليتفق فيما بعد بقوله: (وعرّين اشتهائي، واحتلمْنَ به تباعاً، وافتضحتُ أنا فقط).

ثم يخوض النص في المقطع الثاني تفاصيل تتخذ من كسر التوقع مساراً فيما تنتجه عبْرَ المسكوت عنه وإبرازه إلى السطح، في مثل: (وأنّي خائفة لو مرةً جربتُ تغيير القميص، لكنّ زوجي راح يضحك من خيالي).

أمّا المقطع الخامس، فتتمثل المفاجأة فيه بظهور شخصية الشاعر، وهو يعود بالتأريخ حيّاً، ويستدعيه مُنزِلاً إياه منزلة الواقع في لازمتين شعريتين تتمثلان بعبارة: (لا بأس يا امرأةَ العزيز)، وما يحملهما من عبارات شعرية، يتم فيها استدعاء جزءٍ من أحداث الآيات: ﴿**وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ، وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ، وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ**﴾[1]، مع مقاطعة هذه المرجعية دلاليّاً بقوله: (فلستُ يوسفَ)، ليتسم المقطع بالمفاجأة المفضية إلى إشباع المقطع بالوقع المترتب على الموقف الفكري جماليّاً في مجريات الصورة.

وقد يكون الاستدعاء فلكلوريّاً شعبيّاً، وعند ذلك يكون له وقعٌ خاص في المحاكاة، وما يمكن أنْ يُثار من خلالها من مباغتةٍ وإدهاش، وهذا ما نجده في نص (البيت)، لحسين القاصد [2]:

(تفعيلة المتدارك)

لَا أَملِكُ غَيرَكِ يَا وَرَقَةْ
في حقلِكِ تَجرِي أَنهارِي
لِي في وجهِكِ
كم مِن بيتٍ
لَكِنِّي عُذْراً يَا وَرَقَةْ
قَضَّيتُ العُمرَ بِلا بيت
كانتْ أُمِّي
رَغْمَ جَفَاء الخُبزِ لِأَهلِي
تُهدِي الناس
في كلِّ صباحٍ مَخْنُوقٍ
قُرصاً مِن (خُبْزِ العبَّاس)(*)
يَزدحمُ القُرصُ بِأَدعيتي
أبكي لا الدَّمعُ يساعدُني
لا أَنتِ عُذراً يا وَرَقَةْ
فَأَنَا وَحْدِي أَعصُرُ نَفْسِي

---

[1] ـ سورة يوسف: ٢٣ـ٢٤ـ٢٥ـ ٢٧ـ ٢٨.

[2] ـ حديقة الأجوبة: ٤٤ـ ٤٥.

(*) (خبز العباس) من النذور الشائعة في العراق، ينظر: المصدر نفسه: ٤٥.

كي يرسمَني هذا البيت
أَو يشطبَني هذا البيت

ففي مضمون من المضامين التي تخص تصوير ظروف الحرمان شعريّاً يتم توظيف (خبز العباس)، الذي هو من النذور الشائعة في بلاد العراق، والتصوير الاستدعائي هنا له وقعه في دلالته وطاقته التعبيرية الرمزية، وفي المسافة الشعرية بين عبارة (كانت أمي رغم جفاء الخبز لأهلي)، وعبارة (تهدي الناس في كل صباح مخنوق قرصاً من خبز العباس).

وليس بالضرورة أنْ تكون هناك مسافة أو قطيعة دلالية مع المرجعية المستدعاة في إنتاج الوقع؛ لأنّ المرجعية بذاتها تنطوي على أبعاد تأثيرية لمجرد وجودها في النص كقيمة تثير المتلقي بوصفها ذاكرة لها نصيبها من الإيحاء، ومن نماذج ترجمة هذا الفهم ما يطالعنا في جانب من نص (الماءُ يكذبُ)، لبسام صالح مهدي[1]: (مجزوء الكامل)

أَحتاجُ كم وَطَناً
وكم أُمّاً لِصَدرِي؟
فَأَوائِلُ الحنّاء تَعْلَمُ
أَنَّ (خُضْرَ اليَاسِ)
نَذْري

ويقول أيضاً:
فالأَصدقاءُ الخائنونَ
نَمَوا على أَكتافِ صَبرِي
أَكلُوا من الشجرِ العقيمِ
وأَنجبُوا...
أَسماءَ كُفرِي
لبسُوا ثيابَ الموت
وَاختبأوا جميعاً
خلفَ ظهري
نَبَتُوا على الأَكتافِ
أَسماءً ملوَّنةً بِمَكرِ
خَانَتْ أَصابِعُهم يَدِي

---

[1] ـ الماء يكذب: ١٠ ـ ١٣.

وَتَقَاسَمُوا أَحجارَ قَصْرِي

(تَجري الرياحُ)

إذن.... وَتَجْرِي

لَكنْ وَربِّكَ

لستُ أَجرِي

يا ريحُ كُوني كيفَ شئتِ

إذَن....

(وَغُرِّي الآنَ غَيري)

فـ(خضر الياس) –حسبما يُحيل الشاعر– طقس اعتقادي في الموروث الشعبي العراقي؛ فهو نَذرٌ ينذر لعودة الغائب أو لجلب الحبيب وذلك من خلال إيقاد شموعٍ وتثبيتها على لوحٍ خشبيٍّ مع أغصان الياس ثمَّ يترك ليعوم على سطح نهر دجلة، وهو نذرٌ يتعلق بالشخصية الدينية (الخضر صاحب النبي موسى "ع")(*)، ويستمر النص في صور استدعائية أخرى، والتي منها قوله: (لبسوا ثياب الموت واختبأوا جميعاً خلف ظهري، نبتوا على الأكتاف أسماءً ملوَّنةً بمكرٍ)، فهو إذ يتعرض لتصوير خيانة الأصدقاء يمرِّر من المثل الشعبي الفلكلوري السائد في يوميات العراقيين في تصوير الإنسان النفعي الأناني(*)، وصولاً إلى الاستدعاء الأدبي الذي يحيلنا الشاعر فيه إلى قول أبي الطيب المتنبي:

ما كلُّ ما يتمنى المرءُ يُدرِكُهُ تَجري الرِّياحُ بما لا تَشتَهي السُّفُنُ[1]

وبالرغم من اقتباس الشاعر لعبارة (تجري الرياح)، إلّا أنه استطاع تقديم موقفٍ فكري وجمالي بقوله: (إذن.... وتجري لكن وربِّك لستُ أجري يا ريح كوني كيف شئتِ)، فهو لا يستجيب للمثيرات التي يتعرّض لها؛ بل وبدا غيرَ خاضع بخلاف الموقف الذي يطرحه بيت المتنبي، مما يخلق فجوة وهزة في المحاكاة الشعرية بين نصَّي الاستدعاء، فيحدث التوتر بين طرَفَي الصورة بالمستوى الذي يمنح النص إيقاعه في التصوير.

ومن ثَمَّ ينتهي إلى توظيف عبارة من العبارات التي قالها الإمام علي (ع) في تصوير موقفه وزهده، وهو يخاطب الدنيا: **((يا دنيا إليك عني، أبي تعرضتِ، أم إليّ تشوفت! لا حان حينُكِ،**

(*) ينظر: الماء يكذب: ١٠.

(*) من تلك الأمثال المتداولة في العامية العراقية (صعد عله ظهري)، و(إجه خلاف وصعد عالچتاف).

[1] ـ شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت): ٤/ ٣٦٦.

هيهات، غرِّي غيري، لا حاجة لي فيك))[1]، إلّا أنّ الشاعر كان قد خاطبَ الريح بما فيها من رمزية في تصوير تقلب الإنسان.

وقد يكون الشروع الاستدعائي متمثلاً بالاستدعاء الديني، ومن ثم الإتيان بالاستدعاء الفلكلوري، كالذي نجده في نص (ذبيحة السهو)، لمهدي حارث الغانمي[2]: (تفعيلة البسيط)

تَبَّتْ يَدَا تَعَبِي
تَبَّتْ يَدَا تَعَبِي
لَا نَارَ تَكْفِي دَمِي
حَتَّى –لِتُحْرِقَنِي–
قَد أَصْبَحَتْ أُمَّةً حَمَّالَةُ الحَطَبِ
نَخْلُ السَّماوَةِ يَهْذِي
مَنْ يُصَدِّقُهُ لَو قَالَ لَيسَ بِهِ عَنْ صَبْوَةٍ شُغُلُ
أَو قَالَ إِنَّ قِطَافَ الصَّيفِ فِي شَفَتَي أُنثَاهُ يُخْتَزَلُ
نَخْلُ السَّمَاوَةِ يَهْذِي
لَيسَتِ امْرَأَةً سَمَرَاءَ عَرَّتْهُ سَهْوَاً فَي تَمَايُلِهَا
لَكِنَّهُ كُلَّما طرَّتْهُ طَائِرَةٌ
أَشَاحَ عَنْهَا إِلَى المَوَّالِ بالرُّطَبِ

فالنص ينفتح على استدعاء قوله تعالى: ﴿**تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ، مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ، سَيَصْلَى نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ، وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ، فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِنْ مَسَدٍ** ﴾[3]، في أجواء من الإحباط والتحسر الذاتي في ضياع جهد المرء، مع إعادةٍ لصياغة النص المستدعَى بشكلٍ صادم خصوصاً في (تبّت يدا تعبي)، وفي (لا نار تكفي دمي –حتى لتحرقني–)، وفي (قد أصبحت أمة حمالة الحطبِ)، حتى الاستدعاء الفلكلوري المتمثل بواحد من الدارميات العراقية المعهودة[*]، ليرتفع مستوى التوتر في مفارقةٍ شعرية بين طرَفي الاستدعاء، حيث ينتهي النص إلى استهداف فكرة ومضمون المستدعَى، بعبارة (لَيسَتِ امْرَأَةً سَمَرَاءَ عَرَّتْهُ سَهْوَاً فَي تَمَايُلِهَا لَكِنَّهُ كُلَّما طرَّتْهُ طَائِرَةٌ أَشَاحَ عَنْهَا إِلَى المَوَّالِ بالرُّطَبِ)، فهو يصور جانباً من انقلاب الحال، من

---

[1] **ـ شرح نهج البلاغة، محمد بن الحسين بن أبي الحديد (٦٥٦هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت): ١٨/ ٢٢٤.**

[2] **ـ تلميذ الفراشة: ٨٤ـ ٨٥.**

[3] **ـ سورة المسد: ١، ٢، ٣، ٤، ٥.**

(*) الدارمي هو: نخل السماوة يكولْ طرَّتني سمرةْ سَعْف وْكرَبْ ظلَّيتْ ما بِيَّهْ ثَمْرَةْ

الجمال إلى البشاعة في تصوير استدعائي يحوز إيقاعه بما فيه من مفارقة استدعائية عمادُها القطيعة الدلالية في تشكيل الصورة.

وإذا كان هذا النص يصور الخيبة فيما آلت إليه الأمور بما يستدعيه من القصة القرآنية في سورة (المسد)، فإنّ لنص (سيرة.. نصف ذاتية)، لحسن عبد راضي شأن استدعائي آخر[1]:

(تفعيلة المتدارك)

كُلُّ هذي الملالةُ تسكنُ جوفَ الفضاءْ

فَلِماذا إذن يتناسلُ هذا العَماء؟

ولماذَا تُطِلُّ من الطينِ أَسماؤُنا النافلة

آه يا إثمَ آبائنا الأولينَ، وتَبَّتْ يَدُ القابلَةْ

فهو يرجع إلى أصل الفكرة في استدعائه، في مناخ من السؤال الشعري عن جدوى هذا الوجود، واصفاً إياه بالإثم، انتهاء بقوله: (تبَّت يد القابلة)؛ فهو يسافر بنا إلى لحظة مجيء الإنسان إلى هذا العالَم بلا مبرّر حسب ما يمكن أن يُفهم من استبطان هذا المقطع المجتزأ، ولعلّ تعبير (تبّت يد القابلة) يكفل للمقطع وقْعاً تصويريّاً؛ طبقاً للمنافرة بين المستدعَى والمستدعِي، فالشاعر جعلَ من الفكرة عامةً بعد أنْ كانت فكرةً خاصة، وعلى نحوٍ من الإدهاش والإثارة.

وبهذا يكون شعراؤنا التسعينيون قد كثّفوا في نصوصهم من الاستدعاء، سواء أكان الاستدعاء في تفاصيل النص، أو كان النص كله مبنيّاً على الاستدعاء، سواء أكان الاستدعاء دينيّاً أو تأريخياً، أو أدبيّاً، أو أسطوريّاً، أو فلكلوريّاً، أو ما يكون متداخلاً من بعض هذه الاستدعاءات[*]، وقد كانت استدعاءات عالية الإنتاجية فيما يخص مستوى الشعرية، وهي استدعاءات تمنح النص

---

[1] **ـ حمامة عسقلان: ٤٧.**

(*) ينظر على سبيل المثال: تلميذ الفراشة: ١٠، ١١، ١٧، ٢٠، ٢٣، ٣٠، ٧٧، ٨٢، ٩٢، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٩، ١١٣، ١١٥، ١١٨، ١٢٣، ١٢٨، ١٣٥، ١٣٩، ١٤٣، ١٤٥، ١٥٤، ١٥٨، وينظر: حمامة عسقلان: ٩، ١٥، ٢٥، ٣٠، ٣٣، ٣٧، ٤٤، ٤٨، ٥٣، ٦٥، ٧٣، ٧٩، ٨٤، ٩٩، ١٠٥، ١٠٨، ١١٢، ١١٨، ١٢١، وينظر بانوراما الطوفان: ١٠، ١٢، ١٥، ١٩، ٢٤، ٣٥، ٤٧، ٦٠، ٦١، ٦٧، ٧٠، ٧٩، ٨٢، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٩١، ٩٨، ١٠١، وينظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٩، ١٢، ٢٣، ٢٥، ٢٨، ٣٤، ٤١، ٤٥، ٥٢، ٦٢، ٧٣، ٧٩، ٨٩، ٩١، وينظر: الماء يكذب: ٧، ٢٠، ٣٥، ٤١، ٥٩، ٦١، ٧٣، ٧٦، ٨٧، ٩٥، وينظر: ما لم يكن ممكناً: ١٠، ٢٠، ٢٤، ٣٤، ٥٠، ٦٠، ٦٩، ٧١، ٧٥، ٨٢، وينظر: رحلة الولد السومري: ٦، ١٥، ٢٥، ٣٧، ٤٤، ٥٩، ٦٧، ٧٦، ٩٠، ١٠٢، وينظر: سماؤك قمحي: ٤١، ٧٣، ٩٧، ١٠٥، ١١١، ١١٦، ١٢٦، ١٣١، ١٣٥، وينظر: حديقة الأجوبة: ٤٤، ٧٥، ٨٢، ٨٩، ١١١، ١٢٤، ١٣٥، وينظر: سقفي ركام: ٩، ٥٠، ٧٨، ٨٤، ٩٠، ١٣٦، ١٣٨، وينظر: التفاتة القمر الأسمر: ٥، ١٨، ٧٣، ٨٣، ٩١، ١٠٩.

إيقاعاً تصويريّاً عَبْر الأبعاد الرمزية التي فيها، أو من خلال التنحية الدلالية والمفارقة الشعرية في حالات من التقاطع الدلالي بين طرَفي الصورة.

هذا مع ما يشتمل عليه الاستدعاء التصويري من تناغم عمادُه الموقف الفكري والجمالي الذي راحَ محمّلاً بمعطيات الإدهاش والإثارة بالمستوى الذي تُظهره وتكفله طبيعة التوظيف والاشتغال الشعري، وكلّما كان التوظيف على مستوى عالٍ من السعة فيما يخص المسافة بين طرَفي الصورة كانت الصدمة والهزة الدلالية أكبر.

وهو استدعاءٌ غزير وثَرّ سواءٌ على مستوى طبيعة الاشتغال والتوظيف الشعري، أم على مستوى تَضَمُّنِهِ الوسائل التشكيلية المتطورة والحداثية التي يكتنز بها الاستدعاء في تداخلها معه، مثل تقنية الرمز والمفارقة، أو تقنية القناع، وبالخصوص في ما يتحقق ضمنها من التوتر والتناغم الشعري.

وموجز القول، فإنّ عيّنات الدراسة اشتملت على اشتغالات مجازية بلاغية من شأنها ترجمة اشتغال شعراء الجيل التسعيني على تقنيات ووسائل تصوير حداثية، قائمة على المشابهة والتشكيل والمجاوزة في الاستدعاء، وهو تصوير شعري له حركته وفاعليته، ففعل الصورة التشبيهية راح يكمن في نموها وحركتها، من خلال المداخلات الدلالية المترجمة للتفاعل والحركة، الآخذة باتجاه الائتلاف والانسجام ذي الوقع والتأثير؛ وإيقاع الاستعارة يكمن في ديناميكية التصوير الناجم عن الانزياح الدلالي القائم على الاستبدال، بفاعلية التفاعل بين عناصر التصوير، بتوظيف تقنيات لها وقعها، مثل التشخيص والتجسيد والتراسل، فينشأ إيقاع ضمن ما يتبلور من المتنافرات بفاعلية التخييل الشعري؛ بينما تستمد الصورة التشكيلية إيقاعها من تناميها وتفاعل صورها الجزئية، ومن التناغم في معطيات محاكاتها، ومن الحركة بين الخيال والواقع، وبما فيها من إيحاء، أما التصوير الاستدعائي، فإيقاعه ينجم عن التنحية الدلالية والمفارقة الشعرية في حالات من التقاطع الدلالي بين طرفي الصورة، مع ما للموقف الفكري والجمالي من وقع عماده الإدهاش والإثارة، وكلما كان التوظيف موسِّعاً من المسافة بين طرفي الصورة كانت الصدمة والهزة الدلالية أكبر.

المبحث الثاني

معمار إيقاع التصوير الشعري (الأنماط)

باتت الصورة الشعرية عِماداً إيقاعيّاً في توفرها على حالة من الصبغة التوزيعية المنتظمة التي تشمل فضاءً تصويريّاً يتسيّد جزءاً من النص الشعري، أو قد يتسع –أحياناً– ليأخذ مساحةً أكبر من جسد النص، طبقاً للتشكيل التصويري في الأداء الشعري الذي يُسفر عن تنظيم تشكيليّ قد يكون ناجماً عن عفويةً شعرية يقف وراءَها التدفق الوجداني الكاشف عن حالةِ الاسترسال التشكيلي للتصوير، أو قد يكون ناجماً عن القصدية في التشكيل التصويري، وكِلا الحالين إنما يعكس معمارية التصوير دونما شك.

وفي إطار ما يُنقَل عن **إليوت** في مقولته التي نصُّها: **"** ثمة منطق للخيال ومنطق للأفكار أيضا، إنَّ من لا يتذوق الشعر، دائماً، يصعب عليه التمييز بين النظام والفوضى في تركيب الصور الجمالية**"**[١]، يرى أحد الباحثين أنَّنا كيفما فهمْنا هذه المقولة، فإنّ **إليوت** لابدّ أنْ تُعرب فكرته عن وجود نظام تتركب منه الصور الشعرية، بصرف النظر عن موافقتنا أو عدم موافقتنا إيّاه على وجود منطق صارم شبيه بالمنطق الذي يحكم الفكر؛ ثم إنّ نظام تَرَكُّب الصورة الشعرية هذا، له دوره في البنية الإيقاعية للنص الشعري[٢]. نظراً لما ينكشف عنه هذا النظام من التجاور المشتمل على الحركة التصويرية.

وإنّ النظر للإيقاع في غضون بناء التصوير الشعري يندرج في ضوء حداثة النص الشعري حتماً؛ لأنّ الصورة في الشعر المعاصر صارت **"**تخرج من كونها مقوّما منفردا من مقومات القصيدة لتؤسس عضوية بنائية مهمة في النص الشعري، تدعم العناصر الأخرى وتنطوي على دور خطير في استجابة النص لمنطلقات الحداثة وقوانينها المستمرة الإبداع والتطور**"**[٣]، وهكذا أخذ الموقف النقدي الجديد يصبغ الصورة بصبغته، فقد أعطى لها معنىً غير المعنى القديم، فالصورة الآن كثيرًا ما تشارك متتابعةً في تنمية العمل الفني تنمية داخلية[٤]، تُسهِم في الإسفار عن خصوصية إيقاعيّة في النص الشعري المعاصر.

١- أسس النقد الأدبي الحديث، تبويب: مارك شورر وجوزفين مايلز وجورج ماكنزي، ترجمة: هيفاء هاشم، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، ١٩٦٦م: ٢/ ١٨٣.

٢- ينظر: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: ٢٨١.

٣- عضوية الأداة الشعرية : ٨٨.

٤- ينظر: الصورة الأدبية: ٢١٦- ٢١٧.

وخصوصية التصوير الإيقاعيّة من وجهةِ معماريّة التصوير تكمن في حركته، إذ "إنّ أبرز ما يمكن ملاحظته من مشتركات البناء اللغوي والخيالي للقصيدة هو (الحركة)، فكما أنّ اللغة تخلق حركة صوتية منضبطة فإنّ الصورة الشعرية تعرض حركة مستمدة من أية حاسة من الحواس تترك، كما نرى، أثرَها في النظام الإيقاعي الكلّي للقصيدة"[1]، لأنّ الصورة على الأقل تُبرِز استرسالاً تصويريّاً قِوامُه التكرار والتوازي في على درجةٍ من التراكم الآخذ بالتصوير إلى عالمٍ من الحركة متباينة الحضور.

والنص الشعري في هذا الإطار ينفتح على تعزيزٍ إيقاعي سواء أكان نظام الصورة مقصوداً أم كان عفويّاً؛ ولعلّ منسوب القصدية يبدو أعلى فيما يخص الأداء التصويري المتراكم على نحوٍ ما من أنماط الحركة والسكون، لأنّها تكشف عن البُعد التجريبي للنص، فقد " أكد شعراء الحداثة، خلال تجريبهم، أنّ الشكل الشعري ليس الوزن والقافية فقط. ومن خلال تعامل النقد الأدبي مع نتاجهم يتبين محاولاتهم لإنتاج شعر يقوم على حركة داخلية تجعل من الشكل والمحتوى وحدة، وأنّ تلك الحركة تتولد من الصورة الشعرية ومن تداخل الصور بالإضافة إلى حركة الإيقاع. فارتقت الصورة من كونها عنصرًا إضافيًّا تزيينيًّا إلى عنصر بنائي مكون يوازي العنصر الإيقاعي ويشارك في عملية السحر الشعري"[2]، وصولاً إلى رؤية نقدية معاصرة تناسب حداثة النص الشعري المعاصر.

وإنّ أكثر العناصر فعالية في تشكيل التصوير الشعري هو الخيال، الذي يجمع بين عناصر البنية التصويرية، ويعيد تنظيمها وتأليفها تأليفًا جديدًا؛ وعناصر التصوير تنتظم وتتحرك لارتباطها بالدوافع الداخلية والمؤثرات الخارجية، فهي التي تحركها وتشكلها، ويعتمد النص الشعري في بنائه التصويري على نظم وأشكال إيقاعية، مثل التكرار والتوازن والتماثل والتطور والتدرج، والبناء التصويري لابدّ له أنْ يكون داخل مظلة الموقف الوجداني وإلَّا فإنه سيفقد تلاؤمه وانسجامه، وستنحسر أصداؤه الإيقاعية[3]، تلك الأصداء التي من أبرز تجلياتها الزمن الساكن والزمن المتحرك.

وعندما يكون للتصوير حركته الخاصة في النص، فليس هذا حصراً لكونه نصّاً يقتصر على حضور الحركة فيه على النحو المقصود في هذا الصدد؛ إنما للتصوير إيقاعه معماريّاً فيما يكون عليه التصوير من تراكم؛ إذ "إنّ حركة الصورة ليست إلا إحدى مؤثراتها في إيقاع القصيدة،

---

[1] ـ **التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: ٢٨١.**

[2] ـ **جمالية الصورة ـفي جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعرـ : ١١٣.**

[3] ـ **ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٣٨ـ ٢٤٢.**

فهناك الزمن الذي تفرضه، وطريقة تراكمها، وغير ذلك"[1]، فتجاور التعبير التصويري على نحوٍ ما ينكشف عن حالةٍ معمارية تؤسس لنمط خاص بها من أنماط الإيقاع التصويري في النص الشعري.

وفي ضوء الرصد والتتبع النقدي المعاصر لحركة الصورة، فإنّ ثمّة أنماط تبدو الأكثر كشفاً لمعمار إيقاع التصوير الشعري، أو للحركة فيه على النحو الأبرز؛ حيث " تتخذ الحركة التي تعرضها الصورة الشعرية في الشعر العراقي الحديث ... ثلاثة أنماط رئيسية، أولها (النمط الرتيب)... أما النمط الثاني من أنماط حركة الصورة فهو (النمط الدائري)، ... والنمط الثالث هو (النمط الساكن)"[2]، وهذا تقسيم لا يعني بالضرورة كونه تقسيماً نهائيّاً وقطعيّاً؛ لكنّه تقسيم تبرز من خلاله معمارية التصوير على نحوٍ أكبر، فيما يتضمنه كمصطلح له خصوصيته كتنظيرٍ نقديٍّ كاشفٍ وملائمٍ لشعر الحداثة.

وتأسيساً على ما تمّ ذكره هنا سيكون التعامل النقدي فيما يخص أنماط معمار إيقاع التصوير الشعري لدى نصوص شعرائنا التسعينيين معنيًّاً بإيقاع النمط المدروس طبقاً لما يتجلى فيه الأثر الإيقاعي البارز على مستوى النص أو على مستوى ذي مساحة تصويرية لها مساحتها غير الضئيلة؛ لا على المصاديق ذات الظهور المتذبذب أو الشحيح على مستوى كل نمط من الأنماط التي تمّ ذكرها؛ لإمكانية اقترابنا في هكذا شروع بحثي من نجاعة الدراسة في إطار حركة الصورة ذات البُعد الإيقاعي البارز فيما يتصف به النمط من تكثيف.

---

[1] ـ **التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: ٢٨٢.**

[2] ـ **المصدر نفسه: ٢٨٢ـ ٢٨٦.**

أولاً_ النمط الرتيب

لتوظيف العناصر اللغوية في النص الشعري على نحوٍ ما دور بارز في إضفاء حالةٍ من الحركة، وبالخصوص فيما لو كان التوظيف على نحوٍ من الغزارة والتجاور لتلك العناصر؛ ولعلّ التصوير الشعري يبدو متصفاً –بصورةٍ أكبر– بالحركة إذا ما شكَّلت الأفعال فيه حضوراً متجاوراً نامياً.

ولا يبدو هذا التوظيف نادراً؛ بل هو متوفر وموجود على النحو الجدير بالدراسة؛ فـ**"**غالبًا ما يتكئ الشاعر على (الفعل) في تحريك مفردات الصورة وتشعيرها بوصفه الأداة الأولى الفعّالة في تحريك مفردات الصورة الشعرية... لذلك فإنّ انتشار الأفعال المتوازنة والمتكاملة في أدائها على مساحة الصورة... يمنحها طابعًا ديناميًّا تتناسب فعاليته الحركية الشعرية مع مستوى الضغط الروحي والتوتر النفسي لتجربتها**"**[1]، كواحدة من أهم مستويات النص.

وتتمتع الصورة الشعرية في النص الشعري الحداثي بقابلياتها على تضمن الحركة، والصورة في هذا النص تكتسب حيويتها، وبالتالي تنعكس هذه الحيوية على جو النص العام؛ فثمة إيذان بتطور النص الشعري الحداثي يتمثل في حركة النص وحركة التصوير الشعري فيه عبْر جوانب مؤهِّلة للتعبير عن الحركة خارجيًّا وداخليًّا[2]، وهذا ما يُصطَلَحُ عليه بالنمط الرتيب، و**"**(النمط الرتيب)، وهو النمط الذي يتشكل من تلاحق مجموعة من الصور الجزئية التي يُعرَض كل منها بوساطة جملة فعلية، على أن تكون الأفعال الرئيسة كلها بصيغة زمنية واحدة**"**[3]، لها حظُّها من التشكيل الإيقاعي دون شك.

وهذا يعني أنّ للجملة الفعلية في هذا الصدد تناغماً مع الصورة بوصفها نتاجاً له حين تكون الجملة النحوية تعبيراً متصفاً بالشعرية؛ حيث **"** يندرج ضمن تكرار التركيب النحوي تكرار الفعل وحين تسود الأفعال وتتوالى يتوهج النص بالحركة فهناك تناسب طردي بين تكرار الجمل الفعلية ونمو دلالة الحركة في النص وبه أيضًا تتسارع وتيرة الإيقاع**"**[4]، فتكرار فعلية الجملة –إنْ جاز الوصف– يعني تحريكاً تصويريّاً يفضي في النهاية إلى حظوة إيقاعيّة على مستوى بناء الصورة الشعرية.

---

[1] **ـ عضوية الأداة الشعرية: ١٠١.**

[2] **ـ ينظر: الشعر الحر في العراق: ٢٥٣.**

[3] **ـ التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: ٢٨٢ـ ٢٨٣.**

[4] **ـ بناء السفينة ـدراسة في شعر مظفر النواب-: ٤٦.**

وفي تكرار كهذا تنشأ حالة من التوازي التصويري القائم على حركة الصورة؛ حيث إنّ " كل إضافة إلى الصورة يمثلها فعل... يعبر عن حركة موازية لسابقتها في السرعة والشكل"[١]، فنكون بصدد حركة تصويرية منظَّمة في تقنيةِ نمطٍ رتيبٍ، و" توفر هذه التقنية إمكانية فريدة، إذ تعطي الشاعر القدرة على مواصلة عرض حركة صورته إلى أي مدى يشاء بتدفق منضبط"[٢]، يخلق ديناميكية تتناسب والمساحة التي يشغلها.

وإذا كان الضوء في غضون حركة الصورة مسلَّطاً على الفعل؛ فذلك لـ"أنّ الفعل هو الوجه الظاهر لحركة الصورة. ومن ثم فإن افتقار الصورة إلى الفعل يسلبها دون شك الطاقة على الحركة ويكسبها نوعًا من السكون"[٣]، وبهذا يكون لتوظيف الفعل دور في الكشف عن مدى حركة الصورة بالقدر الذي يتم توظيفه في النص.

وليسَ جزافاً أنْ يتم استحضار الأفعال على النحو المقصود هنا في التصوير الشعري من قبل الشاعر المعاصر، هذا مع الأخذ بنظر الاهتمام خصائص بعض الأفعال مقارنة بغيرها فيما لها من الأثر الحركي، إذ "تقدم الأفعال للصورة مزايا نفسية وفنية من خلال اختيار الشاعر لها للتعبير عن الجو. فالأفعال مسؤولة غالبًا عن ارتخاء الحركة في الصور أو توترها. ليس عبر علاقة هذه الأفعال ببعضها حسب، بل عبر طبيعة الفعل المنتقى نفسها"[٤]، ومن نماذج النمط الرتيب في نص (دروسٌ في التلعثم)، لأجود مجبل[٥]: (تفعيلة الكامل)

سُحُبٌ مُزَوَّرَةٌ
تَمُرُّ عَلَى أَنينِ الرُّوحِ،
تَنهَبُ مَا تَبَقَّى مِن ملامحِنا القَديمةِ،
تَحملُ السِّرَّ المؤَدِّيَ
لانقراضِ سُلالة المطَرِ الجَديدِ،
تُقايضُ الأَزرارَ وَقتاً
للتكسُّرِ تحت مِطرقةِ النشيدِ،
يُرَتِّقُ الصَّدِئُونَ سِروالاً مِن الفُوضى، زواحفُ تستعيرُ الرَّقصَ،
والجُملَ الأَنيقةَ،

---

[١]- التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: ٢٨٣.
[٢]- المصدر نفسه: ٢٨٣.
[٣]- الشعر الحر في العراق: ٢٥٣.
[٤]- المصدر نفسه: ٢٥٥.
[٥]- رحلة الولد السومري: ١٥.

تَنحني اللحظاتُ تَحتَ تَفَسُّخِ النسيانِ
مِكْنَسَةً لكلِّ العابرينَ
على شوارِعِ ينتهي فيها سُطُوعُ حَنِينِهِم

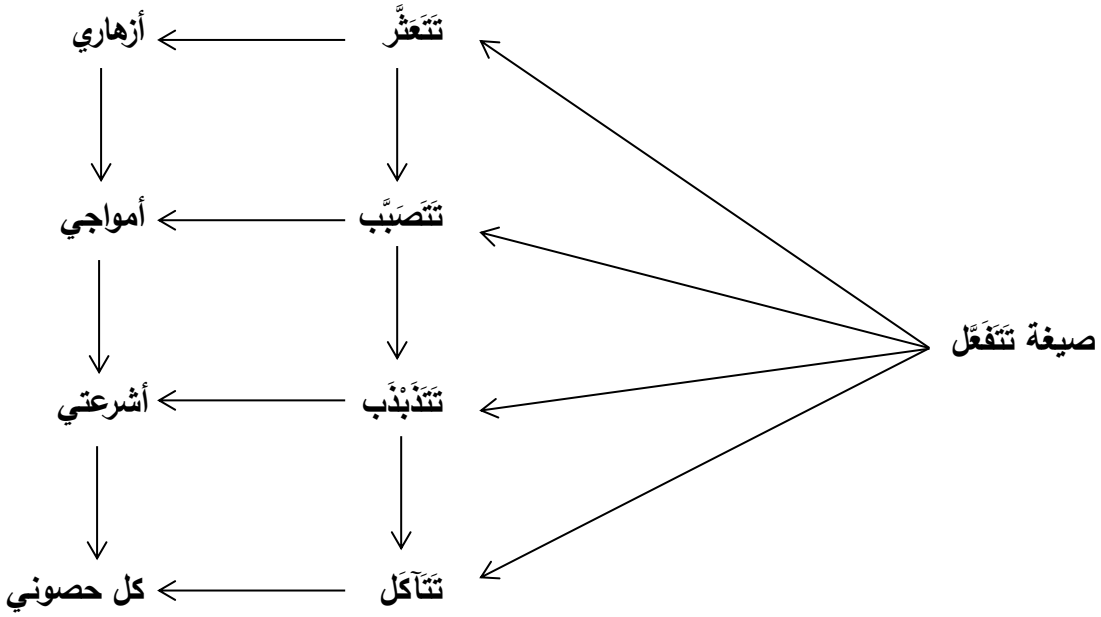
فثمة تدفق فعليّ متتابع يشغل مساحة المقطع في مناخ أدائي يشير إلى القصد في تشكيل بنية التصوير، حيث العبارات الشعرية تنفتح عن أفعال مضارعة تسهم بشكل أساسي في خلق عالم تصويري متحرِّك، فكل إضافة إلى الصورة يتصدرها فعل مضارع في حالةٍ تسفر عن حركة متوازية في السرعة والشكل بين محطة تصويرية وأخرى، فتتبني معمارية التصوير في الظاهر في (مرور السحب، ، ونهب ما تبقى من الملامح، وحمْل السر، ومقايضة الأزرار، وترتيق سروال الفوضى، واستعارة الرقص، وانحناء اللحظات، وانتهاء السطوع)، فهذا زخم تصويري متراص على نحوٍ من التوازي الذي تمَّ عبر حزمة من الأفعال المضارعة (تمُرُّ، تنهب، تحمل، تقايض، يرتِّق، تستعير، تنحني، ينتهي)، فالتكرار الصيغي بالأفعال المضارعة يؤدي إلى نوعٍ من الحركة، التي خلّفت تشكّلاً إيقاعيّاً تسيّدَ النص، وهيمنَ على محطاته التصويرية في تكرارٍ وتوازٍ شعري منتجٍ للحركة.

ويطالعنا النمط الرتيب لدى علي عبد اللطيف البغدادي في جانبٍ من نص (لجمالك يا فاتنتي)[1]: (تفعيلة المتدارك)

بِجَمالِكِ تنهارُ سُجونِي
تَتَعَثَّرُ أَزهارِي
واحدةً بالأُخرى
تَتَصَبَّبُ أَمواجي عَرَقاً
تَتَذَبْذَبُ أَشرعَتِي
تَتَآكَلُ كُلُّ حصونِي

إذ ينبني التصوير في هذا المقطع على تكرار صيغ فعلية مضارعة كان التوازي التصويري ناجماً عنها بوضوح في (انهيار السجون، وتعثّر الأزهار، وتصبب الأمواج، وتذبذب الأشرعة، وتآكل الحصون)، فهذه صور متوازية بفعل التوازي الصيغي القائم على التكرار، بحيث يأخذ النص بصيغة مضارعة واحدة هي صيغة (تَتَفَعَّل)، عدا الفعل الأول الذي جاء بصيغة (تَفْعَل)، على ما يظهر في التخطيط الآتي:

[1] ـ سقفي ركام: ٤٦.



وبهذا التكرار الصيغي للمضارع ينشأ فضاء من التصوير المتوازي، في حركةٍ تترك في المشهد يتشكّل إيقاعه في معمارية تصويرية تنبني جُمَلُها الفعلية عموديّاً وأفقيّاً في آنٍ واحد، حيث التكرار المفضي إلى التوازي في أطوار نشوء الحركة في انبناء المشهد التصويري، على أنّنا قد نجد صيغة الفعل الماضي تشكّل أساساً في حركة التصوير، بما ينتج عنها من تكرار وتوازٍ شعريين، كما في نص (أَنا نصف موجود)، لعمر السراي[1]: (مجزوء الكامل)

خَبَّأْتَنِي..
فَكَسَرْتَ ظِلِّي
وَرَسَمْتَ شَيبَكَ.. فَوقَ طِفْلِي..
أَغْرَقْتَ أَهدابي..
بِكُمَّثرى الدموعِ..
وَدُسْتَ شَتْلي..
مِنْ مُقْلَتَيَّ..
سَرَقْتَ موسيقى الضِّياءِ..
وَبَوحَ طَبلِي
وَتَرَكْتَ فانوسي ينَامُ..
فَإِنْ صَحَا..
رَمَّمْتَ لَيلِي
وَدَخَلْتَ شُبَّاكِي..

[1]- سماؤك قمحي: ٥٩- ٦٠.

كَسُنبُلَةٍ

تُغازلُ..

خُبْزَ حقلِي..

زَقْزَقْتَ..

والعُصفُور.. فَرَّ

وَرُحْتَ تَبذُرُ منكَ حَولِي

فَغَفَتْ..

بساتينُ المَسَاءِ

على العُذُوق..

وَنَامَ نخلي

فالجمل الفعلية (خبَّأتني، كسرتَ، رسمتَ، أغرقتَ، دسْتَ، سرقتَ، تركتَ، رمَّمتَ، دخلتَ، زقزقتَ...) ليست إلا صوراً شعرية متلاحقة تتبع الواحدة منها الأخرى على نحو من الحركة الرتيبة التي انبنت عليها بنية التصوير والحركة التي بدت واضحة في محطات التصوير التي شكّلت حالة بنائية موقّعة.

على أنّ هذا النمط الرتيب لا يخلو من أنْ يكون متغلغلاً بين طيّات المقاطع والنصوص الشعرية(*)، مشكِّلاً ومضات من الحركة الداخلية في البناء التصويري للنصوص الشعرية، لكنّ دراستنا سلّطَت الضوء على مقاطع يبدو فيها النمط الرتيب سائداً وله فيها صفة الرجحان الكمّيّ، لإعطاء صورة واضحة عن فاعليته الإيقاعية التي تكمن في حركة الأفعال ذات التكرار والتوازي الصيغي.

(*) ينظر على سبيل المثال: رحلة الولد السومري: ٦، ١٥، ٣٢، ٣٧، ٤٢، ٥١، ٥٩، ٦٤، ٦٦، ٩٩، وينظر: سقفي ركام: ٥، ٤٦، ٥٨، ٦٢، ٦٣، ٦٥، ٦٩، ١١٣، وينظر: الماء يكذب: ٧، ١٥، ٣٠، ٧٢، ٩٥، ٩٨، ١٠٠، وينظر: تلميذ الفراشة: ٧٧، ٩٢، ١٠٤، ١٠٥، ١٣٠، وينظر: حديقة الأجوبة: ١٩، ٣٦، ٣٨، ٥٠، ٨٩، وينظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٣٧، ٤٥، ٦٨، وينظر: حمامة عسقلان: ٥٤، ٦٥، ١٠٨، وينظر: التفاتة القمر الأسمر: ٦٤، ٦٩، ٨١، وينظر: ما لم يكن ممكناً: ١٠، ٢٦، ٥٦، وينظر: بانوراما الطوفان: ٧، ١١، وينظر: سماؤك قمحي: ٥٩.

ثانياً_ النمط الدائري

بما أنّ التجريب لا يخضع بما هو تجريب لصفة الجمود، فإنّ للشاعر فيه اقتراحاته الأدائية الجمالية، ذات الأثر الذي يستدعي الرصد النقدي الجمالي، كاشفاً في ذلك عن الإمكانيات الفنية التي لا حدود لها في إطار الحداثة الشعرية، للدرجة التي يكون لها كإمكانيات أدائية جمالية إغراءاتها التي تجعل منها أيقونات تستدعي مجاراتها مشكّلةً ظاهرةً ذات خصوصيات وآثار تتجاوز معها الحدود المرسومة بين بُنَى ومستويات اللغة الشعرية، للدرجة التي تكتسب فيها البنية خصوصية من خصوصيات البنية الأخرى، مثل اكتساب البنية التصويرية الصفة الإيقاعية فيما يتم توظيفه فيها من الظواهر اللغوية ذات التجليات الإيقاعية كالتوازي والتكرار مثلاً.

فإنّ الشاعر يسخّر كل ما يملك من طاقات فنية في سبيل خلق الصورة ونقلها إلينا بكامل صفاتها وخصائصها، وبما يتلاءم وواقع تجربته في القصيدة، ففي تصويره يُخضِع الأشياء لطبيعة التجربة وكيفية حضورها الشعري، فتطالعنا بثباتها وحركتها وفعالياتها المتنوعة والمتعددة[١]، خصوصاً في بعض الأشكال الشعرية التي تتمتع بالمرونة مقارنةً بغيرها، فقصيدة التفعيلة مثلاً لها من المرونة في التجريب الحصة الأكبر مقارنة بالقصيدة العمودية بحكم الصرامة القارّة التي عليها الشكل الأخير.

والتصوير الشعري لابدّ له أن يكون معبِّرًا عن تجربة الشاعر الشعورية الذاتية، وما التكرار إلا صورة من صور الإيقاع الشعري وسمة من سماته في البيت ومن ثم في النص الشعري، وقد يستثمر الشاعر التكرار ليضفي على النص نغمة إيقاعية تخدم الصورة الكلية للنص[٢]، عَبْر أنماط حداثية فيما يخص معمارية التصوير الشعري، والتي منها النمط الدائري، الذي يختلف عن سابقه، بالرغم من وجود القاسم المشترك بينهما؛ فـ**"(النمط الدائري)، وهو شبيه (بالنمط الرتيب) من جهة اعتمادهما على تكرار صيغة معينة في بناء الصورة بيد أنه يختلف في أنه ينتهي إلى حيث ابتدأ، فتكون القصيدة دائرة مغلقة من الصور المتتالية"**[٣]، ومن هنا تتحقق لهذا النمط خصوصيته التي تستدعي دراسته منفرداً كواحدٍ من أنماط إيقاعية التصوير الشعري، ومن مصاديق هذا النمط نص (متاهة)، لبسام صالح مهدي[٤]: (الكامل)

(١)

كُسِرَ الصَّدَى

---

[١]- **ينظر: عضوية الأداة الشعرية: ١٠١.**

[٢]- **ينظر: الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي: ١٣٢.**

[٣]- **التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: ٢٨٥.**

[٤]- **الماء يكذب: ٧٣- ٧٥.**

فَتَعَرَّقَ الناقُوسُ
نَسَجَتْ ثيابَ الراهباتِ عَرُوسُ
صُلِبَ الصَّليبُ على المسيحِ
خطيئةً أُولى
فتابَتْ أَذرعٌ وَفُؤُوسُ
والليلُ يُطعِمُ شعبَهُ
لقَماً من المعنى
لتبني صرحَهَا بلقيسُ
فانوسُهُمْ عينٌ يتيمةُ نفسِها
كيفَ اختفى من وجْهِهِ الفانوسُ
ذنبٌ مضى
ذنبٌ يجيءُ
وَربَّما كُسرَ الصدى فتعرَّق الناقوسُ

(٢)

شَربَ الأَذانَ
مؤذِّنٌ ومآذِنْ
شاختْ صلاةٌ في شبابِ مدائنْ
كان الدعاءُ بلا جناحٍ سائراً في الأرضِ
بين منازلٍ ومدافنْ
لا لم يصلْ للرَّبِّ
خالفَ دربَهُ
أَلقى أَمانتَهُ.. دعاءٌ خائنْ
رمقَ النبيُّ صحابَهُ
أَوصاهُمُ:
إِنَّ الدروبَ على الصِّحابِ كمائِنْ
لا تعبثُوا بالقولِ.. بالذكرى.. بأَنفسِكم
وكونوا حنطةً ومطاحنْ
ذنبٌ مضى
ذنبٌ يجيءُ

وربما شربَ الأَذانَ مؤذِّنٌ ومآذِنْ

فالمقطع الأول يبدأ بـ

كُسِرَ الصَّدَى

فَتَعَرَّقَ الناقُوسُ

نَسَجَتْ ثيابَ الراهباتِ عَرُوسُ

وبعدَ محطات شعرية ينتهي المقطع بقوله: (وَربَّما كُسرَ الصدى فتعرَّق الناقوسُ)، وهذه الصورة تمثل تكراراً لصورة عجز البيت الأول، فيكون المقطع قد عاد إلى بدايته في بنائه التصويري، أمّا المقطع الثاني من النص فإنه يبدأ بـ

شَربَ الأَذانَ

مؤذِّنٌ ومآذِنْ

شاختْ صلاةٌ في شبابِ مدائنْ

ثم ينتهي بما ابتدأ به، أي بالصورة : (وربما شربَ الأَذانَ مؤذِّنٌ ومآذِنْ)، وهذا تكرار لنقطة الشروع التصويري الأولى في البيت الأول، على أننا نلحظ أيضاً تكرار صورة (ذنب مضى ذنب يجيء وربما) في نهاية المقطعين الأول والثاني، في رابطةٍ تصويرية مكررة على نحو أسهم في تعزيز دائرية هذا النمط بشكل لا يخلو من التحديث التصويري على مستوىً معين من الأداء التصويري.

وقد يشكل النمط الدائري حضوراً أكثر غزارة، إذ يتخلل تكرار الصورة كلازمةٍ شعرية مكررة في أكثر من محطة من محطات النص، علاوةً على ابتدائه واختتامه باللازمة التصويرية، ومن شواهد هذا الأداء مقطع ((٣) سرير (٢١) آب)، لمهدي حارث الغانمي[1]: (تفعيلة الكامل)

مَرَّتْ عباءاتُ النساءِ، وَدَوَّخَتْنِي!

وَتَفَتَّحَتْ فِي قيظِ آبَ.. وَأَرَّخَتْنِي

أَنا لا أُريدُ سواكِ، يا امرأةً تُؤثِّثُ شهوتيَّ..

وَبَعْدَ ذلك،

فَلْتَكُفّ الأرضُ عن دورانِها... والشمسُ عن جرَيَانِها،

ولْتنحرِ الكلماتُ معناها... لتبتدئ القيامةْ!! ...

ويستمر المقطع، ثم في ختام مقطعٍ تالٍ لهذا المقطع يقول:

الخوفُ طارَ إلى البعيدِ .. إلى مجاهلِ لهفتِي

فَرَأَى مَخَاضِي وَانتِفَاضِي وانقِرَاضِي عندما صامَ الكلامْ

---

[1] ـ تلميذ الفراشة: ٦٥ـ ٧٦.

وَرَأَى مَنَامي،

فاكْسُري غُصْنَ البخورِ أَمامَ مذبحِ عُزلتي.. حتى أَنامْ!

مَرَّتْ عباءاتُ النساءِ، وَدَوَّختني

وَتَفَتَّحَتْ شهَواتُ آبَ.. وَأَرَّخَتْني

ثمّ تتكرر اللازمة في جانب آخر من نهاية مقطع تالٍ له، إذ يقول:

أَمَّا أَنا:

فَعَلِيٌّ آمالي.. وآمالي عليٌّ،

نُوَاحُ فاختَتَينِ في قلبي تَزُفَّانِ المراثي للضحايا..

مَرَّتْ عباءاتُ النساءِ، وَدَوَّخَتْنِي

وَتَفَتَّحَتْ آمالُ آبَ.. وَأَرَّخَتْنِي

وصولاً إلى الاختتام بتكرار اللازمة الشعرية التي ابتدأ بها المقطع، قائلاً:

فاقرأ علَيّ قوائمَ القتلى،

لعلِّي جامعٌ وطني المُبَعْثَرَ في دموعِ الأَنبياءْ!!

هذا وداعٌ للقنوطِ وللرجاءْ

أَما أَنا..

فرأَيتُ موتي وانبِعاثِي عنْدَمَا:

مَرَّتْ عباءاتُ النساءِ.. وَدَوَّخَتْنِي

وَتَطَلَّعَتْ آمالُ مِن شُبَّاكِ آبَ.. وَأَغْلَقَتْهُ، وَأَرَّخَتْنِي!

على أننا نلحظ أنّ الشاعر كان في كل لازمة يترك تغييراً جزئيّاً في الصورة، ويظهر هذا في تعبيرات (في قيظ آب) في اللازمة الأولى، و(شهوات آب) في اللازمة الثانية، وتعبير (آمال آب) في اللازمة الثالثة، وفي تعبير (وتطلعت آمال من شبّاك آب وأغلقته) في اللازمة الأخيرة، وهو اشتغال شعري يوثق لإيقاعية التكرار ولشعريته بوصفه لازمة متوازية من شأنها الإسهام في البعد المعماري والإيقاعي للتصوير.

ومن مصاديق النمط الدائري في معمارية التصوير نص (النهر)، لحسن عبد راضي[1]: (تفعيلة الوافر)

قريباً من مَصَبِّي

قلتُ فلْأَتَوَقَّفِ الآن

المدائنُ أَصبحَتْ خلفِي

---

[1] ـ حمامة عسقلان: ٣٣ـ ٣٦.

وَصرتُ أَشمُّ رائحةَ الملوحةِ
ذكرياتي أَصبحتْ طُرُقاً
وَأَوهامي اعتراها القيظُ جَفَّتْ فِيَّ رُوحُ العُشْبِ
كُنتُ أَميرَ هذا السهلِ
تَوَّجَنِي بدائيُّوهُ بالبردي
أَراقوا لي سرائرَهم
وقالوا من عطاياكَ الكثيرةِ هبْ لنا،
وَوَهَبْتُهُم فضّة

إذ ينبني التصوير الشعري في هذا النص على مقاطع شعرية كانت بدايتها (قريباً من مصبّي)، التي راحت القصيدة بعدها تستمر وصولاً إلى تكرارها في محطة ثانية، فيقول:

قريباً من مصَبِّي
باغتَتْني الريحُ
والصحراءُ مثلَ الحيَّةِ التَفَّتْ
رَأَيتُ شراذمَ الذِّئبانِ تَأكلُ أَذرُعَ الموتى...

ثم يقول في بداية المقطع الثالث من النص ذاته:

قريباً من خريرِ الماءْ
سُوقُ نِخاسةٍ، وشواظُ نارٍ في يدٍ عسراءْ
بوّاباتُ دارِ الحُزنِ تُفتَحُ من هنا
ألقى علَيَّ الخازنُ الألغازَ
وافتتحتْ يدي قارورةَ الحكمةْ

إلى أنْ يختتم النص بمقطع قصير مقارنة بالمقاطع التي ذكرت أجزاء منها بقوله:

بعيداً، في أَقاصي البُعدِ
حيثُ تضيعُ أَسماءُ الأساطيل
بعيداً في شعابٍ يشتهيها النور
سأستلقي على حجرٍ من المرجانْ
آلَفُ ظُلمتي، وأُعاقرُ النسيانْ

والمقاطع الشعرية وإنْ بدأت في صورةٍ واحدة إلا أنّ الشاعر كان قد عرَّضَ اللازمة الشعرية في هذا النمط إلى إنعاش تصويري بما يجريه عليها من تغيير في بعض تفاصيل الصورة، كما

يطالعنا في عبارة (قريباً من خرير الماء)، وفي (بعيداً في أقاصي الحلم)، على أنّ هذا الاشتغال لم يغيّر من خصوصية هذا النمط من التكرار الذي أسهم في تشكيل بنية التصوير.

ومن هنا فإنّ النمط الدائري شكّلَ حضوراً فاعلاً في مقاطع ونصوص شعرية كثيرة عند شعرائنا التسعينيين(*)، في اشتغال أدائي يحمل البعد القصدي على الأرجح في أغلب تمثلاته؛ نظراً لكونه نمطاً يُقصَد لذاته في التوظيف المعماري للتصوير بما يشتمل عليه من تكرار وتوازٍ عمادُه اللازمة الشعرية، سواء أتكررت بذاتها أم كانت مستوعبةً للإنعاش الدلالي في ما يجريه الشاعر على بعض تفاصيلها من تغييرات، بوصفها بنية تصويرية تكشف عن معمارية الإيقاع في التصوير الشعري.

(*) ينظر على سبيل المثال: حمامة عسقلان: ٣٣، ٤٢، ٤٨، ٥٦، ٦٢، ٦٧، ٨٢، ٩٢، ٩٨، ١١٦، وينظر: تلميذ الفراشة: ٤٠، ٣٩، ٥٣، ٦٥، ١٠٦، وينظر: الماء يكذب: ٤١، ٦٧، ٧٣، ٧٩، ٨٣، وينظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٣٤، ٧٠، ٨١، ٩٤، وينظر: التفاتة القمر الأسمر: ١٨، ٥٩، ٧٩، ١٠٩، وينظر: رحلة الولد السومري: ٦، ٧٤، ٧٦، وينظر: ما لم يكن ممكناً: ٦، ١٨، ٣١، وينظر: سماؤك قمحي: ٩٣، ١٢٣، وينظر: حديقة الأجوبة: ١٥، ١١٤، وينظر: بانوراما الطوفان: ١٣.

ثالثاً_ النمط الساكن

لا يتوقف معمار إيقاع الصورة على ما تشتمل عليه التراكيب النحوية من جُملٍ فعلية فقط، ففي الضفة الأخرى من الأداء هناك الجُمَل ذات المناخ التصويري الذي يكون فيه للسكون السيادة على حساب الحركة، فنكون بإزاء تعبيرات شعرية ذات اتصاف بالثبات.

ولا يعني ثبات التعبير التصويري انحساراً وتراجعاً جماليّاً مقارنةً بالتصوير الشعري المتصف بالحركة، لأنّ"الصورة الثابتة تؤدي وظائف صورية تنبع من حساسية الثبات التي تنطوي عليها، إذ إنّ التجربة والمقولة الشعرية المؤسسة على هذه التجربة هي التي تحدد غالبًا شكل الصورة وطبيعتها، ولا علاقة لنجاح الصورة من عدمه بكونها ثابتة أو متحركة"[1]، فقيمة التصوير ونجاعته ناجمة عن مستوى الشعرية فيه لا عن كونه تصويراً متحرّكاً أو ثابتاً.

فمن الأنماط الهندسية في التصوير الشعري"(النمط الساكن) الذي يغلب أن يؤتى به للفصل بين تشكلين يُستخدم (النمط الرتيب) أساسًا لبنائهما. إذ يلجأ الشاعر إلى بناء صورة ساكنة خالية من الحركة"[2]، ومن نماذج هذا النمط ما يطالعنا في نص (كيمياء الخديعة)، لحسن عبد راضي[3]: (تفعيلة المتدارك)

نخلةٌ نسغُها صاعدٌ بالخديعة
نخلةٌ كالسرابِ المخاتِلِ مَقلُوبَةٌ
وَعَلَيها خَفَافيشُ نَائِمةٌ باعتِدَالْ
كلّ شيءٍ، وَلا شَيءَ قَطُّ ، مُحَالْ

فالأسطر الشعرية أعلاه تمثل صوراً متشحةً بالسكون، بفعل غياب الحركة من تفاصيلها؛ بسبب غياب الحركة التي توجدها الأفعال فيما لو تم توظيفها على النحو الذي درسناه في النمط الرتيب مقارنةً بهذا النمط، فهذا نمط يعتمد على توظيف الجمل الاسمية، وهي جملٌ تتسم بالثبات بطبيعتها، أي أنّ التصوير بدا عالَماً ساكناً مقارنةً بما يتوفر عليه النمطان السابقان، وبالخصوص النمط الرتيب، من حيث رصد الحركة التي يمكن تحققها في التصوير بتكرار الأفعال، أو بتكرار اللازمة، ففي هذا النمط تتكرر الجملة الاسمية التي سِمَتُها الثبات بما هي جملٌ اسمية.

---

[1] ـ عضوية الأداة الشعرية: ١٠١.

[2] ـ التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: ٢٨٦.

[3] ـ حمامة عسقلان: ٤١.

ومن نماذج هذا النمط نأخذ جانباً من مقطع [اعتراف ليس ل(مالك)] من نص (دمعتان)، لحمد الدوخي[1]: (تفعيلة المتدارك)

لِي خُطَىً مِن تأَنِّي المَساءِ
وَلي لُغَةٌ
مِن حريرِ الأَغاني
وَلِي حلمٌ
مِن قميصِ الصباح...

إذ تتراكم الصور في هذا الجانب من النص على شكل جمل اسمية، وهي لا تشتمل على الحركة، وهي صورٌ تمثل الوحدات البنائية التي من خلالها يتشكل معمار التصوير الشعري، ومن الطبيعي أنْ ينعكس غياب الحركة المقصود على الحكم تجاه طبيعة إيقاع التصوير بكونه إيقاعاً ساكناً.

ومن شواهد هذا النمط ما يطالعنا في نص (وجوديات)، لمحمد البغدادي[2]: (الطويل)

وَحِيدٌ
فَلَا الظِّلُ الذي منهُ
ظِلُّهُ
وَلا جِسْمُهُ
وَهْوَ المُحَطَّمُ
جِسمُهُ
غَرِيبٌ
أَمامَ الدَّربِ
والدَّرْبُ موحِشٌ
وليسَ لهُ لولا المُنى
مَا يَؤُمّهُ
مُعَبَّأَةٌ عَينَاهُ خَوفاً
مُغَيَّبٌ
وَرَاءَ الخُرَافَاتِ القَصِيَّةِ
نَجْمُهُ

---

[1] - مفاتيح لأبواب مرسومة: ٣٧- ٣٨.

[2] - ما لم يكن ممكناً: ٢١- ٢٢.

إذ تتكشف سكونية التصوير بسببٍ من وفرة الجمل الاسمية فيه؛ حيث تفاصيلها أجزاءٌ مرصوفة مع بعضها مكوّنةً في النهاية صورةً ساكنة، وسكون التصوير ليس غياباً للشعرية؛ إنّما من منظور إيقاعي جُمَليّ يكون هذا النمط ساكناً، والنمط الساكن له حضوره الجزئي –على الأغلب– في طيات نصوص مدونات الدراسة على تباين في درجة السكون؛ نظراً لخصوصية التركيب الشعري في مصاديق هذا النمط(*).

وموجز القول؛ فإنّ معمار إيقاع التصوير الشعري في مقاطع ونصوص شعرائنا التسعينيين كان قد وُجِدَ بفاعلية الأنماط الثلاثة: (النمط الرتيب، والنمط الدائري، والنمط الساكن)، على النحو الذي راحت فيه هذه الأنماط تشكّل مهيمنات أسلوبية تكفل الإضفاء على النص الشعري بالصفة المعمارية الإيقاعية فيما يخص انبناء التصوير على واحدٍ منها كأنماط جُمَليّة.

على أنّ هذه الأنماط وفي كثير من مصاديقها لا تخلو من التداخل نمطيّاً، أو من التعرض إلى ما يعرقل الصفة المعمارية الإيقاعية التي يتصف بها كل نمط، وقد حاولَت الدراسة رصد المصاديق التي من شأنها إظهار قيمة وحساسية كل نمط على النحو الذي يوفِّر لكل نمط خصوصيته التي تميزه عن غيره، فيكون من الطبيعي أنْ تمّ رصد التداخل النمطي ضمناً.

(*) ينظر على سبيل المثال: ما لم يكن ممكناً: ٤، ٨، ٢١، ٥٣، ٧٩، وينظر: حمامة عسقلان: ٤١، ٤٩، ٥٣، ٦٣، ٨٤، ٩٤، ١٠٠، وينظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: ٢٢، ٣٤، ٣٧، ٧٤، ٧٧، وينظر: سقفي ركام: ١٢٥، ١٣٠، وينظر: تلميذ الفراشة: ٤٦، ١٢٧، وينظر: حديقة الأجوبة: ١٢٩، وينظر: التفاتة القمر الأسمر: ١٥، ١٠٣، وينظر: سماؤك قمحي: ١٠، ٢٧، وينظر: بانوراما الطوفان: ١٧، وينظر: الماء يكذب: ٢٢.

الملاحق

حياة شعراء أنموذج الدراسة

الشاعر أجود مجبل

الشاعر أجود مجبل المولود في أحد خريفات القرن العشرين في سوق الشيوخ جنوب العراق ١٩٥٨م، والمتخرّج من دار المعلمين في الناصرية عام ١٩٧٩م أوّلاً على دُفعته، ليُعَيَّن في العام نفسه، وفي عام ١٩٩٨م استقال من الوظيفة، ليسافر إلى سوريا عامين كاملين، ثم يعود نهاية عام ٢٠٠٠م، وهو حالياً يعمل مشرفاً تربوياً، وقد كتب أجود مجبل كل الأشكال الشعرية، وأصدر عدة مجموعات شعرية، كانت الأولى "رحلة الولد السومري"، الصادرة في دمشق عام ٢٠٠٠م،و"محتشد بالوطن القليل"، الصادرة في بغداد عام ٢٠٠٩م، ضمن مشروع نخيل عراقي، و"يا أبي أيها الماء"، الصادرة في بغداد عام ٢٠١٢م، ولديه مجموعة شعرية رابعة هي"كأس لانقراض ساعي البريد"، وخامسة هي "الجرّاسون"؛ وهو يقول: أنا كأيّ عراقي منذهل أمامَ الشعر، ومرتبِك أمام اللغة التي تُنتج عوالمها الخاصّة وأسئلتها الخالدة، وقد فاز شاعرنا بجوائز عديدة مثل الجائزة الأولى في المهرجان القطْري للشعراء الشباب في الجامعة المستنصرية عام ١٩٩٣م، وجائزة الجمهورية عام ١٩٩٤م، والجائزة الأولى مناصفة في مسابقة سحر البيان عام ٢٠٠٥م، والجائزة الأولى مناصفة في مسابقة مؤسسة الأمل الإبداعيّة عام ٢٠١١م[١].

الشاعر حسن عبد راضي

شاعر من مواليد بغداد ١٩٦٦، ماجستير في الأدب العربي الحديث، عضو اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين/ عضو اتحاد الأدباء والكتاب العرب، عضو جمعية الخطاطين العراقيين[٢]، وهو من الشعراء التسعينيين الموقعين على البيان الشعري، وهو شاعر تسعيني له نصوصه التي تعكس ملامحه تجربته الشعرية التي تُظهر طبيعة الأبعاد الحداثية في شعره، وهناك مقاربات نقدية لشعره من بين شعراء الجيل التسعيني[٣]، وثمّة من يصنف شعراء الجيل التسعيني تصنيفاً طبقيّاً تقييميّاً جاعلاً من حسن عبد راضي من شعراء الطبقة الأولى من شعراء الجيل التسعيني

---

[١]- جانب من اللقاء الذي أجري مع الشاعر أجود مجبل بتأريخ ٢٠١٨/٨/١٠م، وينظر: يا أبي أيها الماء، أجود مجبل، شركة النورس للطباعة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م: الغلاف الخلفي، وينظر: البنى الأسلوبية في شعر أجود مجبل، (رسالة) محسن عبد مرعيد العويسي، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، ٢٠١٤م: ١٥-١٦، وينظر: محتشد بالوطن القليل، أجود مجبل، سلسلة نخيل عراقي(٢)، دار نخيل، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م: الصفحة الأخيرة للغلاف.

[٢]- ينظر: حمامة عسقلان: الغلاف الخلفي.

[٣]- ينظر: عمود ما بعد الحداثة : ١٧.، وينظر: تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والإجراء (دراسة في الجيل التسعيني): ١٠٩-١١٠، وينظر: طواويس بغداد: ١١ و ١٥٠.

العراقي، أو بوصفه أنموذجاً تسعينيّاً لظواهر حداثية في الشعر التسعيني[١]. ثمّ "إنّ الشاعر حسن عبد راضي واحد من قلة من الشباب الذين يجسدون في شعرهم تواصل الأجيال الشعرية في العراق وتفاعلها... والشاعر حسن عبد راضي غير متصالح مع نفسه، ولا مع العالم خارجه، شأنه شأن كل الشعراء... إنّ صاحبنا شاعر متمكن من أدواته اللغوية والعروضية والأسلوبية، وهذه بحد ذاتها ميزة بين الشعراء الشباب اليوم، وهو يمتلك ما يمكنه من كتابة قصائد أبهى وأثرى"[٢].

الشاعر بسام صالح

الشاعر بسام صالح مهدي، من مواليد ١٩٧٢م، وهو عضو في اتحاد الأدباء والكتاب في العراق، وكان قد شارك في مهرجان المربد الشعري لدورات عدة، ومهرجان بيت الشعر الأردني، ومهرجان رابطة الخريجين الجامعيين في حمص، ومهرجان جامعة الملك قابوس في مسقط، وقد نشر كثيراً من القصائد والدراسات النقدية والمقالات في الدوريات العربية، وقد ترأسَ رابطة الرصافة للشعر العربي في العراق، وترأس تحرير مجلة (أشرعة)، وهو من مؤسسي حركة (قصيدة الشعر) في العراق، وقد فاز بجائزة دار الشؤون الثقافية عام ٢٠٠٠م، وجائزة أبي العلاء المعري في سورية عام ٢٠٠٢م، وصدرت له مجموعته الشعرية الأولى عن دار الشؤون الثقافية بعنوان (لا أعد الهروب خيولاً) عام ١٩٩٩م، ومجموعته الثانية عن اتحاد الكتاب العرب بعنوان (التفاتة القمر الأسمر) عام ٢٠٠١م[٣].

الشاعر علي عبد اللطيف البغدادي

الشاعر علي عبد اللطيف البغدادي من مواليد بغداد، عام ١٩٦٥م، حاصل على شهادة بكالوريوس ترجمة، وهو عضو في اتحاد الأدباء العراقيين، وعضو في جمعية المترجمين الدولية، وقد صدرت له مجموعته الشعرية الأولى (شظايا مورقة) في بغداد نهاية عام ١٩٩٩م، عن مكتب البغدادي، وقد نشر في العديد من الدوريات العراقية والعربية، وكان حاضراً في مجالس بغداد الأدبية، وفي رابطة الشعراء الشباب ومهرجانات المربد واتحاد الأدباء، مشاركاً ومعلّقا[٤].

---

[١]- ينظر: تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والإجراء (دراسة في الجيل التسعيني) : ٧٨.، وينظر: مفتاح النص –قراءة في المقدمات النصية عند الشعراء-(قراءة نقدية منشورة)، علاء جبر، مجلة أشرعة، العدد السادس، ١٩٩٩م: ٨.

[٢]- حمامة عسقلان: ٦- ٨.

[٣]- ينظر: الماء يكذب: الغلاف الخلفي.

[٤]- ينظر: سقفي ركام: الغلاف الخلفي، وينظر: شظايا مورقة: ١٠.

الشاعر محمد البغدادي

الشاعر محمد البغدادي من مواليد ١٩٧٢م، في بغداد، حاصل على شهادة البكالوريوس في المحاسبة، وعملَ مديراً لتحرير مجلة المنتقى الثقافية، وهو عضو في اتحاد الكتاب العراقيين، واتحاد الكتاب العرب، وقد شارك في مهرجانات محلية ودولية، وقد حصل على لقب شاعر العراق الأول عام ١٩٩٩م، صدر له ديوان (ما لم يكن ممكناً)، عام ٢٠٠٤م، له مجموعة القصصية بعنوان (ينتمي الموت للعبث)، عام ٢٠٠٨، ومسرحية شعرية بعنوان (حارس ثلاجة الموتى)[١].

والبغدادي كما ترى الدكتورة بشرى موسى– شاعر تسعيني تنتمي قصائده إلى منطقة (ظِلّية)، تقع بين الحسّي والعقلي، وهي في نصّها الكاشف قصائد ذاكرة، فالقصائد أشبه بالصندوق الأسود الذي يختزن أسرار التحليق في عالم الشعر، وهو شاعر منحاز إلى قصيدة الشعر، حيث يريد أنْ يودع في شعره تراثه الروحي، والحسّي بما ينتمي إلى فضاء تكاملي لا ينحاز إلى الحسي، ويمتاز به، ولا ينحاز إلى العقلي أو الروحي، وينماز به، وفي قصائده انتماء إلى الموت، وانتماء إلى الحياة، وفيها يجتمع النقيضان، بما يعادل كفة القصائد شعريّاً، وهو يتابع قلق الموت بقلق الحياة في ذاتيةٍ تؤرخ لذاكرتها، وكانت أقانيم قصائده (أقانيم بينية) تتوزع بين الداخل والخارج، في بناء جسدي للكلمات، وفي قصائده لغة استعارية، وإيقاعية عالية[٢].

الشاعر حسين القاصد

والشاعر حسين القاصد المولود في محافظة بغداد سنة ١٩٦٩م، عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق، شاعر ناقد، وعضو اللجنة الثقافية المشرفة على كلية الآداب بجامعة بغداد، وقد صدرت له مجموعته الشعرية الأولى (حديقة الأجوبة)، عن اتحاد الأدباء والكتاب العرب في دمشق عام ٢٠٠٤م، ثم صدرت له مجموعته الشعرية الثانية (أهزوجة الليمون)، في بغداد عام ٢٠٠٦م، وفي عام ٢٠٠٩م صدرت له مجموعته الشعرية (تفاحة في يدي الثالثة)، وصدرت له مجموعة شعرية بعنوان (ما تيسر من دموع الروح) عام ٢٠١٠م، ومجموعة شعرية أخرى بعنوان (حين يرتبك المعنى) عام ٢٠٢٠م، وقد ترجمت قصائد ديوانه الأول إلى اللغة الإنكليزية، واللغة الإسبانية، عمل سكرتيراً تنفيذياً لمجلة الأديب العراقي ، ونال العديد من الجوائز في الشعر، وكتبت عنه عشرات المقالات النقدية داخل العراق وخارجه، أهمها مقالات شيخ النقاد العراقيين

---

[١]- ينظر: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين(المجلد التاسع)، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط٣، ٢٠١٤م: ١٢٠.

[٢]- ينظر: عمود ما بعد الحداثة : ٩٩- ١٠٠.

الراحل الدكتور عناد غزوان، والناقد الكبير الدكتور حسين سرمك، والأستاذ الدكتور محمد حسين الأعرجي، حسين القاصد ما زال على قيد العراق، لم يغادره ولم يسكن فيه[١].

وإن تجربة القاصد تصح مصداقاً نَجِسٌ من خلاله امتدادات التجربة التسعينية فيما تلاها من سنين، وهذا ما يحسب للتسعينيين، حيث أنهم حين غادروا زمن حقبة ولادتهم ظلوا مربوطين بحبل سرّي متين، وتجربة القاصد في هذا الامتداد ذات خصوصية تجعلها فارقة، فطبيعة شعريته استطاعت بما امتلكت من مقومات الشعرية أنْ تسجِّل حضوراً، وتتبوأ مقعد صدق لها بين قامات شعرية، وقد قيض لشعريته أن ترينا في كل نص ثراءً جديداً يحاول تسجيل الإعجاب به في زمن العنف، ولقد مسَّ تجربته طائف من تميّز، لا لأنه إن قال صدق، وإن صدق قال؛ إنما لفرادته في استيعاب ما أحاق به من مآزم، وما أحاط به من ظرف[٢].

الشاعر مهدي حارث الغانمي

ولد الشاعر مهدي حارث الغانمي في قرية الفاضلية جنوب محافظة القادسية، شتاء ١٩٦٦م، وعن شعره وإصداراته، فإنه كان قد أصدر مجموعته الشعرية (الغانميات) سنة ١٩٩٩م، عن مكتب البغدادي للطباعة والنشر، وتنتمي هذه المجموعة إلى ما يسمى بـ(المجاميع المستنسخة)، إذ يشار إلى أنّ ظاهرةً شاعت لدى شعراء عقد التسعينات، وهي ظاهرة استنساخ الكتب المطبوعة، ومن ثم استنساخ المجاميع الشعرية بعيداً عن دور النشر، والتي صارت تسمى بـ"مجاميع الاستنساخ"؛ وقد أصدر مجموعة (تلميذ الفراشة)، عام ٢٠٠٧، ومجموعة (المملوه)، عام ٢٠١٤م، ونشرت قصائده في صحف عراقية وعربية مختلفة، وقد شارك في مهرجانات قطرية وعربية عدة، وكان قد نال شهادة الماجستير في اللغة العربية من جامعة الكوفة سنة ١٩٩٩م، عن رسالته (جملة النسخ في السور القصار)، ثم نال شهادة الدكتوراه من جامعة الكوفة سنة ٢٠٠٤م، عن أطروحته الموسومة (لغة قريش دراسة في اللهجة والأداء)، وهو يعمل حالياً مدرساً في كلية التربية بجامعة القادسية[٣].

ويرى أحد الباحثين أنّ الشاعر مهدي حارث كان يكتب قصيدة الشطرين بوعيٍ أقرب إلى وعي الكتابة على شكل التفعيلة، وقد تجلى ذلك بشكل كبير في الإيقاع الداخلي لنصوصه الشعرية، وفي تراكيبه اللغوية، التي كانت أقرب إلى رؤيا الشاعر الحديث، تلك الرؤيا التي ترى في العالم كياناً مفككاً، وفي توظيفه للأساليب التصويرية التي تجمع القديم بالحديث، وفي أكثر قصائده

---

[١]- ينظر: تفاحة في يدي الثالثة، حسين القاصد، سلسلة نخيل عراقي(٣)، دار نخيل، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م: الصفحة الأخيرة للغلاف.

[٢]-طواويس بغداد: ١٩٨- ١٩٩.

[٣]- ينظر: تلميذ الفراشة: الغلاف الخلفي، وينظر: الشكل في المنجز الشعري عند (مهدي حارث، عارف الساعدي، عماد جبار) (رسالة): ١٥- ١٦.

كانت ثمة رؤيا تربط الشعر بالذات أكثر من ارتباطه بالموضوع، مقارنةً بغيره من الشعراء التسعينيين الذين كانت الرؤيا لديهم تعبر عن الهم الجمعي على الأرجح[١].

الشاعر حمد الدوخي

ولد الشاعر حمد الدوخي عام ١٩٧٤م، في محافظة نينوى، وكان والداه يجيدان الشعر الشعبي، فبدأت ملامح التأثر لدى الشاعر منذ صغره، وهو شاعر وناقد، وعضو في اتحاد أدباء العراق، وهو حاصل على شهادة الدكتوراه في فلسفة الأدب العربي الحديث، ومن مؤلفاته الشعرية (عذابات) عام ٢٠٠٢م، ومجموعة شعرية مشتركة (ORGUEIL DES ANNEES TRES IRAKINNES,L) مترجمة إلى الفرنسية، عام ٢٠٠٢م، ومجموعة شعرية مشتركة أخرى بعنوان (أحزان عراقية) عام ٢٠٠٥م، و(A LAS ORILLAS DEL TIGRIS)، مجموعة شعرية مشتركة ترجمت إلى الإسبانية، عام ٢٠٠٦م، و(مفاتيح لأبواب مرسمة)، عام ٢٠٠٧م، ومجموعة (الأسماء كلها)، عام ٢٠٠٩م، ومختارات شعرية بعنوان (عذابات الصوفي الأزرق)، ومجموعة شعرية للأطفال بعنوان (من أغاني أصدقاء علي)، عام ٢٠١٥م[٢].

وله إصدارات ودراسات نقدية عدة، وقد فاز بجوائز إبداعية، وتُرجمت أشعار له إلى الفرنسية والألمانية والرومانية والإسبانية والإنكليزية، وقد انتُخب محكَّماً لكثير من المسابقات الأدبية، ومثَّلَ العراق في كثير من المحافل الثقافية في العراق وسوريا ولبنان والإمارات ومصر[٣].

وتنحو تجربة حمد الدوخي منحىً تجديديّاً نحو الاشتغال الشعري صوب مناطق تتميز بالفرادة، وثمة في تجربته ما يوصَف بكونه تحديثاً للأطر المضمونية، والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، مع اعتماد الشاعرية كوسيلة إبداع ذاتي تمكِّن الشاعر من توليد بؤر التصوير الجمالي المستوحى من نضوج فني قادر على التحكم بطرائق التعبير، وتنميتها على النحو المتواصل مع متطلبات التحديث والجدة والابتكار، مع توظيف الخيال بوصفه محفزاً ذاتيّاً خالقاً لقيم الإبداع الشعري الذي يُظهِر حيوية النص بتكثيف صوري متأتٍ من بواعث خيالية تتمكن من الدخول إلى عمق التفاعل المحرِّك لآلية الإنتاج والتلقي[٤].

---

[١]- ينظر: المصدر نفسه: ٢٧٨- ٢٨٨.

[٢]- ينظر: الانعطافات الغرائبية في تجربة حمد محمود الدوخي الشعرية،: ١١- ١٣، وينظر: مفاتيح لأبواب مرسومة: الغلاف الخلفي، وينظر: تخطيط النص الشعري: ١٩٩- ٢٠٠.

[٣]- ينظر: المصدر نفسه: ٢٠٠- ٢٠١.

[٤]- ينظر: الانعطافات الغرائبية في تجربة حمد محمود الدوخي الشعرية: ٤٧.

الشاعر عمر السراي

ولد الشاعر عمر السراي في بغداد عام ١٩٨٠م، وهو عضو في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، وحاصل على شهادة الماجستير في الأدب الحديث، وله نشاطات ثقافية فهو عضو في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، وقد أسس مع مجموعة من زملائه نادي الشعر في اتحاد الأدباء، وترأس دورتيه الثانية والسادسة، وقد شارك في مهرجانات داخلية وخارجية إذ مثَّلَ العراق ثقافيّاً في الكويت ولبنان والإمارات وسوريا والجزائر، ، وحصل على جوائز محلية وعربية في الشعر، وله مؤلفات شعرية، منها مجموعة (ساعة في زمن واقف)، عام ١٩٩٩م، ومجموعة شعرية بعنوان (ضفائر سلّم الأحزان)، عام ٢٠٠٥م، و(سماؤك قمحي)، عام ٢٠٠٧م، و(طواويس ماء)، عام ٢٠٠٩م، و(للدرس فقط)، عام ٢٠١٢م، و(وجه إلى السماء.. نافذة إلى الأرض)، عام ٢٠١٦م، ومجموعة (وله لها)، عام ٢٠١٩م، وله إصدارات أدبية ونقدية أخرى، وقد ترجمت أعماله إلى لغات حيّة[١].

ويذكر الدكتور فاضل ثامر"أنّ عمر السراي، كان من الشعراء الذين وضعوا بداياتهم الأولى في أواخر التسعينات ضمن إطار ما سمّي بشعراء (قصيدة الشعر)... وكانت الذات الشعرية هي الكون الشعري الذي تدور حوله تجرته الشعرية المبكرة، وربما كانت هي البوصلة التي راح يستدل بها تدريجياً على علامات الطريق المفضية إلى التجديد والحداثة" [٢]، وعن حداثة النص الشعري يقول عمر السراي إنّه كتبَ في شعر التفعيلة، وكتب الشعر العمودي إلى درجة أحسّ أنّه أشبعها تحديثاً ضمن إطار الوزن وعدد التفعيلات، ثم لم يستطع كتابة النص العمودي إلا لماماً أو لأغراض خاصة به، مؤمناً بعوالمه الأثيرة، مكتشفاً أفقاً جديداً في قصيدة النثر؛ فالقصيدة الحديثة لا تمثل لديه بُعداً شكليّاً؛ بل بُعداً روحيّاً، والنثر يكتبه عارف الوزن لا جاهله، ويؤمن بأنْ يكون النص عراقيّاً حدَّ الألم، ليطابق معايير العالمية[٣].

الشاعر محمود الدليمي

يشار إلى أن الشاعر الدليمي من مواليد ١٩٦٢ مهندس مدني له مشاركات شعرية واسعة وقد حصد العديد من الجوائز الأدبية منها جائزة مسابقة الشعر الفصيح لمجلة تراث في الإمارات، حيث فازت قصيدته (مكتبة لم تكن للبيع) بالمركز الأول وذلك عام ٢٠٠٢م، وحصل على المركز الأول في مهرجان الإسراء في الموصل عام ٢٠٠٢م، وفازت قصيدته (طلل) بلقب معلقة

---

[١]- ينظر: للدرس فقط، عمر السراي، دار الزاوية، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١١م: ٦٥- ٦٧، وينظر: سماؤك قمحي: الغلاف الخلفي.

[٢]- رهانات شعراء الحداثة: ٤٦٤- ٤٦٥.

[٣]- ينظر: للدرس فقط: ص-ض.

عكاظ لعام ٢٠٠٤م في مسابقة عكاظ التي نظمها ملتقى الحوار العربي، ونال الجائزة الأولى عن نصه (بانوراما الطوفان) في مسابقة ضمن مهرجان شعري أقامته العشائر العربية في الموصل عام ٢٠٠٤م، وقد شارك بنصه (أتيت مستعتباً) في مهرجان الكويت الأول للشعر العربي في العراق عام ٢٠٠٥م، كما فاز بمسابقة البردة الدورة الثالثة لعام ٢٠٠٦م، التي نظمتها وزارة الثقافة والشباب في الإمارات، عن نصه (لم تدع للبعد بعداً)، وحصل على الجائز الأولى لمسابقة التضامن العربي عام ٢٠٠٦م، عن نصه (أكان يكذبني التاريخ)، والجائزة الأولى لمسابقة نصرة رسول الله في الموصل[١].

[١]- (طلل+ الشاعر العراقي محمود الدليمي)، خبر منشور في منتدى (منابر ثقافية ملتقى المثقفين العرب)، من قبل المستشار الثقافي في منابر ثقافية: ناريمان الشريف، بتاريخ ٢٠١٠/١٠/٢٢م، تحت الرابط الإلكتروني الآتي:

https://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=١١٧٦ ، وينظر: بانوراما الطوفان: ٧، ١٧، ٣٢، ٤٩، ٥٨، ٦٠، ٧٢، ٩٥.

الخاتمة

(النتائج والتوصيات)

بعد هذا المخاض النقدي في دراسة حداثة النص الشعري فيما يخص موضوعة الإيقاع الشعري لدى شعراء الجيل التسعيني العراقي ضمن نصوص عيّنة الإجراء _إصدارات اتحاد الكتاب العرب_ كانت المحصلة الاستنتاجية هي الحزمة الآتية:

١_ كانت مدونات الدراسة قد انكشفت عن طبيعة الاشتغال الشعري الحداثي، لدى شعراء الجيل التسعيني العراقي، بالمستوى الفني الذي يضمن للممارسة النقدية الحداثية نجاعتها باتخاذها الاتساع الإيقاعي مساراً بحثيّاً من منظور حداثة النص الشعري؛ إذ انطوت هذه المدونات على تمثلات إيقاعية في إطار النص الرؤيوي، ليتم تسليط الضوء النقدي على ثلاثة أفضية من التجاور في إطار إيقاع الرؤيا، عَبْرَ اجتراح مصطلحيٍّ يدَّعي الباحث أو يرغب له نجاعته في استيعاب تمثلات إيقاع الرؤيا، ويتمثل هذا الاجتراح في (إيقاع التجاور البصري)، و(إيقاع التجاور المقطعي)، و(إيقاع التجاور التراكمي)، حيث التجاور هو معيار تَحقُّق الإيقاع في هذه التمثلات، إذ بغيابه يكون الإيقاع المقصود قد اختفى، ليكون التجاور معياراً وآصرة منتِجة يمْكِن من خلالها رصد التحقق الجمالي للإيقاع الرؤيوي من منظور حداثي.

على أنّ أفضية إيقاع التجاور لم تقف في نصوص شعرائنا التسعينيين عند حدود شكل شعري دون آخر؛ إنّما كانت متسعةً للتمثّل في أيّ شكلٍ نصي؛ نظراً لكونها نصوصاً حداثية طبقاً لمعطياتها الأدائية، التي كشفت عن التكثيف الفني الغزير عند شعرائنا –على الأغلب–، ثم إنّ التجاور الإيقاعي على ما له من الخصوصية فيما أظهرته المصاديق النصية لا يبدو إيقاعاً مُلْغِياً لمستويات الإيقاع التقليدية المتمثلة بالإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي؛ إنما راح يشكّل بمعيتها تجاوراً آخر في حالةٍ من التعزيز الإيقاعي في كثير من النصوص الشعرية لدى التسعينيين.

٢_ انسجاماً مع ما منحتْه الدراسات النقدية الحديثة من خصوصية للعتبات النصية، يأتي (إيقاع التجاور البصري) في إصدارات شعرائنا التسعينيين، بوصفه واحداً من تجليات الإيقاع الشعري المترجِم لانتقال الإيقاع من البُعد السمعي إلى البُعد البصري، في واحدةٍ من صور الاتساع الإيقاعي الذي يكشف عن الهوية الإنجازية الخاصة بكل متن/ نص شعري دون سواه، وهو اتساع إيقاعي ناجم عن المقاربة النقدية الحداثية المنسجمة مع حداثة النص الشعري ذي الفضاء الكاشف عن قصدية التشكيل، على النحو الذي يمكن معه كسب الرهان النقدي القائل بتمثيله للمتن/ النص الشعري لرؤيا الشاعر، الذي راحَ يتصف بأنّه شاعرٌ ناقدٌ بناءً على مداخلاته الحداثية واستجابته للمداخلات الحداثية الضامنة للخوض النقدي، جاعلاً من نصّه الشعري نصّاً ذا ثراءٍ وتكثيف جمالي، يتسع للمقاربات الإيقاعية الحداثية التي تنظر للإيقاع الشعري بوصفه بنية مرئية.

٣_ لإيقاع اللوحة/ الصورة المصاحبة حصة الشروع النقدي، في مقاربة نصوص عيّنات شعرائنا؛ باعتبارها الأيقونة الأولى للمتن الشعري، فقد كان هذا الإيقاع واحداً من تجليات إيقاع التجاور البصري في المجموعات الشعرية المدروسة؛ حيث صورة الغلاف تمثّل انبثاقاً تناصّيّاً للمتن الشعري، بوصفها وجوداً مكانيّاً بصريّاً، يبتعد عن الجزاف والاعتباط التشكيلي؛ طبقاً للشحن الجمالي الموازي للمتن/ للنص الشعري في المجموعة الشعرية، فهي تمظهرات بصرية أيقونية لها إيقاعها، فهي تحفز العين والذهن والمخيلة، وتبعث على الإدهاش والإثارة، مكتسبةً إيقاعها بفاعلية ما تتألف منه اللوحة/ الصورة المصاحبة من معطيات أبرزُها تكرار عناصر التكوين البنائية من لونٍ وخط وكُتَلٍ واتجاه، بالمستوى الفني الذي يضمن الحركة.

وهي حركة لها ظهورها المختلف، فقد تكون حركة خطّيّة، أو مَوجِيّة، أو اهتزازيّة، أو حلزونيّة، أو إشعاعيّة، أو دائريّة؛ وهي حركة تقتضي السكون مقابلاً لها بالضرورة، فهي بؤرة إذن للشّدّ البصري –وإنْ كانت في حقيقتها حركة وهميّة– تتجلى من خلال الألوان والأشكال في تجاور بصري يستوعب بواعث الإيقاع من قبيل طاقة الألوان الرمزية والإيحائية، وما يتوفر من تناغم وانسجام وإثارة، ومن خلال التدرج اللوني في ثنائياته المتجاورة التي تتوزع بين التوهج والانطفاء، أو قُل السطوع والخفوت، وبهذا كانت صورة الغلاف الأمامي في عيّنات الدراسة ذات اتصاف بالديناميكية الناجمة عن متجاورات التشكيل البصري، بالمستوى الذي يبعث على رصد الإيقاع المرئي فيها؛ بوصفها إحالة تناصية لرؤيا المتن الشعري.

٤_ للشكل الكتابي الحديث حضوره الفاعل والمنتج في نصوص الدراسة؛ في حالةٍ من التمثيل البصري للرؤيا الشعرية، وبما يضمن لها إيقاعها المرئي، بفعل التجاور بين البياض والسواد، على ما لهما من صور في سطح النص، فالتشكيل الكتابي بدا في متون الدراسة رافداً لشعرية النص وجمالياته البصرية الضامنة لإيقاع التجاور، وقد كشفت طبيعة الارتسام الخطي لفضاء النص الشعري عند الشاعر التسعيني عن قصدية التوزيع الفضائي للوحدات اللسانية في النص الشعري، بالمستوى الذي راحَ يكفل لكل نص تشكيله، أي إيقاعه الناجم عن الإيحاء الشعري الذي مجاله العين، التي تستجيب لمثيرات الحركة؛ فالارتسام الخطي سواء أكان متساوياً أم متفاوتاً أم ذا طبيعة اهتزازية، فإنّه يكشف عن حركة توزيع الرؤيا الشعرية في إيقاع مكاني تستقبله العين في تجاور ثنائية الصمت (البياض) من جهة، والكلام (السواد) من جهة أخرى، وقد يكون توزيع الوحدات اللسانية استجابةً لمثيرات دلالية، وهو ارتسام يضمن في عمومه قصديةَ تشكيله، وانبثاقه عن الرؤيا، وتحقيق التأثير البصري على المتلقي.

٥_ ومن صور حداثة النص الشعري في غضون إيقاع التجاور يطالعنا التسعينيون بتوظيف علامات الترقيم، بوعيٍ نقدشِعري يستثمر تلك العلامات كدوالّ رامزة مجاورة لدالّ اللغة، وهي

رامزة بالضرورة ومؤدية دوراً وظيفيّاً إيقاعيّاً على المستوى المرئي، بما تختزله من تمثيل لجزء من حركات المتكلم، وتعابير وجهه، وهي علامات تكتسب صفة التجاور بوصفها دالة بصرية تجاور اللغة بوصفها دالة سمعية بصرية، في الوقت الذي تكتسب فيه إيقاعها بطاقتِها على الإيحاء؛ فهي علامات صامتة ومختصرة لِمَا لم يُقَلْ، وهي بكل مصاديقها المتمثلة بـ(الفاصلة، والنقطة، وعلامة التعجب، وعلامة الاستفهام)، ذات توظيف متباين لدى شعراء عيّنات الدراسة، علماً إنّ توظيفها جاء حائزاً لها تأثيرها في المتلقي، وغارساً الإثارة والدهشة أو الردع والتنبيه، وباعثاً على التأمل والتأويل.

وليس هذا تكلّفاً بقدر ما هو حقيقة، فعلامات الترقيم صوت كتابي يُستَقبَل بصريّاً، مترجِماً ومثيراً الانفعالات النفسية والصوتية أكثر من الوحدات اللسانية، بما لها من بُعدٍ شعري سيميولوجي، كما أنّ لها صلة بالتنغيم والإنشاد والقراءة فيما يخص اكتنازها وترجمتها لردة الفعل حسب توظيف الشاعر لها، وهو إيقاع له حضوره في نصوص شعرائنا.

٦_ وثمة حركة داخلية تنشأ في نصوص الرؤيا لدى شعراء العيّنات بشكل يخلق في النص تجاوراً هو (التجاور المقطعي)، وهو تجاور يكتسب إيقاعه استجابةً لتماوج النفس، عَبْرَ محورين، الأول (إيقاع التناغم الدلالي) في انبناء النص الرؤيوي على خلايا ومشاهد متجاورة تتناغم دلاليّاً بالمستوى الذي يظهر عبر الانسجام والانتظام المقطعي، أو عَبْرَ الانكسار والتضاد الدلالي بين المقاطع المتصلة بخيط الرؤيا، ومن خلال الحركة الدلالية والوقع الناجم عن ديناميكية البناء النصي ينشأ إيقاع الرؤيا، فالدلالات تتفاعل وتتنامى وتتتابع وتنتظم في انسجام أو تباين في سياق رؤيوي يشتمل على الحركة المقطعية؛ أما المحور الثاني فهو (إيقاع السرد والحوار)، القائم على طبيعة كل منهما، حيث السرد فيه ميل إلى الهدوء البطء؛ بينما الحوار يميل إلى السرعة، في حالٍ من حركة النص أسلوبيّاً على مختلف التجليات في نصوص التسعينيين، على أنّ درجة الإيقاع السردي أو الحواري ذات مرجعية نصية تتباين بناءً على طبيعة كل منهما، وطبيعة تجاورهما.

٧_ في حركته باتجاه الحداثة ينطوي النص الشعري في متون الدراسة على اشتغال أدائي خاص؛ نظراً للتكثيف الشعري للكيفيّات النصيّة المفضية إلى بث صفة الإيقاع على نحو من (التجاور التراكمي)، بين مهيمنات أدائية جمالية متراكمة، تتمثل بالمعجم اليومي المتراكم بما فيه من إيحاء ووقْع يتسيد عالَم النص الرؤيوي، فاليومي خارج النص الشعري لا يبدو متوهجاً منتِجاً للانفعال كما في النص، بما يوفر له من الإثارة والإدهاش؛ وتتمثل تلك المهيمنات أيضاً بالتقابل المتراكم بين المتضادات، في إيقاع ينشأ عن حركة المعنى والمعنى المضاد في تناسق وانسجام، يكشفان عن ديناميكيةٍ ذات إثارة وإدهاش، وتتمثل أيضاً بتقنية الحذف والاتصال المتراكم، بمعنى

حذف أدوات الربط بشكل مكثف، في إنتاج ديناميكية تتبني على حركة واسترسال مكونات التراكم بما ينتج لها من مناخ نغمي دلالي، يسهم في الوقع الإنشادي للنص.

٨_ استجابة لباعث التجريب يتعرض الوزن الشعري لدى الشاعر العراقي التسعيني إلى تحديث، فيما تم رصده من ظواهر، تقترح لها دراستنا اصطلاح (ظواهر الانزياح الوزني)، بمعنى انزياح الوزن بشكل مكانيٍّ تارة، أو بمعنى كَمِّيٍّ في تمدده أو تقلصه تارةً أخرى وتعرّضه للإقحام التفعيلي تارةً أخرى، أو بمعنى التداخل الإيقاعي بكل تجلياته.

٩_ من بين ظواهر الانزياح الوزني في مدونات الدراسة، ما تجترح له دراستنا اصطلاح (الانزياح الوزني الموازي/ العتبة الموزونة)؛ إذ ينزاح الوزن مكانيّاً من منطقة النص/ متن النص الشعري باتجاه وجودٍ نصيّ مكاني جديد جدير بالتتبع والدراسة النقدية؛ وهذا ما لم يحصل على نحو منفرد –على حدّ اطلاع الباحث–، لتتم دراسته هنا ضمن محاور تم تقسيمها على ثلاثة اصطلاحات، الأول هو (العنوان الموزون)، سواء أكان العنوان خارجيّاً أم كان داخليّاً، بالمستوى الذي يأخذ باتجاه دراسة وظيفة جديدة من وظائف العنوان ألا وهي (الوظيفة الإيقاعية)، وهي وظيفة تتسع لدراسة العتبات إيقاعيّاً، وليس فقط فيما يخص العنوان الموزون، أما الاصطلاح الثاني فهو (الإهداء الموزون)، والثالث هو(الاستهلال التقديمي الموزون)، سواء جاء هذا الاستهلال على شكل مقدمة موزونة، أو كلمة موزونة، أو تعريف موزون، أو مدخل موزون، أو افتتاح موزون، أو حتى فاصلة موزونة، ولعلّ تحرّك الوزن بهكذا مناطق في مدونات الدراسة، يؤرشف لظاهرة إيقاعية وزنية، ويُسهِم في تعزيز التصورات الخاصة باشتغالات التسعينيين النصية فيما يخص موضوعة المغايرة الأدائية وهاجس التجريب لديهم.

١٠_ في ذات الإطار الانزياحي الوزني في نصوص العيّنات، تقترح الدراسة اصطلاح (الإطالة والاقتصاد التفعيلي)، لما تمّ رصده فيما يخص عروض النص الشعري المتغير المجاور لعروض الشعر الثابت في الأصل العددي لتفعيلاته، الأمر الذي ابتعد بالنص الشعري العمودي عن رتابته، لتتم دراسته في هذا الصدد ضمن محورَي (الإطالة التفعيلية)، و(الاقتصاد التفعيلي)، مع دراسة محور ثالث في النص التفعيلي، وهو محور(التفعيلة المقحمة)، وهي صور إيقاعية لها بواعثها التي تقف وراءها بما يكتشفه الخضم النقدي مع كل نص، ولعل الباعث الأبرز من بينها هو باعث التحديث النصي على المستوى الإيقاعي الوزني.

١١_ يندرج التداخل الإيقاعي ضمن محاولات الاتساع الإيقاعي على مستوى الوزن الشعري لدى شعرائنا التسعينيين، في أكثر من تمظهر؛ مشكِّلاً ظواهر من المزاوجة الإيقاعية، مثل (التناوب الشكلي)، بأنماطه المختلفة، ومثل (التداخل العروضي)، سواء كان تداخلاً في الشكل الشعري الواحد عموديّاً أم تفعيلة، أم كان تداخلاً في أكثر من شكلٍ، ثنائيّاً وأكثر من ثنائي؛ ثم(الاختلاط)

بين منظوم الشعر ومنثوره خرقاً للبنية الموسيقية بقصدٍ أو بغير قصد؛ ثم (التناص الإيقاعي)، سواء جاء هذا التناص متمثّلاً بما يُصطَلَح عليه بـ(النص/ والنص الموازي) في نزوع الشاعر لعنونة تؤدي وظيفة إيقاعية، عندما يكشف العنوان عن مناخ النص الإيقاعي، مثل التصريح بكون النص رباعية، أو بكونه يتيماً، أو نشيداً؛ أو يجيء التناص الإيقاعي بما يصطلَح عليه بـ(الذاكرة النصية)، فيما يتعلق بتوظيف الأغنية، والهوسة، والتنويمة الشعبية.

١٢_ لم تكن بنية البيت الشعري الموزون بمنأىً عن أنْ تكون مصاديق لحداثة النص الشعري في المتون الشعرية المدروسة، فقد كانت عرضة للمغايرة على مستوى أشكال البيت الشعري الموزون، وعلى مستوى التمفصل الإيقاعي في البيت الشعري الموزون، فعلى المستوى الأول كان الاشتغال الشعري لدى التسعينيين قد انبلج عن تقنيات منها ما اصطُلِح عليه بـ(نثر الأبيات)، مشفوعة بالرصد النقدي للحاضنة والبروزات الوزنية الحداثية التي راحت تتخللها، حاملةً أبعاداً –على الأرجح– قصدية على نحو مكثف، في نزوع لمغادرة سيمترية الشكل في النص العمودي، فالبيت العمودي لدى شعرائنا يمكن رصد مثيراته، من قبيل إرادة إظهار المكامن والاحتمالات الإيقاعية في البيت العمودي، أو كتابة البيت طبقاً لإلقائه، أو لدلالته، أو ما إلى ذلك.

١٣_ كانت قصيدة التفعيلة هي الأخرى بؤرة للتجريب في ذات المستوى الأول المذكور، حيث تقنية (السطر الشعري)، التي تمت مقاربتها مصحوبةً بالتتبع النقدي للحاضنة والتنويعات والبروزات الوزنية الحاصلة فيها، ومنها تقنية (الجملة الشعرية)، مع رصد الحاضنة والبروزات الوزنية؛ والبروزات الوزنية هي مصاحبات أو قل تنويعات وزنية تنتجها الصورة التشكيلية للحاضنة؛ تكشف عن عروض النص المتحول بمعية عروض الشعر القار والثابت؛ فهي إيقاعات ساندة لشكل البيت في ظلال الوزن؛ وهي مزاوجة موسيقية ضمنية تندرج في طيّات أشكال البيت الموزون، ومن هنا جاءت دراستها في أشكاله تحديداً.

١٤_ إنّ للشعراء التسعينيين في شكل البيت الشعري الموزون أداءً شعريّاً فيما يخص التمفصل الإيقاعي، وهو أداء من شأنه الإسهام في الكشف عن طبيعة التحديث النصي، حيث توسيع دائرة الإيقاع الشعري من خلال فاعلية التدوير في النص العمودي المنثور، أو التدوير الجُملي والمقطعي والكلّي في شعر التفعيلة، أو يأتي التحديث النصي من خلال فاعلية التضمين، التي غيّرت –بوصفها أداءً حداثيّاً– من الوجهة النقدية القديمة في ضوء الرؤية النقدية الحديثة، حين غادرتْ كونها من عيوب الشعر إلى كونها واحدة من جماليات الاشتغال الشعري –على الأرجح– وهي تلقي بظلالها إيقاعيّاً محقِّقةً تماسك البنية النصية في شعر التفعيلة تحديداً.

١٥_ من الطبيعي أنْ تأتي المقاربة النقدية موازية لمستوى حساسية وما ينطوي عليه عنصر البنية النصية من تحديث؛ وعنصر التصوير عند شعراء التسعينيات يبتعد عن المباشرة باتجاه

الإيحاء المنتج لشعريته وتوهجه، والضامن لخصوصية وحداثة تجارب التسعينيين، فالتصوير في نصوصهم بدا تصويراً شِعريّاً مشحوناً بالحركة والإثارة، آخذاً نحو دراستنا لإيقاعه؛ باعتبار الإيقاع بنية مجازية ذات تَحقق بلاغي يشتمل على خلخلة البنية النحوية والدلالية، تكتسب معها وسائل التشكيل التصويري صفتها في الوقْع، بما ينسجم معها كوسائل مشحونة بالمغايرة التي تستدعي مقاربة تلائم ما تنتجه معطيات التخييل والإيحاء فيه من تمثلات إيقاعية ناجمة في الأصل عن خصوصية الأداء الشعري في تجارب شعرائنا.

١٦_ يتّسم الفعل التصويري في مدونات شعرائنا بالديناميكية والحيوية، في مختلف تقنياته، التي منها فعل التصوير في المشابهة، التي تتمظهر في الإيقاع التشبيهي الناجم عن نمو الصورة وحركتها، عَبْر المداخلات الدلالية ذات التفاعل المنتِج للائتلاف والانسجام، فيما يفضي إلى الوقع والتأثير الشعري؛ حيث يتحرك التصوير التشبيهي في عوالم افتراضية، تجتمع في رحابها المتنافرات مؤتلفةً، فيكتسب التشبيه نجاعته من فاعلية السياق النصي، فالنص حامل دلالة كبرى تتشكل من الحركة التصاعدية للتشبيه، من خلال علاقات التداخل في الحركة بين طرَفَي التشبيه، في تلاؤم دلالي منجِز لفعل الصورة، خصوصاً إذا اتسعت المسافة بين الطرفين في الأصل الدلالي لكليهما، ومن خلال اتساع الإيحاء بفاعلية التفاعل بين ما هو حسي وما هو ذهني مجرد.

وتتمظهر المشابهة أيضاً في الإيقاع الاستعاري المتأتّي في ديناميكيته عن طريق الانزياح الدلالي القائم على الاستبدال، حيث التفاعل بين عناصره؛ بتوظيف تقنيات تصويرية لها وقعها، مثل التشخيص والتجسيد والتراسل، ليجيء الإيقاع ضمن ما يتبلور من المتنافرات بفاعلية التخييل والإيحاء الشعري، فللتصوير الاستعاري حركة كلية تضم الحركة الفكرية والنفسية واللغوية، في نشاط خيالي يحمل ذوق وذهنية الشاعر بمعية الجانب السايكولوجي في مناخ من التفاعل والتآلف الدلالي، عن طريق العلاقات اللغوية التي تقوم على الإسناد أو الإضافة أو الوصف، في مجاز لغوي يكتسب إيقاعه بالتناغم بين المستعار والمستعار له؛ على أنّ التراسل يبدو أكثر فاعلية مقارنةً بالتشخيص والتجسيد، علماً أنّ مستوى فاعلية التقنية يرتفع بزيادة حضورها، مع ما يكمن فيها كفاعلية انزياحية؛ ولعل ما يكفل الإيقاع هي تلك الحركة الانزياحية من ضفة الحقيقة إلى ضفة المجاز، في اتساع إيحائي يخصب يخصب الدلالة بالتفاعل الجمالي، سواء أكان التصوير أحادي الإعارة أم أكثر من الأحادي.

١٧_ إنّ للشاعر التسعيني كاميرا تصوير تُسهم في غرس اللامألوف الافتراضي في تربة النص الشعري، بالمستوى الذي يترجم كون الشاعر رساماً يُحَمّل صوره التشكيلية طاقة عالية من الإيحاء فيما يشكّله ويؤديه من رسمٍ شعريّ عِمادُه ومصدره الخيال، أو تكون الصورة محاكاة

للوحة تشكيلية، أو نقلاً شعريّاً لحدثٍ أو واقع ما، وهذا واضح فيما يطالعنا من صور تشكيلية ذات إيقاع ذي عائدية إلى التنامي والتفاعل والحركة الداخلية بين الصور الجزئية للصورة التشكيلية، وإلى التناغم التصويري، وعائد أيضاً إلى الحركة بين الخيال والواقع، وإلى ما لها من قوة الإيحاء.

١٨_ للتصوير المتجاوز الاستدعائي في مدونات الدراسة كثافته ذات الاتسام الجمالي المنتِج، وهو تصوير يكتسب وقعه الخاص من الموقف الفكري والجمالي المثير، وله إيقاعه الذي يتحقق بفعل التنحية الدلالية وما يحصل من مجاوزة ومفارقة شعرية عمادها التقاطع بين طرَفي الصورة، وكلما اتسعت الهوّة وازدادت المسافة الفاصلة بين طرَفي الصورة جاءت الصدمة والهزة الدلالية على نحو أكبر، وصولاً إلى مستوىً فاعل ومثير، على أنّ التنحية الدلالية لا تعدم الخارج نصي هويته، بالرغم من التناغم بينه كمستدعَى من جهة وبين الموقف الفكري والجمالي كمستدعٍ له في النص.

ويتسع الاستدعاء في الأداء الشعري التصويري في مدونات الدراسة ليشمل التراثي والمعاصر، في حالة من التداخل والتفاعل النصي الذي يبتعد عن النسخ والتكرار في الأعم الأغلب من مصاديقه، وينطوي على إنتاجية عالية بفعل الحركة الداخلية، وعلى المفاجأة وكسر للتوقع في اشتغال شعريٍّ عالٍ وغزير ينتهي إلى إشباع النص بالوقْعِ الشعري في ظلال الموقف الفكري والجمالي، حيث ارتفاع منسوب التوتر والتناغم بين طرَفَي الصورة، وهو استدعاء على يتضمن على غزارته معززات وتقنيات حداثية ، مثل الرمز والقناع، الأمر الذي يوفر للاستدعاء شحنات من الإيحاء الناجم عمّا تكتنزه هذه التقنيات.

١٩_ اشتملت نصوص عينات الدراسة على أنماط لمعمار إيقاع التصوير الشعري، وهي أنماط تتوزع بين (النمط الرتيب)، و(النمط الدائري)، و(النمط الساكن)، بالمستوى الذي يؤدي فيه كل واحد من هذه الأنماط حضوراً يكون فيه مهيمناً لغويّاً على نحو من التكرار، بما يكفل الصفة الإيقاعية لكل نمط في إطار بنية التصوير الشعري على واحدٍ منها، حيث التكرار والتوازي والحركة والسكون هي المعيار في توجيه صفة الإيقاع للنمط الواحد من هذه الأنماط؛ فالنمط الرتيب ينبني أساساً على تدفق الأفعال على نحو من التكرار والتوازي المفضي إلى السرعة، بمعنى أنّ صوراً جزئية تَتتابع وتتوالى عن طريق الجمل الفعلية، تاركةً حركةً تتنامى معها وتيرة الإيقاع، سواء أكانت الأفعال المتتابعة ماضية أم مضارعة.

٢٠_ أما النمط الدائري، فإنّ انبناء التصوير فيه لدى نصوص العيّنات يكون في الاعتماد على تكرار الصيغة، من خلال انتهاء التصوير بالصيغة التصويرية التي بها ابتدأ، على تمثلات متعددة للازمة الشعرية في تكرارها في النص، وهو نمط يتصف بالقصدية فيه كأداء شعري؛ لأنّه

نمط يُقصَد لذاته في التوظيف المعماري للتصوير بما يشتمل عليه من تكرار وتوازٍ عمادُه اللازمة الشعرية، سواء أتكررت بذاتها أم كانت مستوعبةً للإنعاش الدلالي في ما يجريه الشاعر على بعض تفاصيلها من تغييرات، بوصفها بنية تصويرية تكشف عن معمارية الإيقاع في التصوير الشعري.

٢١_ وللثبات والسكون حساسيته في انبناء معمار التصوير عليه في نصوص شعرائنا، حيث وظَّف شعراؤنا النمط الساكن بشعرية عالية لا يمكن معها النظر إلى السكون والثبات بوصفه انحساراً جماليّاً، فهو نمط يخلو من الحركة؛ نظراً لاعتماده على الجمل الاسمية في بناء الصورة؛ والجُملة الاسمية صفتها الثبات لا الحركة، خصوصاً إذا ما تم توظيفها متراكمةً، الأمر الذي ينعكس فيه غياب الحركة على طبيعة الإيقاع بكونه إيقاعاً ساكناً، وهذا النمط جاء في طيّات نصوص شعرائنا بشكل جزئي، مع اختلاف في درجات السكون؛ بناءً على طبيعة التعبير التصويري في شواهد هذا النمط.

على أنّ تداخلاً بين الأنماط الثلاثة (الرتيب، والدائري، والساكن) كان قد توفر بشكلٍ غزير في العينات، الأمر الذي ينتج عنه –حتماً– عرقلة لمعمارية الصفة الإيقاعية لكل نمط، ومن هنا كان الرصد والتتبع النقدي في دراستنا بإزاء المحطات التي يكتسب فيها كل نمط صفته الإيقاعية وخصوصيته التامة أو شبه التامة التي تضمن هويته كأداء بنائي تصويري، وبناء على هذا يكون التداخل النمطي قد تَمَيَّز ضمناً.

التوصيات

١_ تقترح دراستنا هذه إدخال الدراسة الإيقاعية ضمن الدراسة الأولية في أقسام اللغة العربية، بالمستوى الذي يتناسب وحداثة النص الشعري، ويلائم التوسعة المفهومية للإيقاع، فمن القار والمعلوم أنّ علم العروض راح يتصدر المشهد الأكاديمي دون إعارةِ تمثلات الإيقاع الأخرى غير المرتبطة بالوزن والقافية جانباً من الأهمية، على أننا نلحظ أيضاً غياب الدراسة الإيقاعية حتى في الدراسات العليا في كلياتٍ من جامعات متعددة في العراق، الأمر الذي يوسع من الفجوة بين الطالب من جهة والدراسة الإيقاعية من جهة أخرى، ويلقي بظلاله على طبيعة تقييم المستوى العلمي لمخرجات تلك الكليات.

٢_ من المعلوم أنّ علم العروض من العلوم التي تمثل خصوصية ذوقية للأذن العربية في ضوء معطيات هذا العلم، ونحن نشهد في أيامنا هذه تراجعاً ملحوظاً في علاقة طلبة أقسام اللغة العربية في جامعاتنا بهذا العلم، تأسيساً على مُخرجات الأعوام الأخيرة، وربما كان من أهم أسباب هذا التراجع تلك الطريقة التقليدية في طرح مادة علم العروض؛ ففي الوقت الذي يمثل فيه علم

العروض مادة ذوقية يمثل أيضاً مادة علمية لها مختبرها الموسيقي، ومن المعروف أنّ الأجهزة الحديثة من شأنها توفير مستلزمات تدريس مادة مهمة كالعروض، الأمر الذي يستدعي تحديث طريقة تدريس مادة العروض طبقاً لما ينمِّي علاقة الطالب بها، وطبقاً لمعطيات التكنلوجيا الحديثة ذات الاتصال بهذا التخصص.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: الكتب المطبوعة :

- أ -

١- الأدب وفنونه _دراسة ونقد_، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٤م.

٢- أسئلة القصيدة الجديدة، علي سرحان القرشي، مؤسسة الانتشار العربي، والنادي الأدبي الثقافي، الطائف، ط١، ٢٠١٣م.
٣- أساس البلاغة، جار الله الزمخشري (٥٣٨هـ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٩هـ -١٩٩٨م.
٤- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، ١٩٩٧م.
٥- الاستعارات التي نحيا بها، جورج لايكوف، ومارك جونسن، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط٢، ٢٠٠٩م.
٦- الاستعارة في النقد لأدبي الحديث -الأبعاد المعرفية والجمالية-، د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط١، ١٩٩٧م.
٧- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى، سورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.
٨- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، (د.ط)، د.ت).
٩- الأسس الجمالية في النقد العربي _عرض وتفسير ومقارنة_، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، ١٩٩٢م.
١٠- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد حمدان، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط١، ١٩٩٧م.
١١- أسس النقد الأدبي الحديث، تبويب: مارك شورر وجوزفين مايلز وجورج ماكنزي، ترجمة: هيفاء هاشم، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، ١٩٦٦م.
١٢- الأسلوبية الصوتية، د. محمد صالح الضالع، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٢م.
١٣- إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أ.د. ستار عبد الله، مؤسسة ثائر العصامي، بغداد، العراق، (د.ط)، ٢٠١٨م.
١٤- إعجاز القرآن ، أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت).

١٥- التفاتة القمر الأسمر، بسام صالح مهدي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠١م.
١٦- ألوانك دليل شخصيتك، فادية زعبل، مكتبة لكل بيت، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.
١٧- الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، عبد العليم إبراهيم، مكتبة غريب، (د.ط)، (د.ت).
١٨- إنشاد شعر الحداثة، عبد العزيز إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، (د.ط)، (د.ت).
١٩- الانعطافات الغرائبية في تجربة حمد محمود الدوخي الشعرية، د. أحمد عبد الفرطوسي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٤م.
٢٠- الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجاً)، خميس الورتاني، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ٢٠٠٥م.
٢١- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، (د.ط)، ١٩٧٠م.
٢٢- الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، د. علي عبد رمضان، دار البصائر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٦م.
٢٣- الإيقاعية نظرية نقدية عربية –مقاربة إجرائية على قصيدة النثر- عزت محمد جاد، دار الفكر العربي، (د.ط)، (د.ت).

- ب -

٢٤- بانوراما الطوفان، محمود الدليمي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٧م.
٢٥- بديع القرآن، لابن أبي الإصبَع المصري(٥٨٥- ٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، نهضة مصر، (د.ط)، (د.ت).
٢٦- بناء السفينة –دراسة في شعر مظفر النواب-، د. محمد طالب الأسدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، (د.ط)، ٢٠٠٩م.
٢٧- بناء الصورة الفنية في البيان العربي _موازنة وتطبيق_، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط)، ١٩٨٧م.
٢٨- البنى الأسلوبية في شعر السياب –دراسة في "أنشودة المطر"، حسن ناظم، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠١٥م.

٢٩- بنية الإيقاع في التكوينات الخطية، د. جواد الزيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (د.ط)، (د.ت).
٣٠- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٩م.
٣١- البيان والتبيين، الجاحظ (٢٥٥هـ)، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط٧، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.

- ت -

٣٢- تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، دار الهلال، (د.ط)، (د.ت).
٣٣- التجليات العلامية في قصيدة الشعر العراقية، د. أحمد عبد حسين الفرطوسي، دار الفراهيدي، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
٣٤- تجييل الكتابة الشعرية في العراق بين التنظير والإجراء (دراسة في الجيل التسعيني)، سعيد حميد كاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٣م.
٣٥- تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، يورى لوتمان، ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
٣٦- تحولات النص الجديد -استبصار فني تأريخي في شعرية أجيال ما بعد السبعينيات في العراق-، جمال جاسم أمين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٠م.
٣٧- تخطيط النص الشعري -معاينة سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري-، أ.د. حمد محمود الدوخي، دار سطور، العراق، بغداد، ط١، ٢٠١٧م.
٣٨- التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، من الريادة إلى النضج ١٩٤٨-١٩٨٠م، د. ثائر العذاري، رند للطباعة، دمشق، ط١، ٢٠١٠م.
٣٩- التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، أ.د. كريم الوائلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، (د.ت).
٤٠- تفاحة في يدي الثالثة، حسين القاصد، سلسلة نخيل عراقي(٣)، دار نخيل، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.
٤١- تقويل النص -تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، د. سمير الخليل، أمل الجديدة، سورية، دمشق، ط١، ٢٠١٧م.

٤٢- التكوين في الفنون التشكيلية –دراسة في سيكولوجية الرؤية ودورها في إثارة الأحاسيس الجمالية–، عبد الفتاح رياض، نشر جمعية معامل الألوان، القاهرة، مصر، ط٤، (د.ت).
٤٣- التلخيص في علوم القرآن، الخطيب القزويني (٧٣٩هـ)، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٣٢م.
٤٤- تلميذ الفراشة، مهدي حارث الغانمي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط): ٢٠٠٧م.
٤٥- التمثلات الإيقاعية للقصيدة الخليجية المعاصرة مقاربة أسلوبية/وصفية/تحليلية، د. البشير ضيف الله، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، المانيا، برلين، ط١، ٢٠٢١م.

- ث -

٤٦- الثابت والمتحول –بحث في الاتباع والابداع عند العرب– (صدمة الحداثة)، أدُونيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.

- ج -

٤٧- جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، خيرة حُمر العين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ١٩٩٦م.
٤٨- جدل النص التسعيني "دراسة عن الجيل التسعيني في الشعر العراقي وعلاقته بالأجيال الأخرى"، علي سعدون، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٧م.
٤٩- جدلية الخفاء والتجلي –دراسات بنيوية في الشعر–، كما أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٤م.
٥٠- جماليات الصورة / جاستون باشلار، غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
٥١- جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، كلود عبيد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
٥٢- الجملة في الشعر العربي، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٦م.

- ح -

٥٣- حداثة التواصل –الرؤية الشعرية عند نزار قباني- (دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، د. عبد الغني حسني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٤م.

٥٤- الحداثة، تحرير: مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠م.

٥٥- حداثتنا الشعرية مفهومها وإشكالاتها، محمد إسماعيل دندي، دار معد، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.

٥٦- حداثوية الحداثة "شعر بشرى البستاني أنموذجاً" –دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري –البصري-، عصام شرتح، دار غيداء، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٥م.

٥٧- حديقة الأجوبة، حسين القاصد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٤م.

٥٨- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨م_١٩٧٥م _دراسة نقدية)، صالح خليل أبو إصبع، دار البركة، عمان، الأردن، (د.ط)، ٢٠٠٩م.

٥٩- حركة قصيدة الشعر، بسام صالح مهدي، دار التكوين، دمشق، سورية، ط١، ٢٠١٠م.

٦٠- حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث- د. خالدة سعيد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٦م.

٦١- حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د. كمال خير بك، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٦م.

٦٢- حمامة عسقلان، حسن عبد راضي، تقديم: سامي مهدي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠١م.

- خ -

٦٣- الخطاب الشعري الحداثوي والصور الفنية –الحداثة وتحليل النص-، عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م.

- د -

٦٤- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، قرأه وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

٦٥- دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٨٤م.

٦٦- دير الملاك –دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي لمعاصر، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، (د.ط)، ١٩٨٢م.

٦٧- الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، دار الشعب، القاهرة، مصر، ط٤، (د.ت).

- ر -

٦٨- رؤى تشكيلية "الكتاب الثاني- تشكيل وشعر"، داود سلمان الشويلي، مطبعة الحسام، ناصرية، العراق، ط١، ٢٠٢١م.

٦٩- الرؤيا الإبداعية، هاسكل بلوك، وخيرمان سالنجر، ترجمة: أسعد حليم، ومراجعة: د. محمد مندور، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٦م.

٧٠- الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٧م.

٧١- الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر، أ.د. سلام كاظم الأوسي، دار نيبور، العراق، ديوانية، ط١، ٢٠٢٠م.

٧٢- رحلة الولد السومري، أجود مجبل الخفاجي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٠م.

٧٣- رسائل الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ)، بتحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

٧٤- رهانات شعراء الحداثة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، دار الرواد المزدهرة، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٩م.

- ز -

٧٥- زمن الشعر، أدونيس، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨٦م.

- س -

٧٦- سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ)، تحقيق: علي فوده، المطبعة الرحمانية بمصر، ط١، ١٣٥٠هـ - ١٩٣٢م.

٧٧- سقفي ركام، علي عبد اللطيف البغدادي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٣م.

٧٨- سماؤك قمحي، عمر السراي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٧م.
٧٩- سياسة الشعر –دراسات في الشعرية العربية المعاصرة–، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
٨٠- سيمياء العنوان، أ.د. بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١م.

- ش -

٨١- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، (د.ط)، ١٩٦٨م.
٨٢- شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
٨٣- شرح نهج البلاغة، محمد بن الحسين بن أبي الحديد (٦٥٦هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
٨٤- شرق النص قراءة في تضاريس القصيدة العراقية المعاصرة، د. عبد القادر جبار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٤م.
٨٥- شروح سقط الزند (القسم الثالث)، تحقيق: مصطفى السّقا وآخرون، بإشراف د. طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م.
٨٦- شظايا مورقة، علي عبد اللطيف البغدادي، مكتب البغدادي، بغداد، العراق، (د.ط)، ١٩٩٩م.
٨٧- شعر أدونيس البنية والدلالة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٨م.
٨٨- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م _دراسة نقدية_، يوسف الصائغ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٦م.
٨٩- الشعر العراقي المعاصر _الرؤية.. وأنساق التشكيل- (دراسة نقدية في شعر جيل السبعينيات)، د. علي متعب جاسم، مكتبة المجمع العربي، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٥م.
٩٠- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، (د.ت).
٩١- الشعر والشعراء، ابن قتيبة (٢٧٦هـ)، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).
٩٢- الشعر والشعرية _الفلاسفة والمفكّرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه_ د. محمد لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب، (د.ط)، ١٩٩٢م.

٩٣- شعرنا الحديث إلى أين؟، غالي شكري، دار المعارف بمصر، (د.ط)، (د.ت).
٩٤- شعرية الإيقاع بحث في قصيدة محمد الثبيتي، راشد فهمي القثامي، مؤسسة أروقة للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.
٩٥- شعرية القصيدة العربية المعاصرة -دراسة أسلوبية-، د. محمد العياشي كنوني، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
٩٦- الشفاء، الرياضيات، جوامع علم الموسيقى، ابن سينا (٤٢٧هـ)، تحقيق: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الإهواني، ومحمود أحمد الحفني، المطبعة الأميرية بالقاهرة، مصر، (د.ط)، ١٣٧٦هـ _ ١٩٥٦م.

- ص -

٩٧- الصاحبي، أحمد بن فارس بن زكريا (٣٩٥هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
٩٨- الصوت الآخر، رؤيا نقدية سوسيو-شعرية، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ١٩٩٢م.
٩٩- الصورة الأدبية في القرآن الكريم، صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٥م.
١٠٠- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
١٠١- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م.
١٠٢- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
١٠٣- الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي، عصام لطفي الصبّاح، دار زهدي، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، ط١، ٢٠١٦م.

- ض -

١٠٤- ضرورة الشعر، لأبي سعيد السيرافي (٣٦٨هـ)، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.

- ط -

١٠٥- الطراز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني (٧٤٩هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٤٢٣هـ ٢٠٠٢م.
١٠٦- طواويس بغداد – مقاربات لتجارب الجيل التسعيني-، أ.د. عباس رشيد الدده، دار تموز، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٧م .

- ع -

١٠٧- عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
١٠٨- عتبات الكتابة في الرواية العربية، د. عبد المالك أشهبون، دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٩م.
١٠٩- العتبات النصية المحيطة في أعمال صنع الله إبراهيم الروائية، وداد هاتف وتوت، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.
١١٠- العروض التعليمي، د. عبد العزيز نبوي، ود. سالم عباس خدادة، مطبعة المنار الإسلامية، كويت، ط٣، ٢٠٠٠م.
١١١- العروض الجديد، أَوزان الشعر الحر وقوافيه، ، د. محمود علي السّمان، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٣م.
١١٢- عضوية الأداة الشعرية _فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة_ أ.د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط١، ٢٠١٢م.
١١٣- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، ١٩٨٥م.
١١٤- العقد الفريد، ابن عبد ربّه (٣٢٧هـ)، شرحه وصنعه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الابياري، (د.ط)، (د.ت).
١١٥- علامات الترقيم في اللغة العربية، فخر الدين قباوة، دار الملتقى، حلب، سوريا، ط١، ٢٠٠٧م.
١١٦- العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، حققه، وفصله، وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

١١٧- عمود ما بعد الحداثة –النص الكاشف عن شعر التسعينات العراقي–، د. بشرى موسى صالح، دار ومكتبة أهوار، بغداد، العراق، ط١، ٢٠٢١م.
١١٨- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، مصر الجديدة، ط٤، ٢٠٠٢م.
١١٩- العنوان في الأدب العربي –النشأة والتطور–، د. محمد عويس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.
١٢٠- العنوان في الشعر العراقي الحديث –دراسة سيميائية–، حميد الشيخ فرج، دار ومكتبة البصائر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.
١٢١- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ)، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.

- غ -

١٢٢- الغناء والشعر عند الشعوب البدائية، ك. موريس بورا، ترجمه عن الفرنسية: يوسف شلب الشام، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٢م.

- ف -

١٢٣- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
١٢٤- فلسفة الإيقاع –قراءة في شعرية محمد صابر عبيد–، د. محمد علي يونس، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٦م.
١٢٥- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م.
١٢٦- فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقّق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر (د.ط)، ١٩٥٣م.
١٢٧- في البنية الإيقاعية للشعر العربي –نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن–، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٤م.
١٢٨- في الشعر والشعراء، ت.س.اليوت، ترجمة : محمد جديد، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩١م.

١٢٩- في النص الشعري -مقاربات منهجية-، د. سامي سويدان، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.
١٣٠- في جماليات شعر الحداثة، د. عبد الناصر هلال، دار الحرم للتراث، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).
١٣١- في حداثة النص الشعري -دراسة نقدية-، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.
١٣٢- في نظرية العنوان -مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، د. خالد حسين حسين، دار التكوين، (د.ط)، (د.ت).

- ق -

١٣٣- القافية في العروض والأدب، د. حسين نصّار، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠١م.
١٣٤- قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط٣، ١٩٦٩م.
١٣٥- قراءة نقدية في قصيدة حياة ، علوي الهاشمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٨٩م.
١٣٦- قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني، د. رحمن غركان، دار الرائي، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠م.
١٣٧- القصيدة العربية الحديثة _حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، أ.د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، ابرد، الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
١٣٨- قصيدة النثر العربية وتحولاتها الفنية والمعرفية-دراسة نقدية-، أحمد حسين خشان، دار الوارث، كربلاء، العراق، ط١، ٢٠١٤م.
١٣٩- قضايا الإبداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، دار الحصاد، دمشق، (د.ط)، (د.ت).
١٤٠- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط٢، ١٩٦٥م.
١٤١- قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، المطبعة العالمية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٦٤م.
١٤٢- قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، عبد السلام محمد هارون، دار الطلائع، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

- ك -

١٤٣- كتاب الحيوان، الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط٢، ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م.

١٤٤- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ابو هلال العسكري (٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.

١٤٥- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد، (د.ط)، (د.ت).

١٤٦- كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي (٥٠٢هـ)، تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.

١٤٧- كتاب الموسيقى الكبير، الفارابي (٣٣٩هـ)، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير د. محمود أحمد الحفني، دار الكاتب العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

١٤٨- كيف تقرأ صورة، حسن سليمان، هيأة الكتاب، المكتبة الثقافية، القاهرة، مصر، (د.ط)، ١٩٧٠م.

- ل -

١٤٩- لسان العرب، ابن منظور (٧١١هـ)، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

١٥٠- لسانيات النص _نحو منهج تحليل الخطاب الشعري_، د. أحمد مداس، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن، ط٢، ٢٠٠٩م.

١٥١- لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م.

١٥٢- اللغة الشعرية _دراسة في شعر حميد سعيد_، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، (د.ط)، ١٩٩٧م.

١٥٣- اللغة واللون، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٩٧م.

١٥٤- للدرس فقط، عمر السراي، دار الزاوية، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١١م.

- م -

١٥٥- الماء يكذب، بسّام صالح مهدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٧م.

١٥٦- ما لم يكن ممكناً، محمد البغدادي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٤م.
١٥٧- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، أ.أ. رتشاردز، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٥م.
١٥٨- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير (٦٣٧هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٥٨هـ - ١٩٣٩م.
١٥٩- مجمع الأمثال، الميداني (٥١٨هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
١٦٠- محاضرات عن خليل مطران، د. محمد مندور، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، (د.ط)، ١٩٥٤م.
١٦١- المحاورات الكاملة، الجمهورية (المجلد الأول)، أفلاطون، نقلها إلى العربية: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط)، ١٩٩٤م.
١٦٢- محتشد بالوطن القليل، أجود مجبل، سلسلة نخيل عراقي(٢)، دار نخيل، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.
١٦٣- مدار الصفصاف، قصيدة الشعر -الاتجاه الجذور الرؤية التجربة،(الجزء الأول)، تحرير: نوفل أبو رغيف، وفائز الشرع، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٠م.
١٦٤- مدار الصفصاف، ما بعد قصيدة الشعر(التحول الانفتاح النماذج وأعمال الملتقى الأول لقصيدة الشعر)، د. فائز الشرع، ود. نوفل أبو رغيف، الجزء الثاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٤م.
١٦٥- مدخل إلى عتبات النص -دراسة في مقدمات النقد العربي القديم-، عبد الرزاق بلال، أفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، (د.ت).
١٦٦- مرايا المعنى الشعري - أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية-، رحمن غركان، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الاردنية الهاشمية، ومؤسسة دار الصادق الثقافية، الحلة، العراق، ط١، ٢٠١٢م.
١٦٧- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيّب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٣، ١٩٨٩م.

١٦٨- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ج . م . جويو، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، (د.ط)، (د.ت).
١٦٩- مسارات المعرفة الأدبية، إعداد وتنسيق: د. عارف الساعدي، ود. خالد خليل هويدي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٣م.
١٧٠- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، أعظمية، ط١، ١٩٩٤م.
١٧١- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين(المجلد التاسع)، جمع وترتيب هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط٣، ٢٠١٤م.
١٧٢- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
١٧٣- مفاتيح لأبواب مرسومة، حمد محمود الدوخي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٧م.
١٧٤- المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط٢، ١٩٩٣م.
١٧٥- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م.
١٧٦- مقدمة للشعر العربي، أدونيس علي أحمد سعيد، دار العودة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧٩م.
١٧٧- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، لأبي محمد القاسم الانصاري السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط١، ١٤٠١هـ _ ١٩٨٠م.
١٧٨- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، (د.ط)، (د.ت).
١٧٩- موسيقى الحب في الشعر الحديث –عمر أبو ريشة وبدر شاكر السياب– (دراسة موازنة، د. رحيم كوكز خليل، دار أمل الجديدة، دمشق، سورية، ط١، ٢٠١٥م.
١٨٠- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط٣، ١٩٩٣م.

١٨١- موسيقى الصوت موسيقى الصورة – التناوب الإيقاعي في الشعر العراقي في النصف الثاني من القرن العشرين-، د. رعد البصري، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، العراق، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م.

١٨٢- الموسيقى والشعر، فوزي كريم، دار نون، عمّان، المملكة الاردنية الهاشمية، ط١، ٢٠١٥.

١٨٣- الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عِدة أنواع من صناعة الشعر، المرزباني (٣٨٤هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، (د.ط)، (د.ت).

١٨٤- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، حقّقه وضبطه: أ.د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

- ن -

١٨٥- نظرية الأدب، رنيه وليك وآوستن وآرن، تعريب: د. عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، (د.ت).

١٨٦- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط٦، ٢٠٠٥م.

١٨٧- نقد الشعر، قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ)، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

- هـ -

١٨٨- ها أنت، أيها الوقت، أدونيس، دار الآداب، بيروت، (د.ط)، ١٩٩٣م.

- و -

١٨٩- الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦هـ)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م.

١٩٠- وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)-دراسة-، د. سعد الدين كليب، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، ١٩٩٧م.

- ي -

١٩١- يا أبي أيها الماء، أجود مجبل، شركة النورس للطباعة، بغداد، ط١، ٢٠١٢م.

ثانياً : الرسائل والأطاريح :

١٩٢- الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية _محمود درويش نموذجًا_ (رسالة)، داحو أسية، جامعة حسيبة بن بو علي. الشلف، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٨- ٢٠٠٩م.

١٩٣- الإيقاع بين الثبات والتحول في شعر يوسف وغليسي _تغريبة جعفر الطيار_ أنموذجاً، (رسالة ماجستير)، فازيا أوقاش، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو، (د.ت).

١٩٤- الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية(رسالة)، صالح علي صقر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، ٢٠١١- ٢٠١٢م.

١٩٥- البنى الأسلوبية في شعر أجود مجبل، (رسالة) محسن عبد مرعيد العويسي، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، ٢٠١٤م.

١٩٦- بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر -فترة التسعينات وما بعدها- (أطروحة)، صبيرة قاسي، كلية الآداب واللغات، جامعة فرحات عباس، سطيف، ٢٠١٠- ٢٠١١م.

١٩٧- تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من ١٩٩٠ إلى ٢٠١٠ -دراسة في الرؤيا والتشكيل- (أطروحة)، خديجة كروش، جامعة باتنة -١-، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٧- ٢٠١٨م.

١٩٨- تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري (أطروحة)، سلام مهدي رضيوي الموسوي، كلية التربية، جامعة البصرة، ٢٠١١م.

١٩٩- جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي _دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع_(أطروحة)، مسعود وقاد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر- باتنة، ٢٠١٠- ٢٠١١م.

٢٠٠- جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة (أطروحة)، يحي سعدوني، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري-تيزي وزو، ٢٠١٨م.

٢٠١- الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري - قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها- (أطروحة)، عامر بن أمحمد، جامعة الجيلالي اليابس/ سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٥- ٢٠١٦.

٢٠٢- الرؤيا في شعر يوسف الصائغ (أطروحة) ، سليمة سلطان نور، كلية التربية، جامعة بابل، ٢٠٠٨م.
٢٠٣- شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (١٩٨٨-٢٠٠٧م) (رسالة)، صديقة معمر، جامعة منتوري -قسنطينة-، كلية الآداب، الجمهورية الجزائرية، ٢٠٠٩-٢٠١٠م.
٢٠٤- الشكل في المنجز الشعري عند (مهدي حارث، عارف الساعدي، عماد جبار)، (رسالة) ، علي محيسن عبد الله، جامعة القادسية، كلية التربية، قسم اللغة العربية، ٢٠٢٠م.
٢٠٥- قصيدة الشعر العراقية -دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي-(أطروحة)، حميد يعكوب نعيمة الصافي، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، ٢٠١٣م.
٢٠٦- المعذب في الشعر العراقي الحديث ١٩٥٨- ٢٠٠٠، (أطروحة)، لؤي شهاب محمود سعيد العاني، كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد، ٢٠٠٥م.
٢٠٧- الملامح العدمية في الشعر العراقي المعاصر (٢٠٠٣- ٢٠١٣)، (رسالة)، زينب غازي كريم الجنابي، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، ٢٠٢٠م.

ثالثاً: المجلات والدوريات :

٢٠٨- جمالية الإيقاع اللوني في الفن البصري (بحث منشور)، هديل هادي عبد الأمير، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، العدد (١)، المجلد (٢٣)، ٢٠١٥م.
٢٠٩- الخروج على الوزن في القصيدة العربية (بحث منشور)، أبو فراس النطافي، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الأدب واللغويات)، مج (١٠)، ع (٢)، ١٩٩٢م.
٢١٠- الرؤيا الانبعاثية والتجربة الفلسفية (بحث منشور)، ماجد السامرائي، مجلة الأقلام، ع(١١-١٢)، ت٢، ك١/١٩٩٨م.
٢١١- الرؤيا والإيقاع الدّلاليّ في الشعر الجزائري المعاصر(بحث منشور)، د. يحي سعدوني، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي محند أولحاج-البويرة-، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج: ٨، ع: ٥، ٢٠١٩م.

٢١٢- سيمياء اللون في الشعر السعودي المعاصر (بحث منشور) خالد بن محمد الجديع، مجلة عالم الكتب، دار ثقيف، العددان الخامس والسادس (عدد مزدوج)، المجلد التاسع والعشرون، ٢٠٠٨م.

٢١٣- العنوان في الشعر العراقي المعاصر –أنماطه ووظائفه– (بحث منشور)، أ.م.د. ضياء راضي الثامري، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة البصرة، كلية الآداب، المجلد (٩)، العدد(٢)، ٢٠١٠م.

٢١٤- في مفهوم الايقاع (بحث منشور) د. محمد الهادي الطرابلسي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، ع٣٢، تونس، ١٩٩١م.

٢١٥- مفتاح النص –قراءة في المقدمات النصية عند الشعراء–(قراءة نقدية منشورة)، علاء جبر، مجلة أشرعة، العدد السادس، ١٩٩٩م.

٢١٦- مفهوم الرؤيا في النقد العربي المعاصر (بحث منشور)، د. يعقوب البيطار، د. فاخر ميا، زكوان العبدو، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج: ٢٩، ع: ٢، ٢٠٠٧م.

٢١٧- موسيقى الإطار: البنية والخروج _الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً_(بحث منشور)، علوي الهاشمي، مجلة كلمات، من إصدارات أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، العدد (٩)، ١٩٨٨م.

رابعاً: البحوث الإلكترونية والمواقع :

٢١٨- (طلل + الشاعر العراقي محمود الدليمي)، خبر منشور في منتدى (منابر ثقافية ملتقى المثقفين العرب)، من قبل المستشار الثقافي في منابر ثقافية: ناريمان الشريف، بتاريخ ٢٢/١٠/٢٠١٠م، تحت الرابط الإلكتروني الآتي:
https://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=١١٧٦

رابعاً_ المقابلات والمراسلات الإلكترونية :

* اللقاء الذي أجري مع الشاعر أجود مجبل بتأريخ ١٠/٨/٢٠١٨م.

* المحاورة التي أجراها الباحث مع عارف الساعدي بتاريخ ٥/٨/٢٠٢٠م.

Abstract:

On a successive way, the Iraqi poetic scene became a mediation that poetic generations follow each other getting legibility represented by the modern transformations that was achieved. perhaps, the nineties of the last century was a place that could include poetic experiments in the level that could ensure giving the adjective of the poetic generation. The poets of nineties interpreted their modernity in their poetic publications and in the rhythmical level that guarantees their modernity as is visual audible semantic and figurative structure.

Hence, modernity of the poetic text nineties poets' came in form of the collections publications of Arab Writers Union as a model (٢٠٠٠ to ٢٠١٠) interpreted within rhythmical path. They are poetic publications from Arab specific creative union since more than half a century. However, choosing these publications necessarily means choosing their nineties poets, for among them, there were a number of poets signed on their private poetic states by celebrating their modernity within the poetic textual contrast that the study writings seemed able to include.

The study has three chapters, preceded by a preface, and followed by conclusion. The preface which is entitled (about the concept and evidence) has three sections. The first was about the modernity of the poetic text, the second tackled the rhythm in the old and current time. The third was devoted to the poets of Iraqi nineties generation.

The first chapter which is entitled " rhythm modernity in the poetic vision" has three sections. The first section dealt with rhythm of the vision neighboring in the poetic vision. The second section was about

rhythm of the syllabic neighboring in the poetic vision. The third section was about rhythm of the accumulating neighboring in the poetic vision.

The second chapter which is entitled " rhythm modernity in the poetic meter" has two sections. The first section was about observing aspects of rhythmical meter. The second section studied the rhyme scheme of the poetic line structure.

The third chapter which is entitled " rhythm modernity in the poetic imagery " has two sections. The first section discussed the eloquent poetic imagery: the plastic and the surpassing. The second section tackled the architecture categories of imagery poetic rhythm.

The study adopted the descriptive approach and some procedures of the semiotic approach in observing the rhythmical representations I the frame of poetic text modernity within the interpreted poetic collections for the modernity dimension of the poetic text to the poets of ninety Iraqi generation which are eleven publications with suitable nature of the current research.

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Kerbala University

College of Education for Human Sciences

Department of Arabic

Modernity of the Poetic Text to the Poets of Ninety Iraqi Generation: A Study in the Vision of Rhythm, Meter, and Imaging, Publications of Arab Writers Union (٢٠٠٠-٢٠١٠ AD) as a Model

by:

Sejad Abdul Hemead Adnan Al Musewi

A Dissertation submitted to the council of College of Education/

Kerbala University as a Partial Fulfillment for the Requirements of Ph.D.

Certification in the Philosophy of Arabic language and its Literature/ Literature

The supervisor:

Prof. Dr. Ahmed Sebeah Muhsin Al Ka'by

١٤٤٤ H. ٢٠٢٢ A.D.