

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: D.I/06/15

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتور في العلوم

تخصص: الأدب العربي

شعبة: الأدب العربي

الإيقاع وأثره في تحقيق جمالية النص الشعري

-قراءة في نماذج مختارة من الشعر الجزائري المعاصر-

من إعداد: بن حليس هدى

تاريخ المناقشة: 2019/07/02

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1	د. لوم محمد	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	رئيسا
2	سليمان بوراس	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	عز الدين عماري	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
4	الميلود فضة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا
5	ياسين بغورة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة برج بوعرييج	ممتحنا
6	عبد الحفيظ مراح	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2019.

شكر

الحمد لله ذو الجلال والإكرام

الشكر لله عز وجل أولا على توفيق إتمام البحث، وثانيا على المشرف المتميز
(سليمان بوراس)

أشكر الأستاذة الكريمة (آمنة بلعلي) على كل أشكال المساعدة التي قدمتها
دون أي تردد أو تماطل

أشكر الشاعر القدير (محمد بوطغان) على سخاءه ودعمه بمعظم الدواوين
المدروسة في الأطروحة

أشكر الأساتذة: (عبد الله العشي) و(يوسف وغليسي) و(معاشو قرور) على
إضاءة بعض الخفايا.

ولا يفوتني الاعتراف بالجميل للأخ الشاعر (معمر عيساني) الذي ساعد على
إنارة غموض كثير من النصوص، وإشاركه في ذلك كل من المبدع (محمد
الأمين سعدي)، والراقية (لطيفة حساني).

المقدمة

الشعر منجز أدبي إنساني، ينتشر في العالم باعثاً بمختلف أشكاله على مر العصور متعة في ذات الجمهور الذي شغف به لما يحتوي عليه من مكونات يعد الإيقاع أهمها، فاحتاج الشاعر إلى امتلاك الكثير من التقنيات الفنية لإحاطته بالحيز الجمالي المسؤول عن تفعيل السياق لجذب القارئ والسيطرة على أحاسيسه، بالاستفادة من عناصره اللغوية والعروضية والبصرية، وقد ورد في الأطروحة كمبحث حيوي انفتح على مكوناته من أجل الوصول إلى المكان الجمالية في مجموعة من النماذج الشعرية ضمت ثراء في البنية، وتنوعاً في التجارب.

وجاءت الدراسة للكشف عن نسبة من المثيرات الإيقاعية التي زوّدت القصائد بخصوبة جمالية ضمن السياق، من خلال توضيح دور تكامل عناصر الإيقاع مع أحاسيس الشاعر في تعميق رؤيا النص، بعد ترجمتها من طرف القارئ، وإظهار تنوع بنيتها بين العمودية والحرّة والثرية، مع التفاعل بين الأشكال المختلفة في نص واحد. وبهدف التأكيد على أن الأدب الجزائري لا يخلو من التميز والرقي والتطور.

وقد تناولت موضوع البحث عدة دراسات منها: دراسة بعنوان (بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينيات وما بعدها) للباحثة "صبيّة قاسي"، و(العروض وإيقاع الشعر العربي) للباحث "عبد الرحمان تيرماسين"، و(البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر دراسة نقدية) للباحثة "واكي راضية"، و(التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر) للباحثة "زهيرة بولفوس"، ومن المقالات: (بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر "رجل من غبار" لعاشور في نموذجاً) للباحثة "صبيّة قاسي"، و(الأشكال الشعرية الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر بين هاجس التجريب وسؤال المرجعية) للباحثة "زهيرة بولفوس"، وغيرها من الدراسات القيمة، وما يميز هذه الأطروحة عن بقية الدراسات هو التركيز على الجوانب الجمالية لعناصر الإيقاع على مستوى كثير من النصوص التي لم يسبق لها أن درست من قبل.

واخترت موضوع الإيقاع بالذات، لدواع موضوعية تتمثل في احترام التخصص المتمثل في "العروض وموسيقى الشعر"، وأيضاً لقدرته العالية على جذب القارئ وتقريبه من النص، أما عن الشعر الجزائري بالتحديد فلتألق الجزائر بأعلام الفكر والأدب في أجناسه المختلفة منذ زمن بعيد، ووعياً بمكانته التي لا تقل أهمية عن الإبداع العربي، ثم تحديده بالمعاصر لتوفره على أصوات جذابة، لم تنل حظها من الاهتمام الكافي، مما بثّ الرغبة في تعزيز مجال البحث حول بعض الدواوين التي درست من قبل مع التعريف بدواوين أخرى لم تدرس لتدرج ضمن ما درسته سابقتها. وأما عن الأسباب الذاتية فتتلخص في الميل إلى المباحث الإيقاعية في ظل التطورات الكبيرة التي يعايشها العصر، مع الرغبة في فهم الدراسات الجمالية المتعلقة بها. وعليه تطرح الإشكالية الآتية:

كيف يظهر الإيقاع في جمالية النص الشعري من خلال مستوياته العروضية واللغوية والبصرية؟ وما هي التقنيات الإيقاعية المستفاد منها في إنشاء قصائدهم لتخرج إلى القارئ بشكل جميل؟

قُسِّمَ البحث إلى تمهيد، وثلاثة فصول، فورد التمهيد بعنوان **الجمالية والإيقاع مطارحات نظرية**، حددت فيه مفاهيم المصطلحين والعلاقة بينهما، التي أفادت أن النص لا يكتمل إلا مع القارئ الباحث عن تفسير لاستمتاعه به، مما يبيّن دوره في المشاركة بعملية الإبداع.

وقد درس الفصل الأول **الفعالية الجمالية للإيقاع اللغوي**، فكان تأويل استخدام العناصر اللغوية للتعرف على قيمها وتأثيراتها المختلفة هو الجانب الأساسي للفصل، وفقا لما بثته من إيجاءات خدمت السياق، بتردد الصوامت والصوائت مع ظاهري التنوين والإدغام على المستوى الصوتي، ثم التكرار في بنية النص انطلاقا من حروف المعاني فالكلمات ثم الجمل والعبارات واللازمة على المستوى التركيبي، بعدها التركيز على الجانب البلاغي الذي توفّر على فنية انبعثت من أساليب التقديم والتأخير، التوازي والبديع.

وبحث الفصل الثاني في **التأثير الجمالي للإيقاع العروضي**، وقد شمل أنواع الشعر العمودي والحر وقصائد النثر بالإضافة إلى النصوص التي تتفاعل بها جميع الأشكال السابقة، مع العناصر العرضية التي ضمت الوزن، التفعيلة، القافية، الوقفة، بالإضافة إلى الترخيصات العرضية (الزحافات والعلل) وجوازات التدوير والتضمين.

ثم ركز الفصل الثالث على **إيقاع الفضاء الشعري وتعبيراته الجمالية** على سطح الصفحة الشعرية من خلال الصراع بين البياض والسواد بفنياته التي تتوزع على النبر الخطي والعتبات النصية مع تغيير اتجاه الكتابة والتفريق البصري، واستخدام علامات الترقيم التي أحالت إلى شفوية النصوص، كما أفادت ربطها بتقنيتي المونتاج والسيناريو، بعدها التشكيل مع الرسم في لوحات هندسية وطبيعية نتجت عن توزيع الشعراء لكلماتهم، وأخرى استندوا فيها إلى متخصصين في مجال الرسم.

واحتوت الخاتمة على ما توصل إليه البحث من نتائج.

وتم ذلك بالاستعانة بآليات المنهج الأسلوبي الإيقاعي والتعبيري، والإحصائي، والسميائي للجمع بين الظواهر الإيقاعية مع ما أحاطها من دلالات، فاتحدت جميعها لرصد جمالية النصوص.

وفي هذا العمل وجب الرجوع إلى مجموعة من الدواوين للتطبيق مثل (سر العجر) لـ "حنين عمر"، (تمة الماء) لـ "محمد بوطغان"، (مقام الاغتراب) لـ "عمار بن لقرشي"، (ماء لهذا القلق الرملي) لـ "محمد الأمين سعيدي"، ... بالإضافة إلى كتب أخرى كمعجم (لسان العرب) لـ "ابن منظور"، و(المصطلحات الأدبية المعاصرة) لـ "سعيد علوش"، مع الاستعانة بمؤلفات قيمة تتوزع بين القديم والجديد، فمن القديمة: (أسباب حدوث الحروف) لـ "ابن سينا"، و(دلائل الإعجاز) لـ "عبد القاهر الجرجاني"، ومن الجديدة: (الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية-) لـ "عز الدين إسماعيل"، (علم الجمال "قضايا تاريخية ومعاصرة") لـ "وفاء محمد إبراهيم"، (جمالية الخبر والإنشاء دراسة بلاغية جمالية نقدية) لـ "حسين جمعة"، (العروض وإيقاع الشعر العربي) لـ "عبد الرحمان ترماسين"، (التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950-2004) لـ "محمد الصفراني"، (الترقيم وعلاماته في اللغة العربية) لـ "أحمد زكي"، و(مستويات الإثارة الشعرية في شعر بدوي الجبل) لـ "عصام شرتح"، ومن الكتب المترجمة: (موسوعة المصطلح النقدي المأساة الجمالية الرومانسية المجاز الذهني) لـ "جونسن. ر.ف"،

ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، (بنية اللغة الشعرية) لـ "جان كوهن" ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، (نظرية الأدب) لـ "رنيه ويليك، وآوستن وآرن"، تر: عادل سلامة. ومن المؤلفات الأجنبية بلغتها الأصلية:

(Dictionnaire comparé des théories du vers arabe-français mètre), pour "MOSTEFA HARAKAT", (Dictionnaire de L'Académie française), (Practical criticism a study of literary judgment Principales of Literary Criticism), of " I. A. RICHARDS".

أما الدوريات فمنها مجلة حوليات الآداب واللغات جامعة المسيلة، ومجلة أشنونا للدراسات الإنسانية بالعراق، ومجلة كلية الآداب واللغات جامعة بسكرة.

ومن أشد العقبات التي رافقت البحث، عدم التفرغ لإنجاز العمل بصورة منتظمة ومستمرة، مع اتساع الموضوع وكثرة المادة العلمية، مما ولد حيرة الاختيار بينها.

والشكر موصول للدكتور الراقي والمتواضع (سليمان بوراس)، الذي رفع من قيمة هذا البحث بقبوله الإشراف عليه وتصويب ما وقع فيه من أخطاء وهفوات، كما كان مُعِيناً في جوانب كثيرة ومشجعاً على المثابرة لإكماله، ليصل إلى أيادي اللجنة الفاضلة للمناقشة التي ستنتهي بتوجيهاتها القيّمة إكمال ما نقص في هذا العمل.

حاولت هذه الدراسة التعريف أكثر بالشعر الجزائري المعاصر الذي نafs بفنيته الشعر العربي، مع رجاء إثراء الجانب المعرفي الذي يعنى بالأدب المحلي. والحمد لله رب العالمين.

تمت في المسيلة يوم: 2019/02/27.

الفصل التمهيدي: الجمالية والإيقاع مطارحات نظرية

1. مفهوم الجمالية

2. آلية المقاربة الجمالية

3. الإيقاع والجمالية

للجمال قيمة كبيرة، بدليل أنه ذكر في القرآن الكريم في مواضع عدة بمتعلقات متشعبة، كقوله عز وجلّ في جمال الكون: ﴿بَدِيعَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾ وقوله في التمتع بالأنعام: ﴿وَلَكُنْ فِيهَا جَمَالًا حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَقُرُّوْنَ﴾، وغيرها...¹ كما ورد في حديث للرسول -صلى الله عليه وسلم-: ﴿إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ﴾² حاملاً التشجيع على التجميل فهو من صفات الله عز وجل، وفي هذا دليل على أنه قضية عقيدة، «يتدخل في جميع ظروف حياتنا، ونصادفه في كل مكان»³ مما يمنحه سعة الاستخدام، الأمر الذي يُصعّب الوصول إلى التحديد الدقيق، فبدئ من التحديدات المعجمية على اعتبار أنها تمثل «خلاصة الجهود التصنيفية المنجز في سياقات ثقافية متنوعة»⁴، كما تتحد مع بعض المفاهيم الفلسفية، ثم تم المرور إلى المفاهيم النقدية التي تشكل عمدة البحث.

الجمالية علم قديم شغل الفلاسفة أولاً على يد (أفلاطون) (PLATO) و (أرسطو) (ARISTO)، و(كانط) (IMMANUEL KANT) وغيرهم، ثم انتقل كعلم مستقل عنها مع بداية النهضة الأوروبية، وقد استخدم «للمرة الأولى على وجه التحديد في البحث الذي نشره (A.G.BAUMGARTEN) "بوجارتن" سنة 1735م بعد حصوله على درجة الدكتوراه بعنوان: «Meditationes philosophicae de nunnulis ad poema pertinentibus»⁵ ويمكن ترجمته إلى اللغة العربية ب: «تأملات فلسفية في جوانب معينة من القصيدة» وقد طبع منه باللغة الإيطالية بعنوان: «Meditazioni filosofiche su alcuni aspetti del poema» لكن هذا لم ينف انشغال العرب بها، وسيُدرج مفهومها «في إطارها الفكري العام، لتكون جهداً موصولاً في تيار الفكر والبحث»⁶.

1- مفهوم الجمالية:

في اللغة: «مصدر صناعي من جَمَل»⁷ والجمال «من الفعل جَمَلَ بضم الميم، جَمَلَ جمالاً: أي حَسُنَ خلقه وخلقته فهو جميل والجمع جُمَلَاء، وهي جميلة والجمع جمائل»⁸ ويعني في الاصطلاح النقدي ذلك الذي «لدى الرؤية يسر أي أنه يسرّ لحض كونه موضوعاً للتأمل، سواء عن طريق الحواس، أو في داخل الذهن»⁹ وقد انبثق مصطلح "الجمالية" عن علم الجمال، الذي يعتبر «باباً من

¹ - سورة الأنعام الآية: 101، وسورة النحل الآية: 60، برواية حفص.

² - مسلم بن الحجاج، النيسابوري: صحيح مسلم، تح: نظر بن محمد الفارابي، دار طيبة، المملكة العربية السعودية، مج/1، ط/1، 1427هـ، ص: 55.

³ - يُنظر: جورج فيلهلم فريدريش هيجل: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط/3، 1988م، ص: 10.

⁴ - فاطمة محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، قراءة في نصوص موريتانية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009م، ص: 16.

⁵ - ينظر: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، ط/3، 1974م، ص: 17.

⁶ - حبيب مونسي: القراءة والحدائث مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2000م، ص: 248.

⁷ - أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط/1، 2008، مج/1، مادة (ج م ل)، ص: 398.

⁸ - ينظر: أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم، ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، مصر، ط/2، د ت، مج/1، ج/8، مادة (ج م ل)، ص: 685.

⁹ - ر. ف. جونسن: موسوعة المصطلح النقدي المأساة الجمالية الرومانسية المجاز الذهني، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، مج/1، ط/2، 1983م، ص ص: 272.

أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته.¹ فلخصه "أفلاطون" في ثلاثة محاور كبرى هي: «اعتبار الفن محاكاة للجمال، ونشأة المتعة الجمالية من الانسجام والتوافق بين شكل العمل الفني وجمال الفكرة وارتباط الجمال الأصل في جذوره ارتباطاً وثيقاً بالفكرة الأصلية»² أي أنه «يدرس طبيعة الإحساس الفني»³ مؤكداً على وظيفة الإمتاع والرضا الناتجة عن تلاؤم الشكل مع المضمون، مُتجاوزاً «وظيفة الإبلاغ والتوصيل، إلى الإبلاغ والإمتاع معا»⁴ كما أفاد التحديد الاصطلاحي للجمال مراحل الوصول إلى الحكم على جمالية الإبداع انطلاقاً من الانفعال الجمالي الناتج عن التأمل أي أن «الجمال ليس صفة خاصة بالشيء في ذاته، ولكنه الاسم الذي نعطيه لقدرة هذا الشيء على إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس»⁵ ثم الانتقال إلى تبين وسائل هذا التأمل لتحديد الحكم، الذي يعني «تقدير أثر فني من حيث مفهومنا الدوقي لشروط الجمال»⁶ تتلاقى فيه عناصر متعددة ومتنوعة ومختلفة باختلاف الأذواق»⁷ فهو لا يعتمد على أحوال المتعة أو الانفعال الاختياري بل «ثمة قيم فنية متعددة بالنظر إلى التناسب العقلي والعاطفي والعملي ليصل إلى قيم الجمال»⁸ فالعقل يعمل على التفكير والتأمل لينتج الوعي، والعاطفة تعني بالإحساس الذي يخضع له الذوق، ويصل الجانب العملي بينهما، بالإفهام والذوق مع تحكيم الحالة النفسية، فالجمالية ليست «ظاهرة واحدة بسيطة، بل مجموعة ظواهر مترابطة، تعكس جميعها قناعة بأن التمتع بالجمال يقدر وحده أن يعطي الحياة قيمة ومعنى»⁹

ومجمل القول، أن الدراسة الجمالية هي التي «تُعنى بالقيمة والعناصر التي تكسب العمل جمالاً فنياً»¹⁰ مُشكلة «العلم الذي يبحث في الجمال عامة، وفي الإحساس الذي يتولد في نفوسنا من جرائه، وإذا كان التراث العربي لم يعرف الدلالة الاصطلاحية العامة للجمالية، فإنه قد عرف مدلولها وأغراضها ومناهجها، وليست أبحاث البلاغة العربية، من هذه الوجهة، إلا الأبحاث الجمالية المنوه بها»¹¹

ويتقاطع مفهوم هذا المصطلح مع مصطلحات أخرى كـ "الشعرية" الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع الأدب من خلال اللغة، بحيث تنتج «ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية كخصيصة علائقية، تنمو بين مكونات

¹ - يُنظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط/4، 2004م، ص: 136، مادة (ج م ل).

² - منصور قيسومة: جمالية الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط/1، 2013م، ص: 13.

³ - يُنظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط/2، 1984م، ص: 86.

⁴ - وليد إبراهيم القصاب: أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي "في البلاغة العربية"، ندوة الدراسات البلاغية والواقعية والمأمول، جامعة الغمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض-المملكة العربية السعودية، 1432 هـ، ص: 643.

⁵ - يُنظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط/1، 1986م، ص: 19.

⁶ - جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 86.

⁷ - يُنظر: المرجع نفسه، ص: 85.

⁸ - يُنظر: امانويل كنت: نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط/1، 2005م، ص: 97.

⁹ - ر. ف. جونسن: موسوعة المصطلح النقدي المأساة الجمالية الرومانسية المجاز الذهني، ص: 281.

¹⁰ - أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص: 398.

¹¹ - يُنظر: إميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، نحو-صرف-بلاغة-عروض-إملاء-فقه اللغة-أدب-نقد-فكر أدبي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ص: 502.

أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمات الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها¹ لتفاعلها بالترتيب الذي يختاره المبدع، مؤدياً إلى جذب المتلقي وإثارة أحاسيسه وتنشيط التخيل لديه بقراءة عميقة تقوم على التأويل. كما يشترك مصطلح "الفن" في هذه المعاني باعتباره «التطبيق العملي للنظريات العملية باستخدام الوسائل التي تحققها، والتي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال، كالتصوير والموسيقى والشعر»² بما يتوفر عليه الفنان من قدرات فنية في مجاله، تستفز المتلقي وتضطره إلى تحديد حجمه الجمالي لكشف خباياه، مما يطور خبرته النقدية، ويعزز تجربة المؤلف الجمالية، فالتنقد الفني "لا ينظر إلى الجمال إلا بمنظار الإحساس الجمالي، منزهاً عن أي غاية أخرى، دون اعتبار للمجتمع أو الأخلاق، ومن غير أن يذعن للتقاليد والأعراف والالتزام"³. فيتداخل الفن مع الجمال فالأول كمادة تطرح على المتلقي والجمال كأثر يتركه الفن فيه.

إذن ترتبط مفاهيم الجمالية والفنية والشعرية بالقارئ الناقد الذي يفتش عنها فيما يتلقاه، مما يجعلها تتمحور جميعها حول عملية التلقي التي تنبني ضمن العلاقة الجدلية بين الإبداع والتأسيس النقدي، فالفن في هذه الأطروحة محدد بالشعر الذي يؤثر في المتلقي، فيسعى إلى التعرف على ما يتوفر عليه من جمال وشعرية وقيم فنية لا تكتمل إلا بقراءته، لأن «القراءة هي العلاقة الملموسة بين المبدع والمتلقي، وكل إبداع هو من إنتاج العقل، يرسله المؤلف إلى القارئ، الذي يتأثر بهذا العمل ويسعى جاهداً للوقوف على دلالاته التي تتلاءم مع السياق بعيداً عن انفتاح التأويل الخارج عن مضمون النص»⁴ كتأكيد على جدية العلاقة بين الإبداع الذي يمثله المؤلف والتلقي الذي يعنى القارئ، وقد ورد في كتاب "الانبعاث" لـ (والتر بيتر) (Peter Walter) حديث عنهما أين «دعا فيه إلى تطوير حساسية متنوعة لا إلى إغراق الذات دون وعي أو التركيز بشكل غير متوازن على مجال خبرة واحد دون غيره، وهكذا يصبح المقترب الجمالي تأملياً، مما يعكس طموحاً مألوفاً نحو الثقافة الشخصية، كما ادّعى (بريملي) (GEORGE BRAMLEY) وجود إدراك الوحدة الحميمة بين الموضوع والشكل-بين الشعور والتعبير الحساس عنه- كخاصية للشعر، والشعور يشكل اللغة»⁵ إذن تقوم الدراسة الجمالية على المبدع والمتلقي والإبداع، مع التركيز على دور القارئ في الوقوف على

¹ - كمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 1987م، ص 14.

² - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ف ن ن)، ص: 703.

³ - محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج/2، ط/2، 1999م، ص: 692.

⁴ - Vu: JEAN- PAUL SARTRE: *Qu'est-ce que la littérature?* Editions Gallimard, Paris, 1948, p: 99.

texte original: «la lecture qui est ,nous l'avons vu, la relation concrète entre l'écrivain et son public- soit une cérémonie de reconnaissance analogue au salut, c'est-à-dire l'affirmation cérémonieuse qu'auteur et lecteur sont du même monde et ont sur toute chose les mêmes opinions. Ainci chaque production de l'esprit est en même temps un acte de politesse et le style est la suprême politesse de l'auteur envers son lecteur; et le lecteur, de son côté, ne se lasse pas de retrouver les mêmes pensées sont les siennes et qu' il ne demande point à en acquérir d'auteur, mais seulement qu'on lui présente avec magnificence celles qu'il a déjà .»

⁵ - ينظر: ر. ف. جونسن: موسوعة المصطلح النقدي المأساة الجمالية الرومانسية الجاز الذهني، مج/01، ص: 295-279-300-305-306.

المضمون الدلالي للإبداع الناتج عن إيقاظ الجانب النفسي لديه، وعليه يُستعان بنظرية جمالية التلقي من أجل الوصول إلى آلية المقاربة الجمالية للنصوص الشعرية.

2- آلية المقاربة الجمالية: استجاب الجمهور في العصر الجاهلي للشعر بصور متفاوتة فمنهم من استقبله بعفوية وسذاجة دون مبالاة بأسباب الإعجاب ومنهم من توفر على حس نقدي مكنه من إدراك الدافع لاستمالة القصائد له، وقد تطورت قراءتها مع الزمن بتطور المناهج النقدية والأنواع الشعرية، ولكل شكل مبدع إبداعه الخاص الذي يتعرض إلى القبول والرفض لدواع مختلفة.

أ- أقطاب القراءة الجمالية: ينتج "الموضوع الجمالي من التفاعل الحاصل بين المبدع الذي يرسل من إبداعه رسالة معينة، إلى المتلقي المتذوق من خلال شفرة يستعين بها المتذوق في عملية تعيين المضمون القصدي، فيكون العمل الفني هو أداة هذا الاتصال"¹ وهنا إشارة إلى جمالية التلقي التي تشكل «نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعالاً وحياً، يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنهما تأثير نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي»²

ضمن هذا السياق اعتبر (وولف غانغ آيزر) (WOLFGANG IZER) «النص علامة ملموسة تتشعب إلى قطبين: قطب "فني" يمثل المؤلف، وقطب "جمالي" يمثل القارئ المدرك»³ ومن أجل هذا ربط "أرسطو" في عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الشاعر، وأحوال المتلقي ومعتقداته⁴ فالقيمة الفنية تكون مُحْتَزَنَة في النص، وهذا ما يعرف بالخبرة الجمالية لدى المبدع، لأنه «ليس من شعرية ناضجة من دونها»⁵ وهذا يعني مقدار وعي الشاعر بأهميتها في تأكيد تفرد إبداعياً، مما يجعل بصمته الإبداعية مؤثرة ومميزة،⁶ ذلك أنه يُخَضَع النص «لمثيرات تعبيرية ذات خصوصية جمالية، قادرة على استبطان الرؤية، وتعزيز مدلولها، عن طريق الأنساق التشكيلية المبتكرة، واللغوية المتفاعلة ضمن النص، فيحفزها فنياً لاستقطاب المتلقي لها، وإثارتها جمالياً»⁷ وينفعل به باحثاً عن تفسير لانفعاله وما وقع في نفسه من لذة وإعجاب من أجل الوصول إلى الحكم الجمالي، بحيث «لا ينبغي أن ينشغل النقد بالعمل الأدبي بوصفه موضوعاً، ولا بالقارئ بوصفه ذاتاً، بل بحقيقة أن العمل لا وجود له إلا بوصفه موضوعاً يُعرض على الشعور»⁸ وهنا

¹ - ينظر: سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، هيدحر-سارتر-ميرلو بونتي-دوفرين-إنجاردن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1992م، ص: 339.

² - حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي - في الخطاب الأدبي عند المعري-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2005 م، ص: 19.

³ - حبيب مونسي: القراءة والحداثة مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص: 253-266.

⁴ - ينظر: محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، ط1، 1996م، ص: 45.

⁵ - عصام شرحت: حوار مع حميد سعيد الشاعر العراقي الكبير، موقع ديوان العرب، 10 سبتمبر 2017م، الساعة: 16:30.

⁶ - ينظر: عصام شرحت: الاغتراب الجمالي، مؤثرات الوعي الجمالي في شعر حميد سعيد، موقع ثقافات، 21 سبتمبر 2017م، الساعة: 05:30.

⁷ - عصام شرحت: موحيات الخطاب الشعري (دراسة في شعر يحي السماوي)، مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية، 2011م، ص: 07.

⁸ - ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، مصر، 1999م، ص: 77.

تبرز أهمية القطب الجمالي الذي يشكله المتلقي الحاذق، وليس الساذج المفتقد لركام ثقافي يمكنه من الوقوف على خفايا الإبداع الذي «سيكون لا محالة غير محدد في عدد من الاعتبارات»¹ وفي هذا ربط بين الذوق والمعرفة، وهو ما يمكن تسميته بالخبرة الجمالية الخاصة بالمتلقي التي يستند حكمه الجمالي إليها، فهي «تعد الوحدة الأساسية للاستمتاع بالفهم، وفهم المتعة»² مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف الذوق من شخص إلى آخر، لأن التذوق الفني بعيدا عن تحكيم المعرفة ينتهي إلى حكم متعي، أما الحكم الجمالي باعتباره ممارسة للنقد البناء فهو استنادا إلى الذوق يرتبط بثقافة المتلقي، مما يعطيه خبرة من خلال تمرنه وتعوده على استقبال النصوص ذو قدرة على التفاعل معها، ليقف على قيمها الجمالية، «فهو يلتذ ويعقل لذته، بل قُل: إن لذته مضاعفة، بعضها حسي، وبعضها الآخر عقلي»³ وهنا يبرز الجانب الموضوعي للذوق في قابليته للتطور الذي يتجلى في «طابع ميكنزمات داخلية تجري على مستوى العقل ونشاطاته»⁴ بالنظر في السبب، والاستقصاء في النظر⁵، فهو يستلذ الإبداع ثم يفسر الأسباب المؤدية إلى ذلك بالتأمل في مكونات النص الشعري بمنطلقات فكرية ليست ثابتة بل تستند إلى التراكمات الثقافية لديه ورؤيته الخاصة القابلة للتغيير تبعا لظروفه أثناء التلقي في كل مرة، فتكوّن له بنية ذهنية في شكل أفكار وأنساق تخرج في نصوص نقدية جمالية خاضعة لسياق العمل الأدبي.

هناك نقطة مهمة تم التطرق إليها في المفهوم الاصطلاحي للجمالية، ولا يمكن الاستغناء عنها في الدراسة الجمالية للأعمال الفنية، وهي ضرورة انصياح الدلالة التي يصل إليها القارئ لسياق النص، بمعنى أنه يقوم بالتأويل مراعاة لما يُعبّر عنه هذا النص، حتى يتحقق التوافق الدلالي بين الشكل والمضمون، ف«الجميل في الفن والأدب والبلاغة هو نهاية المطاف من جهة ما تعرف له المضامين»⁶ وقد أخذت بحوث علم الجمال تصب في الآونة الأخيرة في مجال تأويل النصوص، مما جعلها تأسس لنظريات القراءة والتلقي السائدة لبلاغة الخطاب.⁷

كما تعلق الأمر بالحالة النفسية للقارئ، من خلال الظروف التي تصاحب عملية التلقي، والتي تؤثر على تأويله، «ما دام التأويل قيمة نسبية تخضع لعوامل مختلفة»⁸ ف «كفاءة القارئ ومزاجه القرائي، والكيفية التي يجري فيها

¹ - ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص: 77.

² - روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية-سورية، ط/1، 1992م، ص: 92.

³ - شكري المبخوت: جمالية الألفة النص ومتقبله في التراث النقدي، الجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون-بيت الحكمة، تونس، ط/1، 1993م، ص: 66.

⁴ - نوازي سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون نحو مقارنة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني الغاضبون أنموذجا، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط/1، 2009م، ص: 33-34.

⁵ - ينظر: عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، مصر، ط/5، 2004م، ص: 84-85.

⁶ - حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2005م، ص: 14.

⁷ - ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م، ص: 63.

⁸ - حبيب مونسي: القراءة والحدائث مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص: 260.

فعاليات القراءة لتمثيل المحتوى الكامن في بؤر المقاصد، من شأنها جميعاً أن تدفع القراءة إلى إفراز جماليات خاصة.¹ وفي هذا يقول (الجاحظ/ ت: 255هـ): «والكتاب وعاء ملىّ علماً، وظرف حُشي ظرفاً، وإناء شحن مزاحاً وجداً، إن شئت كان أبين من سَحْبَانٍ وائل، وإن شئت كان أعياناً من باقل، وإن شئت ضحكت من نوادره، وإن شئت عجبت من غرائب فرائده، وإن شئت ألهتكَ طرائفه، وإن شئت أشجنتكَ مواعظه، ومن لك بواعظ مُلهٍ، وبزاجرٍ مُعْرِ، وبناسك فاتك، وبناطقٍ أخرس»²

وفيما سبق رد على أن العرب القدامى لم يبحثوا في أسباب وعلة الاستجابة للإبداعات الأدبية، بقوله: «إن توقّر لدينا التعبير عن ناتج التلقي في أشكال "فطرية" صادقة فإنّ التعبير عن خاصية الحدث، وكيفية تشكّله تظل غائبة في الموروث العربي»³ لأن نظريته هذه تقتصر على المتلقي العربي القديم العادي الذي لا يمتلك القدرة على تفسير ما يشعر به من متعة إزاء الإبداع الأدبي، على عكس المتلقي صاحب الخبرة، مما يؤكد الجذور الجمالية في التراث النقدي العربي، ولعل أهم ما يفيد في هذه الدراسة مسألة المسافة الجمالية.

ب-المسافة الجمالية: أسسها (هانز روبرت ياوس) (HANS-ROBERT JAUSS) انطلاقاً من فكرة أفق الانتظار المتوافق والمخالف الذي يمثل «ذلك الفضاء الذي يتشكل فيه بناء المعنى، ويتبين من خلاله دور القارئ في إنتاج المعنى بواسطة التأويل، إذ يمثل الركيزة الأساسية في النظرية الجمالية»⁴ لأن كل عمل إبداعي يفترض مسبقاً بعض التوقعات «التي تشكل أفق الانتظار، والتي بدونها الملاحظات لا يكون لها أي معنى، مما يعطي على وجه التحديد قيمة الملاحظة»⁵ ولا يجوز أن «يُحكّم الإبداع الجديد انطلاقاً من الأشكال التي سبقته، بل يتجاوز ذلك إلى ما يتعلق بخبرة الحياة اليومية، لأن جماليات التلقي من حيث السؤال والإجابة والمشكلة والحل، تقدم نفسها في السياق، اعتماداً على الأفق الذي يحدث فيه العمل»⁶ فيؤخذ النص موضوع الدراسة ضمن سلسلة تطور الشعر بكل متغيراته، فيكون «التلقي الأول له في زمن إنتاجه بالفعل ينطوي على حكم من القيمة الجمالية، يتم التوصل إليها بالرجوع إلى أعمال أخرى قُرأت سابقاً، ثم يمكن أن تتطور هذه القراءة والأحكام الجمالية من جيل إلى جيل، مما يؤسس سلسلة من

¹ - محمد صابر عبيد: شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م، ص: 53

² - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الباي الحلي، القاهرة، ج1، ط2، 1965م، ص: 38-39.

³ - حبيب مونسي: القراءة والحدأة مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص: 253.

⁴ - محمد سعدون: جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية: مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة-الجزائر، ع/13، جوان 2013م، ص: 65-66.

⁵ - Vu: HANS-ROBERT JAUSS: Pour une esthétique de la réception, traduit par Maillard Claude, Gallimard, Paris, 1978, p: 74. Pris du: KARIM RESSOUNI-DEMIGNEUX: La chair et la flèche Le regard homosexuel sur saint Sébastien tel qu'il était représenté en Italie autour de 1500, Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'Art, Préparé sous la responsabilité de Catherine Roseau (Université Pari1)1996.

Le texte original: «celles qui constituent l'horizon d'attente sans lequel les observations n'auraient aucun sens et qui leur confère donc précisément la valeur d'observation.»

⁶ - Ibid.: p: 76. Le texte original: «L'oeuvre [...] nouvelle est reçue et jugée non seulement par contraste avec un arrière-plan d'autres formes artistiques, mais aussi par rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne, ..., Car l'esthétique de la réception en termes de question et de réponse, de problème et de solution, tels qu'ils se présentent dans le contexte, ..., en fonction de l'horizon où s'inscrit son action. »

القراءات تقرر الأهمية التاريخية للعمل الإبداعي وتُظهر رتبته في التسلسل الهرمي الجمالي [...]. مما يسمح باستعادة أعمال الماضي واستعادة الاستمرارية السلسلة بين أعمال الماضي والحاضر، وبين القيم التي يجسدها التقليد والتي تحققها التجربة المعاصرة»¹

لذلك يرى "ياوس" بأن المسافة الجمالية مفهوم له فاعليته في قياس الواقع الناتج لعمليات التفاعل بين النص وقارئه،² مما يبين «الفرق بين التوقعات، وبين درجة الشكل المحدد لعمل جديد»³ لأن طاقة التلقي بكل ما تتوافر عليه من ذكاء وحساسية وثقافة ورؤية وخبرة وتحد ومرونة كبيرة في التحلي عن أفق انتظار معين، وهي تخضع لاقتراح معان أخرى مختلفة أو الإيحاء بصورة جديدة تكسر أفق الانتظار والتوقع، وتقوده إلى مساحات تلق جديدة⁴ تكون المسئولة عن خيبة التوقع التي تُنتج مسافة جمالية، تُسهم في رفع قيمة النص بتجاوز ما تعود عليه الجمهور، وانتفت عنه صفة الجودة التي كان يتميز بها سابقا بفعل التطور، بحيث ترتبط «قيمة العمل الأدبي الجديد بدرجة انزياحه الجمالي عن أفق الانتظار المعهود، وتحريره للوعي بتأسيس إمكانات جديدة للرؤية والتجربة»⁵ التي تعود عليها المتلقي، لأن «تاريخ كل شكل من الأشكال الفنية يقتضي وجود فترات نقدية يتطلع فيها الشكل الفني إلى إنتاج مؤثرات لم يكن من الممكن الحصول عليها إلا بعد تعديل المستوى التقني، أي من خلال شكل فني جديد»⁶ مما يؤدي بالشاعر إلى تطويع نصوصه وفق ما يتماشى مع التوجه الفني الطليعي المعاصر، وبالتالي تغير موقف الجماهير «المتوقف على طابع السلوك التقدمي الذي يعتمد أساسا على تلاحم متعة الفرجة والخبرة»⁷ فمثلا عندما يصادف القارئ نصا يحتوي في متنه على نقاط فراغ، لم يعتقد أن يلتقي بها في السابق، تقع «فجوة تُوتره، مما يحدث مسافة جمالية تدفع به إلى ملء هذا الفراغ»⁸ وتعد هذه العملية من الملء للفراغات شرط أساسي للتواصل، وبالتالي «الكشف عن منطقة جمالية جديدة

¹- HANS-ROBERT JAUSS: *Pour une esthétique de la réception*: HANS-ROBERT JAUSS: *Pour une esthétique de la réception*, pp: 45-46.

Le texte original: «Déjà l'accueil fait à l'oeuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique, porté par référence à d'autres oeuvres lues antérieurement. Cette première constituer appréhension de l'oeuvre peut ensuite se développer et s'enrichir de génération en génération, et va à travers l'histoire une "chaîne de réceptions" qui décidera de l'importance historique de l'oeuvre et manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique [...] ne peut se dispenser qu'en s'abstenant de s'interroger sur les présupposés qui fondent sa compréhension des oeuvres et le jugement qu'il porte sur elles, nous permet tout à la fois de nous réapproprier les oeuvres du passé et de rétablir une continuité sans faille entre l'art d'autrefois et celui d'aujourd'hui, entre les valeurs consacrées par la tradition et notre expérience actuelle.»

²- حبيب مونسي: القراءة والحدث مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص: 267.

³- حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحدث، النسر الذهبي للطباعة، القاهرة-مصر، د.ت، ص: 80.

⁴- ينظر: محمد صابر عبيد: شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، ص: 65-66.

⁵- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2007م، ص: 166.

⁶- كمال بومني: مقاربات في الجمالية المعاصرة، مسائل فلسفية، دار الأمان، المغرب، ط/1، 2017م، ص: 90.

⁷- المرجع نفسه، ص: 92.

⁸- وولف غانغ إيزر: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة بو حسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، دراسات سال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ع/6، خريف-شتاء 1992م، ص: 75.

تعزز القيمة القرائية للنص في أنموذجها النوعي الجمالي، لأن وجود الفراغ يمثل تحد جمالي للقارئ¹ يبرز عمق الرؤيا والحدس لديه، وهو يختلف من شخص لآخر، كونه «متعلقاً بما يسقطه المتلقي المنفرد على النص ولأن الشخصية القارئة لكل قارئ تختلف عن غيرها»² من خلال الخلفيات الثقافية والوعي الفني والنقدي.

ولأن الإحساس بالجمال والميل إليه مسألة فطرية تعيش في أعماق النفس البشرية التي تألف كل ما هو جميل وتقبله³، فقد «كان الأدباء يبنون حياتهم وأدبهم ونقدتهم وبلغتهم بناءً جمالياً يمتد إلى آفاق إنسانية رحبة، ومثيرة، ولما كان الجمال روح الأثر الفني لديهم فإنه غداً وجهاً من وجوه الوجود الحي والفاعل»⁴ فمن «شروط كل إبداعية هو بلوغ (الجمالية) إلى إحساس المعاصرين»⁵ خاصة إذا تعلق الأمر بالشعر، على اعتبار أن كل نص شعري يحمل بوظيفة جمالية، فهو «فن من الفنون الجميلة، يُخاطب العاطفة في أغلب أحواله، ويستثير المشاعر والوجدان، يتوفر على نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها وهو جميل في تركيب كلماته»⁶ مما يعزز أهمية الإيقاع، بَعْدَه المعطى الأبرز في البنية الشعرية الذي يحقق التأثير في المتلقي عن طريق ترجمة أحاسيس الشاعر.

3- الإيقاع والجمالية: يتوفر كل إبداع فني على قدر من القيم الفنية تشترك عناصره في بنائها، ويمثل الإيقاع أهم ركائز النص الشعري بما يمنحه من أثر جمالي يجذب المتلقي بأشكال مختلفة.

أ- أهمية الإيقاع في الشعر: الإيقاع مصطلح مشتق من الجذر اللغوي (و ق ع)، يعني «اتفاق الأصوات وتوقعها في الغناء»⁷ مشكلاً «فناً في إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية»⁸ تتمثل قيمته في النص الشعري بأنه يعطيه بعداً جمالياً لما يحققه من انسجام بين عناصره، مما «يصنع نوعاً من أفق التوقع المسبق لدى القارئ»⁹ «فهو في الواقع إيقاع النشاط العقلي الذي نتعامل معه

¹ - محمد صابر عبيد: شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، ص: 61.

² - حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2001م، ص: 117.

³ - ينظر: عبد القادر بن زيان: جمالية الانزياح في القرآن الكريم، ماجستير، إشراف: عبد اللطيف شريف، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان-الجزائر، 2012م، ص: 02.

⁴ - حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، ص: 05.

⁵ - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط1، 1985م، ص: 62.

⁶ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952م، ص: 5 وما بعدها.

⁷ - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (و ق ع)، ص: 1050.

⁸ - جاور عبد المنعم: المعجم الأدبي، ص: 44.

⁹ - عبد الله السمطي: قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، مج18، ج71، نوفمبر 2010م، ص: 219.

من خلال الصوت للوصول إلى إحساس المتلقي»¹ فيمنح لـ «كل من الشاعر والقارئ دعماً للتوجه في عالم واسع إلى ما لا نهاية من الإيقاعات الممكنة»²

قد يصادف القارئ أثناء تلقي القصيدة تغيرات على مستوى الإيقاع، كالمرج بين الأوزان، أو انزياحات لغوية مثل التقديم والتأخير أو تكثيف أصوات محددة أو تكرارات لعناصر لغوية بشكل محدد، أو قد يلتقي بجغرافية غير مألوفة لديه فيما يخص سطح الورقة الشعرية، مما يثير فجوات تدفعه إلى تقديم تفسير لكل ما يحدث في النص. "فالإيقاع هو الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس وإخضاعه لمشيبته، مما يكون الجو الشعري الخاص الذي يلتقي فيه بالقارئ، والذي يبين فيه الشاعر عما يجب عليه أن يقوله"³ يدعمه بقول: «وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُّ الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمَّ قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزءٌ من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»⁴ مما يؤكد قدرة الإيقاع على تحقيق الإفهام الذي يكون على مستوى العقل، وتحقيق الاستحسان والقبول على مستوى الإحساس والذوق، في كل حالاته حتى مع وجود خلل في عناصره، المهم تقديم تحليل الحكم على الإبداع. فيما سبق دليل على وجود معايير «للتقويم الجمالي، تنكشف أثناء الدراسة المتمعة»⁵

ب-معايير تحديد القيمة الجمالية للنص الشعري من خلال الإيقاع: المقصود بالمعايير تلك العوامل أو التقنيات التي يوفرها الإيقاع وتدخل في بناء القصيدة، لتشكيل حجة الإقناع بقيمته، فلكل إبداع أسرارته الجمالية الخاصة به، ولعل أهمها «التماسك، والجدّة أو الأصالة»⁶

1-التماسك:

وهو في اللغة، من مسك يمسك تماسكا وتمماسك، يُقال «بادن متماسك، أراد أنه مع بدانته متماسك اللحم ليس بمُسْتَرَحِيهِ ولا مُنْفَضِّحِهِ، أي أنه معتدل الخلق كأن أعضائه يمسك بعضها بعضاً»⁷ ليفيد الترابط والانسجام التام.

¹ I. A. RICHARDS: PRACTICAL CRITICISM A Study of LITERARY JUDGMENT Principles of Literary Criticism, BROADWAY HOUSE, Second Impression (with a few alterations), LONDON-GREAT BRITAIN, 1930, p: 229. Original text: «the rhythm which we admire, which we seem to detect actually in the sounds, and which we seem to respond to, is something which we only ascribe to them and is, actually, a rhythm of the mental activity through which we apprehend not only the sound of the words but their sense and feeling.»

² Ibid: p: 231. Original text: « it gives both poet and reader a firm support, a fixed point of orientation in the indefinitely vast world of possible rhythms. »

³ -ينظر: منير توما: جمالية الشعر في عالم الأدب، موقع الجبهة، 03 سبتمبر 2016م، الساعة: 17:30.

⁴ -محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 1982 م، ص: 21.

⁵ -كمال بومنيّر: مقاربات في الجمالية المعاصرة، مسائل فلسفية، ص: 113.

⁶ -ينظر: المرجع نفسه، ص: 115 وما بعدها، يرى "رايتر روشليتزر" بأنه توجد ثلاثة معايير تدخل في تحديد قيمة الإبداع الجمالية، وهي: التماسك، العمق، الجدّة أو الأصالة. ولقد استغنت عن جانب العمق كونه امتداداً للتماسك فهو لا يخرج عن فكرة تحقيق التوافق بين الشكل والمضمون.

⁷ -ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/46، مادة (م س ك)، ص: 4204.

ويعني اصطلاحاً، ما «يشكل المقياس الأساسي الذي يميز الإبداع على المستوى الجمالي، الذي يكون ناجحاً بقدر ما يستطيع إبراز مثل ذلك التماسك للمتلقى، بحيث يقاس الاكتمال بالعلاقة الواضحة بين المشروع وتحقيقه»¹ ويعد الإيقاع أهم عنصر يساعد على تحقيق التماسك النصي في الشعر، ف «إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يُعلّق بعضها ببعض وبينى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك»² إذ يسعى الشاعر إلى توظيف أحاسيسه وأفكاره وفق ترتيب يحقق إيقاعاً دالاً يتلاءم فيه التركيب اللغوي مع المعنى، فيتحقق التماسك والانسجام على أعلى الدرجات، حتى يستثير القارئ، لأن «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفْرِغَ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو ما يجري على اللسان كما يجري الدهان»³ وقد شَبَّه الشاعر بـ «النَّسَّاجِ الحاذق»⁴ الذي يخرج نصه في بناء «تخلب به العقول وتُسحر به الأبواب لما يشتمل عليه من دقيق اللفظ ولطيف المعنى، وإذا قالت الحكماء إن للكلام الواحد جسداً وروحاً، فجسده النطق وروحه معناه، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه، فيحسه جسماً ويحققه روحاً، أي يتيقنه لفظاً، ويبدعه معنى»⁵ وهنا يُبين الناقد أن التماسك القائم بين الشكل والمعنى الذي يحققه الإيقاع، هو المسئول عن استمالة المتلقى، لأن «وظيفته تتمثل أساساً في تنظيم وظائف المخ لدى كلٍّ من الفنّان والمتلقى، بما يجعلهما في حالة شعورية واحدة تكشف لهما معاً عن واقع جديد لم يكن من السهل اكتشافه، لولا انتظام عناصره المبعثرة في سياق تلك البنية الإيقاعية»⁶ محققاً أعلى درجات التفاعل والتكامل النصي، فيفعل المتلقى تقنية التأويل لاستنتاج الدلالات التي تتوافق مع السياق العام، على أن تكون القراءة «ارتدادية من الجزء إلى الكل، ومن الكل إلى الجزء»⁷ من أجل الوصول «إلى البرهنة على صدق الفروض وصحتها وسلامتها»⁸ وبالتالي الوقوف على الجمالية التي يرمي إليها التناسق الإيقاعي.

إن التماسك ضروري في النص الشعري بصوره المختلفة أي أن توفره لازم في النص القديم والجديد معاً، رغم الاختلاف الواقع بفعل المتغيرات. وفي هذا ما يحيلنا إلى جواز اعتبار الجودة والأصالة معياراً من معايير بثّ البعد الجمالي في النص الشعري.

¹ - كمال بومنير: مقاربات في الجمالية المعاصرة، ص: 115-116.

² - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ج/1، ص: 55.

³ - المحاظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ج/1، ط/7، 1998م، ص: 67.

⁴ - ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص: 11.

⁵ - المرجع نفسه، ص: 126.

⁶ - علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط/1، 2006م، ص: 52.

⁷ - عصام شرحت: نزار قباني بحث في علم الجمال النصي، دار عقل للنشر والدراسات المترجمة، سورية، 2017م، ص: 86.

⁸ - محمد صابر عبيد: شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، ص: 22.

2- الجدة أو الأصالة: الجدة في اللغة «مصدر الجديد، والجديد ما لا عهد لك به»¹ أما الأصالة فهي من «الأصل، ويقال إن النخل بأرضنا لأصيل، أي هو به لا يزال ولا يفنى»² يبدو بأن ما يجمع هذين المصطلحين هو التناقض، لكن الحقيقة أنهما يتفقان فيما يتعلق بالشعر على اعتبار أنهما ما «يخص أصالة العمل الفني في لحظة تاريخية ما»³ فما هو جديد اليوم سيكون في المستقبل قديماً، لأن «النص حوار له شروطه الثقافية والفكرية والجمالية، كونه حوار بين خطابين: خطاب أدبي وآخر نقدي، وفقاً لقدرة القارئ وخبراته اللغوية والجمالية، واستجاباته القرائية»⁴ فالإيقاع يرتبط بتجربة الشاعر على أنه «شبكة من التشكيلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في محور متميزة، قائمة بذاتها بينما يشكل بعضها جزءاً لحما من تشكيلات إيقاعية أوسع لكنه يكون طبيعياً ومألوفاً للأذن المتلقية. ثم إنه في شروط تاريخية معينة قد يتسرب إلى تشكيلات إيقاعية أخرى تمتلك بنيتها بعضاً من خصائص البنية التي كان هو جزء منها ويتأسس في البنية الإيقاعية في مواقع جديدة مشكلاً علاقات جديدة»⁵، وضمن هذه الفكرة تظهر خاصية المسافة الجمالية الناتجة عن تجاوز ما تعود عليه القارئ، فالإيقاع الشعري قطع شوطاً كبيراً من التطور، خلال مسيرة تاريخية طويلة، وهو أكثر الدروس إبداعاً وتعبيراً عن روح الثقافة وسياقاتها ورؤاها، وهو موجود في الحاضر بأشكاله المختلفة، تطويعاً لخدمة الدلالات التي تتلاءم مع معطيات العصر.

4- مستويات الإيقاع: يمثل الإيقاع «نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»⁶ وأخرى مكانية أي أنه يقدم في النص الشعري ثلاثة مستويات، اثنين يقومان على عناصر اللغة، الأول لا يمثل لنظام محدد وهو الإيقاع اللغوي، والثاني مقنن يختص بالإيقاع العروضي، أما الأخير فهو لا يعنى باللغة من أي جانب كونه يقوم على الشكل أو الصورة المرئية التي تتجسد على سطح الصفحة الشعرية وهو ما يمكن تسميته بالإيقاع البصري.

4-1- الإيقاع اللغوي: ينتج هذا النوع خارج الانتظام الصارم العروضي الذي يشغل جزءاً منه فقط، فلا يحتكم إلى قاعدة محددة، بل يستند إلى التنوع مشكلاً مقوماً أساسياً في التأثير الجمالي العام للنص، تنبع موسيقاه من اللغة التي تجذب انتباه المتلقي، عندما يرتفع الشاعر بها «من عموميتها ويتحول بها إلى صوت شخصي، ينظمها من خلال رؤيته وموهبته في أغنى الأشكال تأثيراً مستثمراً دلالاتها وأصواتها وعلاقات بنائها وإيقاعها على نحو فريد»⁷ فيجتهد القارئ بتشغيل تراكماته الثقافية للوصول إلى مراميها، مدعماً جمالية النص إلى جانب الإيقاع العروضي، بل تتحقق

¹ - ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/7، مادة (ج د)، ص: 563.

² - المرجع نفسه، مج/1، ج/2، مادة (أ ص ل)، ص: 89.

³ - كمال بومئير: مقاربات في الجمالية المعاصرة، مسائل فلسفية، ص: 116.

⁴ - بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، الأردن، 1998م، ص: 12-13.

⁵ - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط/1، 1979م، ص: 104-105.

⁶ - خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط/3، 1986م، ص: 107.

⁷ - عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام سلسلة دراسات 375، العراق، 1985م، ص: 09.

الجمالية حتى مع عدم الخضوع إلى هذا الأخير، فقصيدة النثر خارجة تماما عنه لكنها أثبتت شعريتها ووجودها في ساحة الشعر، وإن دل هذا على شيء فهو أهمية اللغة في بث الجمالية.

-عناصره: تعبر اللغة عن الفكر والمشاعر، و"للإيقاع اللغوي نوعان من التأثير، فيحدد أحاسيس المبدع التي يشعر بها ويظهر بيئته اللغوية، ينتجان باختيار حكيم في المعجم، والبناء التركيبي، فيرتب بشكل منهجي جميع الأصوات، وأجزاء الكلام، والبناء النحوي، يربط ما هو خارجي بالمحتوى النظري، لاستخراج القاسم المشترك الوجداني من كل فئة"¹ ليبدو في ترتيب الأصوات بتراكيب النص، متفرعا إلى ثلاثة مستويات هي الصوتي، التركيبي والبلاغي، ولكل منها عناصر تنبثق عنه، لكنها تنظم جميعا بالأصوات، ولينتج التكامل النصي والتفاعل الدلالي ضمن السياق على القارئ، «التركيز في آثارها بذهنه، مُحْتَاجاً إلى الإحاطة بالمعاني التي تتميز بالتنوع، مما يؤكد الأهمية العملية للأصوات وما ينبع منها من دلالات»² تسهم في منح الجمالية.

أ-الصوتي: يتألف النظام الصوتي في اللغة العربية من ثمانية وعشرين صوتا صامتا تتوزع بين الجهر والهمس ومن ستة صوائت، قصيرة وطويلة، لكل منها وظائف تعبيرية تبرز عند اجتماعها في سياق معين وكلما استغل الشاعر إمكانيات الأصوات تبعا للسياق، فتتعرّز الجمالية عند الانسجام بين «الجمال الموسيقي (الصوتي) والجمال التعبيري، الذي ينتج من التلاحق الصحيح بين الحروف، واكتشاف المخزون الانفعالي والإيقاعي، خصوصا حين يسيطر حرف ما على النص، ويتكرر في دوامة الأحاسيس المستيقظة والمنسابة، فيسيطر إحساس متناغم على اللغة، ويجعلها طيبة تماما، خالقا عالما من التناغمات»³

ب-التركيبي: تشارك الوحدات اللغوية المترابطة مع بعضها البعض في نقل الانفعال للجمهور، فيستغل الشاعر القيم التعبيرية التي تتوفر عليها الأصوات أثناء كتابة النص، ليجعلها قابلة للوصف والتأويل، ويفحص القارئ مكونات النسيج اللغوي المتكررة من حروف المعاني إلى المقاطع ليقف على دورها في تماسك النص الذي يُعمّق التجربة، مما يُحرّك النسق الشعري «فالألفاظ المفردة تفرع الألفاظ المفردة المجاورة لها سابقا ولاحقا، وينجم عن تقارعها المتناسق لغة

¹-Regarde: OSWALD DUCROT et TZVETAN TODOROV: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Éditions du Seuil, Paris- France,1972, P: 99-101-102.

Le texte original: «Partant de l'idée que le langage exprime la pensée et les sentiments... Ces effets sont obtenus, par un choix judicieux dans le lexique et, la syntaxe... Est décrit systématiquement tous les sons, les parties du discours, les constructions syntaxiques, le lexique, en s'attachant chaque fois à ce qui est extérieur au contenu notionnel ... à une extraction du dénominateur commun «affectif» de chaque catégorie,»

²-look: I. A. RICHARDS: PRACTICAL CRITICISM A Study of LITERARY JUDGMENT Principles of Literary Criticism, p: 227.

Original text: «The defect of the view is that it regards poetic rhythm as a character of the sound of the words apart from their effects in the mind of the reader. The rhythm is supposed to belong to them and to be the cause of these effects. But the difference between good rhythm and bad is not simply a difference between certain sequences of sounds; it goes deeper, and to understand it we have to take note of the meanings of the words as well. This point, which is of some practical importance»

³-عصام شرتح: ملفات حوارية في الحداثة الشعرية (حداثة السؤال أم سؤال الحداثة؟)، دار الأمل الجديد، دمشق-سورية، ط1، 2012م، ص: 216.

موسيقية جميلة¹ ترتقي بالنص إلى قمة الفنية.

ج-البلاغي: تعد البلاغة من أهم مستويات اللغة، لها مصادر نغمية متنوعة، منها ما ينبع من تقنية "التقديم والتأخير" كإيقاع لغوي، وأسلوب التوازي وأخيرا البديع الذي لا يخلو من معاني الحسن، إلى جانب ما تتوفر عليه اللغة من تنوع موسيقي يحتوي الشعر على نوع آخر منتظم من الإيقاع العروضي الذي يتميز بقابلية القياس، في الفصل الموالي.

4-2-الإيقاع العروضي: وهو الجانب المحكم «يحكمه العروض وحده»² يتوفر على «خصائص فنيّة، تُحدّدها العلاقة العضوية بين وحدات النصّ اللغوية وبين الموضوع الذي تُعبّر عنه الرؤية العامّة للقصيدة»³ فتزداد أهميته كمولد دلالي يتفاعل مع معاني التجربة الشعرية.

-عناصره: تتمثل في الأوزان والقوافي، بالإضافة إلى نظام الوقفات فيما تعلق بالشعر الحر.

أ-الوزن: يعني في اللغة: «ما بنت عليه العرب أشعارها، وقد وزن الشعر وزنا فآثرن»⁴

أما اصطلاحاً، فينشأ «من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة»⁵ تتواتر بين الحركة والسكون بالتفعيلات التي تنتظم بعدد وشكل محدد في الشعر العمودي، ويزيد أو ينقص في شعر التفعيلة. له «تأثير أسلوبى عبر التكرار النغمي، والتأثير البنائي في بناء النص الشعري على نمط وزني محدد (بحر موحد أو تنوع في الأوزان)»⁶ كما يغيب في قصيدة النثر.

-الترخيصات العروضية: لكل بحر أشكال إيقاعية متنوعة، نظرا لما يدخل عليها من زخافات وعلل، تكسر رتابة الإيقاع كما تتوافر على دور هام في الانسجام مع نفسية الشاعر، لما يحققه من سرعة النطق عند الحذف والبطء بالتسكين، ويختص الزخاف بالأسباب دون الأوتاد، وهو نوعان مفرد يدخل على حرف واحد من التفعيلة، ومركب باجتماع نوعين من المفرد في تفعيلة واحدة، أما العلة فتلحق الأسباب والأوتاد، تنقسم إلى علل زيادة وهي خاصة بالبحر المجزوءة، كمقابل للنقص الذي يلحق الأوزان، وتنقسم علل النقصان إلى لازمة وأخرى غير لازمة.⁷

ب-القافية: هي «علامة نهائية للبيت صوتا ومعنى»⁸ هي «عند الخليل بن أحمد آخر ساكنين في البيت وما بينهما

¹ -عبد المجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت-لبنان، 1985م، ص: 41.

² - يُنظر: راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، (دراسة تطبيقية)، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004م، ص: 29.

³ - نور الدين السد: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، ص ص: 86-87.

⁴ -ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/53، مادة (و ز ن)، ص ص: 4828-4829.

⁵ -كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 52.

⁶ -عبد الله السمطي: قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية، ص: 223.

⁷ -ينظر: موسى الأحمد نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط/3، 1983م، ص: 25 وما بعدها.

⁸ - MOSTEFA HARAKAT: Dictionnaire comparé des théories du vers arabe-français mètre, rythme, Edition- Afaq, Alger, 2008, p84: Texte original: «la rime est un marquage terminal du vers par le son et le sens.»

Texte original: «la rime est un marquage terminal du vers par le son et le sens.»

والمتحرك قبل أولهما»¹ وهذا ما يتفق عليه الدارسون، وتشكل عنصراً أساسياً ومهماً في البيت الشعري، تقع في ضربه الذي يمثل آخر تفعيلية، كفواصل موسيقية بما تحققه من توازن صوتي ناتج عن التكرار المنتظم، فتمتع المتلقي إيقاعاً وتمتع لذة المعنى باتفاقها مع التجربة، منشئة أبعاداً جمالية، كما تعد من المعارف التي تناولتها الكثير من الدراسات فيما تعلق بأصواتها وأوزانها، فتتوفر على ستة حروف، وتعددت أشكالها، فهي باعتبار الحركة تكون مطلقة بتحريك الروي ومقيدة بسكونه.

هكذا هي القافية بوجهها التقليدي أما الحدائي، فلا تخضع لنظام ثابت، بل يفتح المجال للتنوع الذي ينعكس على المتلقي ويؤثر فيه بـ «التفاعل الصميمي بينهما وما يفضي إليه من قدرات خلاقية تشبع إحساسه وتغنيه»²، وهذا ما يوجد في الشعر المعاصر خاصة شعر التفعيلة أين تأخذ القافية تسمية الوقفة التامة.

ج- الوقفة الشعرية: تشغل مكان القافية في شعر التفعيلة، الذي لا يشترط تمام المعنى بانتهاء السطر الذي يقوم عليه هذا النوع من الشعر، مما «يخرق قانون التوازي الصوتي الدلالي، وهو القانون القاضي بأن تقع الوقفة الصوتية معززة لوقفة نحوية وأخرى دلالية»³ «فهي من جهة ما يقدم معنى تاماً، ومن جهة أخرى ما انحصر بين وقفيتين»⁴ فما يمنح المعنى التام يتمثل في الوقفة التامة أين يكتمل المعنى والتركيب والعروض، وهذا متوفر في الشعر العمودي الذي يقوم على استقلال البيت عن غيره، وفي السطر الشعري الذي يكون مكتمل الوزن فلا يلجأ إلى التدوير، ومنتهى التركيب، مستقل الدلالة فلا يخضع إلى التضمين. أما المقصود بانحصار المعنى بين وقفيتين فهو يعني استخدام الشاعر لظاهرتي التدوير والتضمين، اللتين يُطلق عليهما اسم التجاوزات،⁵ فيقصد بالأول امتداد التفعيلة، تحصل في الشعر الكلاسيكي بوجود كلمة واحدة لها جزء في الصدر وآخر في العجز، هذا الامتداد لم يعتبر أبداً عيب، وفي الشعر الحر يتمثل في تقاسم التفعيلة بين سطرين للاستمرارية وإلغاء الحدود.⁶ ويقصد بإلغاء الحدود غياب الوقفة الوزنية إلى أن

¹ - أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت-لبنان، ج/1، ط/5، 1981م، ص: 151.

² - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2001م، ص: 89.

³ - فاطمة محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، قراءة في نصوص موريثانية، ص: 56.

⁴ - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 70.

⁵ - MOSTEFA HARAKAT: Dictionnaire comparé des théories du vers arabe-français mètre, rythme, p: 32.

⁶ - Ibid.: Dictionnaire comparé des théories du vers arabe-français mètre, rythme, pp: 32-33.

text original: « enjambement et cercle le tadwir en poésie classique consiste à faire en sorte qu'un même mot possède une partie dans le premier hémistiche et une autre dans le second. Cet enjambement n'a jamais été considéré comme un défaut. Il est très présent dans certains mètres et pratiquement absent dans d'autres.

تكتمل الدلالة والتركيب، تبعا لتجربة مبدع الشعر الحر، لكنه يصبح «عبيا إذا لم ينتج جمالية في النص». ¹

أما التضمين فيعني «امتداد القافية، ينظر إليه على نحو صحيح كعيب فيها، وهو عبارة عن معبر نحوي ودلالي يتألف على سبيل المثال في وضع الفعل في بيت واحد والفاعل أو المكمل في بيت آخر» ² فيتوفر الاكتمال الصوتي ويغيب الدلالي والتركيب هذا في الشعر العمودي، أما الحر فيقع بين الأسطر بتحقيق الوقفة الوزنية مع غياب الدلالية والتركيبية، مما يُعزز السطر إلى غيره لإتمام المعنى، فيجد المتلقي نفسه «منقادا بمقتضيات النحو لا بمقتضيات التشكيل العروضي» ³ للوصول إلى الوقفة التامة. وفي تألف مجموعة من الأسطر ما ينتج "جملة شعرية" ك «بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر» ⁴ واكتمالها يوافق ما يصح أن يكون ضربا في الوزن، تتحدد عند نهايتها الوقفة التامة «لثكون بنية موسيقية مكثفة بذاتها وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم هي القصيدة» ⁵ فيؤديان «إيقاعا مغايرا له صيحة المغامرة وحجة التجربة والممارسة وألق الخروج» ⁶ محدثا حالة من التوتر عند المتلقي الذي ينتظر الوقفة ويتوقع اكتمال الدلالة، "فيضطر إلى الاشتداد إلى السطر الموالي متربعا ضالته متشوقا إلى مكمل لدلالة السطر وبين حدوث التوقع إيقاعيا، وخيبة الظن في ذلك دلاليا" ⁷ يؤدي الإيقاع وظيفته الجمالية.

ومما يساعد على تحديد الوقفة عناصر غير لغوية كعلامات الترقيم والبياض في الشعر المعاصر اللذان ينتميان إلى عُدّة المجال المكاني الذي يُدرّكه البصر فيتشكل الإيقاع البصري.

4-3- الإيقاع البصري: يُعنى بالصورة البصرية، وهي "الشكل المتعين بمقدار ما هي التخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية، مع ضرورة التمييز بين الأنواع المختلفة للصور في علاقتها بالواقع غير اللغوي، لمقاربة ملاحظتها التقنية

le tadwir en poésie libre, consiste à partager un pied entre deux vers. ... Comme le cercle métrique est synonyme de continuité, on voit que le tadwir n'est autre que l'abolition des frontières.»

¹-Dictionnaire de L'Académie française-5^{ème}, Editions eBooks France, 1978, pp: 1156 .

texte original: «L'enjambement est un défaut, lorsqu'il ne produit pas une beauté».

²- Ibid.: p32. texte original: «enjambement et rime: le tadmin est considéré curieusement, mais à juste titre, comme un défaut de la rime. C'est un enjambement d'ordre grammatical et sémantique. Il consiste, par exemple, à mettre un verbe dans un vers et le sujet ou le complément dans un autre.»

³- عبد الرحمان ترماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط/1، 2003م، ص: 98.

⁴- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت-لبنان، د.ت، ص: 108.

⁵- المرجع نفسه، ص: 108.

⁶- محمد بنيس، حادثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط/2، 1988م، ص: 24.

⁷- ينظر: مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان-الأردن، ط/1، 2008م، ص: 74.

وظائفها الجمالية، فهي توجه أهم استراتيجيات التواصل الإنساني كبؤرة لإنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة والشاعر المتمكن منها يستغلها لإدارة المواقف لصالحه، باستثارة الحساسية الجمالية للمتلقي¹ أثناء القراءة التفاعلية للنص. ولاختلاف أنواع الشعر مع التطور التقني وتأثيره في الحقل الفني والجمالي أثر كبير على تذوق المتلقي الناقد، الذي يعتمد التأويل من أجل الوقوف على مقاصد الشاعر فأصبح «التشكيل البصري عضو حيوي في النص الشعري، ينقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقي عبر الكتابة»² التي تدفع إلى استخدام البصر بدل الأذن كنظام إشاري، لأنه «يقوم على علامات غير لغوية»³ باستغلال تحليلات الشكل الطباعي كعناصر دالة تسهم في إنتاج الجمالية النصية، لأن «العمل الفني عملية تشكيلية مرتبطة بعمليتين: وجدان فرد وبناء خارجي، أي أنها ترتبط بعالمين، عالم الفنان والعالم المادي، وعالم الفنان يعتمد على أعمال تأملية تشكيلية انصهارية، والعالم المادي يعتمد على مظهر خارجي تتموضع به الأشياء في العالم»⁴ لتنعكس روح الفنان المليئة بالمعاني الغامضة من خلال الشكل لأن «الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، فالرؤية النظر بالعين والقلب»⁵ وعليه يؤول القارئ كل ما تقع عليه عيناه ليصل إلى الدلالة الفنية استناداً إلى الصورة كأداة وظيفية والخيال باعتباره "الدعامة التي يقوم عليها الشعر"⁶ فتتم القراءة البصرية للخطاب بتأويل شكله وفق ما يلائم لغته وطبيعة التجربة، «ولا سبيل في ذلك إلى تجاوز أي معطى مهما بدا ثانوياً وبسيطاً ومهملاً في هذا السياق، لأن إمكانية الوصول إلى قراءة جمالية تنتجها سياسة التلقي لا يمكن أن تكتفي بالشروط التقليدية في التلقي أمام خطاب شعري يتطور ويتعقد ويتشكل باستمرار»⁷ مستجيباً للتغير والتطور في الواقع المعاش، وعلى المتلقي «سد الفجوة التي أحدثها ضعف الصلة بينه وبين المبدع، لغياب الوظيفة الإلقائية التي كانت تبرز القيم الجمالية وسمات الأداء الشفهي للمتلقى»⁸.

-عناصره: تبرز سماته الإيقاعية بكيفية توزيع البياض والسواد على الصفحة الشعرية، واستخدام علامات الترقيم والمزاوجة بين النص والرسم.

¹ - ينظر: صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط/1، 1997م، ص: 05.

² - محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط/1، 2008م، ص ص: 13-14.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص: 13.

⁴ - وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال "فضايا تاريخية ومعاصرة"، مكتبة غريب، القاهرة-مصر، ط/1، 1992م، ص: 80.

⁵ - ابن منظور: لسان العرب، مج/03، ج/17، مادة (ر أ ي)، ص: 1537.

⁶ - ينظر: حاتم الصكر: بعض مشكلات توصيل الشعر من خلال شبكة الاتصال المعاصرة، موقع حاتم الصكر، 28 سبتمبر 2016م، الساعة: 14:05.

⁷ - محمد صابر عبيد: شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، ص: 68.

⁸ - محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 278.

أ-إيقاع البياض والسواد: أبدع الشعراء أنماطا جديدة، تساير تطور الواقع، للوعي بجمالية توزيع البياض والسواد على سطح الصفحة الشعرية الذي يختلف بين الشعر العمودي وغيره، ففي الأول «ينجم البياض في البناء التناظري القائم على التوازي، يتميز بالثبات لما يتلاءم مع البنية العروضية»¹ أما في غيره سواء شعر التفعيلة أو قصيدة النثر فيتشعب البياض لما يتوافق مع إحساس الشاعر، بعيدا عن الانتظام، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الأمر لا يقتصر على متن القصيدة فقط بل يتعداه إلى الهامش بالإضافة إلى خاصية "النبر الخطي".

ب-علامات الترقيم: تعمل على توجيه القارئ إلى المعنى صوتيا في الكتابة الخطية، مما يسهل عليه الوقوف على الدلالة.

ج-المزاوجة بين النص والرسم: «إن التجاور بين اللغة والرسم يتوسّل وثوقية إيصال الدلالة إلى المتلقي بفعالية عبر تقديمه إطارين دلاليين: أحدهما مرئي وآخر مقروء، مثلما يشم المحب رسم القلب الدال على المحبة إلى جانب اسم محبوبته»² لتندعم سبل الشاعر في تبليغ المعاني للقارئ.

يبدو بأن جمالية الإبداع تشغل الجمهور لإدراك أبعاده، خاصة إذا تعلق الأمر بالإيقاع الذي يشكل ثروة مختزنة في النص، ويعد قيمة فنية متغيرة من تجربة إلى أخرى، فإن الفاعلية الفنية متنوعة كذلك في النصوص الشعرية، تبعاً لمهارة الشاعر في تفعيل الرؤية، وتحريكها فنياً، وفق معطيات ومحرضات ودوافع جمالية تشير هذا المنتج، وترتقي به إبداعاً.³ وهذا ما يظهر بكثرة في الدواوين المستفاد منها في هذه الدراسة.

¹ عبد الرحمان تيرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ص: 117-118.

² محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950-2004)، ص 73.

³ ينظر: عصام شرتح: الاغتراب الجمالي (فواعل ومؤثرات الوعي الجمالي) في شعر حميد سعيد.

الفصل الأول: الفعالية الجمالية للإيقاع اللغوي

1. تنوع الأصوات وأثرها في جمال المعنى وانسجامه
2. أهمية الإيقاع التركيبي في بناء جمالية النص الشعري
3. دور الإيقاع البلاغي في تحديد المعالم الفنية للنص

يُقَدَّم الإبداع الشعري للتذوق من طرف الجمهور الذي يساعده إحساسه ومعرفته على فهم إيجاءاته، ويعد التكرار أساس الإيقاع بكل ما يبعثه من قيم جمالية ومعنوية، وليكن الإيقاع اللغوي المحطة الأولى.

أولاً: تنوع الأصوات وأثرها في جمال المعنى وانسجامه

وفي هذا المبحث محاولة للوصول إلى المعاني الجمالية بمقاربة بعض النماذج بتذوق خاص من خلال التفاعل مع ما تتركب منه أصوات مكررة تُكوّن قوام الإيقاع الصوتي، استناداً إلى التأمل والتأويل، وانطلاقاً من أنَّ «الشعر تنظيم لنسق من أصوات اللغة، فهي جزء لا يتجزأ من التأثير الجمالي»¹ كونها أصغر الوحدات التي يبنى عليها النص، وإليها «يعود الفضل في نشوء الإيقاع الشعري»² والمسئولة عمّا يسم اللغة العربية بأنها «لغة شاعرة، يستخدم فيها جهاز النطق الحيّ أحسن استخدام»³ فماذا عن أهمية الصوت وصفاته؟ وما هي المساحة الجمالية للإيقاع الصوتي في الإبداع الشعري الجزائري المعاصر؟

1- مفهوم الصوت

يعني في اللغة «الجرس، يقال: دُعي فانصات أي أجاب وأقبل، وانفعل من الصّوت»،⁴ وينتج عن «توجّ الهواء دفعة بسرعة وبقوة»⁵ مُشكلاً «عند قطعه نغمة»⁶ تستقبله الأذن ثمَّ «يستقرّ في الدماغ، أين يتحول إلى موجات عصبية، يترجمها الحس المتوافر في أجهزة المخ بكل دقائقها»⁷ بمعنى أنه ينشط المتلقي.

2- أهميته

تكون فاعليته بما يُحدثه تردده بشكل إيقاعي يعكس أحاسيس المبدع، فيحقق وجوداً فنياً بأبعاد جمالية، تُخفّزه للبحث عن التميز الجمالي للنص، مع الأخذ بعين الاعتبار الموقف الشعري لتحقيق التواصل بين خصائص الأصوات اللغوية والتجربة الشعرية من أجل تعميق المعنى، ف «لا تكفي بما ينسب إليها من خصائص بل تعداها إلى ما يجاورها ويتحد معها، فحين تتجاوز الأصوات يؤثر بعضها في بعض نتيجة الاحتكاك والامتزاج، مما يُحمّلها صفات جديدة، تتقابل فيها القوة مع الضعيفة، وهذه الصفات تتوزع في النسيج التعبيري فتنوع»⁸ وتكون وسيلة

¹ - ينظر: رنيه ويليك وآوسن وآرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريح، المملكة العربية السعودية، 1992م، ص: 213.

² - صبيّرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، دكتوراه، إشراف: أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف- الجزائر، 2011م، ص: 232.

³ - عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، 2013م، ص: 11-13.

⁴ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/28، مادة (ص و ت)، ص: 2521.

⁵ - أبو علي الحسين بن عبد الله، بن سينا: أسباب حدوث الحروف، تح: محمد حسان الطيان ويحي مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق- سورية، د.ت، ص: 56.

⁶ - محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج/2، ص: 590.

⁷ - ينظر: محمد حسين علي الصغير: الصوت اللغوي في القرآن، دار المؤرخ العربي، بيروت-لبنان، ط/1، 2000م، ص: 14.

⁸ - ينظر: عصام شرّتح: مستويات الإثارة الشعرية في شعر بدوي الجبل، دار علاء الدين، سورية، ط/1، 2015م، ص: 11-12.

يُستند إليها للوصول إلى قيم النص تتحدد حسب طريقة مرور الهواء في جهاز النطق أثناء النطق بها، والذي قد يكون حراً لا يعترضه حاجز، أو يتعرض له موانع لخروجه منعاً تاماً أو جزئياً،¹ أو يؤدي به الانحراف عن اتجاهه بعضها قوي والبعض الآخر ضعيف.

-صفات الأصوات: يمكن تصنيفها كالآتي.

أ-القوية: يعد الجهر أهمها، وهو "ما ظهر"² ويقال حرف مجهور إذا «أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت»³ تتمثل في "ب-ج-د-ذ-ر-ز-ض-ظ-ط-ع-غ-ق-ل-م-ن-و-ي". أما "ء" فما هي مجهورة ولا مهموسة.

-الشدة: «الصلابة، وهي نقيض اللين»⁴ وتجمع في قولك: «أجدت طبقك»⁵ توحى بالقوة، يقع أثناء النطق بها «وقوف الهواء وقوفاً تاماً في نقطة من نقاط النطق في الجهاز النطقي بدءاً من الحنجرة حتى الشفاه، فإن صاحب الهواء انفجار سريع مفاجئ، سميت وقفات انفجارية، وإن تسرب الهواء ببطء محدثاً احتكاكاً سميت وقفات احتكاكية»⁶ وهو ما يقع على الجيم.

-التوسط: وسط الشيء «ما بين طرفيه»⁷ فتدعى الأصوات المتوسطة أو البينية لتوسطها بين الشدة والرخاوة، مما يمنحها قوة سماعية هائلة، بحيث تتكون مع «مرور الهواء بمجره دون انحباس أو احتكاك من أي نوع، لخلوه من المعيقات كما في "الواو والياء"، ويقع أيضاً حين يتجنب الهواء في مجراه المرور بنقطة الحبس أو التضيق كما في "اللام"، وكذلك حين لا يستقر التضيق في موضع مثل "الراء"، وحين لا يمر الهواء من الأنف والفم كـ "النون والميم"»⁸ تجتمع في قولك «لم يروّعنا»⁹ ويطلق على "الواو والياء" أصوات اللين لإخراجها بيسر، و"اللام والراء" انحرافيان لانحرافهما عن مخرجهما، و"الراء" تكراري لارتعاد رأس اللسان عند النطق بها، و"الميم والنون" فيهما غنة لأنه يُعتمد لهما في الفم والخياشيم¹⁰ أما "العين" فهي "من أطلق الحروف وأنصعها جرساً وألدها سماعاً."¹¹

¹ - ينظر: رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/3، 1997م، ص: 28.

² - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/01، ج/08، مادة (ج ه ر)، ص: 710.

³ - ينظر: أبو الفتح عثمان ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، دار القلم، دمشق-سورية، ج/1، ط/2، 1993م، ص: 60.

⁴ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/25، مادة (ش د د)، ص: 2214.

⁵ - ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 61.

⁶ - كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة-مصر، 2000م، ص: 196-197.

⁷ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/53، مادة (و س ط)، ص: 4831.

⁸ - ينظر: عبد القادر عبد الحليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، 2014م، ص: 155.

⁹ - ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 61.

¹⁰ - ينظر: المرجع نفسه، ص: 60.

¹¹ - ابن منظور: لسان العرب، مج/04، ج/31، مادة (العين)، ص: 2772.

-الامتداد: «من المدّ وهو الجذب والمطل»¹ تضم الأصوات التي يتسرب الهواء كلياً أثناء النطق بها وإن بصور مختلفة، تختص بـ "الثاء، الذال والفاء"، بالإضافة إلى الأصوات البينية، التي تتشابه في كيفية مرور الهواء بحرية² مع "الشين، الضاد والصاد" بمُسمّى التفشي الذي لا يخرج عن معنى الاتساع والانتشار³ المتوافق مع الامتداد.

-الاستعلاء: «من العلو والرفعة»⁴ وهو «أن تتصعد في الحنك الأعلى، فأربعة منها مع استعلائها إطباق "الضاد والصاد والطاء والظاء"، وأما "الخاء والغين والقاف" فلا إطباق مع استعلائها»⁵ بل تكتسب هذه الصفة بالسياق، مع "اللام والراء" في حالات معينة، ليكون الاستعلاء أعم والإطباق أخص.⁶

-الإطباق: من الطبق، أي غطاء كل شيء،⁷ وهو حادثة صوتية تتم بـ "رفع ظهر اللسان إلى الحنك الأعلى مطبقاً له"⁸ فيقع تجمع للهواء بينهما، يؤدي رنيناً مسموعاً في التجويف الفموي، مع رجوع اللسان إلى الخلف بصورة أسرع، يحدث له أثناء النطق بالأصوات المرققة، أمانة حدوثه توتر نسبي في أعصاب الرقبة⁹ وصار يطلق على الأثر السمعي لهذه الصفة مصطلح "التفخيم"، وهو «التعظيم»¹⁰ يعتبر أعم من الإطباق لاختصاص هذا الأخير بـ "الصاد، الطاء، الضاد والظاء" التي تعد مفخمة بطبيعتها في أي سياق ترد فيه وتعدّي التفخيم إلى غيرها أين تكتسب هذه الصفة بالسياق "ق، غ، خ"، "ل، ر" في حالات معينة¹¹ ولولا الإطباق لصارت الطاء ذالاً، والصاد سيناً، والظاء ذالاً، ولخرجت الضاد من الكلام.¹²

-الإذلاق: من الذلق «وهو حدة الشيء»¹³ ويعني سرعة النطق بالحرف لخروجه من طرف اللسان في "اللام، الراء والنون"، أو من الشفتين كـ "الفاء والباء والميم".¹⁴

¹-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/46، مادة (م د د)، ص: 4156.

²-ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 198 إلى 202.

³-ينظر: السيد رزق الطويل: في علوم القراءات مدخل ودراسة وتحقيق، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة-المملكة العربية السعودية، ط/1، 1985م، ص: 126.

⁴-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/34، مادة (ع ل ا)، ص: 3088-3089.

⁵-ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 62.

⁶-ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 398-402.

⁷-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/34، مادة (ط ب ق)، ص: 2636-2637.

⁸-ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 61.

⁹-ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 394.

¹⁰-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/39، مادة (ف خ م)، ص: 3362.

¹¹-ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 398.

¹²-ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 61.

¹³-ابن منظور: لسان العرب، مج/3، ج/17، مادة (ذ ل ق)، ص: 1512.

¹⁴-ينظر: السيد رزق الطويل: في علوم القراءات مدخل ودراسة وتحقيق، ص: 125.

-الصفير: هو الصوت «بالفم والشفيتين»،¹ وآلية نطقية «لا ينحبس بها الهواء بإحكام، وإنما يكتفي بأن يكون مجراه ضيقاً، يترتب عنه حدوث نوع من الصفير تختلف نسبته تبعاً لدرجة ضيق المجرى، وتعد أصوات الصفير الأكثر رخاوة وهي "السين، الزاي والصاد"، وإذا اتسع الفراغ بين العضوين الملتقيين يقل الصفير ليدعى حفيفاً كما في "الفاء".»²

-المشرية: «من الشوارب، وهي مجاري الماء في الحلق، وقيل هي عروق لاصقة في الحلقوم، وأسفلها بالرئة، ولها قصب منه يخرج الصوت»³ وتنقسم أصواتها إلى مقلقة ومنفوخة. فالقلقة «شدة الصوت في حركة واضطراب»⁴ تلزم الحروف حالة سكونها⁵ أين تكون «مشرية ضغطت من مواضعها، فإذا وقفت عليها خرج معها من الفم صُويت ونبا اللسان عن موضعه، لشدة ضغط الحرف»⁶ وقد كان لاستخدام صيغة التصغير ما ينفي كمال الصوت⁷ مما «يعيز القارئ إلى إبرازها بما يشبه النبر، وفعله هذا يسمى القلقة»⁸ فيحدث الانفجار ليكتمل نطق هذا الصوت ويتحقق⁹ تجتمع في عبارة "قطب جد" أعلاها "الطاء" وأوسطها "الجيم" وأدناها الحروف الباقية¹⁰ أما المنفوخة: من "ينفخ نفخاً، إذا أخرج من الفم ربح، يكون ذلك في الاستراحة والمعالجة ونحوهما"¹¹ وهي حروف «يخرج معها عند الوقف عليها نحو النفخ إلا أنها لم تضغط ضغط الأول وهي "الزاي، الطاء، الذال والصاد"»¹² ويقصد بقوله لم تضغط ضغط الأول بأن الأصوات المقلقة هي أشد قوة منها. هذا ما يخص الصفات القوية، أما الضعيفة فهي أيضاً متنوعة.

- ¹-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/27، مادة (ص ف ر)، ص: 2458.
- ²-ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نخضة مصر، د ت، ص: 25-26.
- ³-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/25، مادة (ش ر ب)، ص: 2223.
- ⁴-ينظر: المرجع نفسه، مج/5، ج/45، مادة (ل ف ق)، ص: 4063.
- ⁵-ينظر: السيد رزق الطويل: في علوم القراءات مدخل ودراسة وتحقيق، ص: 125-126.
- ⁶-ينظر: أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر، سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ج/4، ط/2، 1982م، ص: 174.
- ⁷-ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 380.
- ⁸-ينظر: محمد التوحي: المعجم المفصل في الأدب، ص: 714.
- ⁹-ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 380.
- ¹⁰-ينظر: السيد رزق الطويل: في علوم القراءات مدخل ودراسة وتحقيق، ص: 125.
- ¹¹-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/50، مادة (ن ف خ)، ص: 4494.
- ¹²-ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 63.

ب-الضعيفة: تتمثل في -الهمس: وهو «الخفي في الصوت والوطء والأكل، تجتمع في قولك: حثه شخص فسكت»¹ تحدث بضعف الاعتماد من موضع الصوت، حتى يجري معه النفس.²

-الرخاوة: «ضد الشدة، والرخو: الهش من كل شيء»³ واصطلاحاً، ما يجري فيه الصوت⁴ مع النفس، يسميها المحدثون احتكاكية⁵ وهي حروف الأبجدية المتبقية عن الشديدة والبينية (ثاء، حاء، خاء، ذال، زاي، سين، شين، صاد، ضاد، ظاء، غين، فاء، هاء)، تتميز بضعفها لأن «حجرة النطق عند إنتاج الأصوات الاحتكاكية ضيقة جداً، ويكون الهواء مهتاجاً بصورة واضحة، وتكون حجرة النطق الفموية أضيق من حجرة التصويت الحنجرية»⁶

-الاستفال: «نقيض العلو»⁷ وهو انخفاض اللسان عن الحنك الأعلى إلى قاع الفم عند النطق بالحرف⁸ أصواته كل الحروف الأبجدية ما عدا أصوات الاستعلاء، وقد أُشير إلى عدم مجئها إلا مرققة، ما عدا "الراء، اللام"، ولهما حالتان، الأولى يكون "الراء" أكثر ميلاً إلى التفخيم، لكنها تحدث مرققة إذا اتبعت بكسر قصير أو طويل أو جاء بعدها صوت استعلاء، والثانية إذا وقعت ساكنة بعد كسر أصلي ولا يقع بعدها صوت استعلاء، كما ترقق إذا جاءت ساكنة في الوقف إذا كانت بعد ساكن مسبوق بكسرة على أن لا يكون الساكن السابق صوت استعلاء.⁹

-الانفتاح: ضد الإطباق، وهو «تجافي اللسان عن الحنك الأعلى عند النطق حتى يخرج الهواء من بينهما، وهي حروف الهجاء باستبعاد حروف الإطباق»¹⁰

-الإصمات: يعني المنع، والحروف المصمتة "غير حروف الذلاقة سميت بذلك لأنه صمت عنها أن يبنى منها كلمة رباعية أو خماسية معارة من حروف الذلاقة".¹¹

¹- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/51، مادة (ه م س)، ص: 4699.

²- ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 434.

³- ابن منظور: لسان العرب، مج/3، ج/18، مادة (ر خ ا)، ص: 1618.

⁴- ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 61.

⁵- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 25.

⁶- سمير شريف إستيتية: الأصوات اللغوية، رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر، عمان-الأردن، ط/1، 2003م، ص: 137.

⁷- ابن منظور: لسان العرب، مج/3، ج/23، مادة (س ف ل)، ص: 2030.

⁸- ينظر: السيد رزق الطويل: في علوم القراءات مدخل ودراسة وتحقيق، ص: 124.

⁹- ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: من 404 إلى 406.

¹⁰- السيد رزق الطويل: في علوم القراءات مدخل ودراسة وتحقيق، ص: 124-125.

¹¹- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/28، مادة (ص م ت)، ص: 2494.

والجدول الآتي يبين صفات أصوات اللغة القوية والضعيفة.

الصفات الضعيفة					الصفات القوية										الصفات الصوت	
إصمات	انفتاح	إستفال	رخاوة	همس	إشراب		صغير	إذلاق	تفخيم		امتداد	بيتية	شدة	جهر		
					نفخ	قلقلة			إطباق	استعلاء						
+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	أ
-	+	+	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	+	+	ب
+	+	+	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	ت
+	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	ث
+	+	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+	+	ج
+	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	ح
+	+	-	+	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	خ
+	+	+	-	-	-	+	-	-	-	-	--	-	+	+	+	د
+	+	+	+	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	+	+	ذ
-	+	في سياق دخول	-	-	-	-	-	+	-	في سياق دخول	+	+	-	+	+	ر
+	+	+	+	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+	ز
+	+	+	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	س
+	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	تفشي	-	-	-	-	ش
+	-	-	+	+	-	-	+	-	+	+	تفشي	-	-	-	-	ص
+	-	-	+	-	+	-	-	-	+	+	تفشي	-	-	+	+	ض
+	-	-	-	-	-	+	-	-	+	+	-	-	+	+	+	ط
+	-	-	+	-	+	-	-	-	+	+	-	-	-	-	+	ظ
+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	+	ع
+	+	-	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	غ
-	+	+	+	+	-	-	حفيف	+	-	-	+	-	-	-	-	ف
+	+	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	-	+	+	+	ق
+	+	+	-	+		-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	ك
-	+	في سياق دخول	-	-	-	-	-	+	-	في سياق دخول	+	+	-	+	+	ل
-	+	+	-	-	-	-	-	+	-	-	+	+	-	+	+	م
-	+	+	-	-	-	-	-	+	-	-	+	+	-	+	+	ن
+	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	هـ
+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	+	+	و
+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	+	+	ي

- جدول يوضح صفات أصوات اللغة العربية -

3- جمالية التنوع الصوتي في بعض النماذج

تتبدى بتتبع توظيف الأصوات المشكلة للنصوص، فيما يأتي:

3-1-الصوامت: يبدأ التطبيق على تردد صوت "الضاد"، فهو عنوان اللغة العربية، مخرجه «نطع الفم وهو ظهر الغار الأعلى»¹ له نفس مخرج «التاء، الدال والطاء، يتميز بأنه عصي النطق»² وقوي، يستمد قوته من (الجهري، التفخيم "مطبق، مستعل"، الامتداد)، ويتميز بالضعف (منفوخ، رخو، مصمت).

تردد في قول الشاعر (محمد بوطغان)^{*} من نص "قصائد":

ظَمِنْتُ حَدَقَتَاكَ
لَفِيضِ الضِّيَاءِ الَّذِي
شَبَّ فِيكَ ارْتِيَابًا
ضَيَّقَ ذَا الْفُضَاءِ الَّذِي
لَمْ يَسْغَ نَائِكَ الْمُسْتَهَامُ³

تتكرر خمس مرات في مفردات يجمعها التضاد فيما بينها، ففيض الضياء ضد ضيق الفضاء، بما يتلاءم مع توزع صفاته بين القوة والضعف، ليكون فيض الضياء متاهة تقف حاجزا أمام الوصول إلى الهدف لما يطرحه من ضبابية، فتفقد الحبيبة الثقة بنفسها، وتضعف عزيمتها لنيل مبتغاها، فيكون التناقض بين شدة ضعفها مع صعوبة موقفها، وقد أسند إليها الشاعر ألف المد ليكثف هذه الدلالة، كما دعمه صوت "الياء" المكرر والذي يشبه النطق به «الصعود من حفرة بشيء من المشقة والجهد»⁴

كما ورد بشكل مختلف في سياق آخر ضمن كونها «شعورية، بما يوحيه صوتها من المشاعر الإنسانية»⁵، وما تتوفر عليه من صفات الرقة الناتجة عن رخاوتها وإصماتها، يقول (عمار بن لقريشي)^{**} في نص "اخضرار":

هَيَّا.. تَعَالَى نَضْمٌ رَوْحِينَا
نَهْرُبُ مِنْ ضَوْضَاءِ الْبَشْرِ..
وَنَمْضِي بَعِيدًا..بَعِيدًا..⁶

تكرر أربع مرات، يدعو الشاعر بكل رقة حبيبته إلى الإتحاد، طالبا منها الهرب من ضجيج الناس، وهذا

¹ -ابن منظور: لسان العرب، مج/06، ج/49، مادة (ن ط ع)، ص: 4461.

² -ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 50 وما بعدها.

^{*} شاعر وأديب ومترجم من مواليد 1960م بمدينة "المهير" ولاية "برج بوعريش"، متحصل على شهادة التأهيل في الأستاذية، شارك في مهرجان "سات" العالمي للشعر بفرنسا 2013م، عضو مؤسس لبيت الترجمة الجزائري، ومعد ومقدم برنامج "أسئلة الكتابة" بإذاعة برج بوعريش. موقع ويكيبيديا، 12 فيفري 2019م، الساعة: 10:25.

³ -محمد بوطغان: حمّة الماء، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط/1، 2003م، ص: 27.

⁴ -حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 1998م، ص: 97.

⁵ -المرجع نفسه، ص: 158.

^{**} من مواليد 18 أبريل 1975م بـ "المسيلة"، شاعر وأكاديمي برتبة أستاذ التعليم العالي، يشغل منصب العميد بجامعة المسيلة.

⁶ -عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، دار الروائع للنشر، سطيف-الجزائر، ط/1، 2015م، ص: 19.

ما أوحى إليه "الضاد" في كلمة ضوضاء، مستندا إلى ما فيها من صفاته القوية، لينتقل إلى الماضي إلى أبعد مكان مبرزاً رغبته في الانفراد بها بما يحاكي «اعتماد التجويف الأنفي أثناء خروج صوتها، ليأخذ بذلك طابعا متميزا من الغنة، تلتطف من ضجيجها، وتُضفي عليه شيئا من النضارة والرشاقة»¹ كما دَعَمه "ياء المد" في إثارة القارئ بعواطف الشوق والحنين التي تتملكه، مما يبين وعيه بالإمكانات الإيقاعية والدلالية المتنوعة لهذا الصوت.

-**الناء**: يتميز بأنه صوت مهموس، شديد، مستفل، منفتح، مصمت، وظفه (عاشور فني)^{*} أخرى بشكل مكثف ملفت للنظر مع أصوات، في قوله من قصيدة "أمواج":

لك أن تتدثر بالسوسنة
وتعطر جوهرة الأرض بالصوات
وتندّر شعرك للأرض...
تسكب كوترك العذب في الفلوات
وتشعل قلبك في عتمة الأمكنة²

جاءت المرتبة الأولى لـ "الناء" الذي تردد عشر مرات، وقد عبرت عن الرقة والليونة في كلمات وعبارات المقطوعة في كل من: (تعطر جوهرة-الصوات-الفلوات-تشعل قلبك في عتمة الأمكنة)، فتجاوز الحاضر إلى المستقبل، محققا إيقاعا عذبا يتناسب مع لطف المعاني وسلاستها في المدح التي تناسب رقة صفاته من الحمس والاستفال، يسانده تكرار صوتي "اللام" (تسع مرات) و"راء" ثماني مرات، يشتركان في أعضاء النطق ف «اللام أخت الراء»³ يُنطق الأول «باعتقاد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بنفاذ الهواء من جانب الفم»⁴ والثاني «بتكرار ضربات اللسان على مؤخرة اللثة»⁵، كما يتقاسمان صفات الجهر والذلاقة والبينية والانحراف والاستعلاء والامتداد والانفتاح، مع تفرد اللام بخفتها والراء بتكراره، مما أضفى جرسا قويا يتعالى فيه الإيقاع، وقد أدّت طبيعته التكرارية في الأفعال (تندثر-تعطر-تندثر) التعبير عن الإلحاح والضغط المستمرين على الممدوح والمتمثل في صديقه الشاعر الجزائري "الأخضر فلوس" لتنفيذ الأمر المطلوب منه، بشكل يتناسب مع تشجيع الشاعر لصديقه، مُبَيِّنًا ثقته الشديدة بقدراته والعمل على رفع معنوياته، بما يحتاج إلى القوة المتواجدة في الصوتين السابقين، كما تردد

¹-حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 158.

^{*} «من مواليد 1957 بـ "أم الحلي"، بلدية "قجال" ولاية سطيف، متحصل على شهادة دكتوراه دولة في اقتصاد وسائل الإعلام المرئية المسموعة، مشارك بالمعهد العربي العالي للترجمة بـ "الجزائر"، من أعماله الشعرية باللغة العربية: هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، قصائد هايكو، رجل من غبار، وباللغة الفرنسية -نص بعنوان أعراس الماء، (Noces d'eau, La Motesta, Marseille, 2005)، وله نصوص مترجمة مشتركة مع المركز الدولي للصحافة بمرسيليا، الجزائر. نشر العديد من القصائد بالصحف والمجلات والمواقع الإلكترونية العربية والأجنبية، كما ترجم مجموعات شعرية من العربية إلى الفرنسية، وأخرى من الفرنسية إلى العربية، وله لقاءات شعرية عالمية، وأخرى وطنية وشارك في الملتقيات الثقافية والأدبية الوطنية والدولية.» مجموعة من الأساتذة بإشراف رابح خَدّوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، تقديم: محمد الأمين بلغيث، منشورات الحضارة، الجزائر، ج/2 (من حرف الدال إلى حرف الياء)، 2012م، ص: 388.

²-عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004م، ص: 32.

³- ابن جني: الخصائص: تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، ج/2، 1952م، ص: 152.

⁴-ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 347.

⁵-ينظر: المرجع نفسه، ص: 345.

"الكاف" ست مرات، كحرف وكضمير متصل بالتساوي، يحدث بـ«اتصال أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى، فلا يسمح بمرور الهواء»¹ فهو مهموس، شديد، مستغل، منفتح، ومصمت، يتميز بالخشونة والحرارة الناتجة عن فعل الاحتكاك، بحيث «يسد مجرى الهواء من الأنف ويقف لمدة قصيرة ثم ينطلق»² فأدت صفتي الإصمات والشدّة دور الحاجز الذي قد يعاني منه الممدوح في ذاته والشاعر يبعث فيه الأمل لتخطيه بتحفيظه لتقوى ثقته بنفسه، مختصرا كل هذا في كاف المخاطب، جاعلا منه محورا تقوم عليه الأسطر، مما جسّد تفاعلا وقرّ الانسجام والتماسك والعمق بين البنية الصوتية والمضمون.

-**الطاء:** مهموس شديد، مستغل، مطبق، «صوته تفخيم للتاء الرقيقة. وعندما ينفخ في الرقيق ويضخم، لا بد أن نحصل منه على ما هو مجوّف كالطبل. وهكذا كان صوته أشبه ما يكون بضجة الطبل»³ لا يستخدمه الشعراء كثيرا، ولقد اخترت حضوره في قول الشاعر (عمار بن لقريشي) في نص "قطرة حبر":
فِي قَطْرَةِ الْحَبْرِ السَّاقِطَةِ مِنَ الْوُجُودِ الْفَانِي، سَبَحْتُ هَارِبًا مِنَ الْعَدَمِ، وَالْهَمُّ يُطَارِدُنِي فَاتِحًا فَاهُ.. أَنْيَابٌ وَمَنَاشِيرُ.. يُرِيدُ تَمْزِيقِي إِلَى قِطْعٍ مُتَجَانِسَةٍ، لِيُطْعِمَنِي لِفَرَاخِهِ الْبَشْعَةِ..⁴

عبر عن يأسه من الواقع ورغبته في تركه، لكنه يأبى ذلك ويعمل على إيدائه بأشكال متفاوتة البشاعة، مستندا إلى إدخاله في تركيب كلمات مثل "قطرة"، التي أخذت من معانيه التحويف والتدوير، وهمسه الذي يحاكي صوتها عند الوقوع بتوظيف كلمة "الساقطة" كإجاء بصري، وكان فيها من دلالة الضخامة فعل المطاردة وعملية التقطيع التي تؤكد قسوة الهمّ في مقابل ضعف الشاعر، ثم تقديمه كقطع بصيرة تتلاءم مع «تماس اللسان المباشر بكامل مساحته العليا مع سقف الحنك عند التلفظ به، مثلما يضغط اللسان على مضغعة من اللحم الطري النضيج»⁵ كما ورد في سياق آخر في بيت لـ (ياسين عرار)^{*} من قصيدة "في ذمة الكبرياء":

وهؤل الخطوب فطيما يطلُّ **** يناجي الخلود بتاج الطفولة⁶

يتحدث الشاعر عن هول الأحوال مستخدما كلمة "الخطوب"، ناسبا إليها صفة "الفتيم" التي تطلق على الطفل المنقطع عن الرضاعة حديثا والذي يصعب عليه فراق ثدي أمه، مما يجعله يمرّ بفترة عصيبة جدّا تتلاءم مع الشدة التي يتوفر عليها صوت "الطاء"، كما تناسب دلالة الهول، مما يؤزم الوضع أكثر فأكثر فالأوضاع في أوج الصعوبة والخطر، ويؤكد في العجز استمرار هذا الحال من خلال توظيفه كلمة "الطفولة" التي تدل على بداية

¹-ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 71.

²-ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 283.

³-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 118.

⁴-عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 66.

⁵-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 118.

^{*} من مواليد 17 / 01 / 1974م بمدينة "ونزة"، ولاية "تبسة"، متحصل على شهادة ليسانس في الأدب العربي، يدرس في المتوسطة، سبق له ونشر أعماله الشعرية بالجرائد الوطنية والمواقع الإلكترونية، شارك في عدة تجمعات أدبية وثقافية، متحصل على العديد من الجوائز الأدبية.

⁶-ياسين عرار: مهر ليلي، موفم للنشر، الجزائر، 2008م، ص: 44.

النمو والتطور الذي سيستمر -خاصة مع الوقوف في البيت على السكون-، نظرا لمناجاة الهول الخلود في هذه المرحلة اليافعة، بما يحاكي التجويف عند النطق بالطاء، الذي يُحدث ضجة تنسجم مع الهول الواقع.

-الشين: من الحروف الشجرية و «الشجر مفرج الفم وقيل مؤخره»¹ والشين والجيم، في حيز واحد² يحدث صوتها «بأن يلتقي طرف اللسان أي مقدمه بمؤخر اللثة، ومقدم الحنك الأعلى دون وقوع تذبذب للوترين الصوتيين»³ مما ينقص من حدته ف "يقلّ تفشيها واستطالتها"⁴، مع وقوع «بعثرة واضطراب، بما يحاكي تدافع النفس واختلاطه عند خروج صوته، بشيء من الرقة والشفافية»⁵ ومن صفاته أنه مهموس، رخو، مستفل، منفتح ومصمت. وقد استفادت منه (حنين عمر)* في قصيدة "حلم ليلة صيف"، في قولها:

ويأتي المطر...

فألبس شوقي لكي يتشرب من عطر غيمتك

اللاهفة...

وأنزع وجهي لألا أراك:

تنام على شامة قرب عيني

وتصحو على شامة في الجبين

وتشرب فنجان شاي محلي على خال خدي

وتشربني...

قبلتين على شفة من ألق.⁶

تكرر "الشين" ثمان مرات للتعبير عن امتلائها سعادة وفرحا بشكل يحاكي صفتي التفشي والامتداد لهذا الصوت، فالشامة تدل على أحد رموز الجمال التي تبعث نورا يضيء الوجه، كذلك الشفة. كما كان لحضور الأصوات المجهورة البينية "اللام والراء والميم" دور قويّ ومؤثر للإيقاع بما يتكامل مع المعنى السابق، فيعبر صوت المطر عن الفرح الذي يأتي مع نزوله الخصب، لتصحوا الأشواق وتنتشر لتسع كل المكان الذي توجد فيه الشاعرة مع حبيبها، وقد أفادت هذه الدلالة كلمة "الشاي" الذي يؤدي الصحو والنشاط بعد تناوله، مستخدمة الفعل "شرب" ثلاث مرات بصيغ مختلفة، مما يؤكد لهفتها على الحبيب، كما دعم صوت "التاء" الانفجاري دلالة الخروج

¹-ابن منظور: لسان العرب، مج/04، ج/25، مادة (ش ج ر)، ص: 2199.

²-المرجع نفسه، مج/01، ج/06، مادة (الجيم)، ص: 527.

³-ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 302.

⁴-ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 50.

⁵-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 113-117.

* «روائية وكاتبة إعلامية، ولدت سنة 1985م ب "وهران"، خريجة كلية العلوم الطبية بجامعة الجزائر، تكتب الشعر والقصة والرواية، ترجمت أعمالها إلى عدة لغات أجنبية، شاركت في تظاهرة أمير الشعراء، التي نظمها التلفزيون الإماراتي سنة 2007م، قال عنها الدكتور يوسف وغليسي "صاحبة موهبة فذة في مجالي الشعر والنثر على سواء"، من مؤلفاتها: واقعا الشعري وفوضى الحلم 2006م، حينما يتسم الملائكة (رواية)، ولها قصائد تحولت إلى أغاني.». مجموعة من الأساتذة بإشراف رابع حدّوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج/2، ص: 329.

⁶-حنين عمر: سر الغجر، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط/1، 2009م، ص: 115.

من حال إلى حال بعد نزول المطر، موحيا لرؤيتها المستقبلية مع الحبيب، من خلال الأفعال المضارعة التي تفيد المستقبل (تنام-تصحو-تشرب-تشريني).

-الجيم: مخرجه «بين عَكَدَةِ اللسان، وبين اللّهُةِ في أَقصى القَم»¹ يتميز بـ "شدة تدافع النفس أثناء خروجه، مع ارتجاج في مساحة واسعة من سقف الحنك"² يتميز بالجر والشدة، القلقلة، الاستفال، الانفتاح والإصمات، ظهر تردده في قول الشاعر (معمر عيساني)* من قصيدة "زنزانة تطل على بحر هواها":

وَهَجٌ يُغْرِقُ الأَمْسَ فِي دَفْتَرِي

فِي لُجَّةِ نَارٍ تَغْسِلُ أَشْعَارِي

وَجَعٌ مَنَسِي جَفْنُهُ

مَسْجُورٌ فِي شَرَايِينِي³

يحمل عنوان القصيدة عدولا تعبيريا، فقد تطل الزنزانة على البحر كمكان مقابل مكان، لكن إضافة كلمة هواها تُخرج القارئ من الحقيقة إلى الخيال، وكأنه يتخذ البحر معشوقا له، فيتغزل به بكلمات تحتوي صوت "الجيم" حاملة دلالة الوضوح والقوة، فمثلا كلمة "وهج" التي أسندها إلى البحر، ففي المعنى العادي تتصل بالأشياء الساخنة والمضيئة، للتأكيد على شدة الحدث، ومفردة "لُجَّة" توحي كذلك بالكثرة، أسندها إلى النار رغم قيامها بفعل البحر، ولفظة "وجع" توحي إلى قوة الألم، يسندها إلى "جفنه" وهو «غطاء العين من أعلاها إلى أسفلها، ويقال "أجفن العين" لمن يصبر على السهر»⁴ و"مسجور" تعبر عن فيض الامتلاء، فكل هذه الكلمات تحتوي على معاني الشدة التي يتسم بها الجيم، مما شكّل انسجاما بين الصوت والدلالة. بالإضافة إلى الحضور المكثف لصوت "النون" الذي تردد تسع مرات كحرف وتونين، مؤديا صخبا سماعيا أسهم في شحن النص بإيقاع ينسجم مع قوة المعاني التي كان لصوت "الجيم" منها الشيء الكبير، مع الاستعانة بصوت "الراء" التكراري الذي ورد ست مرات، وقد أضفى رنينا يتناسب مع إعجاب الشاعر بالممدوح، كما تردد صوت "الفاء" المهموس خمس مرات، مُفيدا دلالة الانتشار الموضوعي خاصة بحرف الجر "في".

يمكن القول بأن هذا التنوع الصوتي خفف من ثقل "الجيم"، وساعد على تماسك النص إيقاعا ومضمونا، مما يؤكّد قدرة الشاعر على استغلال إمكانيات الأصوات في بث الجمالية.

¹- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/6، مادة (الجيم)، ص: 527.

²- ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 103.

* من مواليد 22 ماي 1985 م بـ "الشلف"، أستاذ لغة عربية بالمتوسطة، متحصل على شهادة الماستر 2018م، له حضور ونشاط ثقافي مكثف، أنجز ترصص صحفي ميداني في جريدة دزاير توب الالكترونية 2018م.

³- معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، النشر الجامعي الجديد، الجزائر، 2018م، ص: 62.

⁴- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/8، مادة (ج ف ن)، ص: 644.

-الصاد: من الحروف الأسلية، والأسلة هي «مستدقّ اللسان، تعني طول الشيء وحدّته»¹ "تضييق الفرجة التي بين الأسنان واللسان إلى درجة الاحتكاك المسموع والحاد² يحدث نفس الشيء مع السين والزاي³ وهو صوت ممتد، رخو، صفيّري، مفخم (مستعلي ومطبق)، مصمت، "يقل همسها، ويحدث فيها ضرب من الجهر لمضارعتها الزاي"⁴ وهو من الحروف الشعورية⁵ تكرر في نص "أرضي مدينتي وحييتي" ل (عقاب بلخير)* في قوله:

دَوْبُ الخُدودِ عَلَى الخُدودِ
وَتَلَاوَةُ الصَّلَوَاتِ فِي أَرْضِ الوُغُودِ
لَمْ يَبْقَ غَيْرَ الصَّمْتِ فِي صَمْتِ بَلِيدِ
وَمَدِينَتِي حُبْلَى تَجُرُّ دُيُولَهَا
وَتَصْبِيحُ مَاسِكَةً بِنَحْلِهِ
فِي مَوْلِدِ الطَّلَقَاتِ فِي صَرَخَاتِ طِفْلِهِ
تَحْيَا عَلَى أَرْضِ الغُرُوبِ
تَتَنَسَّمُ الأَرْمَانُ فِي الزَّمَنِ الجَدِيدِ
تَتَمَخَّضُ الأَجْيَالُ، تُشْرَعُ لِلطَّرِيقِ
أَرْضًا تَقُورُ مِنَ الحَرِيقِ⁶

تردد سبع مرات في كلمات تبتدئ به، وهي (الصلوات، الصمت، تصيح، صرخات) بدلالات متنوعة، فأضفى على كلمة "الصلوات" طابع النقاء والصفاء والطهارة والبراءة⁷، كما عبّر بلفظة "الصمت" عن انقطاع الكلام الذي يدل على السكون والقبول بالوضع من طرف الكثير، وأسهم الإصمات في تشكيل هذا المعنى، أما عن "تصيح وصرخات" فقد منحها من قوته فاعلية بما يتوفر عليه من صفيّر وتفخيم وامتداد، بحيث يبيّن الشاعر بأنه رغم الصمت السائد إلا أن ثورة التغيير موجودة في كلمتي تصيح التي ارتبطت بمخاض المدينة الحبلى التي أوجت إلى الخصب والأمل القادم، كما ربط "صرخات" بـ "طفلة" للتعبير عن جيل المستقبل الحالم بالتغيير نحو الأفضل من خلال الثورة على الحاضر الساكن، فيتناسب المعنى مع ما يتوفر عليه مخرج هذا الصوت من «منفذ ضيق جدا لمرور الهواء»⁸ الذي ينسجم مع صدى صوت المستقبل الخافت بجبل جديد في مرحلة النمو يرفض

¹- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/2، مادة (أ س ل)، ص: 80.

²- ينظر: عبد الرحمان أيوب: أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، مصر، ط/2، 1968م، ص: 204.

³ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 66.

⁴- ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 50.

⁵- ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة-، ص: 48

* شاعر وأكاديمي، «مواليد 03/07/1964 م ب "مسيف" ولاية المسيلة، عضو رابطة إبداع الوطنية الثقافية واتحاد الكتاب الجزائريين، من دواوينه السافر في الكلمات، الدخول إلى مملكة الحروف...» مجموعة من الأستاذة بإشراف رايح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج/2، ص: 303.

⁶- عقاب بلخير: الأرض والجدار، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2002م، ص: 35-36.

⁷- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة-، ص: 151.

⁸- ينظر: عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص: 164.

الاستسلام والخضوع للظلم. وفي انتقال الشاعر من حالة إلى أخرى إيجاء بعدم الاستقرار الذي يحاكي تنوع صفات "الصاد" مع الصرير في سمته الصغيرية ف «بصاحبه تذبذب جزء من المزمار ببطء، وتذبذب الجزء الباقي بشكل عادي»¹ أما ما تعلق بباقي الأصوات، ترددت "اللام" التي تتميز بطابعها الانحرافي بكثافة بلغت عشرين مرة، دعمت خروج الشاعر عمّا هو سائد، عازما على تصحيح الوضع بالقوة الناتجة عن جهر وشدة "الدال" الذي تكرر سبع مرات في كلمات تحرك الأحداث بدل السكون والانتظار، وتؤدي انفعالا يحمل التفاؤل في كلمة (مولد)، مما يحمّس القارئ. كما حضر "الحاء" ست مرات، معبرا عن حالة الضعف في البداية المنسجمة مع همسه ورخاوته وإصماته في (ذوب الحدود على الحدود)، ثم عمل على الخروج إلى القوة في النهاية بما يتناسب مع تفخيمه في (النخلة-صرخات-تمخض)، بالإضافة إلى تنوع أصوات المد (ألف المد تسع مرات وياء المد أحد عشرة، واو المد ستة) أوحى إلى عدم استقرار الوضع بسبب تنقلات الشاعر من حال إلى آخر.

ورد في سياق آخر في قول (ياسين عرعار) من قصيدة "ذنب من؟" على وزن الرمل

أَنْصِفِي آهًا بِصَوْتِي، يَنْتَعِينِي *** شَاعِرًا يَهْوَى الرِّزَايَا دُونَ قَصْدٍ..
أَنْصِفِي عُمْرًا تَلَا شَى فِي سَطُورٍ *** حَبْرَهَا دَمْعٌ وَشَوْقٌ فَوْقَ نَجْدِي
أَنْصِفِي الذِّكْرَى الَّتِي لَا .. لَنْ تَزُولَ *** أَنْصِفِينِي.. أَنْصِفِي صَمْتِي وَبُعْدِي²

تكرر ثماني مرات، عبّر عن رقة الشاعر وصباوته في العشق، راجيا عدل الحبيبة بإنصافها مشاعره للتخفيف من وجعه والتنفيس عما بداخله من ضغط، فلم يؤد دلالة القوة بل أوحى إلى ضعفه أمامها، والذي يدعمه الحضور المكثف لـ "النون" (عشر مرات كحرف وست مرات كتنوين)، بخفته، استفاله وانفتاحه.

-السين: مهموس، رخو، صغيري، مستفل، منفتح ومصمت تردد في قول (حنين) من نص "فنجان قهوة":

سرد السكوت حكايةً للياسمين

ذاب سكرُ الرّوح في أفق انتظاري اليأس

من كل شيء حتى البكاء

مستسلمٌ للانتهاة

محاربٌ بلا حماس

متحالف مع النعاس

متوسدٌ سرج الفرس³

تكرر أربع عشرة مرة، ويبدو بأن الضيق المؤدي إلى الاحتكاك، فيه من ضيق نفس الشاعرة لحزنها، فأدخلته في عبارات وكلمات ذات دلالة تشاؤمية، منها: (سرد السكوت - محارب بلا حماس)، فهي تحمل تضادا معنويا فكيف للسكوت أن يحكي، وللمحارب أن لا يتحمس في المعركة ويغيب الانفعال، مع ما أشارت إليه كلمتي (مستسلم، النعاس) من ضعف يتلاءم مع همس "السين" ورخاوته واستفاله وإصماته، كما خصصت

¹- محمد علي الخولي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض-المملكة العربية السعودية، ط/1، 1982م، ص: 91.

²- ياسين عرعار: مهر ليلي، ص: 31.

³- حنين عمر: سر الفجر، ص: 146.

استخدام "الهمزة" في كل من الأسطر (2-3-4) كـ «وقفة حنجرية»¹ دلّت على انقطاع الأمل الذي يدعمه تقييد أواخر الأسطر للإشارة إلى استقرار الوضع دون أي مجال للتغيير. ويبلغ التأزم أشده في السطر الأخير بتردد "السين" أربع مرات على التوالي، مما زاد من حدة الضيق الملائمة لصفيّره، مؤكدة دلالة الحنية والانحزام. -الزاي: صوته «يسمح بتسرب الهواء من الرئتين، مارا بالأوتار الصوتية مع إحداث ذبذبة فيها، مع حدوث احتكاك مسموع»²، يمنحه حدة تصفه بالشدة، كما يتميز بأنه صفيّري، منفوخ، رخو، مستفل، منفتح، مصمت، تردد في قول (عقاب بلخير) من قصيدة "حفريات البحث عن الدم المسفوح":

ورأينا الجبال تنزُّ

كأنّ بها مرضاً لا يعزُّ

وكانت كَنُورٌ يَدُرُّ

بِقَرْنَيْهِ حَتَّى إِلَى جَانِبِهِ يَلُرُّ³

استخدم "الزاي" مدغماً في كلٍّ من الأفعال (يُنزُّ، يعزُّ، يدرُّ، يلُرُّ) أوحّت إلى اضطراب الوضع، المتوافق مع الذبذبة المصحوبة بحركة مسموعة تنسجم مع الاحتكاك المسموع، ويتعداه إلى دلالة الأفعال (أزُّ، درُّ، لُرُّ) فالأول يعني «اشتداد صوت غليان القدر، وصوت الرعد من بعيد»⁴ مع الإشارة إلى أن الأزيز من صفات "الزاي" التي «تشكل نغماً صارماً في الصوت»⁵، والثاني يعني الدفع والجرّ، والأخير يعني الشد والالتصاق⁶، أما "يعزُّ" فهو «من عزز، والعزيز الممتنع فلا يغلبه شيء، والعزّ خلاف الذلّ، والعز في الأصل القوة والشدة والغلبة»⁷ ولأن الشاعر استخدم لا النافية للمرض، انحصر المعنى على قوة الجبال وقهرها له، فكان الابتداء بالفعل "تنزُّ" الدالّ على صفة "الزاي" مقصوداً، للإيحاء بالشدة والعنف والقوة، مما عظم الحدث، وهذا ما دلّت عليه باقي الأفعال، كما تكرر "النون" ثمان مرات بالتساوي مع "الزاي" كشريك له في القوة ليُوصل الشاعر صوته مؤكداً على استمرار لحظات الشموخ. وجاء في موضع آخر من نفس القصيدة:

أمدّ يداً فتمدُّ الخرائط لي يدها، فأوسّع دائرتي

على حُلُمٍ وأعلّق أغنيتي

على وَتَرٍ وأهزُّ

أهزُّ، أهزُّ

ومن فرحتي، تصعدُّ الطيُّرُ فوقَ الجدارِ الذي صارَ قاعدتي،

وأنا المُستَفِرُّ

¹- ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 179.

²- ينظر: عبد الرحمان أيوب: أصوات اللغة، ص: 207.

³- عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 97.

⁴- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/2، مادة (أ ز ز)، ص: 72.

⁵- ينظر: محمد حسين علي الصغير: الصوت اللغوي في القرآن الكريم، ص: 179.

⁶- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/45، مادة (ل ز ز)، ص: 4026.

⁷- ينظر: المرجع نفسه، مج/4، ج/33، مادة (ع ز ز)، ص: 2925.

أَفَرُّ، أَفَرُّ¹

تكرر اثنتي عشر مرة، مدغما كما في السابق، ليحاكي ملمح الشدة فيه ببذل الجهد للقيام بالأفعال، ف "أَهَرَّ" يقع فعله على الأثقال التي يُعنى بحملها بشدة وبطء، ويقع التناقض مع السرعة والخفة في "أَفَرَّ"، مع مجيء "الزاي" مضعفا فهو إذا «لفظ بشيء من الشدة أوحى بالاضطراب والتحرك والاهتزاز»² مما أنتج غياب الاستقرار الذي يتوزع بين صلابة وخفة الحدث، كما أن هذا الموقف ينسجم مع طبيعة مخرج "الزاي" الذي "يقع بين طرف اللسان، لا أرشق حركة وبين صفحتي الشنيتين العلويتين، ولا أقسى مصدا³ بالإضافة إلى إسهام تردد صوت "اللام" الانحرافي نقيض الثبات، فتحقق التماسك بين التركيب الصوتي والدلالي.

-القاف: من الأصوات الحنكية و«الحنك باطن أعلى الفم من داخل»⁴ تضم (القاف والكاف)، تخرج "القاف" من أقصى اللسان وما فوقه من الحنك الأعلى⁵، وهو من أطلق الحروف وأمتنها وأصحبها جرسا⁶ يتصف بالجر والسدة، والتفخيم، القلقلة، الانفتاح والإصمات، تكرر في نص "معراج الحب" لـ (قدور رحمانى)،* منها:

سَكَبْتُ أَوْرِدَتِي فِي وَرْدَةِ الْأَلْقَى..

وَجُنْتُ

مِنْ كُلِّ صَوْبٍ

وَالصَّبَاحِ نَقِي..

صَفَيْتُ كُلَّ بَحَارِي

مِنْ مُلَوِّحَتِهَا

وَالْجَمْرُ يَرْشُحُ

كَالْيَاقُوتِ مِنْ هُدْبِي...

وَمِنْ جَبِينِي

وَمِنْ صَدْرِي

وَمِنْ عُنُقِي...

مَاذَا أَقُولُ؟

سُهِوبُ الْحَرِّ قَدْ غَرَزَتْ

أَنْيَابَهَا

فِي نَقْيِ الْعِظَمِ وَالرَّمَقِ

¹-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 100.

²-حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 137.

³-المرجع نفسه، ص: 191.

⁴-ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/12، مادة (ح ن ك)، ص: 1027.

⁵-ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 433.

⁶-ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 65.

* شاعر، وناقد أكاديمي، «درس علوم سياسية وإعلامية ثم التحق بقسم اللغة العربية وآدابها، تحصل على شهادة الدكتوراه في الأدب العربي سنة 2006م، له مشاركات في ملتقيات وطنية ودولية.» قدور رحمانى: ثروة عمري، منشورات أرستيك، الجزائر، ط/1، 2007م، ص: 06.

وَلَوْعَةُ الْبَرِّ

فَوْقَ الْمَوْجِ مُورِقَةً

إِنْ تَقَرَّبِي

شَجَرِي الْمَائِي تَحْتَرِقِي¹.

يتميز النص بثناء الرموز الصوفية، عبّر الشاعر عن المجازفات الخطيرة التي قام بها من أجل الوصول إلى "معراج الحب" الذي أشار إلى مذهبه المتصوّف، مستعينا بأصوات متنوعة لتوصيل المعنى بصورة مثيرة، أهمها "القاف" الذي انتشر بكثرة، ووقع كروي مرتبط بياء المد، يتّصف بالاستعلاء محاكيا سمو ورفعة المذهب الصوفي، محدثا قوة في الإيقاع رافقتها قوة المعاني التي احتوت عليها الكلمات التي تدخل في تركيبها، ف "الألق" هو الجنون، "نقي" يقصد به شدة الصفاء، "الياقوت" من أفخر المجوهرات، "العنق" توحى لعلو المكانة، "الرمق" بقية الحياة، "فوق" تشير إلى الرفعة، "مورقة" تعبر عن الاخضرار والحياة، "القرب" يعني الوصال، "تحترق" تشير إلى شدة الشوق وحرارته، كل هذه المعاني دفعتها إلى صنع المستحيل وغيّرت من شخص عادي إلى إنسان خارق معذّب لدرجة أن القرب من شجره المائي فقط، يؤدي إلى الاحتراق رغم توفره على الماء الذي يمنع الاشتعال، ليدل على المثابرة والاجتهاد بغية الوصال، كما برزت مشاعر الرقة بشكل يتناسب مع اضطراب هذا الصوت، مما منح جوا رومانسيا، فأدت "القاف" معاني مقاومة الشاعر مظاهر الطبيعة للتخفيف من شدة الشوق وتقوية أمل اللقاء، وصدر تردد حاد لـ "الصاد"، يحاذي الصوت السابق موحيا إلى النقاء في كل من: (صوب-الصباح-صقيت-صدري)، انقسم إلى طبعي وآخر من صنعه الخاص، خارجا عن حدود الطبيعة بانزياحات تعبيرية جذابة.

-الحاء والهاء والعين: من الأصوات الحلقية، والحلق «مساغ الطعام والشراب في المرء»² وهي ست يكون «مخرج» الحاء والغين من أدناه، ثم "الحاء والعين" من وسطه، أما "الهاء والهمزة" فتتطرق من أقصاه³ وفيما عدا صوت "الغين" تُصنف في خانة الأحرف الشعورية⁴ واجتمع كل من (الهاء، الحاء، والعين) في أبيات من قصيدة "نكران" لـ (عقاب بلخير)، في قوله:

إِنَّ الْحَقِيقَةَ فِي الْقُلُوبِ قَرِيبَةٌ *** لَكِنَّهَا حِينَ الْكَلَامِ تَخُونُهُ
خَالِي وَمَا لِلْحَالِ حَالٌ بَعْدُهُ *** خَالٌ الَّذِي فِي الْوَرْدِ قُلٌّ مُعِينُهُ
حُلْمٌ تَعَثَّرَ فِي الطَّرِيقِ خِيَالُهُ *** فَذَكَانَ يَحْمِلُنِي هُنَاكَ حَنِينُهُ
وَصَدَى الْأَجْبَةِ مَا يَزَالُ مُعَلَّقًا *** فِي بَابِ الْقَلْبِ وَالصُّلُوعِ رَبِينُهُ
مَنْ عَلَّقَ الْوَهْمَ الْجِبَالَ بِقَلْبِهِ *** فَعُيُونُهُ عَمِيَاءٌ وَهِيَ يَقِينُهُ⁵

¹ - قدور رحمان: ثروة عمري، ص: 32.

² - ابن منظور: لسان العرب، مج 02/ ج 11، مادة (ح ل ق)، ص: 965.

³ - ينظر: سيبويه: الكتاب، ج 4/ ص: 433.

⁴ - ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 172.

⁵ - عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 85.

عبر الشاعر بإحساسه المرهف عن حالة من السراب والتشاؤم، مستفيداً من صفات الأصوات المتكررة بالانفتاح، الإصمات والاستفال، "الهاء مع الحاء" في الرخاوة، وتتفرد "الهاء" بالخفة، و"العين" بالجر، البنية والامتداد، فحقق تردها سلاسة لغوية وشفافية إيقاعية خاصة بتكثيف "الهاء" بترده ثلاث عشرة مرة، كما ارتبط بنية القافية بنغم موسيقي هادئ يوحى إلى صعوبة مواجهة الحقيقة، وإلى ضياعه واضطرابه لما يتميز به من "اهتزازات عميقة في باطن الحلق"¹ أما "الحاء" فـ «يحدث باندفاع النفس بشيء من الشدة مع تصنيف قليل مرافق في مخرجه الحلقي، فيحتك النفس بأنسجة الحلق الرقيقة»² مؤدياً ثقلاً في الصوت يوائم ثقل الموقف النفسي اتجاه الوضع السائد، مما ساعد على إثارة المتلقي ضمن النسق الشعري العام الذي لم يخل منه أي بيت، وقد ورد عشر مرات في كلمات مثل (حقيقة-حال-حلم-حنين-حبال-يحمل-أحبة). ومع ما تتصف به "العين" من قوة، تتميز بـ «النصاعة ولذاذة المستمع»³ التي ظهرت بالموقف الشعري في كلمات مثل (تعثر-معين-بعد-عمياء-معلق-علق)، دلّت على شدة اليأس والاختناق لضعفه، كما عبّرت عن قلقه لتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق بها، مما أدى إلى اكتمال الصورة ببنية مُغرية بانسجام صوتي وتفاعل دلالي.

-الهاء: يتصف بأنه «متهوت لما فيه من ضعف وخفاء»⁴، ازدحم حضوره في قول الشاعر (محمد بوطغان) من قصيدة "مشاهد سيرتاوية":

لِ (سِيرْتَا) مَوَاعِيدُهَا
وَلَهَا دَهْشَاتُ الصُّخُورِ
يُعَمِّدُهَا الْمَاءُ فِي الْهُوَّةِ السَّابِغَةِ
وَلَهَا مِثْلُ أَيِّ وَلِيٍّ تَرَاتِيلُهَا ...
شَطْحُهُ الْمُتَصَوِّفِ فِي عَشْفِهَا
رُحْبُهُ الْإِنْتِهَاءِ إِلَى صَهْوَةِ الْمُتَبَدِّي
لَهَا سِحْرُهَا ...
وَلَنَا الشَّهْقُ الضَّائِعُ⁵

يمدح الشاعر مدينة قسنطينة بنزعة صوفية ناعمة مردداً صوت "الهاء" في الحشو وعند نهاية الأسطر، بما ينسجم مع همسها وهدهوها، فينتشر جو من الرّاحة والجمال بأسلوب مترابط ومتناسق يتلاءم مع أناقة هذه المدينة، إلى درجة ارتباط ذاته المتصوفة ارتباطاً تاماً بوجود "سيرتا" المميز، فيتوسع في وصف ومدح مفاتنها التي تؤدي به إلى التيه والحيرة والضياع، واستعان بأصوات أخرى كـ "السين، الشين، الحاء والصاد" التي تشترك معها في الخمس والرخاوة، مما دّعم تماسك النص بنية ودلالة باشتراك ذات الشاعر مع "سيرتا" في خفاياها وأسرارها بقدرته

¹-حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 189.

²-المرجع نفسه، ص: 181.

³-ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 65.

⁴-ينظر: المرجع نفسه، ص: 64.

⁵-محمد بوطغان: تحمة الماء، ص: 67.

على التعبير في أحسن وصف، مجسدا سحر المكان صوتا وصورة. أما تكثيف "اللام" فقد أفاد منه الشاعر سمة الانحراف خدمة لمعاني العدول المكثفة في النص.

-الغين: مجهور، مستعلي، رخو، منفتح ومصمت. تردد في نص "الهزار العربي الجريح" ل (كمال مغيش)*:

هَزَارِي.. هَزَارِي فَهَيَّا نُعَيِّي *** نُنَاغِي قُلُوبًا تُحِبُّ الْأَمَانَا
فَنَارَ هَزَارِي وَأَرْدَفَ قَوْلًا: *** كَفَانَا ... غِنَاءً...وَرَقْصًا ..كَفَانَا
عَلَامَ أَغْنِي أَغَانِي الْأَمَانِي *** وَجِشُ الْيَهُودِ الْحَقُودِ غَزَانَا¹

جاءت "الغين" في البداية للتعبير عن مرح الشاعر الذي يعيش غيبوبة نفسية عما يحيط به من وقائع مخيفة، تتلاءم مع ما يوحي به من «غموض، وأحشاء وعدم»² لاتصافه بالإصمات، لكنه سرعان ما يتحول إلى حالة من الجدية بفعل هزازه الواعي الذي يُعرِّفه حقيقة الوضع التي يتجاهلها الجميع، وأكد عليه إدانة اليهود ومقاومتهم، مستخدما نفس الكلمة (الغناء) بصيغ مختلفة مسبقة بأداة النفي ليعظم وعيه بخيبة الوطن، وهكذا تحقق تماثل بين الانفعال النفسي للشاعر والهزار وبين اضطراب الأوتار عند نطق "الغين"، كما اشتركت معها "النون" في معظم الكلمات التي تألفت منها (نغِي-نناغي-غناء-أغني-الأغاني-غزانا)، فتمثلت الصورة في إحساس المتلقي ووجدانه من خلال هذا التراكم.

-الحاء: تختلف إيقاعاته باختلاف كيفية النطق به فإذا لفظ مخففاً مرققاً غير مخنخن به كانت إيقاعاته الصوتية مزججاً من الأحاسيس الدافئة والنبيلة، أما إذا لفظ بشيء من الشدة والخنخنة، أوحى بالاشتمزاز والتقزز³ تكرر في مقطع من نص "تواتيل" للشاعر (عمار بن لقريشي)، يقول:

/6

أَنَا مَنْ خَانَ أَوْطَانَهُ وَإِخْوَانَهُ بِاسْمِ الدِّينِ وَالتَّارِيخِ وَالْفَقْهِ، وَأَنْتَ
الْحَقُّ فَلَا غَرْبَ وَلَا شَرْقَ..⁴

ويقول في موضع آخر من نص "في البدء كانت الكلمة.. والآن؟":

أَعَشَقْتُهَا وَتَلَهَّمْتُ، أَتَعَزَّلُ بِرُمُوزِهَا وَتُعَرِّبُنِي، أَمُوتُ وَجَدًّا فِي أَحْضَانِهَا وَتَسْبِيحِي، أَنَامُ مُفْتَرِشًا خَدَّهَا، وَرَبَشْتُهَا تُبْهَرُنِي، أَسَافِرُ فِي دَاخِلِهَا وَقَطَرُ نَدَاهَا يُنْعِشُنِي، أَشْدُو بِمَعْسُولِ نَعْمِهَا، وَفُوحِ شَذَاهَا يُسْكِرُنِي، أَقْطِفُ مِنْهَا الْقُبْلَاتِ وَحُسْنُ بَهَاها يَأْخُذُنِي ..⁵

دل "الحاء" في النموذج الأول على معان ترمي إلى التعبير عن خيانة المتكلم التي تعتبر أكثر العيوب الأخلاقية، وفي السياق الثاني انتقل إلى التحدث عن عظم الحبيبة مستخدما "الحاء" في مفردات ضمن عبارات

* شاعر وصحفي، ولد بـ "السوامع" ولاية المسيلة عضو رابطة إبداع الوطنية، عضو عامل باتحاد الكتاب الجزائريين.

¹- كمال مغيش: خفافيش الليل البارد، نصوص، دار الأوطان، الجزائر، دت، ص: 07.

²- ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 124.

³- ينظر: المرجع نفسه، ص: 172.

⁴- عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 48.

⁵- المصدر نفسه، ص: 99.

تدل على طيبتها وحسنها مثل: (أنا مفترشا خدّها / أسافر في داخلها / حسن بهاها يأخذني)، آخذاً منه معاني الفخامة والعلو. ثم يقع بينهما حوار، فهي تسأل وهو يجيب بصدق عن حقيقته البشعة باشمئزاز، يقول:

قلت: أسألك وتُجيبني...

-قَلْبُكَ؟

-صَوْمَعُهُ رَاهِبٍ، لَطَخَتْهَا يَدُ خَائِنَةٍ.

-عَيْنَاكَ؟

-بَرِيقُ أَمَلٍ، غَيَّبَتْهُ ضِحْكَةُ خَادَعَةٍ.

ابتسامتك؟

-إِشْرَاقَةُ شَمْسٍ صَيَّعَتْهَا ظُلُمَةُ خَادَعَةٍ.

-وَجْهُكَ؟

-ضِيَاءُ بَدْرِ شَوَّهَتْهُ قُبْلَةُ كَاذِبَةٍ.

-يَدَاكَ؟

امْتِدَادُ بَرٍّ، قَطَعَتْهُ لَمْسَةُ خَاطِنَةٍ.

أخذ صفة الخنخنة، الذي «يقرع بدعك الهواء الصاعد من الصدر بين غشاء الحنك وأقصى اللسان»¹ وقد عبرت عنها المفردات التي تحتويه مثل (لطختها، خائنة، خادعة، خاطئة).

-الهمزة: حرف شديد يحصل صوتها بانطباق فتحة المزمار وانفراجه الفجائي قبل أن يصل النفس إلى الخنجرة. فلذلك لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا تعتبر بالتالي حرفاً مجهوراً ولا مهموساً² كما يتصف بأنه مستفل، منفتح ومصمت، ورد تكراره بكثرة في قول (عقاب بلخير) من قصيدة "من وراء الستار":

وَجْهَهَا	نُورُهُ	كَأَنَّ	عَلَيْهِ	***	فَلَنَاتٍ	مِنْ	شُعْلَةٍ	الْأَنْوَارِ
وَكَأَنَّ	السَّمَاءَ	قَدْ	رَكِبَتْ	فِيهِ	هَهَا	وَتَلَكَّ	الْعُيُونُ	كَالْأَقْمَارِ
أَيُّ	حُبِّ	يَحَارُ	فِيهِ	بَصِيرٌ	***	كُلُّ	إِنْصَارِهِ	شُعَاعِ
وَأَنَا	غَائِبٌ	وَأَحْضَرُ	حِينًا	***	ثُمَّ	أَلْتَمُّ	فِي	مُحِيطِ
أَفْرَشُ	الْأَرْضَ	وَالسَّمَاءَ	وَقَلْبِي	***	طَائِرٌ	فِي	الْأَفْلَاكِ	وَالْأَغْوَارِ
وَأَتَقَرَّى	أَبْعَادَ	دَائِرَتِي	وَالْـ		رُوحُ	مَنِّي	كَنْفُضَةِ	الْأَطْيَارِ
يَا	إِلَهِي	وَفَيْضُ	كَأْسِي	شَدِيدٌ	***	إِجْعَلِ	اللَّهُمَّ	فَيْضَ كَأْسِي

افتداري³

ردد الشاعر "الهمزة" التي «تضاهي نتوء في الطبيعة»⁴ بأول الكلمات في كل من (الأنوار، الأقمار، أفرش الأرض، الأفلاك والأغوار، الأطيوار)، مصوراً تغزله بالحبيبة ليؤكد حضورها المعمق في ذاته خاصة وأن معظم هذه

¹ -جان كاتينو: دروس في علم أصوات العربية، تر: صالح القرمادي، نشرات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية- تونس، 1966م، ص: 113.

² -ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة-، ص: 93.

³ -عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 77-78.

⁴ -ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة-، ص: 93.

الكلمات شكل قافية تعبر عن فرحه بها، وشاركه "الراء" التكراري في ذلك بحضوره في الحشو والروي، ليوحي إلى تعدد صفاتها المتفردة.

كما حمل دلالة الحزن في مقطع من قصيدة "الإثم المقدس" لـ (حنين عمر) في قولها:

أَنَا قَدْ يَسْتُ
وَأَنْتَ تَدْرِي أَنِّي -بِالْيَاسِ-
أَذْنُو لِلنَّهَائِيَةِ الْأَخِيرَةِ:
هِيَ آخِرُ الْأَيَّامِ لِي فَوْقَ التُّرَابِ¹

افتتح المقطع بالهمزة، وترددت تسع مرات، بحيث احتوى عليه ضمير المتكلم المفرد رغبة في لفت الانتباه إليها لما يفيد هذا الصوت من «البروز كمن يقف فوق مكان مرتفع، لتثبت حضورها»² حاملة دلالة اليأس والقنوط في كل من (يئست-أدنو-الأخيرة-آخر الأيام)، معبرة عن ظروفها الصعبة كصعوبة مخرجه.

-الذال: من الأصوات اللثوية، واللثة "لحم على أصول الأسنان"³ يخرج منها ثلاث أصوات هي الذال والشاء والظاء. يصدر الذال، «مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا»⁴ بصورة تسمح بمرور الهواء من منفذ ضيق يصاحبه احتكاك مع تذبذب الأوتار الصوتية وعدم مرور الهواء من الأنف⁵ لذا يتصف بأنه مجهور، ممتد، منفوخ، رخو، مستفل، منفتح ومصمت. تكرر في قول الشاعرة (منيرة سعدة خلخال)^{*} في قصيدة "في غيابك":

يَا قَلْبِي الَّذِي يُعَذِّبُنِي صَبَاحُهُ
إِذْ تَسَمُّ بِالْأَمَلِ
يَا قَلْبِي الَّذِي يُحَدِّقُ فِي نَهَارِهِ
آخِذًا فِي الْقَدَمِ
يَا قَلْبِي الَّذِي أَوْشَكَ اللَّيْلُ
أَنْ يَنْطَفِئَ بِعَيْنٍ خَافَتِ الْخُلُمُ⁶

استخدمت الأصوات المجهورة "الذال" سبع مرات، "اللام" سبع عشرة مرة، "الباء" ثمان مرات، وقد أوحى تردد "الذي" إلى استمرار تشاؤمها ليقينها بمعاناة قلبها، فدلّت عليها كلمة "يعذبني"، وكان لصوت "الذال" من

¹-حنين عمر: سر العجر، ص: 10.

²-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 93.

³-ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/44، مادة (ل ث هـ)، ص: 3996.

⁴-سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 433.

⁵-ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 298.

^{*} من مواليد 1970/09/08 بـ "قسنطينة"، اشتغلت بالصحافة المكتوبة، بدأت تنشر أعمالها الشعرية سنة 1990م في مختلف الجرائد الوطنية والعربية، كما نشرت قصائدها في "ديوان الحداثة" الخاص بأنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر الصادر عن إتحاد الكتاب الجزائريين سنة 1993م. شاركت في عدة ملتقيات ومهرجانات أدبية داخل الوطن وخارجه، أصدرت عدة دواوين، منها "لا ارتباك ليد الاحتمال-أسماء الحب المستعارة-الصحراء بالباب".

⁶-منيرة سعدة خلخال: لا قلب للنهار، ميم للنشر، الجزائر، ط/1، 2015م، ص: 30

الفضل الكثير في بث هذه الدلالة بتوفره على معاني «التوتر والاضطراب، وشدة الظهور»¹. وكان لـ"اللام" بما يقع عند نطقها من التصاق اللسان بالحنك، ما يصور التصاق وديمومة العذاب الذي يتجدد بتجدد الليل والنهار، إضافة إلى ما فيه من التملك ويدعمه في ذلك ياء المتكلم التي توحى بالانكسار فهي تناجي قلبها المتألم بصورة تتلاءم مع صفة الاستفال، أما "الباء" فهو شديد، مقلقل، مستفل ومنفتح، فهي صفات تناسب «تمثيل الأشياء والأحداث التي تنطوي معانيها على الضخامة والتحطيم والشدة»² محدثا وقعا قويا ومؤثرا لتبليغ الإحساس بصرخة الوجد بوضوح سمعي ودقة في التعبير تلفت انتباه المتلقي، ثم تأتي "الميم" التي تشترك مع "اللام" في الصفات والتقييد بالوقف عليهما بالسكون وصولا إلى النهاية الهادئة والمنعزلة عن الجميع. وقد أدى التماثل الإيقاعي الحاصل بفعل تردد أسلوب النداء والتوازي، إلى تكشف الإيقاع لما ينسجم مع قوة المعنى.

-الثناء: لا فرق بينه وبين الذال في المخرج سوى عدم تذبذب الوتران الصوتيان عند النطق به، يخرج النفس معها بشيء من البعثرة³ وهو مهموس، ممتد، رخو، مستفل، منفتح ومصمت، تكرر في قول (محمد بوطغان) من قصيدة "قصائد" بمقطوعة "بحث":

ابحث...

ابحث ما أمكنك البحث

عن النار... عن الثلج

عن الحلم الماضي من غير هدى

حتى لا تندم⁴

ورد ثلاث مرات للدلالة على عملية البحث التي توحى بالبعثرة والتهيه، بما يتماشى مع بعثرة النفس عند خروجه فـ"يماثل عملية شق طرف اللسان الأسنان السفلى عن العليا، مع ظاهرة انفراجهما عند خروج الصوت"⁵ مما يتطلب بذل جهد يدعمه مجيئه مضعفا في كلمة الثلج التي تناقض كلمة النار ليؤكد صعوبة البحث التي تتوزع في اتجاهات مختلفة كانفراج الأسنان، بالإضافة إلى ما يفيد حرف الجر "عن" من «المجاورة»⁶ والتعدي في معناه الأصلي، فيرى الشاعر ضرورة تحمل هذه المشقة قبل فوات الأوان لتجنب الندم، كما برز "الميم" مشاركا "الثناء" في صفة الامتداد للتأكيد على توسيع البحث خاصة عند قوله: "ابحث ما أمكنك البحث"، ويشير في السطر الأخير إلى قساوة نتيجة التهاون في البحث، خاصة مع ما تحمله كلمتي (الماضي وتندم) من دلالة، مع تقييد القافية.

¹-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 58 إلى 65.

²-ينظر: المرجع نفسه، ص: 99-100.

³-ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 50.

⁴-محمد بوطغان: حمّة الماء، ص: 26.

⁵-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 58-60.

⁶-ينظر: حسن بن قاسم المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، تح: طه محسن، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل-العراق، 1976م، ص: 261.

-الظاء: له نفس مخرج "الذال" لكن اللسان معه يرتفع مؤخره باتجاه أقصى الحنك الأعلى، ثم يرجع إلى الخلف قليلاً¹ وهو مجهور، مفخم لعلوه وإطباقه، رخو ومصمت. لم يكن له الحظ الكثير من التداول في النماذج المتوفرة، ولعل أكثر سياق وجد به استخدامه متتابعاً، كان في قول (عمار بن لقرشي) من نص "تراثيل":
أنا المارقُ عن المَرَمَى مِنْ جِنْسٍ ظَنُطِي الشَّرِّ، وَأَنْتَ الرَّحْمَةُ الْعُظْمَى
وَعَيْثُ الْمَجْدِ فِي الْأَرْضِ.²

يهجو الشاعر نفسه بقساوة تناسب شدة وقوة الصوت لعلوه وإطباقه بما يحاكي قوة ووضوح صياح التيس³، بينما يعظم شأن من يخاطبه بما يتوافق مع فخامة "الظاء" في كلمة (العظمى) التي تحمل هذا المعنى وتكثفه.

-الفاء: من الأصوات الشفوية، والشفة «أصلها شفهة، والشفتان من الإنسان طبقاً للفم»⁴ تضم "الفاء والباء والميم والواو" يقع "الفاء" بـ «نفاذ الهواء من الفم، من بين الأسنان العليا والشفة السفلى، مع عدم السماح بمرور الهواء من الأنف دون تذبذب الوترين»⁵ يتصف بأنه مهموس، متفشي، رخو، مستفل، منفتح، مذلق، كما يقل معها الصغير ليدعى حفيفاً، وقد استخدمته (حنين عمر) في قصيدة "فنجان قهوة مع قيس بن الملوح"، كروي بالإضافة إلى تكثيف استعماله في الحشو، بحيث وصل تردده إلى خمس عشرة مرة، في قولها:

أنا وَالْدَمْعُ نَادَيْنَا عَلَى قَيْسٍ *** أَمَامَ الْبَابِ وَالْأَشْجَانُ تَرْدَلُ
عَسَى حَادِيكَ فِي أَجْفَانِهِ رَمَدٌ *** أَيَا عَيْنِي وَفِي مِرَاتِكَ الصَّلَفُ
فَإِنْ غَابَتْ عَنِ الْأَنْظَارِ قَافِلَتِي *** شَدَدْتُ الشُّوقَ وَالْمَوَالَ يَنْدَرُ
أَيَا قَيْسَ الَّذِي حَيَّيْتُ عَنْ بُعْدٍ *** أَلَا حَيِّيَ الَّتِي بِالصَّبْرِ تَتَّصِفُ
أَنَا وَاللَّهِ لَمْ أَشْهَدْ سِوَى زَمَنِ *** بِثَوْبٍ أَسْوَدِ الْأَكْفَانِ يَلْتَحِفُ
مَاتَمُهُ بِهَا الشَّيْطَانُ مُحْتَفِلٌ *** وَلِلْأَحْزَانِ فِي أَغْرَاسِنَا كَنْفُ
فَلَا الْمَنْفَى أَرَاكِ الْآهَ فَانْكُتَمْتُ *** وَلَا أَهْلِي عَلَى الْآهَاتِ قَدْ عَطَفُوا
نَبِيعَ الْحَقِّ مَا رَبِحْتُ تِجَارَتُنَا *** فَمَا يَبْقَى لَنَا مِنْ تَمَرِنَا حَشَفُ
تَفَرَّقْنَا وَأَفْتَى الْجَاهِلُونَ لَنَا *** فَكَيْفَ بِمَذْهَبِ التَّوْحِيدِ نَخْتَلِفُ⁶

¹- ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 299.

²- عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 48.

* الظنطى هو "صوت التيس إذا نب". أي صاح، ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/31، مادة (ظأظأ)، ص: 2743.

³- ينظر: المرجع نفسه، مج/4، ج/26، مادة (ش ف ه)، ص: 2293.

⁴- ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 433.

⁵- ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 297.

⁶- حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من باب الجحيم)، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر، الإمارات العربية المتحدة، ط/1، 2010م، ص ص: 25-26.

حضر حرف الجر "في" ثلاث مرات، والذي يوحي «بصورة الحفرة»¹ الدالة على مأزق تعايشه الشاعرة، فتمنى لو يغفل سائق الإبل عنها بتعرضه لداء الرمد، مع رجاء أن تكون عينها خارقة الحدّة في النظر لاستعمالها عبارة "في مرآتك الصلف"،* لتدل معانيها على التشتت كتفشي الهواء بين الأسنان والشففتين عند خروجه. ثم انتقلت إلى مخاطبة "قيس" تستنجد به من أحزائها وأهلها الذين لم يعطفوا على حالها، محاولة إقناعه بضرورة التوحد معها، معبّرة عن ضعفها وحاجتها إليه بما يحاكي صفات الضعف في "الفاء" من همس ورخاوة وحفيف. كما جاءت حرف عطف خمس مرات، مؤدية تماسك النص وشده وامتداده إيقاعياً، مُفرغة أحاسيسها المبعثرة والحزينة بعبارات في الأبيات الثلاث الأخيرة تدل على ذلك، مستغلة مواطن قوته من ذلاقة وامتداد.

-الباء: صوت قوي وصلب لاتصافه بأنه مجهور، شديد، مقلقل، مذلق، مستغل، ومنفتح، كثف توظيفه (معمر عيساني) في قصيدة "عندما نلتقي..."، قائلاً:

رُبَّ عَيْنٍ بَاكِيةٍ دَمْعُهَا
هَمُّهَا بَانَ فِي وَجْهِ شَاكِ
رُبَّ قَلْبٍ صَبَا عِنْدَ حُبِّ سَيِّ
نَالَ مِنْ عَاشِقٍ سَاهِرٍ كَاتِبٍ²

تردد "الباء" ثلاث عشرة مرة، ودخل في تركيب معظم ما تألف منه النص (ربّ-باكية-بان-شاحب-قلب صبا-حبّ سبي-كاتب)، بحيث يمدح الشاعر العين الصادقة فيما يدل عليه ظاهرها ويتفق مع مراميها من ملامح الوجه، كما يُثني على قلب جذاب نال من عاشق مميز، فدلت معاني الصوت على شدّة وضوح الممدوح وإشراقه، بما يحاكي انفجاره الصوتي بانفراج الشفتين سريعاً بعد ضمّة شديدة، مع مجيئه رويًا مكسورًا يتصل بيباء المتكلم، مما عبّر عن حالة تملك الممدوح للمادح، إضافة إلى إسهام التنوين بإيقاعه القوي في بث هذا الوضوح.

-الميم: يصاحب خروجه بتناقض «بين الانغلاق والانفتاح الذي يحدث على الشفة، بشيء من الشدة والتأني، يمثل بداية الأحداث التي يتم فيها المص بالشففتين والجمع والضم واستخراج ما في الأشياء المخوفة، أما انفراج الشفتين فيمثل الأحداث التي يتم فيها التوسع والامتداد»³ لذا توزعت صفاته بين القوة (مجهور، متوسط،

ممتد، ذلقي) والضعف (مستغل، منفتح)، تردد في قول (معمر عيساني) من نص "خطاب في سوق عكاظ":

مَضَى شَيْخُ الْقَبِيلَةِ مُبْلِسًا يَمْشِي *** بِنَغْلِيهِ عَلَى الْإِرَاثِ مُعْدِمًا
يُشِيعُ فِي أَدِيمِ اللَّيْلِ أَشْلَاءَ *** غُرُوبِي طَوَاهَا الدَّهْرُ مُلْجِمًا
أَوَازِمَ وَأَحْزَابَ تُصِيبُهَا *** وَرَافَ الْمَوْتُ مِنْهَا ثُمَّ أَسْلَمَ⁴

¹-حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 98.

*الصلف هو مجاوزة القدر في الظرف والبراعة. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/28، مادة (ص ل ف)، ص: 2483.

²-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص ص: 74-75.

³-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص ص: 71-72.

⁴-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص ص: 105-106.

عبر الشاعر عن سخطه من الزعيم فهجاه بكلمات وعبارات تردد فيها "الميم" أربع عشرة مرة، مثل: (مبلسا-معدما-ملجما-أوازم-الموت-أسلما)، بما ينسجم مع القوة السماعية له، مع الحرارة والشدة الناشئتين عن ضم الضفتين عند النطق به، خاصة مع اتخاذه رويًا متبوعًا بالتنوين الذي زاد من فاعلية الإيقاع وتعميق المعنى بصورة تتناسب مع الغرض السياسي، بالإضافة إلى الاستعانة بأصوات أخرى مجهورة كـ "اللام" التي لم تخرج في مراميها الإيحائية عن المعاني السابقة لاشتراكه مع "الميم" في أغلب الصفات، بحيث دخلت في بعض الكلمات السابقة (مبلسا-ملجما-الموت-أسلما)، وأخرى تنتمي لنفس الحقل الدلالي (نعليه-الليل-أشلاء)، مما يدعم المعنى الأول ويقويه، كما أفاد "الباء" بجهره وشدته و"الواو" بجهره ووسطيته قوة أسهمت في نشر حالة الغضب. وفي موضع آخر من نفس النص، يقول:

أيا أحمدًا إنا لأهلينا *** رباطٌ باليراع نرومُ أنجمًا
ومجدًا للعروبة ليس يُفنيه *** زمانٌ في البرى مَهْمَا تأزَمُ¹

خرج عن السياق السابق إلى الفخر، مع بث الأمل ونشر العزيمة من أجل الوقوف من جديد، مكررا "الميم" ثماني مرات في كلمة (مجدًا)، وعبارتي (نروم أنجمًا-مهما تأزما)، كما افتتح البيت الأول بتكثيف "الهمزة" التي تفيد البروز والشدة، مُستفيدًا من أسلوب النداء، بالإضافة إلى ما حققه "النون" من قوة سماعية كحرف وتنوين، خدمةً للمعنى السابق -السياسي- ولكن هذه المرة في شكله الإيجابي الحماسي. -الواو: يحصل من «ضم الشفتين، فيسد الطريق إلى الأنف برفع الحنك اللين ويتذبذب الوتران»² ويتدافع الهواء في الفم بشكل «يوحي بالبعد إلى الأمام»³ يتصف بأنه مجهور، متوسط، ممتد، مستفل، منفتح ومصمت، تكرر في قول (عقاب بلخير) من قصيدة "في انتظار الغائب":

وَلْيَعُدْ هَذَا الَّذِي يَظْهَرُ دَوْمًا فِي غَشَايَاتِ التَّمَنِّي
سَائِلًا عَنْ عَاشِقٍ يَقْتُلُهُ السُّهُدُ وَيُضْنِيهِ السَّهَرُ
كَانَتْ الْعِذْرَاءُ مُلْقَاةً وَكَانَ اللَّيْلُ قَدْ كَلَمَ بُرْدِيهِ
وَأَخْفَتَهُ السُّتْرُ

وَعَلَى الرَّمَشَيْنِ ثَارَتْ غَيْمَةٌ تَسْفِكُ هَذَا الْوُجْهَ بِالْمَاءِ الْمُدَرِّ
وَتُنَاجِي فَارِسًا مِنْ غَيْرِ لَوْنٍ حَمَلَ الدُّنْيَا وَفَرَّ⁴

تظهر كثرة استخدامه كحرف عطف آخذًا شكل «الرابط التركيبي»⁵ الذي وقع سبع مرات من أصل إحدى عشرة مرة، مسهما في تماسك النص، كما أدى بصفاته القوية والمتنوعة قوة إيقاعية متدفقة تنسجم مع

¹- معمر عيسائي: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 106.

²- ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 369.

³- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 96.

⁴- عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 57.

⁵- ينظر: الأزهر الزناد: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصًا، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط/1، 1993م، ص: 26.

شدة لفة الحب وشوقه للحبيب، والرغبة في تحقيق الوصال الذي يتلاءم مع حركة الشفتين بالتوجه نحو الأمام عند نطقه، مما أنتج صورة جمالية تُجسد قدرات الشاعر الراقية.

-الياء: يحدث بتوجه «أوسط اللسان نحو وسط الحنك، وتنفرج الشفتان، ويسد الطريق إلى الأنف ويتذبذب الوتران»¹ وهو قوي لجهره، توسطه وامتداده، وضعيف لاستفاله، انفتاحه وإصماته، استخدمه (محمد الأمين سعيدي)² في قصيدة "ملك الأرض والكلمات (هروب الظل)"، في قوله:

أَيُّهَا الْوَاحِدُ الْمُتَوَحِّدُ
يَا أَيُّهَا الْحَرْفُ يَا صَاحِبِي وَأَنِّي
أَنْتَ أَحَجِيَّةُ الْكَوْنِ
تَسْجُحُ حَوْلِي خُيُوطُكَ
حَتَّى تُقَيِّدَنِي
وَأَنَا الْحُرُّ وَسُطُ
قُبُودُكَ³

يخاطب الشاعر ما يرمز إليه بالحرف، بحيث يظهر تردد "الياء" إحدى عشرة مرة، أوحى إلى قوة المحاطب، تدعمها أصوات المد فـ"الألف" للدلالة على رغبته في لفت انتباه المتلقي إليه بما يتلاءم مع أسلوب النداء، أما "الياء" فأسهمت في دلالة انكساره أمام من يخاطبه بمحاصرته من كل اتجاه، بشكل يحاكي إفادتها «تقديم صورة الحفرة العميقة والوادي السحيق»⁴ المتوافق مع مصيبة الشاعر بصفتي الاستفال والإصمات، مُستعينا هذا بكلمات توحى إلى الأسر (خيوطك-تقيدي-قيودك)، كما أسند إليه "الحاء" الذي يشترك مع "الياء" في الصفتين السابقتين، بتكرره تسع مرات لما يؤديه من تعظيم شدة الموقف عليه.

-النون: مخرجه من الخياشيم⁵ تحدث «اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي»⁶ فـ"يتخذ مجراه في الحلق حتى إذا وصل إلى أقصى الحنك هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي"⁷ وهو صوت مجهور، متوسط، ممتد، ذلقي، مستفل ومنفتح، ونظرا لتعدد صفاته تتعدد دلالاته، وقد اختير تكراره

¹- ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 369.

²«شاعر وباحث وناقد، من مواليد 1987/05/16م بمدينة "المشرية"، ولاية "النعام"، صدر له في الشعر: "أنا يا أنت" و"ضحج في الجسد المنسي"، "ماء لهذا القلق الرملي"، "فرح بين جرحين"، وفي النقد: "شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة"، و"مباهج الحيرة مقالات" مجموعة من الأساندة بإشراف رابع خلدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج/2، ص: 145.

³- محمد الأمين سعيدي: ديوان ماء لهذا القلق الرملي، دار فيسيرا، الجزائر، 2011م، ص: 27.

⁴- ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية-دراسة-، ص: 98.

⁵- سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 434.

⁶- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة-، ص: 158.

⁷- ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 58.

في نص "ذروة المسافة" لـ (عبد الله العشي)، يقول:

إِنْتَهَى الْآنَ تَرْحَالُنَا،
سَوْفَ نَمْضِي إِلَى شُعْلَةٍ
خَبَّاتُهَا قَنَادِيلُنَا
نَتَفَقَّأُ قَدْرًا قَلِيلًا مِنَ الصُّوَّةِ
أَبَقْتُهُ أَيَّامُنَا...
وَنُحَدِّقُ فِي الْمَاءِ:
كَيْفَ تَفَجَّرَ مِنْ صَخْرِنَا
وَتُحْمَلِقُ فِي الصَّمْتِ أَسْمَاؤُنَا
سُنْعِنِّي لِأَوْجَاعِنَا،
تِلْكَ أَشْجَارُنَا أَوْرَقَتْ
وَتَغْنَتْ عَلَيْهَا عَصَافِيرُنَا
إِنْتَهَى الْآنَ تَرْحَالُنَا
وَعَدَا...
سَوْفَ تَبْدَأُ...
تَبْدَأُ فِي الْفَجْرِ أَسْفَارُنَا¹

تكشف "النون" في النص، أربعة وعشرين مرة كصوت وأربع مرات تنوين، عبّر عن أحاسيسه بفيض من التفاضل، ليصبح صوته مسموعاً مع صفاته من جهر، وسطية وامتداد التي تؤكد استمرار لحظات الأمل التي يعيشها بما يتوافق مع «إيحاءه بالاستكانة»² ولعل أكثر الكلمات تعبيراً عن هذه المعاني (قناديلنا، نتفياً، نغني، تغنت).

كما وقع في قول (محمد الأمين سعيدي) من نص "مقام بكاء لغياب الراقصة: أو جنوب المتاهة":

أَيْنَ أَنْتَ الْآنَ، بَلْ أَيْنَ أَنَا؟
"نَحْنُ رُوحَانُ" فَقَدْ دَنَا الْبَدَنُ
فَرَقَّتْنَا مُدُنٌ مَجْهُولَةٌ
وَتَنَاءَيْنَا فَصِرْنَا مُدُنًا.³

ورد ثمان عشرة مرة، ويبدو التساوي بين السطرين الأول والثاني في تردده خمس مرات في كل منهما، كذلك الأمر مع السطرين الأخيرين، بتكرره أربع مرات في كل سطر، مع اعتبار التنوين في الأول. وقد أوحى إلى

* «شاعر وناقد أكاديمي، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، مهتم بقضايا النقد والنظرية الأدبية والفكر الفلسفي، من أعماله النقدية: "زحام الخطابات"، "بحث في آليات الإبداع الشعري جمالية الدعاء النبوي أحمد معاش"، و"الشاعر وتجربته بلاغة النص الجديد"، والشعرية: "مقام البوح"، "بطوف بالأسماء"، "صحوة الغيم".» عبد الله العشي: صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان-الأردن، ط/1، 2014م، ص: 125.

¹ -المصدر نفسه، ص: 53-54.

² -حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 158.

³ -محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 87.

حالة من الحزن العميق والتهيه والحيرة في علاقة الشاعر مع حبيبته التي تشاركه المأساة ذاتها، بأنين "النون" الأغنى المحسوس، وضعفه الناتج عن خفته واستفاله وانفتاحه، إضافة إلى إسهام "ألف المد" في تمديد هذه المعاني المؤلمة، مما أعطى النغم الموسيقي وقعا مميزا بشكل يتماثل مع القول بأنه «أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع»¹ كما أدى "نون المتكلم" بصيغة الجمع إيقاعا جذابا عبّر عن توحيد ذاتي الشاعر والحبيبة، محققا دافعية التفاعل مع الدلالة.

3-2-الصوائت: يُقال «صات يصوت صوتا، فهو صائت، معناه صائح»² أي بيّن وواضح، وهي «أبعاض حروف المد واللين، فالفتحة بعض الألف والضمّة بعض الواو والكسرة بعض الياء»³ تحتذب الصوت إلى جهة الحرف الذي هي بعضه⁴ فيخرج بها متحركا لوقوعها بعده⁵ وإذا حدث إشباع تمتتها حرف مد⁶ ويمكن القول بأن الحركات أصوات مصاحبة للحروف، "تشكل بتحريك الشفتين، ففي الفتحة والألف تفتحان، وفي الضمة والواو تضمان، وفي الكسر والياء تخفضان"⁷ وقد ذكر الفرق بين الصوائت في المخرج، "بالألف تجد الحلق والفم معها منفتحين غير معترضين على الصوت بضغط أو حصر، وأما الياء فتجد معها الأضراس سفلا وعلوا قد اكتنفت جنبي اللسان وضغطته وتفاج الحنك عن ظهر اللسان فجرى الصوت متصعدا هناك فلأجل تلك الفجوة ما استطال، وأما الواو فتظم لها معظم الشفتين وتضع بينهما بعض الانفراج ليخرج منه النفس ويتصل الصوت⁸ وهذا يعني غياب عوارض مرور الهواء عند حدوثها، مما يؤكد فعاليتها في تقوية الإيقاع، كما يتفرد الفتح بالاتساع عن الضم والكسر.

ازدحمت الصوائت بأنواعها الستة، في قول (معمّر عيساني) من قصيدة "سيدتي":

سَيِّدَتِي يَا سَيِّدَتِي..

هَلْ تَرْغَبِينَ فِي مَعْرِفَتِي؟

هَلْ تُرِيدِينَ فَكَّ طَلَاسِمِ قَلْبِي،

وَالدُّخُولَ إِلَى مَمْلَكَتِي؟

يَا سَيِّدَتِي / مَا تَحْكِي عَيْنَاكَ؟

مَا هَذَا الْإِرْتِبَاكَ؟

¹-حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها - دراسة-، ص: 158.

²-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/04، ج/28، مادة (ص و ت)، ص: 2521.

³-ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 17-18.

⁴-ينظر: المرجع نفسه، ص: 06.

⁵-ينظر: المرجع نفسه، ص: 28.

⁶-ينظر: المرجع نفسه، ص: 30.

⁷-ينظر: أبو القاسم عبد الرحمان بن عبد الله السهيلي: نتائج الفكر في النحو، تح: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 1992م، ص: 67.

⁸-ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 08.

إِنِّي أَرَى فِي عَيْنَيْكَ أَلْفَ سَوَالٍ
وَفُضُولاً يَلْبَسُ أَقْبَعَةَ السَّخْرِ وَالذَّلَالِ
وَأَسْمَعُ.....

هَمَسَاتٍ مِنْ قَلْبِكَ
أَصْوَاتُهَا
أَحْزَانٌ تَقُولُ فِي خَوْفٍ وَارْتِيَابٍ
أَنَا سَيِّدَةٌ..

سَيِّدَةٌ مِنْ غَيْرِ هَذَا الزَّمَانِ
أَمِيرَةٌ سَقَطَتْ مَمْلَكَتِي
وَسَرَقُوا مِنِّي النَّجَّ وَالصُّوْلَجَانَ
أَمِيرَةٌ...أَمِيرَةٌ
بَلْ أَنَا صَغِيرَةٌ فِي الْحُبِّ وَالتَّسْيَانِ¹

يقدم الشاعر نفسه إلى امرأة أحبها، جاعلا منها محورا لبناء النص، فكان جريئا معها إلى درجة أنه قام بتقديم شخصيتها لها، على شكل حوار يقوم فيه بدور المتكلم والمخاطب، السائل والمجيب معا، وضمن هذا السياق استند إلى الصوائت بكيفية مؤثرة تستدعي التأمل، والجدول الآتي يحدد استخدامها:

الصوائت	القصيرة						الطويلة			
	الفتحة		الكسرة		الضمة		الألف		الياء	
	عددتها	نسبتها	عددتها	نسبتها	عددتها	نسبتها	عددتها	نسبتها	عددتها	نسبتها
أنواعها	52	61.90%	24	28.57%	08	9.52%	26	54.16%	18	37.50%
واعدها										
المجموع	84						48			

تفوقت "الفتحة" و"ألف المد"، استغل الشاعر سعة المخرج فيهما، ليعبر عن قوة شخصيته وانفتاحها وثقته العالية بنفسه، وقد اشتركت معه "الياء المصوتة" وأختها "الكسرة" في الإيحاء بانبساطه الروحي لقدرته على اكتشاف خبايا هذه السيدة، خاصة بتقارب النسبة بين "ألف المد" و"ياء المد"، محدثا حالة من التضاد بين الأسفل والأعلى، تعمق مضمون النص الذي تسوده الحيرة والتوتر، يدعمه الاستفهام، كما يحاكي اتخاذ الشاعر دور المتكلم والمخاطب معا، مما أضفى حيوية إيقاعية وتفاعلا جماليا، أما عن "واو المد" وأختها "الضمة" التي توحى عادة إلى التوجه نحو الأمام، فكان لقلة استخدامها دلالة على عدم تحصيل أي تقدم في علاقته بالسيدة، ثم ينتقل مباشرة إلى التعريف بنفسه، قائلا:

سَيِّدَتِي يَا سَيِّدَتِي..
أَنَا أَمِيرٌ .. أَمِيرٌ مِثْلَكَ..
لَكِنْ .. لَيْسَ لِي عُنْوَانٌ
نَائِلُهُ وَعَلَيَّ أَنْبِيْ إِنْسَانٌ
إِنَّ قَلْبِي مَهْجُورٌ

¹ -معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص ص: 78 -79.

سَكَنَتْهُ الدَّكْرِيَّاتُ
وَنَسَجَتْ نَسْجَهَا الْمَنْخُورُ
مَهْجُورٌ مُنْذُ شُهُورٍ
بَلْ مُنْذُ عُصُورٍ
دَخَلَ أَرْمَنَةُ الْوَحْشَةِ
وَالْخُزْنِ وَالْدَّيْجُورِ¹

والجدول الآتي يوضح نسب استخدام الصوائت:

الطويلة						القصيرة						الصوائت
الواو		الياء		الألف		الضمة		الكسرة		الفتحة		أنواعها
نسبتها	عددتها	نسبتها	عددتها	نسبتها	عددتها	نسبتها	عددتها	نسبتها	عددتها	نسبتها	عددتها	
%27.27	06	%36.36	08	%36.36	08	%16.66	10	%21.66	13	%61.66	37	
22						60						المجموع

تساوت "الألف والياء" بما يفيد وصف نفسه التائهة، فينسجم هذا التيه مع حالة الاضطراب التي يتميز بها، كونه أمير بلا عنوان يعاني من ألم الحجر، كما يلاحظ ارتفاع محسوس في استخدام "الضمة القصيرة" و"واو المد"، مما أوحى بتقدمه إلى الأمام في علاقته بالمحبة.

أضفت الصوائت إشباعا إيقاعيا ممتعا لارتباطها بأحاسيسه بشكل صحيح، لرقى المعنى المثير للفكر، منتجا تجانسا صوتي ودلالي أسهم في بث جمالية عالية.

3-3- التنوين: إن ما يحصل في التنوين هو «تحقيقه بصائت متبوع بنون ساكنة»² أو بوضع حركتين متماثلتين على الصوت، أي له ما «يقابله من رمز كتابي، مخالف لرمز النون الأصلية»³ فيرتبط بالحركة ويزيد من مساحة الإيقاع، لما يتوفر عليه "النون" من قوة سماعية، لها تأثيرها الدلالي في النص. وقد ورد تكتيفه مشتركا مع أقوى الأصوات كـ (اللام، الميم والدال)، في قول الشاعر (محمد الأمين سعيدي) من قصيدة "آخر الركب":

مدنٌ تراني كالخيانة زاحلاً عنها
وملتحفاً بأرضٍ قد أسَمَّيها الكفن
مدنٌ تغادرني إلى فرحٍ جديدٍ زائل
وتظنني سأموت مصلوباً على أطلالٍ أحراني القديمة

...

...

...

لن أموت
سوى لأولد من عذابات البدن

¹-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص ص: 79 - 80.

²-ينظر: ابن جني: الخصائص، ج/1، ص: 70 من الهامش.

³-ينظر: أحمد كشك: من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرني نحوي ودلالي، دار غريب، القاهرة-مصر، ط/1، 2006م، ص: 17.

مِنْ جِرَاحَاتِ
الْوَطَنِ¹

تحول الشاعر في حديثه عن الغائب الذي يعني به المدن التي لا تُكَنّ له أي شيء جميل إلى المتكلم أي عن ذاته مؤكداً صموده رغم كل ما يلاقيه منها، وقد أشار لهذا التوحد "اللام" الذي يُنطق بالتصاق اللسان مع الحنك، بتلاحم ما "يمكن أن يُكوّن حركة واحدة"² كما شارك به "الميم" الذي "يوشي بذات الأحاسيس للمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعضاً، من التماسك"³ أما "النون" فاعتمدته الشاعر كصامت في كل من: (الخيانة-الكفن-تغادري-أحزاني) وتنوين بشكل مُلفت، في كل من (مدنٌ-راحلاً-ملتحفاً-أرضٍ-مدنٍ-فرحٍ-جديدٍ-زائلٍ-مصلوباً)، مبينا استخفافها به، ثمّ يغيب التنوين بعد انقطاع استمر ثلاثة أسطر، مع مجيء الصامت ساكناً، مما يعبر عن ثبات الشاعر وصموده بقوة وعزيمة متحدياً كل من يظن به ضعفاً بسعيه لبناء مستقبل أفضل، مستعينا بصوت "الدال"، خاصة في فعل "أولد" الذي يشير إلى الفتوة والحماس.

3-4-الإدغام: يعني "إدخال حرف في حرف"⁴ فيكون "الأول ساكن والثاني متحرك من دون فاصل، فيصيران لشدة اتصالهما كحرف واحد."⁵ وأثر إيقاعاً ودلالة في قول (ياسين عرعار) من نص "رقصة الأيك":

يَا خَصْلَةَ الدَّمْعِ، أَهْدَابِي مُمَرَّقَةٌ *** بِاللَّهِ تَشْرِينُ، لَا تَسْأَلْ عَنِ الْأَلَمِ
قَدْ بَعْتُ لِلْبَحْرِ، شُطَّانًا بِأَكْمَلِهَا *** وَاخْتَرْتُ لِلشَّعْرِ مَدَاحًا عَلَى قَلَمِي
ذُوْنْتُ وَصَلًا كَمَا الْمَيْسَانِ فِي الْعَشِقِ *** وَابْتَعْتُ نَبْعًا مِنَ الْأَوْهَامِ لِلْحُلُمِ
تَمَائِمُ الصَّبْرِ، كَالْمِرَاةِ أَسْأَلُهَا: *** هَلْ أَنْتِ فَاتِنَتِي؟ ... بِاللَّهِ ابْتَسِمِي؟!⁶

عكس الإدغام انكسار الشاعر، وقد امتلأت نفسه بالضيق والعجز أمام وضعه المتأزم وأحزانه التي لا تنتهي، فأدغم "اللام الشمسية" مع "الدال" في كلمة (الدمع) الذي يليها مباشرة، ومنح بجهره وانفجاره جرساً أثرى الإيقاع كصرخة صاحبة في الوجود ليدلّ معبراً على شدة الموقف، كما بالغ في تصوير بؤسه بعبارة "أهدابي ممزقة" لتأكيد المعنى السابق، ثم يتحول إلى القوة والصلابة بترك كل شيء، متخذاً من الشعر وسيلته المثلى في الحياة، والتي شكّلت نقطة التحول مستعينا بصيغة المبالغة "مداحاً" أوحى إلى الاستمرار والاتجاه نحو المستقبل دون الرجوع إلى الوراء، وقد أدغمت "الدال" الساكنة في المتحركة، ليشير هذه المرة إلى عكس الدلالة السابقة، بإخفاء العذاب بعيداً عن الواقع المؤلم، وذوبانه في عالم الخيال، صانعاً لنفسه أملاً في الحياة من جديد بالصبر وقد

¹- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 94.

²- ينظر: عالم سبيط التيلي: اللغة الموحدة، نشر وتوزيع مكتبة بلوتو، بغداد-العراق، ج/2، 1999م، ص: 33.

³- ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة-، ص: 71.

⁴- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/16، مادة (د غ م)، ص: 1391.

⁵- ينظر: أبو جعفر أحمد بن علي الأنصاري: الإقناع في القراءات السبع، تح: عبد المجيد قطاش، دار الفكر، سورية، ج/1، ط/1، 1403هـ، ص: 164.

⁶- ياسين عرعار: مهر ليلي، ص: 58.

عبرت هذه الكلمة عن الصمود، وقد أدغمت بها "اللام الشمسية" مع "الصاد" الذي يحمل معاني القوة المستمدة من صلابته. أسهم الإدغام في كشف معاني النص عاكسا نفسية الشاعر المضطربة المتأزمة حيناً والقوية حيناً آخر. أدى الإيقاع الصوتي في النماذج المدروسة قيماً جمالية بطابع روحي مؤثر، لكن المتعة الدلالية التي تنبعث من الأصوات تتعزز أكثر عند تأليفها ألفاظاً وعبارات، مما يضاعف من إمكاناتها التعبيرية، لذا سيتناول المبحث الموالي وظيفة الصوت داخل التراكيب.

ثانياً: أهمية الإيقاع التركيبي في بناء جمالية النص الشعري

ينبع إيقاع التراكيب من المواد النحوية المتكررة، حسب استخدامها وكيفية تسلسلها بالتركيز على التوتر الذي تحدثه تردداتها، بحيث تختلف استراتيجيات توظيف الأسلوب النحوي، تبعاً لمقاصد الشعراء التعبيرية، بتأويل استخدام العناصر النحوية للتعرف على قيمها وتأثيراتها المختلفة، تبعاً لما تبثه من إحياءات تخدم سياق النص. فكيف أدى الإيقاع التركيبي الانفعال الدلالي المسهم في إنتاج الجمالية في النماذج الشعرية المختارة للدراسة؟

1- مفهوم التركيب

وهو في اللغة من الفعل «ركب، وركب الشيء أي وضع بعضه على بعض»¹ ويعني اصطلاحاً "التأليف بين بعض العناصر المتفرقة"² وهو "فرع من النظرية اللسانية، يعنى بوصف القواعد الانتظامية لوحداث اللسان عند تأليف الجمل"³ أي ضم الأجزاء اللغوية إلى بعضها البعض في سياق معين.

2- أهميته:

بالاستناد إلى التكرار في سياق التراكيب تتشكل طاقة تعبيرية فعالة، إذا تمكن الشاعر من السيطرة عليه، سيحدث العمق الشعوري وكثافة الإحياء، فيتأثر القارئ، لأن القيم الصوتية لجرس الحروف والكلمات المؤلفة من الأصوات نفسها والمشكلة للتراكيب "تتجاوب مع القيم الشعورية والدلالة الفكرية"⁴ المعبر عنها في النص.

3- أقسامه

"أقل ما تكون عليه الكلمة حرف واحد"⁵ لذا سيكون منطلق البحث من تردد حروف المعاني، فالأسماء والأفعال، ثم العبارات (جمل، أشباه جمل، أقل وأكثر من جملة)، وأخيراً اللازمة.

¹- ابن منظور: لسان العرب، مج/03، ج/19، مادة (ر ك ب)، ص: 1714.

²- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج/1، ص: 244.

³- ينظر: ماري نوال غاري برون: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فاهيم الشيباني، محفوظة للمترجم، سيدي بلعباس-الجزائر، ط/1، 2007م، ص: 104.

⁴- ينظر: عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت-لبنان، ط/2، 1986م، ص: 80.

⁵- سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 216.

3-1- حروف المعاني: تختلف عن حروف المباني التي أُشير إليها في المبحث السابق، بحيث تمثل الجزء الثالث من أقسام الكلام، يُقال:

كلامنا لفظٌ مفيدٌ كاستقم *** واسم وفعلٌ ثم حرفٌ الكلم¹

تتميز بأنه "لا يخبر بها ولا يخبر عنها"² بل تدخل على الأسماء والأفعال "لمعان تحدث فيها وإعراب تؤثره"³ فهي ذات وظائف دلالية، لا يمكن الاستغناء عنها في التراكيب اللغوية، كما يؤدي تكرارها إلى "الإيجاز الذي يميل إليه العرب، فالحرف الواحد يُغني عن الكلام الكثير، المتناهي في الأبعاد والطول"⁴ وذلك بالتدعيم الإيحائي المناسب لكيفية طرح الأفكار، وهي "تُغير الاسم والفعل ولا تتغير"⁵ تنقسم إلى قسمين، يضم الأول: "حروفا مختصة بالأسماء (الجر، إن وأخواتها، النداء، الاستثناء، إذا الفجائية)، وأخرى بالأفعال (الناصب، الجازمة، السين، سوف، وقد وغيرها)، أما الثاني فهو غير مختص تدخل عليهما معاً، ولا تعمل فيهما كأحرف العطف، ما ولا النافيتين، وحرقي الاستفهام (الهمزة وهل)، وغيرها"⁶ استخدمها الشعراء بغزارة وقد وقع الاختيار على بعض منها فيما يلي:

جاء تردد حرف الجر "عن" في قول (حنين عمر) من قصيدة "مخطوطات الدمار الشامل"

0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	عَنِ الْخَاسِرِينَ عَنِ الْخَاسِرَاتِ	***	سَأَكْتُبُ عَنْ جُرْحِنَا الْعَرَبِي
0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	عَنِ الْحُزْنِ فِي أَغْنِ الْأُمّهَاتِ	***	عَنِ الْخَوْفِ يَتَّبِعُ خَطْوُ صِغَارٍ
0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	وَيَسْرُبُ مِنْ أَجْفُنِ بَاكِياتِ	***	عَنِ الْجُوعِ يَأْكُلُ أَرْوَاحَ شَعْبِي
0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	وَعَنْ كُلِّ شَيْءٍ سَيُوحِي لِذَاتِي	***	سَأَكْتُبُ عَنِّي وَعَنْكُمْ وَعَنْهَا
0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	وَشِعْرًا أَفْجُرُ بِي وَرَقَاتِي ⁷	***	عَنِ الْكَانَ.. عَمَّا يَكُونُ بَاتٍ

تكرر بكثافة ملفتة مؤدياً تماسك المعنى، فجعلت منه مُنطلقاً تمتد به إلى ما يحصل في الوطن العربي من أحزان ومآسي، بشكل ينسجم مع ما يفيد من مجاوزة⁸ محدثاً تماسكاً في النص، فالشاعرة تقصد نفسها وشعبها والعروبة بحد ذاتها، ولأنه يتألف من صوتين فيهما قوة مع صعوبة المخرج (العين حلقي والنون أغن)، منح قوة في الإيقاع تحاكي صعوبة الموقف في بث أزمة العروبة، انطلاقاً من وصف مظاهر الخوف والجوع والحزن، وبالإضافة

¹- محمد بن مالك: الألفية، مطبعة محمد أبو زيد، القاهرة-مصر، ط/1، 1309هـ، ص: 02.

²- ينظر: أبو الفضل عبد الرحمان جلال الدين أبو بكر السيوطي: الأشباه والنظائر في النحو، تح: عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، ج/1، د.ت، ص: 131.

³- ينظر: المرجع نفسه، ص: 132.

⁴- ينظر: ابن جني: الخصائص، ج/1، ص: 82-83.

⁵- ينظر: محمد بن سهل بن السراج: الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، ج/1، ط/3، 1996م، ص: 43.

⁶- ينظر: المرجع نفسه، ص: من 55 إلى 57.

⁷- ينظر: حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتة من شباك الجحيم)، ص: 111-113.

⁸- ينظر: سيويه: الكتاب، ج/4، ص: 226.

إلى دوره في تقوية المعنى، شارك في استقامة الوزن، فجاءت الأبيات على وزن المتقارب، ولو غُيِّرَتْ بـ "الواو" لحذفت السكون، مما سيؤدي إلى الخروج عن هذا البحر.

كما استعملت حرف الجر "إلى" في نص "امرأة مؤجلة" وهو حرف يفيد منتهى ابتداء الغاية¹ زماناً أو مكاناً، فهي نهاية تقع على أول الحد، ويجوز أن تتوغل في المكان ولكنها لا تتجاوزه لأن النهاية غاية² وقد دلّ على معنى انتهاء الغاية في الزمان والمكان، تقول:

تُؤَجِّلُ مَلَامِحِي الْمَغْسُولَةَ بِالْحَلِيبِ وَالسُّكَّرِ
إِلَى زَمَنٍ مُرٍّ سَيَأْتِيكَ
وإِلَى لَحْظَةِ الْحَكْمَةِ الْبَلِيدَةِ
إِلَى تَنْصُلُ الْفَرَحَ الْمُؤَشَّى مِنْ دَمَلِكْ
إِلَى قَتْلِ الْمَفَارِقِ فِي تَغْيِيرِ سُلْطَةِ الشَّعْرِ الْمُغَزَّلِ بِالنَّدَى
إِلَى نَجْمَةٍ تَحْتَرِقُ فِي حَوَافِّ نَسِيجِهَا الْمُضِيِّ³

عبرت عن برود الحبيب وتهميشه لها، مما أثار في نفسها الخوف من الوصول إلى الجفاء. وقد أوحى هذا الحرف إلى ابتداء هذه الغاية، كما ولد تكرارها إيقاعاً قوياً لتألفها من "الهمزة" و"اللام" البينية، مع اقترانها بأوسع الحركات "ألف المد"، لرغبتها في تبليغ مشاعرها القلقة التي تأتي أن تصل لتلك النهاية.

اشترك حرفي الجر "في، الباء" مع حرفي العطف "الواو، أو" في تعميق المعنى الجمالي في قول (حنين عمر) من قصيدة "سندباد والфанوس الشعري":

يَا لَيْتَنِي مَنَفَاكَ
أَتَنَازَرُ فِي نَسَمَاتِ صَيْفِكَ نَسْمَةً
أَوْ نَجْمَةً
أَوْ مَوْجَةً فِي لَهْوِ بَحْرِ لَمْ الْأَمْسِ حَدُّهُ
أَتَنَكَّرُ فِي بَرْدِهِ
فُنَجَانِ شَايٍ سَاخِنٍ أَوْ مَوْقِدًا
أَوْ مِعْطَافًا يَلْتَفُّ حَوْلَكَ بِالْحَنَانِ
يُدَقِّقُكَ...
لَمَّا سَيُمِطِرُكَ الْمَكَانُ
بِالْخَوْفِ مِنْ رُخْصِ الزَّمَنِ
بِالْمَوْتِ فِي عَجَزِ الْوَهْنِ
بِالْوَحْدَةِ الْخَرَقَاءِ فِي أَوْجَاعِنَا
فَأَكُونُ لَكَ- فِي لَحْظَةِ الْإِنِّمَاءِ- :

¹- ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 231.

²- ينظر: محمد بن سهل بن السراج: الأصول في النحو، ج/1، ص: 411.

³- حنين عمر: سر العجر، ص: 150.

أَهْلًا وَنَحْلًا وَبُيُوتًا وَجَوَارًا وَوَطَنًا!!!¹

تكرر "في" ست مرات، وهو "للوعاء"² أي إنه يفيد معنى الظرفية فشغلت في السياق المكانية (أتكرر في برده)، والزمانية (فأكون لك- في لحظة الانتماء-)، كما أدى دلالة المصاحبة (بالموت في عجز الوهن/ أتناثر في نسمات صيفك) كتعبير عن الذوبان التام في العشق، ويمكن رد هذا الاستعمال إلى المحافظة على الوزن الشعري فلو استعملت (مع) لخرج الوزن عن الكامل،* وبغية تحقيق التوازي التركيبي والعروضي أيضا. جاءت كذلك بمعنى "من" في عبارة (أو موجة في هو بحر لم ألامس حده) لتفيد معنى التبعض والجنسية فالموجة من جنس البحر فهي جزء منه. أظهر هذا الحرف حالات متنوعة، ففي كل جملة سمة متميزة عن الأخرى بطريقة انسيابية (نسمات-هو بحر-برده-عجز الوهن-أوجاعنا-لحظة الانتماء) لتلتقي جميعها عند رغبة الوصال لشدة الشوق، فيستمد من "الفاء"، الانفتاح والامتداد يدعمها "ياء المد" بما يحاكي الرغبة في إحاطة الحبيب ومحاصرته بحبها.

وتردد "أو" أربع مرات، تتنوع دلالاته بين التخيير، والشك، وقد تأتي بمعنى الواو عبرت به عن غرض الإباحة، راجية الوصال بأشكال متنوعة، مما أحدث تنوعا في المبنى بشكل متماسك، فجاءت الأسماء بعدها معرفة بالتونين، مفيدة استمرار غايتها في التوحد مع الحبيب عند شبه الجملة الاعتراضية في السطر ما قبل الأخير. وقد ورد "الباء" كحرف أحادي، أربع مرات بمعناه الأصلي المتمثل في "الإلصاق"³ معبرا عن شدة دفئها وحنانها بـ (أو معطفا يلتف حولك بالحنان)، وأفادت به فيما تبقى دلالة المصاحبة بمعنى (مع)⁴ منتجا قوة في الإيقاع لما يتميز به من (جهر، انفجار، قلقلة)، وتدفع دلالي ناتج عن التردد المتتالي، مما دل على قسوة المكان على الحبيب، في مقابل قوة حبها له التي تمنحها قدرة خارقة على حمايته من كل ما يحيط به من مخاطر.

وحظي "الواو" بنفس حضور "الباء"، أدى خفة في الإيقاع لتألفه من حرف واحد، وأفاد معنى الحالية، بوصف ملامح الاستقرار والراحة التي تضمنها للحبيب، بغية تشويقه وطمأنته إلى مستقبله معها. واستعان الشاعر (عاشور فني) بإيقاع حروف المعاني في مقطع من نص "أمواج"، خاطب فيه صديقه

(الأخضر فلوس)**، قائلا:

كَأَنَّكَ أَبْصَرْتَ شَيْئًا فَلَذْتَ بِصَمْتِكَ

لَكِنَّ صَمْتَكَ دَلٌّ عَلَيْكَ

فَالسَّلَامُ عَلَيْكَ

وَعَلَى الْعَالَمِينَ لَدَيْكَ

وَعَلَى الْأَرْضِ تَكْبُرُ بَيْنَ جَنَاحَيْكَ وَالسَّمَاوَاتِ الَّتِي تَتَفَقُّ بَيْنَ يَدَيْكَ

¹ - حنين عمر: سر الغجر، ص: 16.

² - ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 226.

* بالخوف من ركض الزمن: 0//0/0/ 0//0/0/ ، بالموت في عجز الوهن: 0//0/0/ 0//0/0/

³ - ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 217.

⁴ - كقوله تعالى: ﴿قَدْ جَاءَكُمْ الرَّسُولُ بِالْحَقِّ﴾ - سورة النساء الآية: 170 - أي مع الحق.

** شاعر جزائري ولد سنة 1959م بـ "الهامل" ولاية "المسيلة"، من دواوينه الشعرية "أحبك.. ليس اعترافا أخيرا"، "عراجين الحنين"، "حقول البنفسج".

وَعَلَى النَّجْمِ وَالشَّجَرِ الْمُنْتَرَمِ

وَالْقُبَرَاتِ وَمَا أَرْسَلْتُهُ إِلَيْكَ

وَعَلَى جُمُرَةٍ أَبْلَتِ النَّاسَ حَوْلَكَ وَانْدَلَعَتْ صُورًا وَأَغَارِيدَ فِي شَفَتَيْكَ¹

بلغ تردد "كاف الخطاب" إحدى عشرة مرة، دلت على سيطرته عليه، وظهر حرف "على" ست مرات مفيدا معاني المجاوزة المنسوب لـ "عن" والاستحقاق الذي يتميز به "اللام" عند إلقاء السلام عليه وعلى كل ما يتصل به بشكل متتالي مع الاستناد إلى "واو العطف"، مؤديا تدفقا إيقاعيا يحاكي تعبيره عن إعجابه الشديد بصديقه وبكل ما يقوم به.

استخدمت الشاعرة (سمية محنش)* أحرف النداء، الذي يشكل "أداة تعبير عن المشاعر والأفكار، من دون أن يكون هناك اتفاق مسبق بين المتكلم والمخاطب"² بقصيدة "مراهق وسيدة"، تقول:

قَبَّلْنَهَا..

يَا تَغْرِي الْمُنْهَالَ عِشْقًا فِي مَعَابِدِ حُسْنِهَا

يَا تَغْرِهَا..

يَا صَيِّحَةَ الْمَوْلُودِ تُدْعِنُ لِلْجُودِ..

وَمَا اخْتَوَى

أَنِّي الْبِدَايَةَ كُنْتُهَا..

وَالْمُنْتَهَى..³

تكرر "الباء"، الذي يُستعمل لنداء البعيد أكثر مما ينبغي، لتشكيل صوتها من جوف الفم مع حركة انفتاح الفك الأسفل باتجاه الصدر، مما يجعله بعيدا في المنطلق⁴. عبر عن مشاعر غزل مفرط، وقد انبثق جمال هذا الأسلوب من التشخيص الناتج عن تكرار المنادى المتمثل في "الشعر" مرتين في الأولى نسبته إلى المراهق، أما الثانية فللسيدة، وهو شيء مادي يمثل جزءا من وجه الإنسان، ثم تنوع المنادى بالانتقال إلى "الصيحة" وهي ذات أثر حسي تتمثل في صوت عال يصدر من الشعر، فنتج تكامل دلالي مؤثر في النص رغم اختلاف المنادى، خاصة وأنه أسلوب ليس بحقيقي، بل مجازي لنداء غير العاقل، مما عمق العاطفة وأضفى متعة تحصل أثناء التقبيل، فتعيده إلى زمن ولادته كما تؤدي به إلى النهاية، بتتابع أبطأ الإيقاع بما يتوافق مع اضطراب الإحساس بالزمن في لحظات فرحة تتحرك به إلى المنطلق بحيث يعود به من حاضره إلى نقطة بداية حياته التي مر عليها سنين كما تحدد له النهاية التي قد لا تأتي إلا بعد فترة طويلة.

¹ - عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص: 38.

* من مواليد 1986/10/15م بمدينة "بريكة" ولاية "باتنة"، حاصلة على شهادة الليسانس في القانون من جامعة "بسكرة"، لها عدة جوائز، ونشرت مقالات أدبية، وقصائد في عدد من الصحف الوطنية والمجلات العربية، شاركت في الموسم الخامس من مسابقة أمير الشعراء 2012م.

² - حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، ص: 218.

³ - سمية محنش: مسقط قلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013م، ص: 33.

⁴ - ينظر: حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، ص: 225.

3-2- الأسماء والأفعال: يُسهم اختيار اللفظة الملائمة للاستعمال المتكرر في دعم جمالية النص، بمنح نسبة معتبرة من الإيقاع اللغوي، والعمق الدلالي-بعيدا عن الحشو-" فلا تبدو مقحمة في سياقها، وإنما تتمتع بفاعلية قصوى على تحريك النسق الشعري"¹ لأنها ذات قيم صوتية "تتصف بجمالية معينة على مستوى اللفظ المفرد، من خلال علاقة التركيب بالدلالة الشعورية والفكرية"² يعمل الشاعر المتمكن "على تخصيصها في تموضعها الفني بالجملة الشعرية، لتلبس لبوسا فنيا، وجماليًا، تتعدى ما تحفظه من دلالات إلى دلالات أخرى، مستنبطة من باطن التجربة"³ مما يجذب القارئ بثبات أسلوبه يُفعل التنامي الجمالي، وهي تنقسم إلى أسماء وأفعال.

3-2-1- الأسماء: الاسم "يُخبر به ويخبر عنه"⁴ يدل على معنى مفرد، دون الزمان⁵ وقد يكون لعلم كـ "أحمد" أو لغيره كـ "شجرة"، أو ضميرا نحو "هو" أو اسم إشارة "هذا" أو موصولا مثل "الذي"، تردد بأشكال مختلفة منها:

أ- اسم المعنى: تكررت مفردة "ماء" في نص "احتمالات الماء" لـ(محمد الأمين سعيدي)

لِمَاءٍ لَا يَحْنُ سِوَى لِمَاءٍ *** وَيَنْسَى أَنَّهُ نَزَفُ السَّمَاءِ
لِمَاءٍ مَارَجَتْهُ الرُّوحُ حَتَّى *** تَبْدَى لَابِسًا جَسَدَ الْفَنَاءِ
لِمَاءٍ لَا يَرَى فِي الطِّينِ نُورًا *** وَيَعْرِفُ أَنَّ جَمْرِي مِنْ ضِيَاءِ
لِمَاءٍ لَمْ يَذُقْ طَعْمَ الْبَوَادِي *** وَلَمْ يَعْرِفْ ظُهُورًا كَالْخَفَاءِ
فَتَنَحْتُ تُغَوِّرُ قَلْبِي لِلْبَلَايَا *** لِأُفْنِي دَاخِلِي دَاءً بِدَاءِ
وَأَفْرُجُ فِي دَمِي مَاءَ الْمَآسِي *** بِمَاءِ الْخَوْفِ أَوْ مَاءِ الرَّجَاءِ
كَأَنِّي مَا خُلِقْتُ سِوَى لِمَاءٍ *** يُفَجِّرُ نَهْرَ حُزْنِي اللَّانِهَائِي
وَأَنِّي مَا لَبِسْتُ الْجُرْحَ إِلَّا *** لِتُغْرِقَنِي دُمُوعُ الْأَشْقِيَاءِ⁶

جاءت كلمة "احتمالات" من أجل التفصيل في معاني "الماء" المختلفة، فقد ورد في قوله عز وجل ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ حَلًا هَيِّئًا حَيًّا﴾⁷، أي أنه منبع الحياة للإنسان والحيوان والنبات، كما يعبر به عن غزارة الشعر، فيقال "فلان غزير الماء أي كثير الشعر"، بالإضافة إلى ماء العين المتمثل في الدموع التي تعبر في أغلب الأحيان على الحزن وفي القليل منها على الفرح، ولعل الاحتمال الثاني هو الأنسب لاستخدامه لها في هذا النص بما يدل على الشعر بأشكاله المختلفة، والتي تتمثل في الشعر العمودي والحر والنثري، رغم قيام النص على النظام العمودي.

¹- ينظر: عصام شرّح: نزار قباني بحث في علم الجمال النصي، ص: 12.

²- ينظر: حسين جمعة: في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2002م، ص: 21.

³- ينظر: عصام شرّح: نزار قباني بحث في علم الجمال النصي، ص: 12.

⁴- أبو الفضل عبد الرحمان جلال الدين أبو بكر السيوطي: الأشباه والنظائر في النحو، ج/1، ص: 131.

⁵- ينظر: محمد بن سهل بن السراج: الأصول في النحو، ج/1، ص: 36.

⁶- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 71-72.

⁷- سورة الأنبياء، الآية: 30.

سيطرت مفردة "الماء" على النص، حققت تماسكا من خلال ربط العنوان بالمتن لجذب القارئ، وردت مسبوقة بـ "لام الجر" في أربع أبيات على التوالي، مؤدية "معنى الملك والاستحقاق"¹ فمجرور اللام يملك الشيء المشار إليه حقيقة وشبه الملك أو الاستحقاق أن يملكه مجازا² فاستهل الحديث بماء المطر بتكراره في صدر البيت الأول مرتين، يتميز بالأزلية والدوام لأنه صنع الله عز وجل، وهذا ما يسقط على الشعر المستمر الوجود. ثم يجعل منه في البيت الثاني مُنطلق الحياة التي تُبعث به وقد تغنى به، كما يتميز بالتجدد من خلال دورة الحياة على مر الزمن، مما يوحي إلى الشعر الذي بدأ عموديا ثم وقعت عليه تطورات متلاحقة غيرت من شكله، فكان الشعر التقليدي هو الإنسان في طريقة بعثه إلى الحياة والشعر المتجدد هو المطر الذي يسقط بأشكال مختلفة مرة غزيرا ومرة خفيفا في أوقات من السنة، ويبقى الشعر شعرا بقيمته وفنيته العالية على مر العصور. بعدها يعبر به مجازيا في البيت الثالث بأنه سيدهن بالنار فيحدث التضاد فالماء يطفئ النار كما يزيد الطين بلة وكأن الشاعر يدعو إلى التجديد مع الإبقاء على القديم، ثم يقدم في البيت الرابع أيقونة دالة على مقصده المباشر الذي يُعنى بالشعر من خلال كلمة "البوادي" مؤكدا على استمرار الشعر العمودي، وفيما تبقى من القصيدة يعبر عن مشاعر الحزن والأمل التي تخص الشعر بأشكاله المختلفة بأسلوب مشوق يباعد بين مسافات التكرار لتحقيق التنامي الجمالي.

ب-الضمير: من الضمور وهو الهزال والضعف³ ينتمي إلى الاسم المعرفة الذي وضع لتعيين مسماه حاضرا أو غائبا⁴ باعتباره منفصلا، أما المتصل فما اتصل باللفظ اسما أو فعلا أو حرفا عند آخره. أكثرت منه الشاعرة (لطيفة حساني)^{*} في أبيات من نص "تغريبة التوليب"، جامعة بين ضمير المتكلم المنفصل والمتصل، تقول:

زَهْرَتِي فَلْتَعْدُرِينِي أَنَا بَحْرٌ ُ *** مِتُّ عَطَشِي بَيْنَ خُلُجَانِ انْسِكَابِي
أَنَا حَرْبٌ وَأَنْتِصَارٌ وَأَنْكِسَارٌ *** وَطَرِيقٌ قَدْ أَضَاعَتْهَا رِكَابِي
أَنَا غُنْوَانٌ تَوَشَّى فِي زَمَانِي *** نَائِرًا ضَوْءٌ عَلَى جَمْرِ الْكِتَابِ
قَدْ غَزَلْتُ الْحُبَّ لِلْمَاضِينَ فَلَا *** لِيَحْكُوا بَعْدَ أَخْلَامِي سَلَابِي
إِنِّي قَرَّرْتُ تَرْحَالِي وَرُوحِي *** مَنَحْتُ لِلْأَرْضِ وَجْهًا مِنْ ثِيَابِي⁵

أفاد تردد ضمير المتكلم "أنا" بشكل متتالي وصف الشاعرة لذاها المضطربة بين الضعف لقلة حيلتها أمام من لا يُقدر قيمتها فهي (البحر العطشان، الذات المنكسرة، الطريق الضائع)، والقوة بالفخر لشجاعته فهي

¹- سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 217.

²- ينظر: عبد الرحمن النجدي: معجم حروف المعاني في القرآن الكريم مفهوم شامل مع تحديد دلالة الأدوات، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، مج/2، ط/1، 1996م، ص: 814.

³- ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/29، مادة (ض م ر)، ص: 2606.

⁴- ينظر: جمال الدين محمد بن عبد الله بن يوسف بن هشام الأنصاري: شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج/1، ط/1، 2000م، ص: 96.

^{*} من مواليد 1977/02/12م، بـ "عين الناقة" ولاية "بسكرة"، تمثل عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، تأهلت لنهائيات برنامج أمير الشعراء بـ "أبوظبي في الموسم السابع 2017م، تحصلت على عدة جوائز، آخرها الجائزة الأولى بمسابقة الباطين الشعرية 2018م، لها ديوان "شهقة السنديان".

⁵- لطيفة حساني: أغنية تشبهي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط/1، 2015م، ص: 14.

(الحرب والانتصار)، بالإضافة إلى أنها الصوت الإنساني النبيل المهتم بغيره، الناشر للنور والعلم والحب والعطاء، مما يبعث إلى التأمل في شخصيتها المميزة بأسلوب جمالي مكنها من تثبيت صورتها في ذهن القارئ. كما تكرر الضمير المتصل "ياء المتكلم" في جميع الأبيات بكثافة بلغت أوجها في آخر بيت أربع مرات كأحد الأحرف التي تنبني منها الكلمات فدل على تفكيرها بالبشر عندما قررت الموت، مستمرة في حبهم، وترجو الوصول بهم إلى الأعالي، تاركة لهم إرثا من الحب، غزله لأجلهم كبصمة دائمة، حتى تضمن بقاء ذكراها، لتأملها بأنه سيكون من يقدر هذا الإرث مستقبلا، فدعمت الأنا اغترابها وسط مجتمعها مع التمسك بانتمائها إليهم رغم إهمالهم لها.

ج- اسم الإشارة: هو كل اسم دل على مسمى وأشار إليه¹ يقع في شتى المواقع الإعرابية للاسم، مما ينوع دلالتها حسب السياق الذي ترد فيه. تدخلها هاء التنبيه في بعضها جوازا مثل (هذا، هذه)، أو تلحقها كاف الخطاب نحو (ذاك، تلك، ...)، وقد تُزاد "لام البعد" في بعضها (ذلك، هنالك) ورد تكرار ظرفي المكان "هنا وهناك" في قول (كمال مغيث) من قصيدة "خفافيش الليل البارد":

هناك،

عَسَّسَهُ اللَّيْلُ تَبْوًى بِالْدَّمَارِ،

وَبِأَشْلَاءٍ تَنَاطَرَتْ هُنَا وَهُنَا،

هُنَا لُعْبَةُ طِفْلِ فِي عُمُرِ الْبَيَاضِ،

هُنَاكَ عَرُوسٌ طِفْلَةٌ تَدْعُسُهَا تَوَاقِيْتُ الْخَرَابِ،

وَأَنْفَاسٌ بَادَتْ فِي لِحَامِ السَّرَابِ،

هناك،

أَطْرَدَتْ مِنْ عَثْرَةِ الْبُؤْسِ،

تَخْنُقُهَا أَرْجَاسُ الْعِتَابِ،

هناك،

غَرَبَانٌ سَوْدَاءُ تُعْطَلُ حَوَاسِنَا،

تَضِيقُ أَنْفَاسَنَا فِي خَجَلِ الْكَلَامِ،

تُعْرِي لِلرَّيحِ أَنْيَاطَ الشَّهْقَةِ،

تُعْرِي فِي أَفْرِشَةِ الْيُتَمِ أَنْفَاسَهَا، وَتُوغُرُ فِي الْأَفْنِدَةِ الْجِرَاحَ الْغَائِرَةَ،²

أشار الشاعر بمها إلى أشياء مادية مبعثرة في أماكن مختلفة، وقد جاء اسم الإشارة "هناك" متصدرا المقاطع الثلاثة التي يفصل بينها بعد مكاني معتبر على سطح الصفحة الشعرية مع انفراد "هناك" بسطر كامل في كل مرة، فيكون الوقف عندها قويا، مما حقق دفقا إيقاعيا متماثلا يعزز من موسيقى النص، وفي تنويعه لاسمي الإشارة دلالة بيّنة فـ"هنا" تفيد القرب و"هناك" تفيد البعد المتوسط للمشار إليه ليحاكي مخرج "الكاف"، لاتصاله بالواقع، فهو لا يحوم ضمن نطاق واسع بل يخص فقط الوطن العربي، الذي تسوده الحروب والفساد، بسبب

¹ - جمال الدين محمد بن عبد الله بن يوسف بن هشام الأنصاري: شرح التصريح على التوضيح، ج/1، ص: 142.

² - كمال مغيث: خفافيش الليل البارد، نصوص، ص ص: 15-16.

جماعة شبههم بالغبان السود لظهورهم في الظلام بعيدا عن النور، وتطبيقا على الأوضاع السياسية المعاصرة في الوطن العربي نجده يقصد بهم "الدواعش"، أصحاب أبشع الجرائم ضد الإنسانية والدين، وقد مثل تردها في بداية كل مقطع استقرار الوضع على ما هو عليه من تأزم، بسيطرة مظاهر العذاب على الإنسان في الأرض كأنها مرئية، لتتسخ في ذهن القارئ، فكل صفة تؤكد الأخرى، خاصة مع ما ضمنه من تعابير مجازية، مما أنتج جمالية عالية.

د- الاسم الموصول: الوصل خلاف الفصل¹ يشكل الاسم الموصول القسم الرابع من المعارف² يتصل بجملة تأتي بعده ويتم بها معناه تسمى صلة وليس لها محل من الإعراب أدواته (الذي، التي) مع ما يدخلهما من تشنية وجمع، بالإضافة إلى (من) للعاقل، و(ما) لغير العاقل، "أما (أي) فإنها تستعمل لجميع ما ذكر تبعا لإضافتها ويجوز إعرابها وبناءها، وتظل المقاصد البلاغية عظيمة الدلالة والإمتاع فيه"³ وكان لحضوره في أبيات لـ "عبد القادر مكاريا"، من قصيدة "أميرة" ما يلفت الانتباه، يقول:

هَـذِي الَّتِي نَزَلَ الْمَسَاءُ بِصَمْتِهِ *** فِي صَمْتِهَا وَتَنَازَرُ الرُّمَانُ
هَـذِي الَّتِي رَسَمَتْ عَلَى أَيَّامِنَا *** لَوْنًا تَحَارُّ لَوَجْهِهِ الْأَكْوَانُ
كَيْفَ اسْتَقَرَّتْ بَيْنَ أَيَّامِي وَفِي *** صَدْرِي؟ فَمَالَتْ حَوْلَهَا الْأَغْصَانُ⁴

حرص الشاعر على تحديد المنزلة العظيمة للحبيبة وتفخيم مقامها للمخاطب بجمالية تعبيرية مثيرة، بحيث شكل تكرار الابتداء في البيتين الأول والثاني باسم الإشارة "هذي" مع الاسم الموصول "التي" رابطا لفظيا ومعنويا جسد التماثل الإيقاعي والثبات الشعوري بشكل يجذب القارئ إلى معرفة ميزات المثيرة التي تتوحد مع الزمن في الأصدار (المساء - الأيام - أيامي) ومع الطبيعة في الأعجاز (الزمان / الأكوان / الأغصان) توحي بملأه الجمال الخيالي، فاحترار من قدراتها الخارقة التي مكنتها من اتخاذ مستقر في ذاته.

3-2-2-الأفعال: يشترك إيقاع الفعل مع إيقاع الاسم في منح الأهمية الجمالية للنص الشعري، يتميز بأنه "لا

يكون إلا مخبرا به"⁵ يدل على معنى وزمان⁶ وينقسم إلى ماض، مضارع، أمر ومبني للمجهول.

أ- الماضي: حدث وقع في زمن انقضى، ورد في قصائد كثيرة، منها مقطع من نص "أمواج" لـ (عاشور فني):

آلِي أَن أُسَمِّكَ بَحْرًا
وَأَن أُسْتَرِدَّكَ مِنْ غَيْمَةٍ حَبَّاتُهَا الْقَصَائِدُ فِي دَفْتَرِي

¹ - ابن منظور: لسان العرب، مج/ 06، ج/ 53، مادة (و ص ل)، ص: 4850.

² - ينظر: جمال الدين الأنصاري: شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، ج/ 1، ص: 96.

³ - ينظر: حسين جمعة: في جمالية الكلمة دراسة جمالية بلاغية نقدية، ص ص: 130-131.

* من مواليد 1962م بمنطقة "العيون" ولاية "تيسمسيلت"، حائز على ليسانس لغة عربية وآدابها، وهو عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو مؤسس لبيت الشعر الجزائري، وعضو المكتب الوطني، كتب في المسرح والصحافة، له عدة دواوين، هي "قصائد خرفية، مرايا الشفاه، أيتها الحمقاء، خيانة التراب، صار لا شيء يدهشي". فاز بالجائزة الأولى في كثير من المسابقات.

⁴ - عبد القادر مكاريا: أحبك.. والنصف، دار الوسيط، تونس، ط/ 1، 2011م، ص ص: 20-21.

⁵ - أبو الفضل عبد الرحمان جلال الدين أبو بكر السيوطي: الأشباه والنظائر في النحو، ج/ 1، ص: 131.

⁶ - ينظر: محمد بن سهل بن السراج: الأصول في النحو، ج/ 1، ص: 38.

آَنَ أَن أُسْتَرِيدَكَ دُرًّا
وَأَن لَنَا أَن نَقِيءَ إِلَى شَوَاطِي اللَّيْلِ
نُخْرِجُ أَحْلَامَنَا نَتَجَوَّلُ فِي عَنَمَةِ الْكُونِ سِرًّا
وَأَن لِأَزْوَاحِنَا أَن تُطَلَّ عَلَى الشَّهَدَاءِ
وَتَنْشُرَ أَزْهَارَهُمْ فَوْقَ هَذِي الْمَدِينَةِ قَبْرًا فَقَبْرًا
وَأَن لَكَ الْآنَ أَن تَنْهَجِي حِجَارَةَ رُوحِي
وَقَلْبِي عَلَى ثُلُجِهَا يَتَقَاطَرُ حَبْرًا¹

يتميز المقطع بكثافة إيقاعية عالية لكثرة العناصر المتكررة، بحيث تردد الفعل "آَن" خمس مرات في بداية كل جملة شعرية بصورة موحدة كمنطلق مركزي، وتعلق في الأسطر الثلاثة الأولى بالمتكلم المفرد، في أفعال تبتدئ بحرفين متماثلين (الهمزة والسين/ أسمىك-أستردك) على وزن المتدارك، ثم يتحول إلى صيغة الجمع في أربعة أسطر، ويعود إلى المخاطب المفرد منتقلا إلى وزن المتقارب، محققا تنوعا إيقاعيا يخضع لدلالة تنقله من المتكلم إلى المخاطب، مع اضطرابه لشدة فرحه لتحسن الأوضاع ويقينه من بلوغ الحلم المنتظر، كما ارتبط مباشرة بـ "لي، لنا" التي تؤكد حضور الذات الشاعرة، بما يوحي إليه "لام الجر" من التصاق وملكية مع ياء ونون المتكلم، بالإضافة إلى ظهوره في الجملة الأخيرة كفعل وظرف زماني (الآن) متصلا بـ "لام الجر" مع "كاف المخاطب" (لك)، التي تعود على صديقه "الأخضر فلوس"، ليدل على بلوغ لحظة الوصال والوضوح والسلام في الوطن، بحيث تتنوع أحواله لدى الشاعر بتردد نفس البنية الصرفية على وزن "فعلا" (بحرا، درا)، مشكلة وقفات للجملتين الأولى والثانية والتي حافظت عليها مع بقية الجمل بنفس الوزن (سرا، قبرا، حبرا)، مؤديا اتحادا إيقاعيا وداليا يناسب مشاعر الفرح لنيل الحرية والأمان، وفي الأخير بين المبدع تخلصه من خوف التستر في نظم قصائده، واستخدام المباشرة ليتمكن صديقه من فهمه بكل وضوح، أوحى إليه تقاطر الحبر الأسود على الثلج الأبيض أين يظهر ذلك بكل وضوح، مع ضرورة التنويه إلى ما أسهمت به واو العطف من تتابع سرّ الإيقاع عاكسا سعادة الشاعر. كذلك تكرر حرف "أَن" ست مرات، الذي يؤدي وظيفة النصب نحويا، مما دل على التفتح بعد الانغلاق الذي كان يسود الجزائر وشعبها، رابطا دلالات القصيدة التي تنم على الصدق في نقل التجربة باستحضار نوع من التفاؤل.

ب-المضارع: حدث يجري في الزمن الحاضر ممتد في المستقبل حظي باهتمام الشعراء، تردد في المقطع الثاني من قصيدة "الجميلة النائمة" لـ (سميرة بوركبة)*، تقول:

أُحِبُّكَ...
أَهِ.....أُحِبُّكَ
أُحِبُّكَ دُمْعًا
أُحِبُّكَ صَمْتًا

¹ - عاشور في: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص: 39.

* «شاعرة وأخصائية نفسانية، عضو في اتحاد الكتاب الجزائريين، لها مجموعة شعرية بعنوان "وهج الخاطر"، وفاز ديوان "ليزانكسيا" بالجائزة الأولى لأحسن مخطوط شعري بالمهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي 2013م بقسنطينة.» سميرة بوركبة: ليزانكسيا، دار ميم للنشر، الجزائر، 2015م، ص: 111.

وَسِرًّا وَجَهْرًا
أَجْبُكَ خَوْفًا وَرَمَزًا
وَدَهْرًا¹

تكررت لفظة "أحبك" خمس مرات متتالية بصورة واحدة كمفتتح للأسطر، كثف الإيقاع، مؤديا توكيدا دلاليا لاستناده إلى كاف المخاطب، لتبث به مشاعرها الغرامية في أشكال مختلفة مستعينة بتزديد متلاحق لصيغة الحال على وزن "فعلا"، مما أضفى انسجاما بين المبالغة في التعبير عن الحب والتكثيف الإيقاعي، كما استخدمت التقنية البصرية في كتابة النص معتمدة على المد الخطي للأحرف أفقيا بشكل يلفت انتباه القارئ ويوحي إلى استمرارية هذا الإحساس النبيل، فانسجمت الصورة البصرية مع التعبيرية بتدفق ممارسة هذا الإحساس الذي يتجاوز الآنية إلى الاستمرارية خاصة مع المد المفرط لكلمة "دهرا" الدالة على الأزلية، فنتج التماسك النصي والتميز الجمالي عبر هذا التآلف المثير.

ج-الأمر: يختص بالفاعل المخاطب بطلب حصول الفعل منه وكمثال لتكراره، يقول (قدور رحمانى) في نص "رفرفة الخروج":

آ...
سَمِعْتُ صَهِيلَ نَارِكَ فِي الظُّهَيْرِ
لَمْ يَكْفِ
قَامَتُهُ الْمَدَى الْمَفْتُوحِ
مِنْ كُلِّ الْجِهَاتِ
أُخْرِجُ
مِنَ الزَّمَنِ الْمُسَيِّجِ بِالصَّدَى وَالْأَضْرَحِ..
أُخْرِجُ
مِنَ الْجَسَدِ الْمُخَاصِرِ
بِالْبُرُوقِ الْجَامِحِ..
أُخْرِجُ
إِلَيْكَ بِرَغَمِ خُرَّاسِ الْقَبِيلَةِ
لَا تَنْسَ جِلْدَكَ يَحْتَرِقُ
أُخْرِجُ
فَقَدْ وَاعَدْتَنِي
وَحَلَفْتَ لِي
بِجَمِيعِ أَسْمَاءِ الْجَلَالَةِ...
حُرِّيَّةَ الْأَشْيَاءِ فِيكَ خَطِيئَةٌ
حَسَبَ الرُّوَاةِ

¹ - سميرة بوركبة: ليزانكسيا، ص: 42.

وَرَيْسُ كُهَّانِ الْمَدِينَةِ
أَخْرَجَ
 مِنَ الْأَشْيَاءِ
 عُمْرًا آخَرَ
 حَتَّى تَرَكَ عُيُونُ عُمْقِكَ عَارِيًا مِثْلَ الْخَرِيرِ
 يَا أَنْتَ
أُخْرِجْ
 مِنْكَ مِثْلَ الْفَجْرِ مِنْ كَيْدِ الْعَسَقِ...
 كُلُّ الْأَجَبَةِ أَنْكَرُوكَ
 دَبْحُوكَ
 فِي عُمُقِ الْعَطَشِ..
 وَضَعُوكَ فِي وَسْطِ اللَّغَةِ
 مِنْ أَيْنَ تَبْدَأُ رِحْلَتَكَ؟
 لِلنَّارِ أَجْنَحَةٌ
 تَخُومُ عَلَى الطُّرُقِ...
أُخْرِجْ
 إِلَيْكَ
 كُلَّ الدُّرُوبِ
 تَشَابَهَتْ فِي مُقْلَتَيْكَ
 تَبْكِي
 عَلَى شُرَفَاتِ عُمْرِكَ كَالْمَغِيبِ
 وَالْقَلْبُ يَرْعَفُ كَالشَّفَقِ...
 فَتَهَيَّجْ فِي تَحْنَانِكَ الرَّيْفِيَّ
رَفْرَفَةُ الْخُرُوجِ
 كَنَجْمَةٍ خَضْرَاءَ شَرَّدَهَا الْأَفُقُ...¹

تقصّد الشاعر تشوير المخاطب بتكثيف كلمة "أخرج" رغبة في تغيير نفسيته التي هدها الاستسلام الذي أدى إلى عدم كفاية المدى احتواء صرخاته، وقد أسهم تركيبه الحرفي على دعم هذا المعنى، ف "الراء" تكراري "يستدعي الانطلاق والحركة"²، و "الهمزة، الحاء" يتميزان بصعوبة المخرج من الحلق، و "الجيم" شديد ومقلقل يتميز بالوضوح لشدة تدافع النفس أثناء خروجه، وكان هذا الفعل بداية لكل الجمل الشعرية، متفردا بسطر كامل في كل مرة، مما عزز تألف النسق بالإضافة إلى اقترانه بحرف الجر "من" أربع مرات مفيدا ابتداء الغاية في الزمان، والمكان³،

¹- قدور رحامي: ثروة عمري، ص ص: 89-90.

²- ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط/1، 2002م، ص: 111.

³- ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 224.

والحرف "إلى" مرتين دالا على منتهى ابتداء الغاية¹ مكانا، فجعل من هذا الفعل المرتكز الذي حقق التماسك الصوتي والدلالي معا بانسياب جمالي مثير بما يحاكي إصراره ورغبته في تجاوز المخاطب واقعه البائس نحو الأفضل زمانا ومكانا.

د-المبني للمجهول: صياغته خاصة تدل على أن الفاعل غير معروف يتحدد غرضه من السياق، ورد في أسطر من قصيدة "ماء الحياة" لـ (عبد القادر مكاريا)، يقول:

رَجُلٌ يَتَسَكَّعُ فِي الرَّصِيفِ
تَتَسَلَّقُ قَامَتُهُ الْأَرْضَ
وَالْعُشْبُ يَنْبُتُ فِي فَمِهِ
وَتَسِيلُ عَلَى وَجْنَتَيْهِ الْجَدَاوِلُ
تَبْنِي بِرَاحَتِهِ عُشَّهَا الْقُبْرَاتُ
يَرْتَدِّي غَيْمَةً
وَيَرْفُصُ بَيْنَ يَدَيْهِ الْمَطَرُ
مَرَّ بِالْحَيِّ
فَاتَّقَدَّتْ أَعْيُنُ الْعَانِسَاتِ
وَأُورِقَ بَيْنَ جَوَانِيهِنَّ
رَعَتَرٌ وَخَبَرٌ
قِيلَ هَذَا الَّذِي يَرْسُمُ السَّعْدَ فِي الْغَمْرِ
يَسْتَأْصِلُ الْيَأْسَ مِنْ صَفْحَاتِ الْقَدَرِ
قِيلَ يَبْعَثُ بَيْنَ التَّجَاعِيدِ جَذَرَ الْبُهَاءِ
وَيَفْتَحُ عَيْنَ الْقَمَرِ
قِيلَ أَنَّهُ يُقْرَأُ مَا سَيَكُونُ
يُفَكُّ طَلَّاسِمَ سِحْرِ السَّنِينِ
قِيلَ حَتَّى بَآنَهُ ذُو الْفَضْلِ
فِي جَمَالٍ وَدَفءِ التُّجُومِ
وَحَتَّى اخْضِرَّارِ الشَّجَرِ
قِيلَ عَنْهُ الْكَثِيرُ
وَتَنَاقَلَ سِيرَتَهُ الرِّيحُ وَالشُّرُفَاتُ
تَهَيَّأْنَ كُلُّ الْعَوَانِسِ لِلانْتِظَارِ
تَزَيَّنَّ بِالصَّوْءِ
تَأْمَلْنَ أَنْ يَأْتِيَهُنَّ بِعَطْرِ الْغَدِ الْمُنْتَظَرِ
كَأَن يَفْتَحُ كُلَّ صَبَاحٍ مُرُورَهُ بِالْحَيِّ
بَابًا إِلَى الْخُلُمِ

¹- ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 231.

وَيُعْلِقُ نَافِذَةً مِنْ سَوَادٍ
مَرَّ غَامٌ عَلَى خَالِهِ
ثُمَّ غَابَ¹

يعود عنوان النص إلى قصة من الأدب الروسي* ويفتتحه الشاعر بوصف خيالي لرجل متشرد لم ينله من الحياة سوى البؤس والحرمان، يعاني من العراء والجوع لا يأكل إلا العشب، وكثير البكاء لدرجة أنه يسقيه بدموعه. ويبدو بأن الموسم هو فصل الشتاء لنزول المطر، وقد مر بحي تكثر فيه العوانس فاتخذن منه موضوع الحديث في جلساتهن أثناء تناول الزعتر والخوض في الثرثرة والنميمة، يحددها المبدع مستفيدا من الخطابية السردية بصيغة الحكيم المبني للمجهول "قيل" في مبتدأ كل جملة شعرية، وفيه "تمثل واضح لبنيتي الحضور والغياب"² فثمة غياب للفاعل، وحضور لنائب الفاعل الذي جعله الشاعر محور النص، وقد أشاع في الأسطر جرسا أحدث إيقاعا متناغما لتردده خمس مرات، رسم من خلاله إمكانيات الرجل في صور تختلف في كل مرة لكنها تشغل جميعها للتأكيد على أن هذا الشخص المتسكع له قدرات خارقة في تغيير القدر وفك السحر ومعرفة الغيب وبأنه ذو فضل في جمال الطبيعة. وهنا يتبين الغرض الدلالي من استعمال المبني للمجهول فهو "ينتزع من الفاعل الفاعلية في إحداث الفعل"³ فتصوير واقع الرجل المزري في بداية القصيدة كان دليلا مقنعا على أن الغرض من بناء الفعل للمجهول هو تكذيب الخبر، وليفك ذهن القارئ إلى أن الله وحده قادر على فعل هذه الأشياء، فكيف لشخص شبه ميت أن يتفاعل مع الحياة ويغير كل شيء فيها إلى الأحسن دون أن تقدم له شيئا مفرحا، ولو كان له مثل هذه الإمكانيات لأفاد نفسه وحسن من وضعه البائس، فكل ما قيل هو كذبة كذبها العوانس وصدقنها، فذاع صيته، مما أثار رغبة في ذوات أخريات زيارته من أجل أن يُحسن أحوالهن، لكن الشاعر يُصرِّح في الأخير بأن ما زُعم عن هذا الشخص من قوة وقدرة قد ناله الموت مثله مثل أي شخص عادي.

3-3-العبارات: حين لا يكفي الشاعر تكرار حرف أو كلمة للتعبير عن أحاسيسه، يلجأ إلى ما هو أشد تأثيرا في عبارات معينة ضمن النص، بحيث يؤدي استخدامها في السياق المناسب إلى إثارة القارئ، بقوة إيقاعية في وحدة متماسكة ومتناسقة تعمل كمؤشر يساعد على فك شفرة النص، قد تتحدد في جملة، وهي من "جمل

¹-عبد القادر مكاريا: أحبك.. والنصف، ص: 60-61.

²"رأى شخص حلما زاره فيه والده وقدم إليه إبريقا، يُخبره بأنه ماء الحياة السحري، يفقد سحره بذكر حقيقته، فشربه كله ليضمن الخلود والبقاء للأبد، ثم تذكّر زوجته وأطفاله الذين سيأسفون لشربه الماء وحده وقد يهجرونه، لكن والده قدم إليه آخر ما تبقى منه، ونصحه بتقديمه كمساعدة للناس لا طلبا للشهرة والمجد وغاب عنه بعد ذلك. احتار الرجل لمن سيقدمه، ولأي غرض، وانتهى إلى أنه لن يستطيع الاستمرار حيّا إن لم يخبر أحدا، فقرر كتابة القصة وبعد أن أكملها وضع اسمه بأحرف كبيرة وسكب عليها ماء الحياة، دون تقديمه لأي أحد، فاختلط كل ما كتبه، وصرخ بأعلى صوته عندها استيقظ من حلمه." ينظر: تس دور جفو توف: ماء الحياة، أدب مترجم، موقع: wallada، 05 جويلية 2018م، الساعة: 13:00.

²-ينظر: رائد جميل عكاشة: رؤية العالم عند المعري، قراءة أسلوبية لداليتته، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، المملكة العربية السعودية، ع/5، يوليو 2011م، ص: 77.

³-ينظر: المرجع نفسه، ص: 77.

الشيء جمعه، والجملة: واحدة الجمل، والجملة: جماعة الشيء، وأجل الشيء جمعه عن تفرقه، يقال: أجملتُ له الحساب والكلام¹ وتعني اصطلاحاً "تجميع الكلمات تحت بناء معين"² تتألف من مسند ومسند إليه لتؤدي معنى تاماً، وقد تكررت بأشكال مختلفة، منها:

- تكرار جزء من جملة اسمية منسوخة بـ "كان" في قول (كمال مغيث) من قصيدة "أمي، ملامح عابرة":
أُمِّي،

مِنْ رَحِمِ الدَّلَالِ وَعَبَقِ الْجَمَالِ كَانَ انْكِشَافُ صَنِيعِكَ،
كَانَتْ الْأُمْنِيَّاتُ تَتَشَكَّلُ بِلَمْسَةِ حَانِيَةِ مِنْكَ،
كُنْتُ تُوسِّدِينَ لِمِظْرَافِ الْقُلُوبِ صَنِيعَهَا،
كُنْتُ تُبَارِكِينَ فَلَاحَ الْفِعَالِ،³

تنبع جمالية هذه الأسطر من اشتراك الجمل في الناسخ "كان" بصيغ مختلفة تُعنى بالماضي، ويعرف بنقصه لأنه يدل على الزمن دون الحدث أنتج تكراره كثافة صوتية بجرس موسيقي تفاعل مع إحساس الشاعر بالنقص لغياب أمه، أخذاً حيز الرجوع إلى الماضي لشدة حنينه إليها بكل أفعالها، كما أوحى تردد "ياء المخاطب" -الذي يعود على الأم- إلى شدة حضورها في وجدانه، رغم غيابها.

- تردد جزء من جملة اسمية منسوخة بـ "إن" في أبيات لـ (عمار بن لقرشي) من نص "بوح .."، يقول:

إِنِّي زَرَعْتُكَ مِنْ دَمْعِي وَمِنْ غَضْبِي *** إلهام حُبٍّ وَلِلطَّائِفِينَ أَكْفَانًا
إِنِّي زَرَعْتُكَ فِي عَيْنِي أَفْنَدَةً *** تَهْوَى التَّوَحُّدَ لِلْأَمَالِ شُطْرَانًا
إِنِّي زَرَعْتُكَ فِي مِعْرَاجٍ وَحَدَتِنَا *** أَنْعَامَ وَحْيٍ، وَلِلتَّارِيخِ أَلْحَانًا⁴

يُعرف "إن" بأنه حرف مشبه بالفعل يفيد التأكيد، وقد انسجمت صفة التشبيه مع تمثيل الشاعر للمخاطب بالنبات المزروع، فأسنده إلى الفعل الماضي "زرعتك"، متصلاً بـ "الكاف" لينقله إلى عالمه الخاص، وأدى التكرار المتتالي العمودي للعبارة ائتلافاً صوتياً ملفتاً، يربطه في كل مرة بتعابير مختلفة، مبتدئاً بجعل ذاته مصدر الزراعة (دمعي/ غضبي)، ثم يحدد مكانها الذي يتوزع بين المادي والمعنوي في البيتين المواليين (عيني/ معراج وحدتنا) وأفادت "إن" المرتبطة بياء المتكلم التعبير عن الوجود المشترك بينهما في عالم واحد بعيد عن كل الأحزان، مما أسهم في خلق تماسك القصيدة مع حيوية المعنى وعمقه.

استعان (كمال مغيث) بتكرار جزء من جملة استفهامية في المقطع الثاني من نص "بيني وبينك مسافة

شوق، !!خواطر لها، !!"، يقول:

أَحْسُنِي قُرْمُزِي الْمَسَافَةِ إِلَيْكَ،
وَأَتَنَاسَلُ مِنْ أَلْمِي خَطْفَةً خَطْفَةً،

¹- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/ 09، مادة (ج م ل)، ص ص: 685-686.

²-Vu: Dictionnaire de L'Académie française, p: 2377.

Le texte original: «PHRASE. Assemblage de mots sous une certaine construction .»

³-كمال مغيث: خفافيش الليل البارد، نصوص، ص ص: 22-23

⁴-عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 18.

أَرْقُبْ كَيْفَ يَنْتَفِي الصَّبَّارُ،
كَيْفَ يَنْتَفِي الْعَلْسَجُ،
كَيْفَ يَنْتَفِي خَرْمُ اللَّيْلِ مِنْ أَصْوَاتِ الْأَيْنِ،
كَيْفَ أَرْتَقِي بِي إِلَيْكَ،¹

يخاطب الشاعر حبيبته معبرا عن ألمه في بعده عنها، ثم يردد عبارة "كيف ينتفي" ثلاث مرات متتالية، ويعيدها مرة أخيرة مع استبدال (ينتفي) بـ (أرتقي) كاسرا أفق انتظار القارئ لانتقاله من صيغة الغائب إلى المتكلم وكأن تأمله في كيفية انتفاء الصبار والعلسج وخرم الليل هو الذي سيدله على وسيلة الارتقاء بنفسه إليها، خاصة وأن "كيف" اسم استفهام يسأل به عن الحالة فتدفتت الصور التعبيرية، لتبث الحيرة حول طريقة وصوله إليها، مع تماسك الأسطر بنية وإيقاعا بنسق جمالي مثير.

كرر (محمد الأمين سعيدي) سطرا كاملا بقوله نهاية المقطع الثالث من نص "آخر الموت يا نخلي المتعبه":

/ 3

آه

يا أيها الموتُ

لَا تَتَخَفْ

وَأُظْهِرْ مَا لَمْ يَحْكَ الْقَاسِيَةُ

أَنْتَ الَّذِي فِي صَمْتِكَ الْأَرْلِيُّ

وَفِي غُرْبَةِ اللَّاطِهُورِ

تَعِيشُ وَحِيدًا

وَلَا تَبْتَهِّجْ

وَأَنَا...

غَارِقٌ فِي بُكَائِي

وَفِي فَقْرِي الْمُرْدُوجِ

آه

هل سيجيءُ الفرجُ؟

هَلْ سَيَجِيءُ الْفَرْجُ؟²

أدى كثافة إيقاعية تدل على حسرة الشاعر وحزنه بتوظيف صوت "الآه" لتمييزه بـ "البروز نطقا خاصة مع توفره على ألف المد وانتهائه بالهاء"³، محدثا بطء الإيقاع الذي يحاكي شدة الألم التي يصاحبها طول الزمن، كما

¹ - كمال مغيش: خفافيش الليل البارد، نصوص، ص: 65.

² - محمد الأمين سعيدي: ديوان ماء لهذا القلق الرملي، ص: 106.

³ - ينظر: سيويو: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ج/2، ط/3، 1988م، ص: 220.

أوحت بقية العبارة الاستفهامية بـ "هل" عن رجاءه الفرج بمستقبل أفضل، وتبدو استفادته من التقنية البصرية بتزديد الهمزة الممدودة ربما عشر مرات، مما عمق معاني الوجد والحيرة.

استفاد (عقاب بلخير) في نص "في انتظار الغائب" من تكرار النفي بـ "لا" مع الاستفهام بـ "هل"، في قوله:

هَلْ أَقُولُ الْجُرْحَ.. لَا

لَا وَ لَا

لَا لِإِنْجِنَاءِ الظَّلَالِ

لَا.. وَلَا

لَا.. لِإِنْكَسَارَاتِ الْجِبَالِ

هَلْ أَقُولُ الصَّمْتَ.. لَا

لَا وَلَا

لَا.. لِإِنْقِطَاعِ الصَّوْتِ صَوْتِ الْأُذُنِ

لَا أَقُولُ السَّرَّ لَا أَتَقْنُ عَزْفَ الْأُغْنِيَةِ

فَلَأَقُلُّ كُنْتُ الَّذِي يَنْحَدِرُ الْبَحْرُ لَهُ وَالْكَلِمَاتُ

وَلَأَقُلُّ، كَانَتْ حَيَاتِي خَيْطَ دِكْرِي

وَسُكُونِي صَرَخَاتٍ¹

يسود الأسطر حوار داخلي قوي، يتخلله ترديد عبارة (هل أقول) منتجا بروز إيقاعي، يلائم التعبير عن دواخل الشاعر، التي تُعنى بثورته على الواقع، وقد أفاد الحضور المكثف لـ "لا" النافية تدفقا إيقاعيا دعمته "واو العطف" (لا ولا) بصورة تناسب إلحاحه على رفض الخضوع والسعي نحو التغيير، مما أسهم في تماسك ذو فاعلية في ذات المتلقي، كما أشار إلى ما يدعو إليه بتكرار عبارة (فلأقل)، مؤكدا على تحقيقه، بالإضافة إلى ارتباط الفعل بضمير المتكلم المستتر الذي دل على سيطرة حضور أناه وثقته العالية بنفسه رغم استتاره.

كرر (محمد الأمين سعيدي) شبه جملة في بداية قصيدة "احتمالات الفراشة: أول النار"، يقول:

لِلْفَرَاشَةِ أَلَّا تُرْفَرَفَ فِي أَفْقِي

وَلَهَا أَنْ تُخَاصِمَ زَهْرِي إِنْ خُنْتُ أَلْوَانَهَا

وَلَهَا أَنْ تُهَيِّجَ فِي خَاطِرِي عَطَشِي لِلْمَدَى

وَلَهَا أَنْ تَمُوتَ

عَلَى خُرْقِي

شَيْقِي²

تتكرر عبارة "للفراشة أن"، مع استبدال كلمة الفراشة بضمير الغائب "ها"، محققا الاختصار المكاني الذي يتناسب مع قصر المسافة التي بينها وبين الشاعر، كما أحدث امتدادا نغميا، عمقه "واو العطف" الذي يسبقها في

¹ - عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 58-59.

² - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 73.

كل مرة، لتأكيد الاستحقاق الذي تفيده "لام الجر" فيُسقط على وجوب تعرضه للعذاب إذا ما أقبل على إيذاءها، مبينا قدرتها على إثارتها ومكانتها الرفيعة في قلبه. ويعبر في الأخير عن استحقاقها الموت لفراط شهوته نحوها كتعبير مجازي*، فيقصد بالحرق ذاته التي تجذب الحبيبة إليه حتى ينال منها، مما حقق انسجاما على مستوى الإيقاع والدلالة، منح جمالية عالية.

أورد الشاعر (قدور رحمانى) ترديد أكثر من جملة في قصيدة "لأنك وحدك أنت حبيبي"، في قوله:

حَبِيبِي
إِذَا كُنْتُ مُذْ أَلْفَ عَامٍ
أُعِدُّ
بَسَاتِينَ حُصْنِي الْخَصِيبِ
وَفِي شَفَتِي
قُبُلٌ
بِدَمِ الشَّمْسِ
تَغْسِلُ شَوْقًا قَدِيمًا
كَزَوْبَةٍ تَسْتَحِمُّ بِحَرِّ الطُّيُوبِ
فَمَعْنَاهُ
أَنَّكَ وَحْدَكَ أَنْتَ حَبِيبِي..

حَبِيبِي
حِينَ أَبُوحُ بِحُبِّكَ
تَتَسَّعُ الْأَرْضُ فِي أَضْلَعِي
وَالسَّمَاوَاتُ
مِثْلَ اشْتِعَالِ الْأَغَانِي الْبَعِيدَةِ
فِي الْعَنْدَلِيبِ...
وَأِنْ هَرَبْتَ نَجْمَةً
مِنْ دَمِ الْأَفَقِ
ثُمَّ غَدَتْ وَرْدَةً فِي فَمِي
فَلِأَنَّكَ وَحْدَكَ أَنْتَ
حَبِيبِي..

حَبِيبِي
إِذَا كُنْتُ فِي حُصْنِكَ الْقَرْجِيِّ
دَفَنْتُ هُرُوبِي...

* ذلك أن الحرق من "ماء حراق شديد الملوحة وهو الذي يحرق أوبار الإبل، ...، كما يلقيح به أشجار النخيل". ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/02، ج/10، مادة (ح ر ق)، ص ص: 841-842. والشبق هو "الشهوة". ينظر: المرجع نفسه، مج/04، ج/25، مادة (ش ب ق)، ص: 2187.

وَتَوَهَّجْتُ
ثُمَّ انْسَكَبْتُ
أَنْقَطُ بِالشَّهْدِ كُلِّ الدُّرُوبِ
فَمَعْنَاهُ
أَنْكَ وَحْدَكَ أَنْتَ حَبِيبِي..
حَبِيبِي

إِذَا صِرْتُ أَصْفَى مِنَ النَّارِ وَالْحُبِّ وَالْمُسْتَحِيلِ...
وَإِنْ كَانَ قَلْبِي تَنَاقَرُ لَمَّا بَكَى
فِي جَمِيعِ جِهَاتِ الْهَيْبِ
وَأُورِقَ فِي الْمُنْتَهَى وَنُهُودِ الْأَعَالِي
كَتَسْبِيحَةٍ فِي الْغُرُوبِ
فَمَعْنَاهُ أَنْكَ
وَحْدَكَ أَنْتَ حَبِيبِي..¹

تكررت عبارة "معناه أنك وحدك أنت حبيبي" أربع مرات بشكل دقيق، إضافة إلى أن الجزء الأكبر منها يشكل عنوان النص، ففي المرة الأولى والثانية وردت بعد تسعة أسطر مع استبدال كلمة "معناه" بـ "لأنك" في الثانية، الذي يدل "على الاستمرارية الدلالية"² ثم تتردد مرتين بعد ستة أسطر، ليؤدي إلى "سيطرة الشاعر على انفعالاته"³ مع إنتاج إيقاع جذاب على امتداد القصيدة، يؤكد اهتمامه بمضمون هذه العبارة التي تفيد أبدية انفراد الحبيب بحبه، بحيث يلح على أنه الدافع الأساسي لكل ما يقوم به في حياته، فهو ثابت ودائم على فعل المستحيل لأجله، مما يُنبه إلى مكانة الحبيب التي لا يضاهيها أحد لديه، كما جعل العبارة خاتمة المعنى للانتقال إلى آخر، مؤديا تلاحمه بشكل جمالي يثبت براعة المبدع الفنية في اختيار ما هو مؤثر من الناحية الإيقاعية والدلالية.

قامت (حنين عمر) بتكرير شطر ونصف في قولها من قصيدة "من مذكرات القصف البيروتي":

آه أَيَا وَطَنَ الْعُرُوبَةِ قُلْ لَهُمْ *** مَاذَا سَنَفْعَلُ وَالْعُدُوُّ بِلَا خَجَلٍ
عَرَى الْقَبِيلَةَ كُلَّهَا مِنْ عَرِّهَا *** هَتَكَ السَّتَارَ وَقَدْ قُضِمَصَانُ الْهَذَلِ
هَلْ صَارَتِ الْأَرْحَامُ فِينَا عَاقِرًا *** أَمْ لَا رَجَالٌ فِي الْقَبِيلَةِ، لَا حَبْلٌ؟
آه أَيَا وَطَنَ الْعُرُوبَةِ قُلْ لَهُمْ *** مَاذَا سَنَفْعَلُ بَعْدَ أَنْ مَلَ الْمَلَلُ
سَمِ السُّكُوتُ سُكُوتَنَا يَا أُمَّةً *** دَاسَتْ عَلَيْهَا النَّائِبَاتُ عَلَى عَجَلٍ⁴

يَبْنِ تَكَرُّار (آه أَيَا وَطَنَ الْعُرُوبَةِ قُلْ لَهُمْ/ ماذا سنفعل) عجز الشاعرة، وجعها وحسرتها، أولاً على الوطن العربي الذي أسقطه المستعمر وأتعبه، وثانياً على غياب الدفاع والتصدي للعدو، مع الثبات على الرضوخ

¹ -قدور رحامي: ثروة عمري، ص: من 7 إلى 9.

² -ينظر: أحمد عفيفي: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة-مصر، ط/1، 2001م، ص: 123.

³ -محمد شكري عباد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، مصر، ط/2، 1992م، ص: 128.

⁴ -حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من شبك الجحيم)، ص: 99-100.

والاستسلام، مُفيدا الانتقال من فكرة إلى أخرى بشكل متكامل، فيتقدم المعنى بوضع بدائل مختلفة في التراكيب تخضع لجمال واحد من المعاني، التي تتولد منها كل الصور الشعرية الأخرى، فكان بمثابة المحور الأساسي للقصيدة، يحمل موقف المعتدي والمعتدى عليه معا، العدو الصامد على ظلمه واستبداده، والمعتدى عليه الذي يوسع له المجال للجور أكثر، مما حقق تماسك النص وانسجامه ضمن دائرة إيقاعية واحدة، بأسلوب جمالي فعال ومثير.

3-4-اللازمة: مشتقة من الفعل لزم، و"لزم الشيء يلزمه لزما ولزوما وملازمة، ورجل لزمة: يلزم الشيء فلا يفارقه"¹ وهي أن يترك الشاعر فواصل بين التكرار والآخر بشكل منتظم، مشكلة "مفاصل إيقاعية للنص، مما يجعل استخدامها ووضعها في موضعها اللائق بها مهمة فنية على درجة عالية من الدقة، تجنباً للوقوع في قبضة التكلف واللفظية"² فلا ترد "إلا على جهة التشويق والاستعذاب، ومن المعجز في هذا النوع قول الله عز وجل في سورة الرحمن ﴿مَلَأَ الْإِلَهَ رَحْمَةً تَحَنُّنًا﴾ كلما عدّد مئة أو ذكر نعمة."³ فتربط أجزاء النص إيقاعيا لتسهم في "وحدة النص في اتجاه يقصده المبدع"⁴ مؤكدة على فكرة تبعث إلى التأمل والتفكير، لبراعته وقدراته المتميزة في تكثيف الدلالة وإنتاج المتعة الجمالية. وقد وعى الشعراء الجزائريون المعاصرون إلى توظيفها، فاستثمروا إمكاناتها الجمالية، في نماذج كثيرة، منها:

وردت لازمة الفعل "تمضي" في قصيدة "رثائية لابن الورد" ل (عبد القادر مكاريا)، يقول:

تَمْضِي
وَتَتْرُكُ خَلْفَكَ
لِلرَّيحِ وَالْكَلِمَاتِ
قَمَرًا وَظِلًّا بَارِدًا
وَصَدَى الْكَلَامِ
نَعْمًا مِنَ الْغَيْمِ الْبَهِيِّ
سَيِّلاً مِنَ الْقَوْلِ الشَّهِيِّ
أَثَرًا عَلَى السُّحْبِ الْخَوَامِلِ
وَالْمَقَامِ
شِعْرًا تُنِيمُهُ الْجَمِيلَاتُ
لِيَالِي الْبُرْدِ
بَيْنَ صُدُورِهِنَّ
وَتُرْضِعُهُنَّ اللَّحْنَ الْحَرَامَ
تَمْضِي

¹- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 05، ج/ 45، مادة (ل ز م)، ص: 4027.

²- ينظر: مقداد محمد قاسم شكر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص: 203.

³- ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج/2، ص: 74-75.

⁴- ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد-العراق، ط/3، 1967م، ص: 236.

وَتَتَرَكُ لِلْفَيَافِي تَوَارِيخَ التَّصَعُّكِ
عِطْرَ الْهَوَاجِ
وَصُرَاخَ الْجُوعِ فِي رَمْلِ الصَّحَارِي
وَهَجَ الْقَوَافِي
صَهِيلُ الْخَيْلِ
أَسْئَلُهُ الْخِيَامَ
تَمْضِي
كُلُّ الْأَنْبِيَاءِ مُعْطَرًا بِالشَّعْرِ
وَالْأَلْغَازِ
وَالْفُتُوحَاتِ الْجَمِيلَةِ
وَأَنَاشِيدِ الْمَحَبَّةِ وَالسَّلَامِ
تَمْضِي
كَالْعَيْمِ مُكْتَنَزًا بِنَدَى الْخُصُوفَةِ
كَمَلَانِكَةِ السَّعَادَةِ
وَهِيَ تَفْتَحُ فِي الطُّفُولَةِ
مَعْبَرًا صَوْبَ الْعَمَامِ
يَخْضُرُ بَعْدَكَ الصَّفْصَافُ
وَالنَّدَى يَخْتَالُ بَيْنَ الْعُشْبِ
وَعَلَى جِبَاهِ الْوَرْدِ
بَيْنَ أُرْدَةِ الدَّوَالِي
فِي تَفَاصِيلِ الْمَدَامِ
تَمْضِي
كَأَنَّكَ لَا تُبَالِي
بِالرِّيَاحِينَ الْبَدِيعَةِ تَمْتَطِيكَ
وَبِرَغْبَةِ الصَّفْصَافِ فِيكَ
وَبِمُتْعَةِ الْحَبْرِ يَنَامُ بَيْنَ رَاحَتَيْكَ
وَبِاللَّوَاتِي يَنْتَظِرُنَكَ كَالصَّبَاحِ
وَبِرَتَجِينَكَ لِلْبُرُودَةِ
وَالرُّطُوبَةِ
وَاللِّيَالِي الْبَارِدَاتِ
وَأَنْكَسَارَاتِ الْأُمَانِي
وَأَمْتِدَادَاتِ الْعَرَامِ
وَالَّذِينَ بَنُوا عَلَيْكَ وَفِي صَدَاكَ
وَهُمَا تُعَانِقُهُ الْأَقْمَارُ وَالْأَعْمَارُ
فِي ثَنَائَا رِحْلَةِ الْإِسْرَاءِ

صَوَّبَ الْغَيْمَ
أَوْ رَحَلَةَ التَّحْلِيْقِ
فِي غَيْمِ الْكَلَامِ
تَمْضِي
وَلَمْ تَعُدِ الْقَصَائِدُ فِتْنَةً
وَلَا الْكَلِمَاتُ تَصْنَعُ الثَّوَرَاتِ
فَقَدَ الشُّعْرَاءُ فِي تَحْلِيْقِهِمْ
قَافِيَةَ الْقَوَافِي
فَقَدَ الصَّعَالِيكُ رَمَزَ الرُّجُولَةَ
صَاعَ الْكَلَامِ بِنَاصِيَةِ الْكَلَامِ
لَوْ أَنَّ آخِرَ مَنْ تَقَعَّرَ فِي مِدَادِكَ
وَارْتَوَى مِنْ نَبْعِ وَحْيِكَ
وَقَفْتَ بِحَلَقَةِ دَوْرَةِ الشَّمْسِ
لَأَسْتَوَى حَرْفًا تُفَجِّرُهُ السَّهَامُ
تَمْضِي
وَتَتَرَكُ خَلْفَكَ لِلرِّيَّاحِ
ظِلًّا
وَأَلْفَ عَلاَمَةٍ اسْتَفْهَامٍ¹

شكلت منطلق كل المقاطع في القصيدة، ففي كل مرة يرسم المبدع صورة معينة تشغل جميعها من أجل الوصول إلى ما خلفه رحيل الشاعر النبيل "عروة ابن الورد" من حيرة بشكل صريح ومباشر. جاء الفعل "تمضي" مضارعا يفيد المستقبل، لجعل للثراء كحالة درامية، وجسد الضياع والتشتت لغياب "عروة" إثر مغادرته الحياة، حيث تم تحديد تركته التي لن يكون لها بديل، باقترائه بعبارة "وتترك لـ" في الجملتين الأولى والثانية فجسدت الأولى محاسنه، والثانية أوحى إلى جمال الحياة وخصوبتها بوجوده، كما اتصل بـ "كاف التشبيه" في جملتين متتاليتين مختصتان بمدحه وذكر أثره الذي لا يفنى مع رحيله مهما طال الزمن، مؤكداً فقد الإشراق الجميل لغيابه. ثم يتصل في الجملة التالية بصيغة التشبيه "كأنك" لتضم عتبا لعدم مبالاته بما سيقع بعد رحيله. بعدها يرتبط في الجملة ما

¹ -عبد القادر مكاريا: أحبك.. والنصف، ص: من 83 إلى 86.

* «عروة بن الورد العبيسي: كان أبوه سببا في حرب وقعت بين قبيلته وبين فزارة لذلك كرهه أبناء قومه، وهو أبو الصعاليك تصعلك لاحتقار أبيه له لدنو منزلة أمه في نسبها، سعى إلى إقامة عدالة اجتماعية، شعره صريح قوي التأثير ذو لهجة شعبية تتوجه إلى الجماعات لا إلى الأفراد، مليئة بالعبير المشتقة من تجارب الغزو.» ينظر: عزيزة فوال بابتي: معجم الشعراء الجاهليين، دار صادر للطباعة والنشر، طرابلس-لبنان، ط/1، 1998م، ص: 222-223. «استطاع أن يرفع من حركة الصعلكة، فقد أشاع فيها نزعة إنسانية تحدف إلى التعاضد الاجتماعي والتعاطف الإنساني.» ينظر: أبو يوسف يعقوب بن إسحاق بن السكيت: شعر عروة بن الورد العبيسي، تح: محمد فؤاد نعناع، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/1، 1995م، ص: 06. «يتصف بالفروسية والشجاعة والجلود والإيثار والحكمة والتفكير السليم، لهذا تبوأ مكانة رفيعة.» ينظر: أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تصحيح: أحمد الشنيطي، مطبعة التقدم، مصر، ج/2، د.ت، ص: من 184 إلى 190.

أَصُمُّ يَدَيْكَ بَيْنَ أَنَا مِلِّي
لَمَّا سَيَمَلُّوكَ الْبُرُودُ
فَتَكْتُبِي...
قَصِيدَةً بِالْعَطْرِ فِي صُحُفِ الْهَوَى
أُغْنِيهَا لَطِيفَ الْخُزْنِ فِي عَيْنَيْكَ:
تَبْتَسِمُ الْأَخْزَانُ فِي لَيْلِ الْمَطَرِ
أُمَرِّقُ صَفْحَةً مِنْكَ وَأَجْعَلُهَا السَّمَاءَ
أُمَرِّقُ صَفْحَةً مِنِّي وَأَجْعَلُهَا الْقَمَرَ
وَإِذَا تَعَبْتَ مِنَ الرَّجِيلِ
وَإِذَا ضَجَرْتَ مِنَ السَّقَرِ:
صِرْتُ الْفَنَادِقَ فِي اللَّيَالِي الْخَائِنَةِ
لَا أَسْأَلُ الْعُشَّاقَ عَنْ أَسْمَائِهِمْ!
يَا لَيْتَنِي مُنْفَاكَ
أَتَنَازَّرُ فِي نَسَمَاتِ صَيْفِكَ نَسْمَةً
أَوْ نَجْمَةً
أَوْ مَوْجَةً فِي لَهْوِ بَحْرِ لَمْ الْأَمْسِ خَدُّهُ
أَتَنَكَّرُ فِي بَرْدِهِ
فُنَجَّانَ شَايٍ سَاخِنٍ
أَوْ مَوْقِدًا
أَوْ مِعْطَفًا يَلْتَفُّ حَوْلَكَ بِالْحَنَانِ
يُدْفَقُكَ...
لَمَّا سَيَمْطُرُكَ الْمَكَانُ
بِالْخَوْفِ مِنْ رُكُضِ الزَّمَنِ
بِالْمَوْتِ فِي عَجَزِ
الْوَهْنِ
بِالْوَحْدَةِ الْخَرْقَاءِ فِي أَوْجَاعِنَا
فَأَكُونُ لَكَ- فِي لَحْظَةِ الْإِنْتِمَاءِ-:
أَهْلًا وَتَخْلًا وَبُيُوتًا وَجَوَارًا وَوُطْنَ!!¹

مزجت الشاعرة بين أسطورتين في العنوان، فمثلت لحبيبتها المعاصر بأسطورة (السندباد)* العربية القديمة الذي طال غيابه عن زوجته، مما جعلها تعاني من ألم الفراق، و (الفانوس الشعري) الذي يذهب بذهن المتلقي إلى

¹ -حنين عمر: سر العجر، ص: 13 إلى 16.

* سافر في سبيل العلا سبع سفرات، لكل واحدة قصة، وفي كل قصة عجائب وغرائب. « ألف ليلة وليلة -السندباد البحري-، تقدم: حسن جوهر وآخرون، دار المعارف، مصر، ج/2، ط/2، 1991م، ص: 10.

أسطورة (علاء الدين والمصباح السحري*)، رامية به إلى ذاتها معتبرة نفسها النور الذي يستضيء به الحبيب والمارد الذي يحقق له كل أحلامه ويوفر له الأمان من خلال إبداعها الشعري، فرغم اختلافهما إلا أن الأسطورة تجمعهما فهو "السندباد" الرجال الذي لا يستقر في أي مكان وهي الفانوس الشعري الذي يتخذ له مكانا واحدا هو ذاتها. فكان لهذا التأثير الأسطوري في بث رجاءها ما يوحى إلى عشقها الذي لا يزول مع دوام شوقها لاستمرار فراق الحبيب بما يحاكي تداول الأسطورة إلى الوقت الراهن.

بنيت القصيدة على خمسة مقاطع اعتماداً على ما يشي به الفاصل الفراغي وتردد عبارة "يا ليتني منفك" مفتوحة لكل مقطع على نحو التزامي من بداية النص إلى نهايته، وقد جمعت هذه اللازمة في بنيتها بين ثبوت التركيب النحوي والدلالة التي تشغل التوحد النفسي إزاء روحها الحاملة إلى الاستقرار مع الحبيب، معبرة عن لهفتها عليه التي لا تأس متبعة أشكالاً متنوعة لتبعث فيه الراحة والأمان والدفع عند الحاجة، بألفاظ مستمدة من معجم العشق والتضحية والعذاب، فذاتها كريمة في عطائها صبورة على البعد حتى يستحيل الشعر عندها النور الذي تستأنس به. وقد أدت هذه اللازمة إلى تماسك النص، من خلال تفاعل إيجاء العنوان مع دلالة اللازمة معنى وإيقاعاً، فكلمة "منفك" رغم ما فيها من انعزال إلا أنها تدل على الاستقرار في مكان واحد وهذا ما ترجوه بأن تستقر مع حبيبها في منفى يجمعها به. كما استخدمت "يا" التي تفيد نداء البعيد "بمسافة أبعد مما ينبغي"¹ وذلك لبعد مخرجها متحدة مع ألف المد بشكل ينسجم مع بعد الحبيب، وأفادت المدود دلالة الجهد الكبير الذي يستدعيه الصبر على هذا الرجاء، بالإضافة إلى أنها حولت تركيب العبارة عن بنيتها المباشرة بحيث جمعت بين النداء والرجاء والتعجب ومعروف بأن النداء يؤدي إلى لفت الانتباه وبدخولها على حرف التمني "ليت"، أصبح مجازياً² يدعو إلى التأمل في تمنياتها، محدثاً تناغماً تصويرياً بكثافة إيجائية، عبرت "عن الاستحالة لإضفاء مسحة من الجمال"³ دعمها اجتماع العدول التعبيري مع الحقيقي بصور متنوعة، تُغفلها عواطف الشوق مع أمل الاجتماع بروح جمالية على مستوى التجانس الصوتي للإيقاع اللغوي. فتميزت المقاطع الأولى بتعابير خيالية وأخرى واقعية، أظهرت المعنى الممكن في صورة المستحيل، مثل مجاز العبارات في المقطع الأول (اغتيال الحنين/ صرت الوطن/ الشوق الجريح)، في مقابل التعبير الممكن بكلمة (أعانقك)، ويغيب المقابل الحقيقي في المقطع الثاني لعباري (تعثر وجهك/ صرت الطريق)، مع وحدة الفكرة الواقعية في الثالث (يا رافد لا تنحدر إلا هنا) يُوازِيها تكثيف المجاز في كل من (ارتسم المدى بالالارجوع/ عمرت لك بين الضلوع بيتا/ نافورة زرقاء مثل بحر عيونك/ يحتفي بمساءنا). وتعتمد في المقطع الأخير على كل ما هو مجازي بعيداً عن الواقع سواء ما تعلق بالطلب أو المقابل، غير أنها تتلمس الواقع في المشبهات (نسمة-موجة-فنجان شاي ساخن-موقدا-معطفا-أهلاً-نحلاً-بيوتا-جوازا-

* ينظر: ألف ليلة وليلة -علاء الدين والمصباح العجيب-، ج/12، ص: 93 وما بعدها.

¹ -حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، ص: 225.

² -"يدخل النداء على غير الاسم لغرض بلاغي". ينظر: حسن عباس: النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، مصر، ج/4، ط/3، 1974م، ص: 5-6.

³ -ينظر: حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، ص: 240-241.

وطن). فسمح المزج بين الخيال والواقع بتنامي الأفكار وتألّفها، بما يحاكي إحياءات العنوان كمنطلق لتأويل محتوى النص، في حلم تسعى إلى تحقيقه بالتوحد مع الحبيب إلى الأبد، مُشكّلا رؤية جزئية تتضافر مع بعضها البعض في تأسيس الملامح العامة لرؤيا النص المتناسك إيقاعا وبناء ودلالة، ومن ثمّ تكمن القدرة على التكوين الجمالي.

ثالثا: دور الإيقاع البلاغي في تحديد المعالم الفنية للنص

بعد دراسة الإيقاع الناتج عن العلاقات بين عناصر التركيب النحوي التي تنفرع إلى وحدات صغرى وأخرى كبرى تنظم القصيدة، وتثبت في ثناياها جمالية تتملّك ذهن القارئ بما يتبعها من إحياء يساعد على فهم معاني النص كوحدة دلالية ونحوية، تم تخصيص هذا المبحث لدراسة دور الفروع البلاغية في ذلك.

1- مفهوم البلاغة

تعني «الوصول والانتهاء»¹ سمي هذا العلم بالبلاغة لأنه «بمسائله ومعرفتها يبلغ المتكلم إلى الإفصاح عن جميع مراده، مُشتَمِلا على ما يعين على قبول السامع له ونفوذه في نفسه»² لأنها "قبل كل شيء أسلوب يسمح للشخص الذي يمتلكه أن يصل إلى الهدف المرغوب في إطار الحالة الخطابية، لذلك يشترط أن تكون لديه القدرة على إقناع القارئ بصحة قضية ما بشكل يُفعّل النص، مما يتطلب منه معرفة خصائص الكلام"³ وبهذا الإقناع تبرز جماليتها التي تجذب المتلقي.

2- أهمية الإيقاع البلاغي

الغرض الجمالي هو المقصود من وراء استفادة الشعراء من مباحث البلاغة وامتزاجها بالإيقاع والسياق العام، يزيد بها فعالية أكثر وأقوى، مع أنه يجب "الأخذ بعين الاعتبار خصوصيات الأهداف البلاغية التي تبرر استخدامها بكل قصيدة"⁴ فالجانب البلاغي في الشعر يمثل حيزا شاسعا لإظهار الإمكانات المتنوعة في استغلال طاقة اللغة وإحياءاتها الثرية بشكل خاص يختلف عما هو دارج، يُسهم في تحقيق التنظيم الإيقاعي المطلوب في النص الشعري، ويُجَمِّل المعنى ليشد المتلقي إليه.

فما هي المعالم الفنية التي تؤديها هذه التقنيات؟ ولتحديدها، وجب إظهار قدرتها في تكثيف الإيقاع، ثمّ الكشف عما يوحي إليه من معاني تسير السياق.

¹ - أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، دار إحياء الكتب العلمية، مصر، ط/1، 1952م، ص: 06.

² - محمد الطاهر بن عاشور: موجز البلاغة، المطبعة التونسية نَجح سوق البلاط، تونس، ط/1، د.ت، ص: 03.

³ -Vu: Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, P:99-101-102. Le texte original: «la rhétorique est avant tout une technique qui doit permettre à celui qui la possède d'atteindre, à l'intérieur d'une situation discursive, le but désiré; elle a donc un caractère pragmatique : convaincre l'interlocuteur de la justesse d'une cause. .. D'une manière qui fait du texte, ce qui l'oblige à connaître les propriétés du discours».

⁴ -Vu: Philippe Zimmermann: Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d' Horace, recherches sur une poétique du sens, Thèse de doctorat, supervision : M. MARC REYDELLET, Université Rennes 2, Université européenne de Bretagne, Français, 2009, p p: 302-303. Le texte original: « ...Il faut également prendre en compte les particularités des visées rhétoriques propres à chaque ode: ce sont ces visées qui justifient le rythme rhétorique utilisé.»

3- أقسامه

ينشأ الإيقاع البلاغي من أساليب التقديم والتأخير، التوازي والبديع.

3-1- التقديم والتأخير:

أ- مفهومه: وهو في اللغة من "قَدَّم، المَقْدَّم من أسماء الله الحسنى، وهو الذي يقدم الأشياء ويضعها في مواضعها، فمن استحق التقديم قدمه"¹ أما التأخير "فنقيض المقدم، من آخر والمؤخر أيضا من أسماء الله الحسنى، وهو الذي يؤخر الأشياء ويضعها في مواضعها"² كما يعني "جعل الشيء مؤجلا"³ واصطلاحا، يمثل أسلوب بلاغي يعمل على "تشويش الرتبة"⁴ بحيث يُسمح للشاعر بتجاوزات في استعمال اللغة دون غيره، لغرض إيقاعي وآخر دلالي، تُخرجها «في سلسلة من العلاقات المبتكرة»⁵ مما يمنح تأثيرا يساعد القارئ على تأويل مقاصد النص، بهدف "خلق استعداد خاص في القراءة"⁶ وقد أُشير إلى المقوم الجمالي الذي يتوفر عليه هذا الأسلوب وما يتوفر عليه المبدع من وعي بجماليته منذ القدم، ف "لا يكفي القول بأنه قدم للعناية، من غير أن يذكر، من أين كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم؟ ولا يجوز تقسيمه إلى مفيد وغير مفيد، وأن يعلل تارة بالعناية وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب، حتى تطرد لهذا قوافيه ولذاك سجعته، فمتى ثبت التقديم، اختص بفائدة لا تكون مع التأخير، فقد وجب أن تكون قضية في كل شيء وفي كل حال"⁷ مما يجعل الترتيب الخاص خدمة لجمالية التعبير ضمن التجربة.

ب- أشكاله: يتخذ المبدع وسائل خاصة به في كتابة النص، قد تخرج عن المؤلف تحفظ له الاتساق والانسجام، تاركا قرائن تساعد على التأويل والفهم. وقد أولى الشعراء المعاصرون عناية كبيرة بهذا الأسلوب، فكثرت استعماله بأشكال مختلفة، في الجمل الفعلية والاسمية وأشباه الجمل، بحيث يحقق المسند مع المسند إليه، بالإضافة إلى ما يلحقهما من فضلة "تجربة شعورية وفكرية مختزنة عند المتكلم يريد التعبير عنها وليس حالة سكونية جامدة."⁸

ب-1- الجملة الفعلية: ذكرت عناصرها في الألفية، بترتيبها المؤلف وأشكال انزياحها، في قوله:

وبعد فعل فاعل فإن ظهر *** فهو وإلا فضمير استتر
والأصل في الفاعل أن يتصلا *** والأصل في المفعول أن ينفصلا
وقد يجاء بخلاف الأصل *** وقد يجي المفعول قبل الفعل

¹- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 5، ج/ 39، مادة (ق د م)، ص: 3552.

²- ينظر: المرجع نفسه، مج/ 1، ج/ 1، مادة (أ خ ر)، ص: 38.

³-Vu: Dictionnaire de L'Académie française, p: 2825.

Le texte original: « RETARDER: Il signifie, Faire qu'une chose vienne à être différée.»

⁴- ينظر: تمام حسان: البيان في روائع القرآن (دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني)، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط/ 1، 1993م، ص: 227.

⁵- خيرة حمر العين: جمالية العدول في التراث البلاغي، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة-المملكة العربية السعودية، ج/ 14، مج/ 7، سبتمبر 2003م، ص: 243.

⁶- ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ص: 174-175.

⁷- ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 108 وما بعدها.

⁸- ينظر: محمد جمعة: في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، ص: 65.

وأخر المفعول إن لبس خذز *** أو أضمّر الفاعل غير منحصر¹

يقع الفاعل بعد الفعل في الحالة العادية، ويجوز تقدمه مع المفعول به على الفعل.

ب-1-1- تقديم الفاعل على الفعل: رغم ما يؤديه هذا العدول من إلغاء لفاعلية الفاعل وجواز تصييره مبتدأ إلا

انه حقق دلالة في قول الشاعرة (حنين عمر) من قصيدة "رسالة شكر" على الكامل:

شُكْرًا لَطَعْتِكَ الَّتِي فِي دَاخِلِي *** وَالسَّيْفُ فِي لَحْمِي بَغْلًا يَقْطَعُ

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/

أَنَا لَا أَلُومُكَ بَلْ أَنَا مُمْتَنَّةٌ *** قَلْبِي الْأَبْيُّ بِرَحْمَةٍ لَا يَطْمَعُ

0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0///

قَلْبٌ أَحَبَّكَ بِالْخِيَانَةِ صُنَّتُهُ *** نَعَمْ الْمَكَارِمُ فِي يَدَيْكَ تُجَمُّعُ²

0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

وقع العدول في عجز البيت (1-2) وفي كامل البيت الثالث، وفي تقدير الكلام يكون الوزن كالآتي:

0/0//0/0/0/0/0/0//

وَيَقْطَعُ السَّيْفُ فِي لَحْمِي بَغْلًا:

0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

لَا يَطْمَعُ قَلْبِي الْأَبْيُّ بِرَحْمَةٍ:

أَحَبَّكَ قَلْبٌ صُنَّتُهُ بِالْخِيَانَةِ *** نَعَمْ الْمَكَارِمُ تُجَمُّعُ فِي يَدَيْكَ

0/0//0//0//0/// 0//0/0/ //0//0/0//0/0//0//0//

أكد التقطيع العروضي بأن سبب التقديم يعود إلى تحقيق التوازن الإيقاعي في عجز البيت الأول والبيت الثالث، بالإضافة إلى إيجاء الشاعرة إلى قسوة الحبيب وتشبيهها له بالسيف، كما أشارت إلى نبل قلبها ورفعته بعطاء الحب الذي جوزي بالخيانة، أما البيت الثاني فلم يُعن التقديم بسلامة الإيقاع، لأنه حتى مع الرجوع إلى أصل الكلام لم يخرج عن الكامل، بل تغيرت التفعيلة الثانية من التامة إلى المضمرة³ والثالثة من المضمرة إلى التامة في العجز، مما جعله ينفرد بالإشارة إلى صمودها رغم كل ما لحقها من الحبيب الخائن والظالم كدافع دلالي فقط.

ب-1-2- تقديم فعل جواب الشرط على فعل الشرط: جاء في الألفية:

لولا ولوما يلزمان الابتدا *** إذا امتناعا بوجود عقدا

وبهما التخصيص من وهلا *** ألاّ أو ليتنها الفعلا

وقد يليها اسم بفعل مضمّر *** غلّق أو بظاهر مؤخر³

أجازه (قدور رحمانى) لسلامة الإيقاع في قوله من نص "غلال النبي عليه السلام" على البسيط:

¹- ينظر: ابن مالك: الألفية، ص: 18-19.

²- حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من شبك الجحيم)، ص: 136.

* الإضمار يعني تسكين المتحرك الثاني من التفعيلة، يقع في بحر الكامل فقط القائم على تفعيلة متفاعلة. ينظر: موسى الأحمدى نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 26.

³- ابن مالك: الألفية، ص: 53-54.

إِذَا دَنَا مِنْكَ صَحْوُ سَالٍ مَغْفِرَةً *** وَأَعَشَبَ الْغَيْمُ مُرْجَانًا إِذَا اقْتَرَبَا¹
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

وقع التغيير في العجز، وتقدير الكلام: وَإِذَا اقْتَرَبَ أَعَشَبَ الْغَيْمُ مُرْجَانًا 0//0//0/0//0//0///

أفاد تقديم "أعشب" على "اقترب" دلالة التأكيد على إيجابية الاقتراب والدنو من الرسول عليه الصلاة والسلام بتوجيه الرؤية نحو محاسنه التي تنشر بوجوده التفاؤل باتساع حلقة الأمل، مستفيدا من غرض المدح بحس عذب مع قدرة تعبيرية مؤثرة، كما تعاقب أسلوب الشرط في شطري البيت بشكل جمالي مختلف.

ب-2- الجملة الاسمية: قيل فيها:

والثاني مبتدأ وإذا الوصف خبر *** إن في سوى الأفراد طبقا استقر
وفردا يأتي ويأتي جملة *** حاوية معنى الذي سيقى له
والأصل في الأخبار أن تؤخرا *** وجوزوا التقديم إذ لا ضررا²

للمبتدأ حق الابتداء، مع جواز التأخير، بحيث يجوز "تقديم خبر المبتدأ على المبتدأ وكذلك خبر كان وأخواتها على أسماءها وعليها"³

ب-2-1- تقديم الخبر على المبتدأ: ورد مفردا في قول (حنين عمر) من نص "القصيد البغدادية" على الكامل:

بَغْدَادُ يَا عُصْفُورَتِي هَلْ عَاتِرٌ *** حَظِّي وَحَظُّكَ، حَظُّنَا عَبْرَاتِي؟
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//
مَخْذُولَةٌ شَفَتَايَ مِنْ وَجَعِ مَضَى *** مِنْ مِلْحِ دَمْعِي فِي لَطَى قُبْلَاتِي⁴
0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

وتقدير الكلام:

بَغْدَادُ يَا عُصْفُورَتِي هَلْ حَظِّي *** عَاتِرٌ وَحَظُّكَ، حَظُّنَا عَبْرَاتِي؟
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//
شَفَتَايَ مَخْذُولَةٌ مِنْ وَجَعِ مَضَى *** مِنْ مِلْحِ دَمْعِي فِي لَطَى قُبْلَاتِي
0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

استندت الشاعرة إلى الانزياح لغرض إيقاعي لأن الرجوع إلى أصل التسلسل يخرجها من وزن الكامل، بالإضافة إلى الفائدة الدلالية، ففي البيت الأول يظهر تتابع عبارتين (وحظك، حظنا عبراتي) وقد عطفنا على كلمة (حظي)، مما أدى إلى طول المبتدأ ومتعلقاته فتقدم الخبر كي يسيطر على انتباه المتلقي. كما قُدمت (مخذولة) على (شفتاي) في البيت الثاني مع تجاورهما بشكل مباشر، بغية حصر القارئ في مجال محدد بالتأمل في الانكسار وخيبة الأمل التي تعانيتها.

¹ -قدور رحامي: ثروة عمري، ص: 11.

² -ينظر: ابن مالك: الألفية، ص: 10 - 11.

³ -ينظر: ابن جني: الخصائص، ج/2، ص: 382.

⁴ -حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحت من شبك الجحيم)، ص: 76.

تقدم خبر كان كشبه جملة على اسمها في قول (لطيفة حساني) من قصيدة "آه يا شام" على الكامل:

كَانَتْ كَمِثْلِ الشَّامِ أَحْلَامُ الصَّبَا *** ضَوْءٌ يُسَافِرُ فِي غَدٍ مِنَ ابْتِسَامِ¹

00//0// 0//0/0/ 0//0/0/

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

وقع في الصدر، وتقدير الكلام: كَانَتْ أَحْلَامُ الصَّبَا كَمَثَلِ الشَّامِ /0/0/0/0/0/0/0/0/

أدى التقسيم سلامة بحر الكامل، كما أرادت به الشاعرة التنبيه إلى (الشام) كمشبه به لما كانت عليه من حسن وبهاء وسلام، وهي صفات تتلاءم مع المشبه المتمثل في (أحلام الصبا)، مما نقل الدلالة إلى مستوى آخر من اليأس والتعب يناسب الإحساس بفقد كل الميزات التي كانت عليها الشام.

ب-2-2- تقديم الخبر على الناسخ: جاء في سطر ل (محمد بوطغان) من مطلع نص "تهمة الماء" على المتدارك الحر:

عَاشِقًا 0//0/

↩ 0/0 0/0/ 0/// 0//0/ كَانَ يَرْقُصُ فِي رَعْشَةِ النَّبْضِ

وَالْقَلْبُ مُتَّسِعٌ لِلرَّحِيلِ² 00//0/ 0/// 0//0/ 0/

افتتح النص بالانزياح، وتقدير الكلام: كَانَ عَاشِقًا يَرْفُصُ فِي رَعْشَةِ التَّبْصُ 0/0 0/0/0 0/0 0/0 0/0/0

افتتح الشاعر القصيدة بخبر كان (عاشقا)، لِيُعَمِّقَ حالة العشق والفرح، ويستقطب القارئ للتفاعل مع فكرة النص، كما أن الترتيب الصحيح للجملة يؤدي إلى امتزاج المتدارك بالمقارب ويبدو بأنه سعى إلى الحفاظ على وحدة التفعيلة بهذا الأسلوب.

ب-2-3-تقدم الاسم على الناسخ: لا يجوز في القاعدة النحوية مثل هذا العدول غير أن (حنين عمر) استفادت

منه في بيت من قصيدة "ناقاة البسوس" على الكامل:

سِيرِي (حَنِينُ) فَإِنَّ نَافَتَكَ الْهَوَى *** وَلَهَا الْمَوَاجِعُ أَنْ تَكُونَ عَشًّا أَخِيرٌ³

00//0/0/ 0//0/// 0//0///

0//0/// 0/ /0// 0//0/0/

تقدير الكلام:

سِيرِي (حَنِينُ) فَإِنَّ الْهُوَى نَاقَتَكَ *** وَأَنْ تَكُونَ الْمَوَاجِعُ عُشًّا لَهَا آخِرُ

00//0//0/0//0//0/ 0//0//

0///0/0// 0 /0// 0//0/0/

أَوْ :

سِيرِي (حَنِينٌ) فَإِنَّ الْهُوَى نَاقَتَكَ *** وَلَهَا أَنْ تَكُونَ الْمَوَاجِعُ عُشًّا أَخِيرُ

00//0/0//0//0/ 0//0/0//

0///0/0// 0 /0/ / 0//0/0/

أسهم هذا العدول بدرجة عالية في التآلف الدلالي والإيقاعي، فلم تكتف الشاعرة بتقديم الاسم على الناسخ بل زادت عليه تقديم شبه جملة (لها) عليه للتعبير عن التصاق هذه الآلام بذاتها، لتبث مشاعرها الحزينة التي تعانق الوجود، بإثارة جمالية منبعها توافق الإيقاع مع دلالة استمرار المعاناة خاصة مع تضمين الحشو وقفا على

¹ -لطيفة حساني: أغنية تشهق، ص: 19.

2- محمد بوطغان: قهمة الماء، ص: 79.

³-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذى لمحتة من شباك الجحيم)، ص: 116.

السكون (تكون) وانتهاء الضرب بعلة (التذليل).

كما قدمت اسم "صار" عليها مع شبه جملة في نص "رجالوجيا": (menologia)¹ على الرمل، تقول:

دَمَعَتِي فِي الشَّوْقِ صَارَتْ جَكْمَةً *** تَشْرُحُ الْأَشْيَاءَ عِنْدَ الْعَارِفِينَ
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

وتستمر في القول مع تقديم شبه الجملة على الخبر

عَتَمَتِي فِي الْعِشْقِ بَاتَتْ نَجْمَةً *** أَبْصُرُ الْمَجْهُولَ تَنْجِيمًا مُبِينًا
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

وقع التقديم في صدر البيت، وتقدير الكلام:

صَارَتْ دَمَعَتِي جَكْمَةً فِي الشَّوْقِ
بَاتَتْ عَتَمَتِي نَجْمَةً فِي الْعِشْقِ
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

بالعودة إلى الترتيب المنطقي يحتل الوزن فالانزياح جاء لسلامة إيقاع الرمل، ويبدو تراكم إحساس الشاعرة باليأس في البيت، مستندة إلى دلالة الأشطرنج المتوازية تركيبا وإيقاعا بأسلوب يضفي الفكرة ويعمق معناها، فقد فضلت الابتداء بالاسم على الناسخين (صار/ بات) في كلمتين (دمعتي/ عمتي) تحملان معاني الألم والحزن والظلام للتعبير عن ذاتها المحطمة، وأفاد وقوع شبه الجملة (في الشوق/ في العشق) بينهما حيزا يشير إلى تسبب العشق وما يترتب عليه من أشواق في وجعها.

ومثله يقع في قول الشاعر (علاوة كوسة)* من قصيدة "إلى عرش بلقيس" على المتقارب:

فَبَلْقَيْسُ صَارَتْ لِعَيْرِي حَرِيمًا *** وَقَدْ صَيَّرُوهَا حَرَامًا عَلَيَّ²
0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

حدث التقديم في الصدر، وتقدير الكلام: فَصَارَتْ بَلْقَيْسُ حَرِيمًا لِعَيْرِي 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

جاء الفعل الناقص "صار" في الماضي واسمه مقدم عليه لغرض العناية بالحبيبة، خبرها كلمة "حريما" المتأخرة عن شبه الجملة "لعيري"، والتي دلت على حالة الفقد التي يعيشها الشاعر، وبإجراء التقطيع العروضي يظهر بوضوح الخلل الإيقاعي، ليكون الأسلوب فاعلا في الإيقاع، مع إسهام تقنية التصدير بتكرار (صار) بصيغتين مختلفتين، للإشارة إلى الأثر الكبير الذي وقع عليه بغياب الحبيبة.

ب-3-الفضلة: تعني "البقية من الشيء، وأَفْضَلَ فلان من الطعام وغيره، إذا ترك منه شيئا"³ ويُقصد بها اصطلاحا "ما زاد على المسند والمسند إليه كمكمل أو أداة ربط، تشمل المكملات المجرورة (المجرور بالحرف والمجرور

¹-ينظر: حنين عمر: باب الخنة (وجهك الذي تحت من شباك الحليم)، ص: 132-133.

* شاعر وروائي ومسرحي وناقد أكاديمي، ولد عام 1976م بولاية سطيف، متخصص في الأدب الجزائري القديم والحديث، نال العديد من الجوائز، وشارك في الموسم السادس لمسابقة أمير الشعراء 2015م.

²-علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2009م، ص: 54.

³-ابن منظور: لسان العرب، مج/ 05، ج/ 38، مادة (ف ض ل)، ص: 3429.

بالإضافة)، المنصوبة ترد مفعولا من المفاعيل (المفعول به والمفعول المطلق والمفعول لأجله والمفعول فيه والمفعول معه)، وترد ملحقا من ملحقات المفاعيل (الحال والتمييز والاستثناء)، ومكملات توابع، تتبع الاسم في الجملة

إعرابا ونوعا وعددا (النعت، العطف، التوكيد، والبدل)¹ وردت أشكال مختلفة لتقدمها منها:

ب-3-1- تقديم الحال: قيل في الحال:

والحال إن ينصب بفعل صرفا *** أوصفة أشبهت المصرفا

فجائز تقديمه كمسرعا *** ذا راحل ومخلصا زيد دعا²

يجوز تقدم الحال على العامل فيها فهي مفعول فيها كالظرف، يُنقل الفعل عنها³

تقدمت على الفعل مع تأخر الفاعل على شبه الجملة في بيت ل (حنين عمر) من نص "هب الصبا (عروة

وعفراء)"، تقول:

أَلَمْ تَسِيلْ مِنَ الْعُيُونِ لُحُونَهُ *** وَتَفِيضُ بِالذُّكْرِى عَلَيَّ مَثَالُهُ⁴
0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0///

وتقدير الكلام:

تسيل لحونه من العيون ألما *** وتفيض مآثله بالذكرى على
0///0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

يبين التقطيع العروضي سلامة بحر الكامل بالانزياح وحلله بالترتيب المنطقي، مما يثبت الضرورة الشعرية في اللجوء إليه، بالإضافة إلى القيمة الدلالية، فقد عبرت الشاعرة عن شدة وجعها بتقديمها صيغة الحال (ألما)، كما قدمت شبه جملتين متتاليتين على الفاعل في العجز (بالذكرى علي) موحية إلى عمق أثر الهوى في ذاتها.

وقدمت الحال والفاعل والمفعول به على الفعل في قولها من قصيدة "ست الشناشيل" على الكامل:

قَهْرًا نَمُدُّ الْكَفَّ ... نَطْلُبُ مَوْطِنًا *** وَالْكَوْنُ مِنْ يَدِنَا الْهُوَا يَتَوَسَّلُ⁵
0//0/// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

هيمن العدول على شطري البيت، وتقدير الكلام:

نَمُدُّ الْكَفَّ قَهْرًا ... نَطْلُبُ مَوْطِنًا *** وَالْكَوْنُ يَتَوَسَّلُ الْهُوَا مِنْ يَدِنَا
0//0///0//0//0//0//0// 0//0//0//0//0//0//0//

أسهم التقديم في التوازن إيقاعي، كما مكن الشاعرة من التعبير عن أحاسيسها، فقدمت الحال (قهرا) على الفاعل (نمد) للتعبير عن سوء الوضع بسبب القحط والموت، كما قامت بتأخير الفعل (يتوسل) على الفاعل

¹- ينظر: سليمان الفياض: النحو العصري دليل مبسط لقواعد اللغة العربية، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مصر، ط/1، 1995م، ص: 117.

²- ابن مالك: الألفية، ص ص: 26-27.

³- ينظر: ابن جني: الخصائص، ج/2، ص ص: 284-285.

⁴- حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من شبك الجحيم)، ص: 41.

⁵- المصدر نفسه، ص: 90.

للدلالة على شمولية الفعل باستخدام كلمة (الكون)، فشبّه الجملة (من يدنا) للإيجاء بعظمة تأثير توحيدها مع الوطن الذي يخلق قوة جبارة تقهر كل ما يتصدى لها، ثم المفعول به (الهاو) الذي يمثل عنصرا مهما من عناصر الحياة منعه هذا التوحد.

وتتقدم الفاعل والحال على الفعل في قولها من قصيدة "وطن علي شفاهك":

هَمَسَاتِكَ شَوْقًا تَسْأَلُنِي : *** مَا سِرُّ الْبِسْمَةِ فِي شَجْنِي؟			
<u>0///</u>	<u>0///</u>	<u>0/0/</u>	<u>0/0/</u>
وَأَنَا فِي الْمُنْعَى ضَائِعَةٌ *** لَا دَرْبٌ تَوْصِلُنِي مُدُنِي ¹			
<u>0///</u>	<u>0///</u>	<u>0/0/</u>	<u>0/0/</u>

تركز الخروج عن الترتيب المؤلف في صدري البيتين، وتقدير الكلام:

تَسْأَلُنِي هَمَسَاتُكَ شَوْقًا: 0/ 0/// 0///0/// 0/

وَأَنَا ضَائِعَةٌ فِي الْمُنْفَى 0/ 0/0/ 0///0/ 0///

انتظم الإيقاع بوحدة وزن المتدارك بفعل الانزياح التركيبي، دعمه التماثل العروضي بين الأنساق اللغوية

في عجز البيتين بفواصل مكررة، يحاكي بوحها عن مشاعرها الروحية بمهارة تعبيرية مؤثرة ارتقت بها إلى مستوى الجمالية، فتشير إلى وعيها بحيرة حبيبها، مولية الاهتمام بهمساته المشتاقة كشيء معنوي، اكتشفته بقوة شعورها، ثم توحى إلى ضياعها في البيت الثاني، بتقديم شبه جملة (في المنفى) على الخبر في الصدر، وتأخير الفعل (توصلني) على الفاعل (درب) في العجز.

ب-3-2- تقديم الصفة: لا يجوز تقديم الصفة وما اتصل بها على الموصوف² غير أن (حنين عمر) أجازته

بتقديمها علي شبه الجملة في قولها من قصيدة "الرسالة الثانية إلى المتنبى":

سَأَلَتْ جِرَاحٌ مُنْخَنَاتٌ بِالدِّمَا *** مَيِّ وَأَجْهَشَ مِنْ دُمُوعِي الزَّمَمُ³

0/0/0/ 0/0/// 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

تقدير الكلام: سَأَلْتُ جِرَاحَ مَنِي مُشَحَّنَاتٍ بِالدِّمَا وَأَجْهَشَ الزَّمْرُ مِنْ دُمُوعِي: 0/0/0//0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

عند الرجوع إلى أصل الكلام يخرج إيقاع الكامل عن سلامته، أي أنها استفادت من العدول لاعتبار إيقاعي بالدرجة الأولى، مستندة إلى تقديم صفة (مشحنات) على شبه الجملة المبنية على الظرفية المكانية في محل نصب مفعول به (مني)، كما قامت مرة أخرى بتقديم شبه جملة (من دموعي) على الفاعل (الزمزم) بصورة بينت براعتها اللغوية في وصف يوحى بالألم، وقد جاءت بصيغة الجمع لتعظيم الأمر.

¹ - حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحتّه من شباك الجحيم)، ص: 46.

²- محمد بن سهل بن السراج: الأصول في النحو، ج/2، ص: 222.

³-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحتة من شباك الجحيم)، ص: 21.

ب-3-3- تقديم شبه الجملة: ترد لإتمام المعنى، ف"تتعلق بالفعل في الجملة الفعلية، وقد يكون الجار والمجرور مفعولاً به أو مفعولاً لأجله، بينما الظرف يصير مفعولاً فيه"¹ وتقع في الجملة الاسمية في محل رفع خبر. تؤثر في تركيب الجمل "التزيد تنوعاً آخر وتحول الشكل المعياري إلى شكل بلاغي مثير² وقد اهتم الشعراء بتقديمها.

تقدمت على الفاعل مع تقدمه على الفعل في قول (لطيفة حساني) من قصيدة "تغريبة التوليب":

مِنْ جِرَاحِي زَهْرَةُ التَّوْلِيْبِ قَامَتْ *** لَتُعْنِي لِلْوَرَى صَمَتْ اَكْتِنَابِي³
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/// 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

تقدير الكلام:

قَامَتْ زَهْرَةُ التَّوْلِيْبِ مِنْ جِرَاحِي *** لَتُعْنِي صَمَتْ اَكْتِنَابِي لِلْوَرَى
0/0/0/0/0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

أفاد التقديم سلامة إيقاع بحر الرمل، وعمق دلالة الألف في الصدر بشكل تنازلي باعتماد تسلسل معاكس (فضلة، فاعل ثم فعل) للترتيب المألوف المكوّن من (فعل، فاعل ثم فضلة)، كما تأخر المفعول به عليها في العجز.

وفي موضع آخر استعملته (حنين عمر) في نص "إلياذة الحنين":

بِكَ اللهُ أَعْلَنَ ثَوْرَةَ حَقٍّ *** وَأَعْطَاكَ فَضْلاً عَلَى النَّائِرَاتِ⁴
0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

تقدير الكلام: أَعْلَنَ اللهُ بِكَ ثَوْرَةَ حَقٍّ: 0/0///0///0/0/0/0/

أفاد الأسلوب إيقاعاً الحفاظ على وزن المتقارب من الخلل والاضطراب، وأدى دلالة التخصيص فقد اختار الله عز وجل سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم من دون الخلق جميعاً ليكون وسيلة لنشر الحق وتنوير الخلق، أما عن تقديم الفاعل المتمثل في اسم الجلالة "الله" عز وجل فلعظيم شأنه وللتأكيد على القيام بالفعل.

تقدمت على الفاعل والمفعول به في قول (محمد بوطغان) من قصيدة "بدائل ذاكرة البئر":

سَأَلْتُ التَّصَارِيحَ عَنْ رَدْمِهِ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

فَهَلْ سَارَ فِي نَعْشِهِ مُؤَكَّبٌ⁵؟! 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

وقع العدول في السطر الثاني، وتقدير الكلام: فَهَلْ سَارَ مُؤَكَّبٌ فِي نَعْشِهِ؟! 0/0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

يُدخل التسلسل المنطقي للجملة تفعيلتين من المتدارك على المتقارب، مما يشير إلى تحقق وحدة الوزن بفضل التقديم، وأوحى إلى تأكيد وقوع حادثة الموت، كما يقدمها على المفعول به مستمرا في قوله:



وَهَلْ وَهْبُهُ بِمَقْبَرَةِ الْحَيِّ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

تَأْشِيرَةً لِلرُّقَادِ؟! 0/0/ 0/0/ 0/0/

¹- ينظر: سليمان الفياض: النحو العصري دليل مبسط لقواعد اللغة العربية، ص: 196.

²- ينظر: حسين جمعة: في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، ص: 60.

³- لطيفة حساني: أغنية تشبهي، ص: 14.

⁴- حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من شبك الجحيم)، ص: 72.

⁵- محمد بوطغان، تهمّة الماء، ص: 53.

0// 0/0// /0// /0// 0/0/

تَقْدِيرِهِ: وَهَلْ وَهَبُوهُ تَأْشِيرَةً لِلرُّفَادِ بِمَقْبَرَةِ الْحَيِّ! / وَهَلْ مَنَحُوهُ فُرْصَةً كَمَا يَنْبَغِي آخِرَ الْأَمْرِ

0/ 0/0// 0/0// 0/0/ /0// 0/0/ 0/// 0// / 0/0// /0// /0//0/ 0/0/0/ 0/0// /0//

يتضح من التركيب تقدم كل من (مقبرة الحي/كما ينبغي) وتأخير (تأشيرة الرقاد/ فرصة)، محققا التوازن الإيقاعي لبحر المتقارب ووحده، ذلك أن الرجوع إلى الترتيب الأصلي يؤدي إلى امتزاج المتقارب مع المتدارك، كما نبه العدول بأسلوب جمالي خيال القارئ لإدراك قصده إلى بلوغ النهاية، مستفيدا من صيغة الاستفهام التي جمع فيها بين التوازي التركيبي والإيقاعي، مما كثف النغم والمعنى معا.

تقدمت مرة على الفعل وأخرى على الفاعل في قول (قدور رحمانى) من نص "غلال النبى عليه السلام":

فِي ظِلِّ ثَوْبِكَ يَغْدُو لِلْحَصَى وَهَجٌ *** يَنْقُطُ الْأَرْضَ وَالْأَبْعَادَ وَالْحُجُبَا²

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

اختص بالصدر، وتقديره:

0//0//0/0/0//0/0///0/0/

يَعْدُو وَهَجٌ لِلْحَصَى فِي ظِلِّ ثَوْبِكَ:

أو :

0//0/ 0///0/ 0/// 0//0/0/

فِي ظِلِّ ثَوْبِكَ يَغْدُو وَهَجٌ لِلْحَصَى:

للعُدول دور إيقاعي، لخروج الوزن عن البسيط في أصل الترتيب، لكنه يثبت بتصحيح رتبة شبه الجملة الثانية فقط، فيتغير الجزء الثالث بدخول الطي* عليه، ويتحول الضرب إلى تفعيلة تامة بعد أن كان مخبونا**، مما يؤكد بأن الغرض من هذا الاستخدام بالدرجة الأولى دلالي، بحيث يوحي إلى قدرة أضعف متعلقات النبي المصطفى عليه الصلاة والسلام على التأثير في خلق الله عز وجل.

كما ظهر في موضع آخر في قول (حنين عمر) من قصيدة "الرسالة الثانية إلى المتنبى":

أَنَا جِئْتُ مِنْ عَصْرٍ يُبَالِغُ فِي الظُّمَأِ *** لَكِنَّ مَائِي بِالْقَصَائِدِ مُعْرَمٌ

0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

0//0/// 0//0/0/ 0//0///

أَنَا لَسْتُ مِمَّنْ يَتَّبِعُونَكَ إِنَّمَا *** أَنَا بِاجْتِيَازِ الْبَحْرِ مِثْلَكَ أَخْلُمُ³

0//0/// 0//0/0/ 0//0///

0//0/// 0//0/0/ 0//0///

¹ - محمد بوطغان، تهمة الماء، ص: 53.

2-قدور رحمانی: ثروة عمری، ص: 11.

*الطّي، هو حذف الساكن الرابع، يدخل على البسيط، الرجز، المنسرح، المقتضب والسريع، يختص بتفعيلة واحدة هي مستفعلن تتحول إلى مستعلن. ينظر: موسى الأحمد نويات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 26.

^{**} الحَبْن، هو حذف الساكن الثاني من التفعيلة، يدخل على البسيط، الرجز، المنسرح، السريع، المديد، المتدارك، الخفيف، المجثث والرمل، ويقتصر على خمسة تفعيلات هي: مستفعِلن، فاعِلن، مستفع لَن، مفعولات، فاعلاتن. ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحتّه من شباك الجحيم)، ص: 22.

وقع الخروج عن المألوف بعجز البيتين، وأصل الترتيب:

0//0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

//0//0/0/0//0//0//

لَكِنَّ مَائِي مُغْرَمٌ بِالْقَصَائِدِ

أَنَا أَخْلُمُ بِاجْتِيَازِ الْبَحْرِ مِثْلَكَ

أظهر التقطيع العروضي للبيتين سلامة بحر الكامل، غير أن التسلسل المنطقي لعناصر الجمل يخرج عنه، مما يثبت الغرض الإيقاعي في التوظيف، بالإضافة إلى الدلالي، فقدمت الشاعرة شبه الجملة "بالقصائد" على اسم الفاعل "مغرم"، لتشير إلى تملك الشعر روحها، وأخرت البيت الموالي الفعل "أحلم" على شبه الجملة "باجتياز البحر"، موحية إلى الطموح والسعي للوصول إلى أرقى درجاته، مما أنتج متعة جمالية وسلامة إيقاعية.

وقدمتها على الفعل والمفعول به في قولها من نص "بقي المطار وحيدا على الخريطة (سفينة نوح)":

مَعِيَ لَا تَأْتِمِلُ وَطَنًا سِوَى قَلْبِي *** فَقَدْ سَقَطَتْ مَحَطَّاتُ الْقَطَارَاتِ

0/0/0// 0/0/0// 0//0//

0/0/ 0// 0// 0// 0/0/0//

مَعِيَ لَا تَأْتِمِلُ شَيْئًا سِوَى حُبِّي *** وَتَذَكِّرَتْنِي فِي كُلِّ الْمَطَارَاتِ¹

0/0/0// 0/0/0// 0//0//

0/0/0// 0/0/0// 0/0/0//

ورد الانزياح في صدري البيتين، وتقدير الكلام:

0/0/ 0// 0// 0// 0//0/0/

0/0/0// 0//0/0/ 0//0/0/

لَا تَأْتِمِلُ وَطَنًا مَعِيَ سِوَى قَلْبِي

لَا تَأْتِمِلُ شَيْئًا مَعِيَ سِوَى حُبِّي

البيتان من الوافر، لكن الترتيب الذي يفترض أن تكون عليه التراكيب يستبدل الوافر بالكامل، مع الحفاظ على التوازي العمودي الذي يدعم الإيقاع والدلالة معا، فكان التقديم سعيا للانتظام الموسيقي، كما أفاد تأخر الفعل "لا تأتمل" على شبه الجملة "معي" معنوية عطاءها، مفتقدة لكل الماديات، مما يكشف عن مقدار حبها وصدقها الروحي للحبيب.

تقدمت على الفعل وتأخر الفاعل على المفعول به في قول (لطيفة حساني) من نص "للماء عزف آخر":

كَأَلْخُلْمٍ تَجْتَرِحُ الْخَيَالَ إِشَارَةً *** غَيْبَةً بَيْنَ الرُّؤَى وَالرَّأْيِ²

0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

0//0// 0//0// 0//0/0/

تقديره:

تَجْتَرِحُ إِشَارَةً غَيْبَةً الْخَيَالَ كَأَلْخُلْمٍ بَيْنَ الرُّؤَى وَالرَّأْيِ

0/0/ 0//0/0/ 0/ /0/0/ /0// 0//0/0/ 0//0// ///0/

هناك تداخل في التقديم، فلم تكتف الشاعرة بتقديم شبه الجملة بل تعدى ذلك إلى المفعول به على الفاعل، ويبين التقطيع بأن وزن الكامل لا يستقيم إلا بالشكل الذي ورد عليه البيت، كما أوحى هذا الانزياح إلى هيمنة الخيال عليها بعيدا عن الواقع، مما يدل على أن اللجوء لهذا الأسلوب كان لدافع دلالي أيضا.

¹ - حنين عمر: باب الحنة (وجهك الذي لمحت من شباك الحميم)، ص: 56.

² - لطيفة حساني: أغنية تشبهي، ص: 10.

تقدمت على المفعول به في قصيدة "وحدى أتوسل في عينيك" لـ (قدور رحمانى)، بقوله:

يَسْتَنْشِقُ ذَاتِي 0/0/// 0/0/ 
 كَالْمِرْآةِ 0/0/ 0/ 
 وَيَنْسُجُ لِي عَرْشًا زَهْرِيًّا 0// 0/0/ 0/0/ 0/0/ 
 فَوْقَ أَكْفِ الْأَقْمَارِ¹ 0// 0/0/ 0/0/ 0/0/

وقع الانزياح في السطر الثالث، وتقديره: يَسْتَنْشِقُ ذَاتِي/ كَالْمِرْآةِ/ وَيَنْسُجُ عَرْشًا زَهْرِيًّا لِي / فَوْقَ أَكْفِ الْأَقْمَارِ..

0/0/ 0/0/ 0/0/ 0// 0/ 0/0/0/ 0/0/ 0/0/ 0// 0/0/ 0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

لا يقع أي تغيير في الوزن (المتدارك) بعد إجراء الترتيب المألوف لعناصر الجمل، فلم يُوظف لانتظام الوزن، مُكتفياً بالبث الدلالي، فأوحى تقديم شبه الجملة "لي" على المفعول به "عرشا" إلى سيطرة الحبيبة على ذات الشاعر، فهي قريبة من نفسه العاشقة ويجمعهما تواصل روحي دعمه التدوير بين كل الأسطر بصور جمالية.

تقدمها على الحال والخبر في قول (حنين عمر) من قصيدة "الرسالة الثانية إلى المتنبى":

مَالِي أَرَاكَ عَلَى الْمَقَابِرِ نَادِمًا ؟ *** أَنَا فِي الْهَوَى مَقْتُولَةٌ لَا أُنْدَمُ²
 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0/0/

تقديره:

مَالِي أَرَاكَ نَادِمًا عَلَى الْمَقَابِرِ ؟ *** أَنَا مَقْتُولَةٌ فِي الْهَوَى لَا أُنْدَمُ
 0//0/0/ 0//0/0//0/0// //0//0//0//0// 0//0/0/

بالرجوع إلى الترتيب الأصلي للعناصر يختل إيقاع الكامل، أي أنها استفادت من العدول كضرورة شعرية، مع الدافع الدلالي بحيث يتدفق الندم في تفعيلتي العروض والضرب مستعينة بالتصدير، لتعبر عنه مكبوتا في ذات المخاطب بمكان لا يسوده سوى الموت والفناء الذي ربطته بالمقابر، وقدمت شبه الجملة "في الهوى" على الخبر "مقتولة" لتنفى عن نفسها هذه الحالة، لأنها لاقت حتفها بمجرد الوقوع في شباك الهوى أين لا يتوفر المجال للندم. دعم أسلوب التقديم والتأخير الإيقاع بلمح جمالي يناسب السياق التعبيري، وفيما يلي دراسة لتقنية التوازي الذي يُعنى بتعدد الوحدات اللغوية للتركييب بنفس الترتيب النحوي.

3-2- التوازي: أ- مفهومه: لغة من "وزي، توازي، تواز، توازيا، فهو متواز، توازي الشيطان: وازى أحدهما الآخر، تقابلا، تواجهها، تعادلا أي توازت الحصتان"³ ويمثل "مصطلحا خاصا بعلم الهندسة، يقال أنه خط أو سطح بعيد بشكل مماثل لخط آخر أو سطح آخر بكل مداه"⁴ و"تواز: مصدر توازي: شبه، تطابق، تماثل، يُقال هناك تواز

¹-قدور رحمانى: ثروة عمري، ص: 16.

²-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لخته من شباك الجحيم)، ص: 20.

³-ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج/3، ص: 2434-2435.

⁴-Vu: Dictionnaire de L'Académie française .p: 2258.

Le texte original: «PARALLÈLE: Terme de Géométrie, qui se dit d'une ligne ou d'une surface également distante d'une autre ligne ou d'une autre surface dans toute son étendue.»

كبير بين فكره وفكر أبيه¹ وهو في الاصطلاح، ظاهرة بلاغية ذات نغم وإيحاء، تنشأ من تتابع متواليات لغوية «في هيكل نحوي محدد يحاول أن يرسم العلاقة بين النحو والأداء من جهة وبين النظم والممارسة الإيقاعية

المتسلسلة المتوالية من جهة أخرى»².

ب-أشكاله: أشارت المفاهيم اللغوية إلى علاقة التشابه والاختلاف بين المتوازنين، التي تحدد مبدأه باعتبار أن: "الموازاة هي المقارنة التي تشرح العلاقات والاختلافات"³ من منطقي «التطابق أو التعارض»⁴.

ب-1- على مستوى التطابق: وهو في اللغة من "طابقه مطابقة وطبقا وتطابق الشيطان: تساويا، والمطابقة: الموافقة، وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حدو واحد، أي بمعنى واحد،"⁵ فيمثل كل ما يُعبر عنه باتفاق الدلالة. استفاد منه الشعراء مثل، (علاوة كوسة) في نص "ارتعاش المرايا" المنظومة على مجزوء الرمل، يقول:

حَدَّثْنِي	يَا	مَلَاكِي	***	عَنْ	عُيُونٍ	لَا	تَنَامُ
0/0/0/	0/0/0/	0/0/0/		0/0/0/	0/0/0/	00/0/	
تَرَقُّبُ	الْبَاكِينَ	لَيْلًا	***	خَلْفَ	هَاتِيكَ	الْجَنَامُ	
0/0/0/	0/0/0/	0/0/0/		0/0/0/	0/0/0/	00/0/	
إِنَّمَا	الْعَيْنُ	دَوَاةٌ	***	دَمْعُهَا	حَبْرُ	الْأَنَامُ	
0/0/0/	0/0/0/	0/0/0/		0/0/0/	0/0/0/	00/0/	
دَثْرِنِي	يَا	مَلَاكِي	***	عِنْدَمَا	يَذْنُو	الصَّبَاخُ	
0/0/0/	0/0/0/	0/0/0/		0/0/0/	0/0/0/	00/0/	
وَأَتْرُكِي	الْأَلَامَ	تَشْدُو	***	فِي	عُدُوٍّ	وَرَوَاخُ	
0/0/0/	0/0/0/	0/0/0/		0/0/0/	0/0/0/	00/0/	
إِنَّمَا	الْأَلْحَانُ	وَحْيٌ	***	مِنْ	سَمَاوَاتِ	الْجِرَاخُ	
0/0/0/	0/0/0/	0/0/0/		0/0/0/	0/0/0/	00/0/	
أُرْسِمِينِي	يَا	مَلَاكِي	***	كَيْفَمَا	شَاءَ	الْقَضَاءُ	
0/0/0/	0/0/0/	0/0/0/		0/0/0/	0/0/0/	00/0/	
وَأَمْرُجِي	أَلْوَانَ	خُزْنِي	***	وَأَتْرِبُهَا	فِي	الْقَضَاءُ	
0/0/0/	0/0/0/	0/0/0/		0/0/0/	0/0/0/	00/0/	

¹- ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج/3، ص: 2434-2435.

²- ينظر: عبد الله خليف خضير عبيد الحياني: التوازي التركيبي في القرآن الكريم، ماجستير، إشراف: هاني صبري علي آل يونس، جامعة الموصل- العراق، 2004م، ص: 02.

³-Vu: Dictionnaire de L'Académie française.p: 2258.

Le texte original: «Parallèle: c'est une Comparaison par laquelle on examine on explique les rapports et les différences.»

⁴- فهد محسن فرحان: التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة شعر "سامي مهدي" مقارنة تطبيقية، مهرجان المربد الشعري 14، بغداد-العراق، 1998م، ص: 29.

⁵- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 04، ج/ 29، مادة (ط ب ق)، ص: 2636.

إِنَّمَا	الْأَخْزَانُ	لَوْ أَنَّ	***	فِي	رُسُومٍ	الْأَوْفِيَاءُ ¹
0/0/0/	0/0/0/	0/0/0/		0/0/0/	0/0/0/	00/0/

طرح الشاعر تجربة مليئة بالحزن في التتابع الثلاثي المنتظم للأبيات بتراكيب مؤتلفة التسلسل، تعكس وحدة أحاسيسه، فجمع التضمين أبيات كل ثلاثية مع وحدة الروي، وأدى التوازي في جميع أصدر الأبيات الأولى والثالثة من كل ثلاثية تماثلاً تركيبياً وإيقاعياً بحيث يتركب الأول من: (فعل أمر، ياء النداء ومنادى)، والثالث من: (إنما، مبتدأ وخبر)، تنبني في تفعيلتين تامتين، كذلك يتماثل عجزى المجموعتين (2-3) متكونة من (شبه جملة ومضاف إليه) تنشأ في جزء تام وآخر مقصور. وأوحت دقة الأسلوب على الإلحاح التعبيري الكئيب دون ملل، محققاً التلاحم بين أجزاء النص، ويصعد النمو الدلالي مظهرها مذهبه المتشائم الذي يصل في البيت الثالث من كل ثلاثية إلى فكرة واحدة مفادها ثبوت النهاية الحزينة لكل الأشياء التي يحياها مستفيداً من ردف^{**} وتقييد القوافي مع قصر^{***} الأضرب التي تشير إلى لزوم قصر فرحه، وصعوبة عيشه بـ "الميم" البيني و"الحاء، الهمزة" الحلقين، فنوع التعابير لذات الشعور، مُستغلاً الطاقة اللغوية الغنية بالمفردات والتراكيب بأسلوب جمالي دقيق.

وقد ظهر مثل هذا في الشعر الحر، منه ما استعملته (حنين عمر) في مطلع نص "الراقصون"، تقول:

الرَّاقِصُونَ بِلاَ نَفْسٍ

0/0/0/ 0/0/0/

الضَّائِعُونَ بِلاَ عُيُونٍ

00/0/0/ 0/0/0/

الْمُتَعَبُونَ مِنَ الْحَيَاةِ

00/0/0/ 0/0/0/

الْحَالِمُونَ عَلَى الْقُبُورِ²

00/0/0/ 0/0/0/

عبرت الشاعرة عن شدة الانفعال لتوترها وسخطها على وضع قومها اليائسون من الحياة بالاستسلام للعيش دون هدف وبصورة تملأها السلبية، دعمه غياب الروابط. وأظهر المطلع اتساقاً نغمياً ومعنوياً، بحدوث التوازي بين كل سطرين، فتتميز المجموعة الأولى بالتماثل التركيبي مع غياب العروضي بين التفعيلتين الثانيةين

¹-علاوة كوسة: ارتعاش المرایا، ص: 43.

^{*}«اتصال "إن" بـ "ما" الكافة يطل عملها». حسن عباس: النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، ج/1، ص: 636.

^{**}الردف: حرف مد قبل الروي وهو إما ألف وإما واو وإما ياء. ينظر: موسى الأحمدى نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 364.

^{***}القصر: من العلل اللازمة، تمثل حذف ساكن السبب الأخير من التفعيلة مع تسكين متحركه، تختص بالضرب الثاني للمديد والرملة والمتقارب، والضرب الخامس للخفيف المجزوء المخبون، في الأشكال التالية "فعلن: فعول، فاعلاتن: فاعلات، مستفع لن: فعولن". ينظر: المرجع نفسه، ص: 36.

²-حنين عمر: سر الغجر، ص: 41.

بدخول النفي، وتتألف من (مبتدأ، شبه جملة في محل رفع خبر)، والثانية تجمع التماثل التركيبي والعروضي التام، مما أفاد كثافة التشاؤم واليأس، مؤديا شاعرية جذابة.

كما استفادت منه في قولها من قصيدة "الحالمون بلا أمل والآملون بلا حلم !!!":

(آه دمي... يَا أَيُّهَا الْمَهْدُورُ فِي أَرْضِ الْحُلْمِ

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

(آه فمي... يَا أَيُّهَا الْمَهْدُورُ فِي وَهْمِ الْقَصَائِدِ)¹

0//0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

شكل السطران خاتمة مقطع من مقاطع النص الذي يُظهر التأزم النفسي للشاعرة بعد تعرضها لحياة أمل، فحددا خاتمة لبداية متناقضة احتوتها عبارة العنوان، ف"الحالمون بلا أمل" فيها خروج عن المألوف، إذ لا وجود للحلم والطموح في غياب الأمل، إلا إذا كان ما يُحلم به مستحيلا، كذلك بالنسبة لـ "الآملين بلا حلم" فالأمل يتصاحب مع الطموح إلى تحقيقه لكن نفيها له يُعَيِّبه باعتبارها أشياء لا مكان لها في أحلامهم.

توزعت الكلمات فيهما بشكل متساوي نحويا بتريد معظم العبارة، مع اختلاف بين (دمي/فمي) و(أرض الحلم/ وهم القصائد)، وتنتشر معاني الحسرة وخيبة الأمل لتتالي صيغة التأوه مع أسلوب النداء، مما أحدث امتدادا نغميا بغية لفت الانتباه، وقد تكرر التركيب النحوي على الصيغة الآتية: (آه اسم فعل مضارع بمعنى أتوجع فاعله مستتر تقديره أنا/ منادى بحرف نداء محذوف/ صيغة النداء/ منادى/ شبه جملة/ مضاف إليه)، وانعكس هذا التشابه الكبير على تقارب المعنى، بعلاقة مشتركة بين خسارة دمها الذي يُمثل حياتها دون أن يُستفاد منه، ووقوع إبداعها الشعري ضمن حيز الأوهام بعيدا عن الواقع. كذلك يبدو التساوي العروضي مع اختلاف ضرب السطر الثاني لوقوع الإضمار والترفيل* (مستفعلاتن)، مع سلامة كل تفعيلات السطر الأول منتجا تماسكا ذو صدى جمالي على مستويات التركيب والإيقاع والدلالة.

وتم استخدامه عموديا في الشعر الحر بنص "صقيع الرماد" لـ (معمر عيساني)، في قوله:

أَوْ تَعْجِبِينَ لِحَالِي، 0// 0// 0// 0//

وَكَأَنَّكَ لَا تَعْلَمِينَ مُرَادِي؟ 0// 0// 0// 0// 0//

أَنْ نَكُونَ عَشِيقَيْنِ نَتَقَدُّ 0// 0// 0// 0// 0// 0//

فِي صَقِيعِ الرَّمَادِ 0// 0// 0// 0// 0//

لِحَدِّ النَّفَادِ 0// 0// 0// 0//

أَنْ تَكُونِي شَوْقًا لِي 0// 0// 0// 0// 0//

¹ - حنين عمر: سر الغجر، ص: 52.

*الترفيل: علة زيادة، تحدث بزيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، تدخل على الكامل والمتدارك في تفعيلتي متفاعلين وفاعلن. موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في العروض والقوافي: ص: 34.

وَأَكُونُ الصَّدَى 0//0/0 ///

أَنْ تَكُونِي كَنَجْمٍ سَرَى 0//0/ 0//0/ 0//0/ //

وَأَكُونُ الْمَدَى 0//0/ 0//0/ //

أَنْ تَكُونِي رِيْحَانَةً 0//0/ 0//0/ 0//0/ //

وَأَكُونُ النَّدَى 0//0/ 0//0/ //

أَنْ تَكُونِي عَابِدَةً 0//0/ 0//0/ 0//0/ //

وَأَكُونُ الْهُدَى¹ 0//0/ 0//0/ //

كشفت الأسطر عن رغبة الشاعر في التوحد مع الحبيبة مستعينا بالتوازي الذي ظهر ابتداء من السطر السادس في أربعة جمل، بتشابه تراكيب أطرافه بين كل جملتين*، بوحدة وزن المتدارك بحيث كان هناك مزج بينه وبين المتقارب في الأسطر الأولى، وقد جعل من كل سطرين جملة شعرية، فيضم الأول أمنية لما ستكون عليه حبيبته، ويشير الثاني إلى ما سيصبح هو عليه، مُتخذاً نفس التصريف الزمني، فتطابق التركيب النحوي والإيقاعي في السطر الثاني من كل جملة، بتكثيف تكرار الفعل الناقص (كان) بصيغ الأمر والمضارع الدال على المستقبل، مع الاستعانة بسجع القوافي (الصدى، المدى، الندى، الهدى)، مما أنتج قوة إيقاعية بفواصل متماثلة تنتشر في ثنايا الأسطر، وتشد انتباه القارئ بتعالق دلالي للمشهد الشعري بصور جذابة ومشوقة.

وورد استعماله في قصائد النشر خدمة للإيقاع اللغوي، مثلما جاء في مقطع بعنوان "الليل" لـ (كمال

مغيث) من نص "الغائب"، يقول:

اللَّيْلُ يَنْبُو عَنْ ضَيْعَةِ الشَّوْقِ،،

عَنْ مَهْمَهَاتِ الصَّمْتِ،،

كَلَمَلَمَةٍ صَافِيَةٍ،،

كَالْقَنَادِيلِ النَّبِيِّ مَاهَتْ بِالْوَهَجِ،،

وَاللَّيْلُ سَكْرَةُ الْعَاشِقِينَ فِي مِخْرَابِ الْكَلَامِ،،

اللَّيْلُ امْرَأَةٌ تَمْشِي بِوَحْهٍ لِلْحُلُمِ الْجَمِيلِ،،

اللَّيْلُ فَضْفَصَةٌ لَا تُؤْمِنُ بِالْمُسْتَحِيلِ،²

ظهر التوازي في الأسطر الثلاثة الأخيرة التي تمثل خاتمة المقطع، جاءت بتسلسل تركيبى متماثل إلى حد بعيد، معبرة عن مفاهيم مختلفة لـ "الليل"، فتعكس بدايتها نسقا موحدا للبنية التركيبية تقوم على جملة اسمية من نفس المبتدأ (الليل) في مقابل تنوع الخبر (سكرة، امرأة، فضفصة) مع اختلاف ما لحقها من تراكيب، فالسطر الأول تكمله فضلة تتألف من (مضاف إليه، شبه جملة من جار ومجرور، مضاف إليه)، أما الثاني فيضيف جملة

¹ -معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص ص: 18-19.

* الأولى (أداة نصب، فعل مضارع ناقص متصل بضمير مبني في محل رفع اسم كان، خبر كان، شبه جملة/ واو العطف، فعل مضارع ناقص اسمه ضمير مستتر، خبر كان) والثانية (أداة نصب، فعل مضارع ناقص متصل بضمير مبني في محل رفع اسم كان، خبر كان +فعل ماض/ واو العطف، فعل ناقص واسمه ضمير مستتر، خبر كان).

² -كمال مغيث: خفافيش الليل البارد، نصوص، ص ص: 30-31.

فعالية تبتدئ بفعل مضارع (تمشط) فاعله مستتر يعود على المرأة ومفعول به يتبعه ضمير في محل جر مضاف إليه في لفظة (بوحها)، ولاكتمال المعنى يستمر التدفق بدخول شبه جملة من جار ومجرور (للحلم) تتبعها صفة (الجميل)، وفي الأخير يلحق الجملة الاسمية جملة فعلية منفية فعلها (تؤمن) والفاعل ضمير مستتر يعود على الفضفضة، وتنتهي بشبه جملة مبنية في محل نصب مفعول به.

أدى التكرار حالة من التلاؤم الفني الذي يتخذ لنفسه منطلقاً واحداً هو الليل، مع التشعب الدلالي (فهو السكوت عندما يجب الكلام، وامرأة لا تبوح إلا لأوهام الحلم، كما أنه ترويح عن النفس في حدود الواقع الذي تملأه الأحزان بعيداً عن الأوهام التي تشكل الهروب منه كمتنفس طبيعي)، فترابطت المعاني ضمن دلالة الغياب لعنوان القصيدة، والتي توحى بالسكون وغياب الحركة والأمل، بصور تبث التيه والحيرة.

وظهر في قول الشاعرة (سميرة بوركبة) من مطلع نص "حلم¹":

يَا رُوحَكَ الدَّافِئَةَ تَنْهَمُرُ بِرُوحِي

كَمَطَرِ الشِّتَاءِ السَّخِيِّ

يَا دِفْأَكَ الْمُنَاسِبَ بِأَوْصَالِي...

كَالرِّذَاذِ الْحُنُونِ

يَا سِحْرَكَ

الْمُتَدَفِّقَ كَالشَّهْدِ

عَسَل

فِيهِ شِفَاءٌ لِقَلْبِي¹

تعبّر الأسطر عن وصف مشهد غزلي لرجل مميز -تعشقه الشاعرة- بتصوير خيالي لإنسانيته الراقية في ثلاثة جمل شعرية تتألف كل واحدة من سطرين، تشترك بصيغة النداء وصفة تلحقها، وتختلف فيما تبقى منها. وقد أفاد حرف "الياء" المكرر امتداد زمني يناسب ابتهاجها فيه كنموذج عاشق مثالي، لتعظم شأنه مع الدعوة إلى استمرارية الإصغاء لمنادى معنوي تجسد في كلمات (روحك، دفأك، سحرك) لثقلت نظر القارئ إلى تنوع المعاني بين السكون والحركة في نفس الوقت، فالسكون يُعنى بثبات الحبيب على عشقه وحنانه، أما الحركة فتتمثل في تأثير عطاءه فيها حتى تملك ذاتها بعبارات (تنهمر بروحي، المناسب بأوصالي، المتدفق كالشهد)، كما دعم "كاف المخاطب" توحيد النغم الذي يحاكي التوحد الوجداني، مما منح العمق الجمالي بالتماسك على المستوى التعبيري.

ب-2- على مستوى التعارض: يتمثل في بث اختلاف المعنى بين التراكيب المتوازية، فيأخذ مفهوم الطباق

الذي ينتمي إلى الفنون البلاغية، و"يُعنى بالجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"² بهدف تعميق

¹- سميرة بوركبة: ليزانكسيا، ص: 83.

²- جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 2003م، ص: 255.

دلالة النص وبث الجمالية فيه. وقد كثر توظيفه، كقول (حنين عمر) في نص "بكاء البيلسان":

هُوَ الْمَوْتُ... 0/0/ /
 مَا أَفْضَعُهُ !!! 0/0/ /
 إِنْ كَانَ مَذْهَبَكَ لِلْفُرَاقِ 0/0/ / 0/0/ / 00//
 هُوَ الْمَوْتُ... 0/0/ /
 مَا أَرْوَعُهُ !!! 0/0/ /
 إِنْ كَانَ مَذْهَبَكَ لِلْعُنَاقِ¹ 0/0/ / 0/0/ / 00//

تزدوج دلالة الموت عند الشاعرة التي تتوزع بين الفضاءة عند اقترانه بالفراق والروعة باقترانه بلحظات اللقاء، أدت إلى تماثل عروضي بتكرار الممارسة المتسلسلة على المستوى اللغوي في جملتين شعريتين بوجود التطابق بين نظام الصوامت والصوائت تتناوب فيها أجزاء المتقارب والمتدارك على الشكل الآتي: (فعولن فعولن فعو/ فعولن فعولن فعول). فكل تفعيلة تتكرر وتتوازي مع نظيرتها في البناء، بأنساق لغوية متناقضة المعنى بالسجع (أفضعه/ أروعه) و(فراق/ عناق)، مما دعم التماسك بحركة جمالية.

كما استعان به الشاعر (ياسين عرعار) أفقياً في بيت من قصيدة "لست أدري" على البسيط، يقول:

هَيْهَاتَ لِلْحُبِّ أَنْ يَرْقَى إِلَى عَدَمٍ *** هَيْهَاتَ لِلْيَأْسِ أَنْ يَغْتَالَ إِشْرَاقِي²
 0/0/ 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 0// 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/

ظهر التوازي الأفقي بين شطري البيت، وجاء التسلسل التركيبي فيهما متشابهاً إلى حد بعيد، فتماثل الإيقاع مع اختلاف بسيط في العروض المخبون والضرب المخبون والمقطوع** (فعولن/ فعولن) لاختلاف الصيغ الصرفية للكلمتين الأخيرتين في كل شطر (عدم/ إشراقي)، ووظف صورا خيالية بأسلوب متناسق يفعل الاختلاف الدلالي، بين شطري البيت لكنه يشير إلى تضاد المعاني دون انفصالها، فيظهر التقابل بين (الحب واليأس، يرقى ويغتنال، عدم وإشراقي)، مُستبعدا الوصول إلى إلغاء الحب واعتباره لا شيء، وفي الوقت ذاته ينفي تمكن اليأس من قتل لمعانه وإشراقه، مما يصنع جمالية التنامي الإيحائي والتكامل الدلالي فالحب رمز الخصب والنماء، واليأس عدوه لكن الشاعر واقف له بالمرصاد.

¹- حنين عمر: سر العجر، ص: 111.

²- ياسين عرعار: مهر ليلي، ص: 23.

* اسم فعل ماض بمعنى بعد/ شبه جملة/ أداة نصب/ فعل مضارع فاعله مستتر/ مفعول به وهو مضاف/ الباء ضمير متصل في محل جر مضاف إليه.

** القطع: علة لازمة يتم بحذف آخر الوند المجموع وتسكين ما قبله، تدخل ضرب البسيط 2-5-6، وعروضه الثالثة، وضربي الكامل الثاني والتاسع، والضرب الثاني من الرجز والمنسرح، فاعلن: فاعلن، مستفعلن: مفعولن، متفاعلن: متفاعلن. ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 36.

استغل الشعراء التوازي أحسن استغلال بتقديم الإضافة الجمالية لنصوصهم، ولم يتوقفوا عند هذا الحد من الانتفاع بالثراء البلاغي بل تعدوه إلى قسم البديع الذي لا يقل أهمية عما سبقه.

3-3- البديع: أ- مفهومه: لغة من «الجديد، البارع والعجيب»¹ واصطلاحاً يمثل: «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعايته وتطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة»² وفي هذا إشارة إلى دوره في منح النص الحسن الذي يُقصد به الجمالية، و«التوتر الإيقاعي هو المرشد إلى بؤر الغنى الفني لها، لارتباطها بالنفس المبدعة من جهة، ومدى تفاعلها مع مكونات السياق من جهة أخرى»³ يطلق عليه اسم «التوازن لأنه يتألف من عناصر لغوية مشخصة، فهو عبارة عن تردد الصوامت والصوائت اتصالاً وانفصالاً في مستويات من التمام والنقص»⁴ مما يشكل تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة، تتمثل في تكرار بعض الأحرف.

ب- مستوياته: اقتصر الاهتمام بعناصره الصوتية دون المعنوية، والتي تنفرع إلى ثلاثة مظاهر تتمثل في: الجناس، التصدير والسجع، وهذا ما يشكل القسم اللفظي للبديع الذي يدعم الإيقاع والدلالة معاً، مما يُعزز المبدع إلى الدقة في اختيار الكلمات مع البراعة في تحديد مواضعها حتى يُوفر التناسب الموسيقي والشعوري، لبث التأثير الجمالي.

ب-1- الجناس: وهو اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما⁵ استفاد منه الشعراء بكثرة، ومن بين المواضع التي ورد بها، قول الشاعر (معمر عيساني) من قصيدة "الوقوف على حدود العشق":

الْحُبُّ كَالدَّيْنِ كُلِّ عَاشِقٍ يَتَلَوُّ *** آيَةَ عَشْقِهِ ذَاكِرًا فَلَا يَسْلُو⁶

ظهر الجناس بين (عاشق/ عشقه) وهو اشتقائي، "يجمع بين ركنيه الاشتقاق"⁷ فتكرر الجذر اللغوي لكلمة "عشق" في شطري البيت، جاءت اللفظة الأولى اسم فاعل والثانية مصدر، وكذلك وقع الجناس المضارع بين (يتلو/ يسلو) بـ "اختلاف الكلمتان به في حرف واحد، ويشترط أن يكون الحرفان المختلفان متقاربين"⁸ فكل من (التاء والسين) مهموس، مما حقق التجاذب والتكامل بين شطري البيت.

وجاء مكثفاً في نص "الهزار العربي الجريح"، !! لـ (كمال مغيش)، يقول:

¹- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/2، مادة (ب د ع)، ص: 230.

²- عبد المتعالى الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، في علم البديع، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ج/4، 1999م، ص: 03.

³- ينظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب-سورية، ط/1، 1997م، ص: 289.

⁴- ينظر: محمد العمري: الموازنات الصوتية (في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية) نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2001م، ص: 09.

⁵- يحيى بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد الحميد هندواي، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، ج/3، دت، ص: 196.

⁶- معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 53.

⁷- ينظر: عبد المتعالى الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ص: 85.

⁸- ينظر: المرجع نفسه، ص: 83.

هَزَارِي طَرِيحٌ فَقَلْبِي جَرِيحٌ *** نَحْسُ بَعْمَقِ الْجِرَاحِ كِلَانًا
هَزَارِي .. هَزَارِي فَهَيَّا نَغْيِي *** نُنَاغِي قُلُوبًا تُحِبُّ الْأَمَانَا
فَقَارَ هَزَارِي وَأَرْدَفَ قَوْلًا: *** كَفَانَا ... غِنَاءً .. وَرَقَصَا .. كَفَانَا
عَلَامٌ أَغْنِي أَغَانِي الْأَمَانِي *** وَجَيْشُ الْيَهُودِ الْحَقُودِ غَزَانَا¹

يحدث الجناس اللاحق لتباعد² صوتي (الطاء والجيم) في صدر البيت الأول بين (طريح/ جريح)، وناقصا بين شطري البيت الثاني في (نغّي/ نناغي)، وصدر البيت الأخير بين (أغني/ أغاني)، مما أوحى إلى قدرات الشاعر التعبيرية في ربط المعاني، فالألفاظ متقاربة إيقاعا ودلالة ف(الطريح) يفيد العجز والمرض و(الجريح) يعبر عن الألم وكلاهما يشيران إلى القلق والحزن، أما (نغني) فتدل على الفرح كذلك (نناغي) فهي للمداعبة والملاطفة، وفيما تعلق بـ (أغني/ الأغاني) فهي واضحة جدا بتجاوز الفعل والمصدر، يعززان معاني الفرح. ويقع ناقصا متحدا مع السجع بين (اليهود/ الحقود) في عجز البيت الأخير، ليوحي إلى تداخل المعنى فصفة الحقود لصيقة باليهود لكثرة بطشهم وظلمهم.

وورد في بيت من قصيدة "الوقوف على حدود العشق" لـ (معمر عيساني):

تَخَضُّنْ أَنْفَاسَهَا بِنَفْسِهَا تَرَعْبُ *** فِي مِنْ يُعَانِقُهَا بِحُضْنِهِ يَخْنُو³

سيطرت الوحدة على هذه الفتاة، فاشتد احتياجها وشوقها إلى من يملأ حياتها حبا ودفئا وحنانا، فوقع الجناس الاشتقاقي في الصدر بتجاوز (أنفاسها بنفسها)، مع الاستفادة منه مرة أخرى مجتمعا مع التصدير في (تخضن/ حضنه) فالكلمة الأولى فعل مضارع والثانية اسم، وقد أثرى التردد الصوتي الإيقاع، بشكل متكامل يعكس تنامي شوقها بصورة جمالية.

كما استعملته (حنين عمر) بشكل مكثف و متميز في قولها من نص "الرسالة الثانية إلى المتنبي":

يَا ابْنَ الْمَكَارِمِ لَا تَكُنْ لِي رَاجِمًا *** إِنِّي الْكَرِيمَةُ بِنْتُ أَصْلِ بُكَرْمٍ
إِنْ كُنْتُ فِي عِلْمِ الْفَرَّاسَةِ فَاهِمًا *** دَعْنِي فَمِثْلِي لَيْسَ صَوْنًا يَكْتُمُ
جَرْمَتَنِي ... قَدْ كُنْتُ قَبْلِي مُجْرِمًا *** كُلُّ بِمَا نَظَمْتُ يَدَاهُ مُجْرَمٌ⁴

تتحدى "المتنبي" بثقة عالية، مكررة الأصل اللغوي (كرم) ثلاث مرات في البيت الأول كـ (مضاف إليه/ مكارم، خبر/ الكريمة، وفعل مبني للمجهول/ يُكرم)، أكدت به شرف أصلها الذي لا يقل أهمية عن أصله، ويحدث نفس مرات التردد في البيت الثالث للنواة اللغوية (جرم) كـ (فعل ماض/ جرمتني، خبر كان/ مجرّما، فعل

¹ - كمال مغيش: خفافيش الليل البارد، نصوص، ص: 07.

² - ينظر: عبد المتعالي الصعدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ص: 83.

³ - معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 48.

⁴ - حنين عمر: باب الجنة، (وجهك الذي لمحت من شباك الحليم)، ص: 21.

مبني للمجهول/ مُجَرَّم) ساحبة منه الحق في إدانتها لأنه سبقها إليه، ثم تصرح بأن الشاعر مُدان دائما.

لقد منح تعانق التكرار اللفظي تشابها معنوي بشكل جمالي، أسهم في تماسك النص بنية ودلالة.

ب-2-التصدير أو رد العجز على الصدر: يحدث في لفظين، بأن يكون «أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني»¹ على أن "يتفق المكرران لفظا ومعنا"² يمنح جرسا "يجعل من البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية"³ ومن المواضع التي استخدم بها، قول (علاوة كوسة) من قصيدة "وشم ملتهب":

مَا ذَنْبُ مَنْ بِالشَّعْرِ يَرْسُمُ خُلْمَهُ *** فَالشَّعْرُ لِلْعُشَّاقِ يَخْتِمُهُ الْأَمَلُ
مَا ذَنْبُ مَنْ يَهْوَى الْقَوَافِي مَسْكَنَا *** فَالْبَيْدُ لَا تَحْوِي هَوَى لَمْ يَكْتَمِلْ⁴

ترددت كلمة "الشعر" في شطري البيت الأول، وانتقلت مفردة (يهوى) من صيغة الفعل إلى المفعول به في عجز البيت الثاني (هوى)، مع حضور التوازي العمودي، بتكرار عبارة (ما ذنب من) في الصدر، مؤدية تلاحم البيتين، فالشاعر يتحدث عن الشعر وما يصنعه في نفوس البشر من أحلام وأمل، ثم ينتقل إلى جزئية مهمة منه تخص القافية باعتبارها تمام المسكن في الصحراء التي تمثل البيئة الأولى التي أبدع فيها الشعراء الجاهليون، كإشارة إلى رفضه الشعر غير المقفى، وقد أكد على هذه الفكرة تكرار الفعل (هوى) بصيغة النفي، معززا تكامل المعنى.

كما ظهر في بيت من قصيدة "معارف الصمت" لـ (لطيفة حساني)، تقول:

كَمْ انْتظَرْتُ قُدُومَ الْبَحْرِ حَالِمَةً *** وَهَذَا أَتَى الْبَحْرُ سَبَاقًا لِإِعْرَاقِي⁵

نظمت الشاعرة البيت نظما متكاملا ومتماسكا بتكرار كلمة (البحر) متخذة في كلا الشطرين المرتبة الرابعة من الترتيب، مما دعم الإيقاع الصوتي بتناقض دلالي، فقد جاء البحر كرمز للموت، فخاب أملها فيه كملجأ تصب فيه مخاوفها، يُوافقه إجماع العنوان الذي يجمع بين كلمتين متضادتين، بحيث لا يوجد للصمت أي صوت في مقابل المعارف التي تتركب أساسا من الأصوات، مما أفاد التنامي الشعوري والترابط الفني.

وورد في قول (عبد القادر مكاريا) من قصيدة "أميرة":

أَنَا عَاشِقٌ، تَهْفُو الشُّمُوسُ لِظِلِّهِ *** وَلشَّمْسِهِ تَتَسَابَقُ الشُّطَّانُ
هَذِي الَّتِي مِنْ عُمُقِ عُمُرٍ بَائِسٍ *** طَلَعَتْ تُزَيِّنُ عُمُرَهَا الْأَلْوَانُ
هَذِي الَّتِي كَالْعِطْرِ تَدْخُلُ عَالَمِي *** فَتَرُوحُ تَلْثِمُ عَطْرَهَا الْأَشْجَانُ
هَذِي الَّتِي لَا تَفْتَحُ الرِّغَبَاتِ لِي *** حَتَّى يَدُوحَ بِرَاحَتِي الْهَدْيَانُ
هَذِي الَّتِي آمَنْتُ أَنَّ جُنُونَهَا *** لِجُنُونِ عُمُرِي، بَلَسَمَ وَأَمَانُ

¹- الخطيب جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص: 294.

²- ينظر: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح للتخصيص المفتاح في علوم البلاغة، ص: 87.

³- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 43.

⁴- علاوة كوسة: ارتعاش المرایا، ص: 78.

⁵- لطيفة حساني: أغنية تشبهي، ص: 32.

هَذِي الَّتِي هَدَأْتُ عَلَى شُطَائِهَا *** سَفُنَ الرَّحِيلِ، وَأَمَنَ الرُّبَانُ
هَذِي الَّتِي سَكَنْتُ رِمَالُ سَوَاحِلِي *** فَاسْتَوْطَنْتُ سُحْبِي بِهَا نِيرَانُ
هَذِي الَّتِي نَزَلَ الْمَسَاءُ بِصَمْتِهِ *** فِي صَمْتِهَا وَتَنَاقَرُ الرُّمَانُ¹

يتغنى الشاعر بنفسه بداية فيشبهها بالشمس مؤكدا على شدة جاذبيته للنساء اللواتي شبههن بها في الصدر مستفيدا من التصدير، وفي العجز بـ (الشيطان)، ثم ينتقل إلى التحدث عن حبيبته التي تشاركه التألق لما تمتلكه من صفات ترقى بها إلى المثاليه، وقد أبدى حرصه على استغلال الطاقة اللغوية لإنتاج أكبر قدر ممكن من الإيقاع البلاغي، مستعينا بالتصدير في شطري كل بيت على التوالي (عمر/ عمرها، العطر/ عطرها، جنونها/ جنون، صمته/ صمتها)، إلى جانب تكثيف التوازي العمودي بتكرار عبارة (هذي التي) في كل الأبيات، مع الإسهاب في التقديم (هذي التي من عمق عمر بئس، طلعت تزين عمرها الألوان، هذي التي كالعطر تدخل، تلم عطرها الأشجان، يدوخ براحتي الهذيان، آمنت أن جنونها لجنون عمري، بلسم وأمان، هدأت على شطآنها سفن الرحيل، وأمن الربان)، مما حقق تماسك على المستوى البنائي والدلالي.

ب-3-السجع: وهو «أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه»² يزيد الإيقاع والدلالة بتطابق الوزن الصرفي والحرف الأخير، ويسمى تصريحاً إذا جعلت العروض مقفأة تقفية الضرب³، وهو خاص بالشعر العمودي فقط. وترصيعاً إذا وقع في الحشو⁴ يكتسح كل أنواع الشعر. استخدم الترصيع في كثير من قصائد الشعر الحر، منها نص "المرّة المعسولة" لـ (قدور رحمانى)، يقول:

مُزْرُوعَةٌ 0//0/0/

فِي رَيْطَةِ الْعُنُقِ 0//0/0/0/

كَوَرْدَةِ الشَّقَقِ 0//0/0//

كَالْوَشْمِ فِي حَصَاةِ الْأَرَقِ⁵

0//0/0//0/0/0/

توفرت الجملة الشعرية على أربعة أسطر، يمتد فيها نفس الشاعر فاتحاً المجال لتدفق الدوال الشعرية التي تعبر عن سلسلة تشبيهات، ليفيد الترابط الدلالي والتركيبى، فيشكل السطر الثاني شبه جملة تعمل عمل المفعول فيه، ويمثل السطران التاليان شبه جملة تؤدي دور الصفة. كما يحتفي بالقافية الداخلية عن طريق السجع، بتكرار "القاف" نهاية كل سطر في كلمات متجانسة البناء الصرفي (عنق، شفق، أرق)، مما كثف إيقاع الرجز، ودعم الدلالة باشتراك الكلمة الأخيرة من كل سطر في تفصيل المعنى، فـ"العنق" فصلت دلالة الأناقة واكتمالها،

¹-عبد القادر مكاريا: أحبك.. والنصف، ص ص: 19-20.

²-أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، ص: 262.

³-الخطيب جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص: 298.

⁴-المرجع نفسه، ص: 375.

⁵-قدور رحمانى: ثروة عمري، ص: 29.

و"الشفق" أوحى إلى الجمال والبهاء، وبينت لفظة "الأرق" دوام السهر والعذاب لانشغال الفكر الدائم بالحبيبة.¹
كما ظهر في نص "قصائد" بالمقطع الأول الذي عنوانه (1-كرونولوجيا) ل (بوطغان محمد)، يقول:

هَكَذَا دَائِمًا

تَنْتَهِي دَوْرَةُ الْأَزْمَنَةِ

هَكَذَا أَنْتَ يَا صَاحِبِي

لَا مَدَى لِلْمَدَى الْمُقْتَفَى

لَا رُؤَى لِلنَدَى الْمُشْتَهَى

مُمْكِنُهُ

بَحَّ فِيكَ الصَّدَى

دَمِيتْ خُنْجَرَاتِ الصَّبَاحِ

اِخْتَفَى الْمُبْتَغَى

فِي خَوَابِي فَجَائِعِكَ الْمُزْمَنَةِ²

استفاد الشاعر من السجع بوقفات تامة للجمل الشعرية في كل من (الأزمنة/ ممكنه/ المزمينه)، تتماثل صيغها الصوتية (صوامت وصوائت) مؤدية امتدادا إيقاعيا، مع اختلاف دلالاتها، وأخرى داخلية في كلمتي (المدى/ الندى)، اشتركت في تحديد التوازي بين السطرين الرابع والخامس آخذة نفس الترتيب النحوي، كما أقحم مفردة (الصدى) للتدخل مع الوقفة الدلالية في الجملة الأخيرة، مما أنتج كثافة نغمية يحاكها عمق المعنى. اجتمعت عناصر البديع في بعض النصوص بأشكال مختلفة، منها:

ازدواج الجناس والتصدير: ظهر في قول (حنين عمر) من قصيدة "الموعد الثاني مع المجنون":

جُرْخٌ: عُيُونُكَ فِي الْمَدَى أَشْتَاقُهَا *** جُرْخٌ: تُرَايِدُهَا الشَّدَائِدُ وَالْمِحْنُ

وَصَمْتٌ كَيْ أَرْتَاخَ مِنْ كَلِمَاتِهِ *** نَطَقْتُ عُيُونِي بِالْإِكْأِ الْمُخْتَزَنُ

نَادَيْتُ قَيْسًا فِي الْمَدَى فَأَجَابَنِي *** قَدْ خَانَنِي مِنْ قَبْلُ يَا (حَنْ) الزَّمَنُ

فَأَجَبْتُهُ: قَدْ خَانَ قَلْبُكَ وَحْدَهُ *** قَدْ خَانَ قَلْبِي وَأَنْتِمَانِي وَالْوَطَنُ

يَا قَيْسُ أَنْتَ أَضَعْتَ لَيْلِي إِنَّمَا *** قَيْسِي مُضَاعٌ لَا الطُّلُولُ وَلَا الْكُفْنُ

طَوْبَى لِمِثْلِكَ فِي الطُّلُولِ تَضُمُّهَا *** وَبَلْ لِمِثْلِي لَا الْيَابُ وَلَا الْعَيْنُ³

تعتمد الشاعرة إلى تماثل التكرار في البيتين (1-4) مستندة إلى الواقع القديم بتعبير مجازي أوحى إلى تزايد معاناتها عما قاساه "قيس"، ثم تستعين بترديد متشابه بين شطري البيت الموالي منتجا صدى إيقاعيا يؤكد تأزمها النفسي أشد من تضيق "قيس" لـ "ليلي" بتعبير حقيقي في الصدر، يقابله الجواز في العجز موحيا إلى ضياع ذاتها التي دلّت عليها بكلمة (قيسي)، لتبين بأن "قيسا" محظوظ مقارنة بما لتمكنه على الأقل من زيارة الأطلال

¹-ينظر: هدى بن حليس: الإيقاع ووظائفه التأويلية دراسة تطبيقية في قصيدة "المرّة المعسولة" للشاعر الجزائري "قدور رحامي"، مجلة أشنونا للدراسات الإنسانية، ديالى -العراق، ع/5، حزيران 2017م، ص: 818.

²-محمد بوطغان: تحمة الماء، ص: 23.

³-حنين عمر: باب الجنة، (وجهك الذي لمحت من شباك الحليم)، ص: 29.

والتحسس بها، أما هي فلا مجال لذلك لسوء حظها. وقد أفاد المزج بين الحقيقة والمجاز الصراع الداخلي في ذات الشاعرة. وتقول في موضع آخر من نفس القصيدة:

زَمَنْ لِسَعْرِكَ أَوْ لِسَيْفِكَ وَاللَّمَى *** وَزَمَنْ لِعَيْرِكَ وَالزَّمانُ مُقَسَّمٌ¹

تمتد في تكرار الأصل اللغوي (زمن) ثلاث مرات لكن في هذه المرة يتوحد في وظيفته الإعرابية كمبتدأ، مشيرة إلى أن الشيء الوحيد الثابت في هذا الوجود هو التغير، فلكل زمان زمانه فالعصر الجاهلي يختلف عن الحاضر وهذا الأخير سيختلف عنه المستقبل.

ازدواج الجنس، التصدير والسجع: أبدع (معمر عيساني) في استخدام البديع في نص "الوقوف على حدود العشق"، جامعا أشكاله المختلفة وأفاد بالترصيع إعلان الدخول في فكرة جديدة، لأنه يتألف من ثمان وحدات، ينتقل بينها بتغيير الروي، وتمثل الأبيات الآتية مطلع كل وحدة، يقول:

نَدِيَّةٌ حَسَنَاءُ تَرْنُو *** وَقَلْبُهَا شَارِدٌ يَوْدُ لَوْ يَدْنُو
رَمَى عَلَيْهَا شَبَاكَ خَيْطُهَا الْوَجْدُ *** صَارَتْ بِجِيدِهِ كَأَنَّهَا عَقْدُ
تُحِبُّهُ وَمَا ضَرَّ الْهُوَى يَأْسُ *** فَالْحُبُّ فِي حَالِهَا تَحْتَاجُهُ النَّفْسُ
الْحُبُّ فِي قَلْبِهَا كَزَهْرَةٍ تَنْمُو *** بِالْأُمْنِيَّاتِ سَقَتَهَا فَأَعْتَلَتْ تَسْمُو
كَانَ صَبِيًّا أَتَى مِنْ مَهْدِهِ يَحْبُو *** يَخْشَى الذَّنَابَ وَيَنْسَى أَنَّهُ الذَّنْبُ
أَذَاكَ مَا يَنْكِي فِي مُهْجَةٍ تَرْجُو *** أَذَاكَ مَا ذَابَ عِنْدَ ذِكْرِهِ الثَّلْجُ
مَا لَهُ أَطْرَقَ يَسْهُو ذَلِكَ الشَّيْخُ *** هَلْ مَاتَ مِنْهُ قَلْبٌ وَأَنْتَهِى الشَّرْحُ
الْحُبُّ كَالَّذِينَ كُلُّ عَاشِقٍ يَنْلُو *** آيَةُ عِشْقِهِ ذَاكِرًا فَلَا يَسُدُّ²

يصف في الوحدة الأولى وصف امرأة جميلة تعاني من الوحدة والحزن العميق، أسهم "النون" باشتراكه في كلمتي الترصيع (ترنو/ يدنو) كروي بغنته في التعبير عن هذه المعاني. ويدخل رجل حياتها في الثانية، فيسيطر على مشاعرها، وكان لقوة "الدال" دور في سياق هذا المعنى خاصة مع حضوره في كلمتي الترصيع (وجد/ عقد) ومفردتي جناس المشابهة* (وجد/ جیده)، بحيث أصبحت مجرد عقد يمتلكه هذا الرجل. ثم تلحقها في الثالثة خيبة أمل قوية لخداع الحبيب وقسوته عليها، أسهم همس "السين" في الإيحاء إلى هذه الحالة (يأس/ النفس)، مع بث نغم متنام بوقوع التصدير في بداية شطري البيت بفعل واسم متماثل الرتبة (تجبه/ فالحب)، وتتضمن الرابعة صدمتها اتجاهه باعتباره الحب مجرد كذبة استخدمها ليوقعها في شباكه وهي صدقتها، عززت هذه الدلالة بينية "الميم" في تحديد براءتها مقابل خبثه، بعدها يصف في الخامسة لؤمه بجمع التصدير في العجز (الذئاب/ الذئب)، وقد رزق بفتاة تلح في سؤالها عن الحب وهو عاجز عن الرد، لكن "الباء" الانفجاري عبر عن تفاجئه مع التناقض في طرفي

¹ - حنين عمر: باب الحنة، (وجهك الذي لحته من شباك الجحيم)، ص: 22.

² - معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: من 48 إلى 53.

* من ملحقات الجنس يجمع بين اللفظين المشابهة أي ما يشبه الاشتقاق وليس به. ينظر: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ص: 86

التصريح (يحبو/ الذئب) الذي يخدم الاختلاف بين براءة الابنة ولؤم الوالد. ثم ينتقل إلى اقتراحات الفتاة للإجابة عن سؤالها لصمت والدها القلق، مستفيدا من التصدير بتكرار عبارة (أذاك ما)، دعم قلقه شدة "الجيم" وقلقته لتدافع النفس أثناء خروجه بما يحاكي نفخه عند سماعه كلام ابنته، بعدها يصف الشاعر سهوه وهو يرى ابنته في موضع النساء اللاتي تلاعب بهن خاشيا عليها من ذنوبه، وقد أشار "الحاء" لعجزه وخبثه في مفردتي التصريح (شيخ/ شرخ)، وفي الأخير قدم الشاعر تعريفا للحب بطهره ونقاءه مستعينا بـ"اللام" ذات الوضوح والانحراف السمعي الذي يلائم الخروج من ندالة الرجل وفهمه الخاطئ له إلى معناه الحقيقي.

ازدواج الجنس والسجع: ناله الكثير من الاهتمام لتأثيره الجمالي في إبداعهم الشعري، وقع في نص "أقول.. ل (معمر عيساني)، يقول:

أقول ..

بَعْضُ الْمَآسِي ..

أُفَكِّرُ أَحْيَانًا وَأَتَلَمَّسُ بَعْضَ أَنْفَاسِي ..

شِعْرٌ أَصْبَغُ فِي كُنْهِهِ مَقَاصِدَهُ!

وَكَلِمَاتٌ أُخْرَى تَفْرُغُ مِنْ أَسْرِ قَصَائِدِهِ ..

وَالرَّأْيُ يَشْتَقُ الْوَعْيَ عَلَى دَفْتَرِي،

أَمَرُّ أَكَاذِبِيهِ وَالْحَقُّ عَلَيْهِ يَفْتَرِي ..

أَنَا أَحَاوِلُ الْكِتَابَةَ مُنْذُ الْأَزَلِ ..

وَحُطَّيْتُ أَنْ أَكُونَ الْأَفْضَلَ ..¹

عبرت القصيدة عن رد فعل الشاعر اتجاه فئة سقّته إبداعه، وهو يراه المتنقّس الذي يلجأ إليه في ضيقه، يفتتحها بحس مأساوي يوحي إلى معاناته التي يحاول تخفيفها بالبوح، مستفيدا من السجع بين (المآسي/ أنفاسي) الذي تعدى تقريب الإيقاع بين السطرين إلى تكامل وتماسك المعاني، ثم يؤكد جدية مقاصد شعره لما عاشه من تجارب، مستعينا بالجناس في (مقاصده/ قصائده)، ويستمر في التركيز عن هذه الجدية بعيدا عن أن تكون انفعالات سطحية، بل يملأها الصدق والأمانة، مجددا الاستناد إلى الجنس بين (دفترتي/ يفتري). وفي الأخير يشير إلى طموحه بأن يكون الأفضل، عائدا إلى توظيف السجع في (الأزل/ الأفضل)، ليسمو بأدبه إلى مكانة رفيعة.

وبعد هذا التنوع الذي جمع بين التشابه والاختلاف بعيدا عن نظام دقيق يحصره، يتم الانتقال إلى الإيقاع العرضي القابل للقياس في الفصل الثاني.

¹ -معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 29.

الفصل الثاني: التأثير الجمالي للإيقاع العروضي

1. جمالية ترابط المكونات العروضية للشعر العمودي مع دلالة النصوص
2. دعم الحضور العروضي جمالية الشعر الحر
3. جمالية الإيقاع العروضي بين تنوع الحضور وغيابه وتسريده

لمعرفة الخصائص الجمالية للإيقاع العروضي، تم المرور على تشكيلات مختلفة، ولضخامة المادة الشعرية اختيرت قصائد في كل نوع.

أولاً: جمالية ترابط المكونات العروضية للشعر العمودي مع دلالة النصوص:

تمثل العناصر العروضية الحد المنتظم من الإيقاع، فتألف من الوزن الذي ينتهي بقافية، تتخللهما ترخيصات عروضية (زحافات وعلل)، وجوازات (تدوير وتضمنين).

1-الوزن في الشعر العمودي

يمثل جزءاً مهماً من الإيقاع، يُحدّده "التتابع الذي تكوّنه العناصر الأولية المكونة للكلمات" ¹ والمتمثلة في الحركات والسكنات لتشكيل التفعيلات المتتابعة في كل وزن، يتوفر على ستة عشر بحراً، تتوزع بين الأوزان المركبة والصفائية، فالمركبة تتكوّن من تكرار تفعيلتين مختلفتين، عددها تسعة (الطويل، البسيط، والمديد، الخفيف، السريع، المقتضب، المجث، المنسرح، المضارع)، أما الصفائية فتُبنى على تفعيلة واحدة مترددة وهي سبعة (المتقارب، المتدارك، الكامل، الوافر، والرمّل، الهزج، الرجز)، ينتهي كل بيت بقافية معينة تتكرر في كامل القصيدة، وقد اختلف النظم عليها بين الحظ الوفير والقلة ومنها ما هجر تماماً.

2- الأوزان الشائعة

تم توظيف كل وزن من حيث شيوعه، مع التمثيل له بعينات من دواوين متعددة، وتم تصنيفها كالآتي:

1-2-الكامل: من "كامل، والكمال هو التمام، سمي كاملاً لأنه كملت أجزاؤه وحركاته، وأصله متفاعلاً" ² ينسب من تردددها ست مرات، يدخله من الزحاف "الإضمّار، الوقص والخزل" ومن العلل "التذييل، الترفيل، الحذف والقطع" استخدم بكثافة عالية جداً عند (حنين عمر) في ديوان "باب الجنة (وجهك الذي لمحت من شبك الجحيم)" نظمت عليه اثنين وعشرين نصاً (على مسرح المتنبي، الرسالة الثانية إلى المتنبي، الموعد الثاني مع الجنون، باب الجنة، هبّ الصبّا (عروة وعفراء)، قصيدة كهرومانه الأخيرة، ليلة الرقص، القصر والحصير، باب الجحيم، القصيدة البغدادية، البريق (على بحر أبو ظبي)، عمّان، ستّ الشناشيل، صلاة الدمعة، أرض الصّدف، من مذكرات القصف البيروتي، ناقة البسوس، القصيدة الزجاجية، رسالة (شكر)، شجر التوت والفراق، قل للمليحة،

¹ -كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط/1، 1974م، ص: 230.

² -ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/05، ج/43، مادة (ك م ل)، ص: 3930.

*"الوقص، زحاف مفرد، وفيه يحذف المتحرك الثاني يدخل على الكامل./ الخزل، اتحاد الطي والإضمّار، خاص بالكامل فقط./ التذييل، زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، تدخل الكامل، البسيط والمتدارك، تختص بثلاث تفعيلات: متفاعلاً، مستفعلاً، فاعلاً./ حذو، علة لازمة، تحذف الوند المجموع من آخر التفعيلة تنفرد بالكامل، متفاعلاً: متفا. " ينظر: موسى الأحمد نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: من 25 إلى 36.

حنين الملائكة)، أما (علاوة كوسة) فقد نظم أربع عشرة قصيدة (أسرار شهيد لم يمّت، ليلة الميلاد، لحن الفجيرة، أسطورة المطر، محنة أبي فراس، تقرير مستعجل، توبة فرعون، وشم ملتهب، رحل الذين نحبهم، خطيئة مريم، الوديعه، عام الحزن، عصفورة المقابر، كانا معا)، (لطيفة حساني) عشرة نصوص (للماء عزف آخر، آه يا شام، دمعة طفل عربي، نرف دمشق، غربة، رحمك الله يا أبي، ما غاب طيفك، رحمة الله عليك يا أغلى الناس، ما خلته حلما، العقل يأمر)، وبكثافة متوسطة عند (قدور رحمان) في ثمانية قصائد (وردة التحلي، ريش الدموع، قراءة في عينيك، ضفة الأوراد، عناقيد وشهب، هديل الغروب، بحر البحور، لك عسلي وناري)، وستة ل (سمية محنش) (تراويل لبيدق أسير، هيت لك، الشعر، بادرة اللهب، ميدان وحق، لوردة مخضلة)، وبنسبة قليلة في باقي الدواوين، ثلاثة نصوص ل ((عبد القادر مكاريا): أميرة، لولا الربيع، حواجز/ قصيدتان لكل من (ناصر لوحيشي): سقاك غيث الترحم، شوق وهمسات/ (معمر عيساني): وراء الموت، حبيتي) وواحدة فقط عند ((عقاب بلخير): على الجسر).

عبرت به (حنين عمر) في نص "حنين الملائكة"¹ عن كمال تجربتها وصمودها، مع رد اعتبار للثورة الشعرية التي كانت "نازك الملائكة" رائدة لها، بعد أن هوجمت بشراسة، مؤكدة أنها ستواجه بكل ثقة كل من يحاول التقليل من قيمة إبداعها كأنها تشعل حربا، ثم تشير إلى أن شعرها لن يكون مطرا كإبداع "نازك" بل عاصفة أقوى، أوحى إليها بازدهام الكامل بالحركات مع تكثيف الأجزاء المضمرة مما سرع إيقاعه، الموضح بالجدول الآتي:

النسبة المتوية	التكرار	التكرار الفعيلة
44.20%	61	صحيحة
55.79%	77	مضمرة

قرنت اسمها مع لقب رائدة الشعر الحر (نازك) لتوحي إلى القارئ بأنها قطب مهم من أقطاب الشعر لا يقل أهمية عن رواده، بثقة عالية والصيغة الاسمية للعنوان تجسد الاستقرار والثبات الذي يدعمه تفوق التفعيلات المضمرة على الصحيحة. لكن هذا السكون يتحرك عبر الفضاء الدلالي لمضمون النص بما يثير فكر القارئ، فهي لم تستسلم أمام أعداءها بل تكمل مشوار التجديد والإبداع الذي توقفت عنده (نازك) بكل إصرار، وهذا ما يلخصه البيت الثاني وما قبل الأخير، تقول:

إِنِّي وَقَفْتُ أَمَامَ وَجْهِ خَنَاجِرِي *** فَإِلَى مَتَى تَبْقَى الصَّحِيَّةُ وَاقِفَةً

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

¹ - حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من شبك الجحيم)، ص: من 155 إلى 158.

إِنِّي وَقَفْتُ أَمَامَ وَجْهِ خَنَاجِرِي *** مَا هَمَّنِي ... إِنِّي سَابَقْتِي وَاقَفْتُ

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0// 0//0// 0//0/0/

فالثاني تسيطر عليه الحركة التي تدل على الصراع والخوف من الانهزام، أما الأخير فيهدأ الإيقاع مفيدا ثباتها وانتصارها. وفيما يخص القافية فهي من المتدارك، يوجد بين ساكنيها متحركان (فاعلن)، جاءت مقيدة بروي "الفاء" المهموس، دالا على رقة النساء، وجاء منصوبا لصمودها أمام سخريّة الرجال من إنجازاتها الإبداعية، وأوحى الوصل* بماء السكت إلى غضبها واختناقها من الوضع، وتظهر ألف التأسيس** التي تفصل بينها وبين الروي حرف دخيل مجرور في بنية القافية: "نازفه، واقفه، خائفه" بشكل يؤدي تأثيرا جماليا يزيد في إدراك دلالات الألم مع معاني التحدي والصمود.

ومثلما عبر "الكامل" عن القوة والصمود دل على العجز وقلة الحيلة في نص وحيد من ديوان الشاعر (معمر عيساني) بعنوان "وراء الموت..."¹، يقول في مطلعته:

عَجَزْتُ عَنْكَ يَا قَصِيدَةَ مَوْتِي *** وَبَحْتُ بِالسَّرِّ إِلَيْكَ فَبَحْتُ

0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

ويلخص الجدول الآتي الصور التي وردت عليها أجزاءه:

المتغيرة					المتغيرة	التفعيلات
موقوفة (مفاعِلن)	مضمرة (مُتفاعِلن)	مقطوعة (مُتفاعِلن)	مخزولة " (مُتفاعِلن)	مضمرة مقطوعة (مُتفاعِلن)	صحيحة (مُتفاعِلن)	النسبة المئوية
15	14	10	05	02	08	التكرار
%27.77	%25.92	%18.51	%09.25	03.70	%14.81	النسبة

أوحت سيطرة التفعيلات المتغيرة على الصحيحة إلى توتر الشاعر، وكان للأجزاء المضمرة والموقوفة الحصة الكبرى من الحضور، فالأول يحدث بطء الزمن الذي يعبر عن عجزه، والثاني يؤدي إلى زيادة الحركة التي تشير إلى انفعاله، بالإضافة إلى انتشار الأجزاء المقطوعة في أضرب الأبيات مشكلة قافية المتواتر، ولها متحرك واحد بين ساكنيها (فاعلن) وهي مطلقة تنتهي بصوت "التاء" المهموس الذي عبر عن ضعفه، ودل اقترانه بـ "ياء المد" إلى انكساره، مما شكل دعم التواصل الجمالي بين الإيقاع العروضي والموقف الشعري.

-مجزوؤه: استخدمته (حنين عمر) وحدها في سبع قصائد (اعترافات امرأة، الوردة والمطر، تظلمات صوفية، جنازة بلا معزين، الصّداق، العزيرة)، ضمّنته معان مختلفة، عبرت به عن هجاء الحكام العرب في نص "جنازة بلا معزين"²، والجدول الآتي يوضح بناءه التفعيلي:

*"يلي حرف الروي المتحرك، قد يكون أحد أصوات المد الثلاث أو الهاء الساكنة وقد ترد متحركة." موسى الأحمد نويبات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 358.

**هو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك. المرجع نفسه، ص: 366.

¹-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 103-104.

²-ينظر: حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتة من شباك الجحيم)، ص: 109.

المتغيرة	مضمرة (مُتفاعِلن)	مضمرة (مُتفاعِلان)	صحيحة (مُتفاعِلن)	التفعيلية النسبة المئوية
مضمرة (مُتفاعِلان)	12	11	31	38
النسبة المئوية	%13.04	%11.95	%33.96	%41.30

ارتبطت دلالة العنوان بمضمون القصيدة، والتي تشير إلى مأساة الوطن العربي الذي تبكيه الشاعرة بحرقه، فلم تكتف بالجناسة، بل الأمر من ذلك وقوعها دون معزين، فلا أحد يخفف ألم الشعوب الذين يعانون جمود الحياة وقسوتها بسبب الفقر، الاستعمار وخيانة الحكام لتقدم مصالحهم الشخصية على خدمة البلد، وتفوقت الأجزاء المتغيرة، بحيث أدت جميع التغيرات إلى إبطاء الزمن مُحَاكِية فاجعة العرب وأثرها المأساوي على نفسية (حنين)، وما يزيد الأمر سوء، غياب الأمل في استرداد مجده، تقول:

وَجَعَّ بِهِ بَلَدِي الَّذِي *** شَاخَتْ بِهِ كُلُّ الْجِبَادِ¹
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0///

هذا من جهة، ومن جهة أخرى أشارت إلى حثها القارئ على التأمل بتأني في أضرب النص المذيلة، فكانت القافية من المترادف، أي لا متحرك بين ساكنيها (فال)، تقول:

لَكِنَّمَا الدُّنْيَا ابْتِلَاءٌ *** بَعْضُ الْبَلَاءِ بِهَا اجْتِهَادُ
00//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
وَالْبَعْضُ مُجْتَهَدٌ بِنَا *** مِنْ بَابِ غِلٍّ أَوْ عِنَادُ²
00//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/

انتهت الأبيات بروي "الدال" الشديد والمجهور، مسهما في تحديد قسوة الوضع وشدته، كما أوحى التقييد إلى الانغلاق الذي يسيطر على الشعوب العربية، بالإضافة إلى ما أداه الردف وهو حرف مد قبل الروي من استطالة امتدت لتستوعب من الألفاظ ما يعبر عن التجربة الشعرية ويلفت انتباه القارئ للنهوض. كما عبرت بهذا الوزن عن شدة انفعالها بحبها الجنون في قصيدة "اعترافات امرأة"³.

2-2- البسيط: في اللغة "من بسط الشيء أي نشره، سمي بسيطا لانبساط أسبابه"⁴ يتكون من تردد تفعيلتي (مستفعلن فاعلن)، يدخله من الزحاف "الخبين والطبي والخبيل"، ومن العلل القطع والتذييل⁵ توفر تاما ومشطورا،

¹- ينظر: حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحت من شباك الجحيم)، ص: 109.

²- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³- المصدر نفسه، ص: 40.

⁴- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/4، مادة (ب س ط)، ص ص: 282-283.

* الخبل، من الزحافات المركبة، وهو "اجتماع الخبن والطبي يدخل البسيط، الرجز، السريع والمنسرح، يختص بتفعيلتين هما مستفعلن ومفعولات." موسى

الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص ص: 29-30

⁵- ينظر: المرجع نفسه، ص: 91.

فأما التام، ظهر في ستة نصوص بـ "مقام الاغتراب" في (وقفه، أريج الروح، حنين، عصفورة الشرق، معذرة أردت عطرك، بوح)، و"أغنية تشبهي" (جزائر الروح، ترنيمة إلى أرض عقبة الفهري، أغنية تشبهي، وجه من نخيل عقبة، دثرت قبرك، معازف الصمت)، و"ثروة عمري" (غلال النبي عليه السلام، معزوفة الدمع والحنين، الخنجر والمنارة، رعاف القلب، رشة نار، محو واتحاد)، أربعة نصوص بـ "مهر ليلي" في (لست أدري، ماذا سأجني؟، رقصة الأيك، حثام)، نصان بـ "فجر الندى" (فجر الندى، دنا المساء)، ومرة وحيدة في كل من "قصيدة تبحث عن أنثى" (ظلال)، "مسقط قلبي" (كامل الحسن) و"أحبك والنصف" (قيس)، "ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات" (الرحلة الأخرى الأخيرة).

وقع الاختيار على نص "رعاف القلب"،¹ لتلخص تفعيلاته في الجدول الآتي:

المجموع	فاعل		مستعمل		التفعيلة التكرار
	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	
52.08%	12.50%	06	39.58%	19	صحيحة
47.91%	37.50%	18	10.41%	05	مخبونة

تألف النص من ستة أبيات مشتملا على معاني الغزل وعشق الشاعر لحبيته، وتقاربت الأجزاء التامة والمخبونة، بصورة توحى إلى سعادته وهو يصف أحاسيسه، فقلبه المحب يخفق بشدة منتجا تسارعا إيقاعيا، يقول:

حَيَّاتُ حُبِّكَ فِي قَلْبِي كَفَاتِحَةٍ *** وَصُنْتُ عَهْدَكَ بَيْنَ الْكُحْلِ وَالْمُقَلِّ
0// 0//0/0/ 0// 0//0// 0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/
وَحُضْرَةُ الْغُشْبِ فِي صَدْرِي يُمَشِّطُهَا *** حَنَانُ عَيْنِكَ بِالْأَشْعَارِ وَالْقُبَلِ
0// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//
مُحْبُوتِي امْتَلَأَتْ رُوحِي وَمَا رَوَيْتُ *** وَالْقَلْبُ يَشْهَقُ، لَمْ يَرْجَعْ وَلَمْ يَصِلْ²
0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/

كثر الخبن في الأفعال مُفعلا الحركة (وصنت/ يمشطها/ امتلأت/ ما رويت/ يشهق/...)، كما دلت التفعيلات الصحيحة عن السكينة والهدوء في ذاته بسبب هذا الحب، وجاءت القافية من المتراب، ويفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات "فاعلتن"، توالى الحركات فيها محققة قوة إيقاعية تجذب اهتمام المتلقي، محتوية حرارة المشاعر بما تتوفر عليه من وضوح سمعي خاصة وأن روي "اللام" من الأصوات البينية، وعكس إشباعها بـ "ياء المد" سعادة البوح بحس جمالي غني بالجرس الموسيقي والوضوح السمعي لتبليغه إلى الحبيبة.

-**مشطوره:** يفقد نصف التفعيلات، استخدم مرتين واحدة في نص "رقم مراسلك لا يرد"،³ وقد أوحى به الشاعر عن شدة غضبه وحزنه لغياب التواصل مع الحبيبة، وهو مقطعي يتألف من ثلاثة مقاطع، يغير الروي عند كل

¹ -قدور رحامي: ثروة عمري، ص: 98.

² -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ -عبد القادر مكاريا: أحبك.. والتصف، ص: 07-08.

مقطع (ع/ب/ل)، محافظا على نفس القافية "فاعلتن"، مطلعته:

رُدِّي فَإِنَّ دَمِي *** يَغْلِي مِنَ الْغَضَبِ

والأخرى في قصيدة "جدارية الوجه الغائب"¹، يقول:

يَا	رَاسِمًا	وَجْهِي	***	خَالَفَتْ	أَلْوَانِي
0//0/0/	0/0/	0/0/		0//0/0/	0/0/
وَجْهِي	أَنَا	أَخْضَرَ	***	لَا	أَحْمَرُ
0//0/0/	0/0/	0/0/		0//0/0/	0/0/
وَالدَّمَعُ	مِغْطَارٌ	***	مِنْ	فَرَطٍ	تِخْنَانِي ²
0//0/0/	0/0/	0/0/		0//0/0/	0/0/

استثمر الشاعر الطاقة الدلالية الكامنة في اللونين الأحمر والأخضر لإنشاء صورته الشعرية، نتيجة وعيه لدورهما الجمالي في إثراء النص بإيحاءات مثيرة، ففي البداية ينفي عن وجهه الحمرة القانية أي الشديدة، ويعرف عن الأحمر ارتباطه "في التراث بالمزاج القوي وبالشجاعة والثأر"³ وعادة ما يكون احمرار الوجه عند الشعور بالخجل أو الغضب الشديد، فنفي المبدع غضبه رغم كل ما يحسه من ألم لابتعاده عن وطنه مع ما يحدث فيه من أمور مزعجة، مؤكدا على هدوئه باستخدام الأخضر الذي ييث الراحة عند التأمل فيه، لأنه "لون يرتبط بالرزق والخصب والشباب الذي توحى به خضرة النبات الغض الرطب وهما مبعث فرحة الإنسان"⁴ فييث الأمل بتحسن أوضاع وطنه، بحيث يناديه بـ "خضراء"، يقول:

خَضْرَاءُ	لَا	تَبْكِي	***	فَالدَّهْرُ	يَوْمَانِ
0//0/0/	0/0/	0/0/		0//0/0/	0/0/
إِنِّي	سَأَهْوَاكِ	***	مِنْ	دُونِ	إِخْوَانِي
0//0/0/	0/0/	0/0/		0//0/0/	0/0/
آتِيكَ	فِي	وَلَعٍ	***	وَالْحُبِّ	عُنْوَانِي ⁵
0//0/0/	0//	0/0/		0//0/0/	0/0/

يستعد لتقديم كل ما يملك من حب ومال كي يسود الأمان، بصور جمالية ذات أبعاد سياسية، ويضم

الجدول الآتي البناء التفعيلي للنص:

¹ - علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص: 73-74.

² - المصدر نفسه، ص: 73.

³ - ينظر: أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، مصر-القاهرة، ط/2، 1997م، ص: 184.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص: 210.

⁵ - علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص: 73.

المجموع	فاعلن		مستفعلن		التفعيلة التكرار
	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	
50.00%	00.00%	00	50.00%	40	صحيحة
01.25%	01.25%	01	00.00%	00	مخبونة
48.75%	48.75%	39	00.00%	00	مقطوعة

تساوت الأجزاء التامة مع المتغيرة، وقد اختصت التغيرات بـ "فاعلن" فقط، المشكلة للأعاريض والأضرب فقطعت، مما هدأ الإيقاع. أما القافية فهي من المتواتر بروي "النون" البيني ذي القوة السماعية التي دعمتها ألف الردف وياء المتكلم الذي جعل من التجربة مأساة ذاتية، بغية التأثير العميق في المتلقي.

2-3- المتقارب: من القرب نقيض البعد، وهو فعولن ثماني مرات، وسمي هكذا لأنه ليس في أبنية الشعر شيء تقرب أوتاده من أسبابه كقربه، وذلك لأن كل أجزائه مبنية على وتد وسبب¹ يدخله زحاف القبض، وعلل القصر، الحذف والبت^{*}. شغل في "باب الجنة" سبعة نصوص (الرهان على الرقم 13، إلياذة الحنين، مخططات الدمار الشامل، أمومة ملغاة، اعتذار رسمي، السكر المر، قراءة في فنجان السماء)، وخمسة في "ارتعاش المرايا" تختلف القافية والروي في (وحي الغبراء)، والبقية تسير بشكل عادي (إلى عرش بلقيس، إلى ذات النطاقين، عزاء مرتعش، موسم الحرف)، وثلاثة في "مهر ليلي" (الشفق البعيد) موحدة القافية والروي، (أغنية عاشق مجهول) يتبدل فيها الروي بانتظام، وتتغير القافية مع الروي بـ (في ذمة الكبراء)، واثنان لـ "سمية محنش" (من نافذة البحر، ساحرة) و"قدور رحماني" (قامتي الثانية، تعالي)، وواحدة لـ "عبد القادر مكاريا" (غانية)، و (رسالة إليك.. لـ "معمر عيساني"، وأخرى متنوعة القافية والروي بانتظام لـ "كمال مغيش" (الهزار العربي الجريح، !!).

استغلته (سمية محنش) في الفخر بإبداعها بقصيدة "ساحرة"² تتغنى بشغف العشق الوحيد المتمثل في الشعر، ولا مكان في قلبها لسواه، يلخص الجدول الآتي تفعيلاتهما:

النسبة	التكرار	التفعيلة التكرار
62.50%	50	صحيحة
13.75%	11	مقبوضة
23.75%	19	محذوفة

تنوع الإيقاع بين البطء والسرعة، حيث تتفوق الأجزاء التامة على المتغيرة فكان الهدوء ليدل على استقرارها على حالة حب واحدة، مثلما ورد في المطلع:

¹ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/40، مادة (ق ر ب)، ص ص: 3566-3568.

* القبض، "حذف الساكن الخامس، يحدث في الطويل، المتقارب، المخرج والمضارع يختص بتفعيلتين هما: فعولن ومفاعيلن." / حذف، علة لازمة تحدث بـ "إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، تقع في الطويل، المديد، المخرج، الرمل والخفيف، تدخل على (فعولن: فعو، مفاعيلن: مفاعي، فاعلاتن: فاعلا). / بت: علة لازمة تحدث بـ "اجتماع القطع والحذف، تحدث في المديد والمتقارب بتفعيلتين، فاعلاتن: فاعل، فعولن: فع." ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: من 27 إلى 38.

² - سمية محنش: مسقط قلبي، ص: من 74 إلى 76.

أَقُولُ الَّذِي يَذْهَلُ الشَّعْرُ مِنْهُ *** وَتَرْجَفُ مِنْ سِخْرِهِ السَّاحِرَةُ¹
0// 0/0// 0/0// 0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

أما الحركة السريعة فنتجت عن تصغير حجم التفعيلة بفعل القبض والحذف، وأفادت تضيق مجال عشقها وتخصيصه للشعر دون غيره، فهو وحده ملك على قلبها، تقول:

أُحِبُّكَ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَنْحَنِي *** سَنَابِلُ أَخْلَامِنَا النَّاصِرَةِ
0// 0/0// 0/0// 0// 0// 0/0// 0/0// 0//

أُحِبُّكَ مَسْكُوبَةً فِي دَمِي *** تُغَارِلُ أَجْوَانَنَا الْمَاطِرَةَ
0// 0/0// 0/0// 0// 0// 0/0// 0/0// 0//

أُحِبُّكَ أَنْتَ الَّذِي اخْتَرْتَهُ *** وَحَوْلِي نُجُومُ السَّمَاءِ سَاهِرَةَ
0// 0/0// 0/0// 0// 0// 0/0// 0/0// 0//

وَلَوْلَا الْوُجُودُ وَحُكْمُ التَّوَرَى *** لَكُنْتُكَ يَا شَعْرُ.. فِي شَاعِرَةٍ²
0// 0/0// 0/0// 0// 0// 0/0// 0/0// 0//

توحدت القافية من المتدراك، مقيدة بروي "الراء" التكراري كقوة سماعية تلفت انتباه المتلقي، وكان للوصل بهاء السكت دلالة انغلاق مشاعرها على الشعر.

واستغل الشاعر (علاوة كوسة) التدفق السريع لـ (فعولن) في نص "وحي الغرياء"³ مترجما خوفه من غيبته ووحدته، يمكن تقسيم النص حسب أنواع القوافي إلى ثلاثة أجزاء، والجدول الآتي يوضح تردد الأجزاء:

القافية التفعيلة	(9-1) فعلن مردوفة بـ "الألف"، روي "رو"		(13-10) فعلن مردوفة بـ "الياء"، روي "ن"		(20-14) قال المقيدة مردوفة بـ "الألف"، روي "ث"	
	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار
صحيحة	38.12%	61	16.87%	27	28.75%	46
مقبوضة	06.87%	11	03.12%	05	02.50%	04
مقصورة	00.00%	00	00.00%	00	03.75%	06
المجموع	45.00%	72	20.00%	32	35.00%	56

هيمنت الأجزاء التامة، فقد استفيد في الجزء الأول من القبض الذي أنقص طول التفعيلة ليكون الإيقاع أكثر تدفقا واسترسالا، ويحتوي في اللغة على معاني "الضيق والانطواء والعزلة"⁴ التي أوحى إليها النص فالشاعر حزين وحيد من دون حبيب يؤنس، يُلفت انتباه المتلقي إليه مستندا إلى إيقاع القافية بالقوة السماعية لروي "الراء" التكراري مع ألف الردف التي تسبقه وواو المد التي تتبعه، مما يسهم في تعميق دلالة الحزن بما يحاكي انفعاله عند سرد مآسيه، يقول:

¹ - سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 74.

² - المصدر نفسه، ص: 75-76.

³ - علاوة كوسة: ارتعاش المرایا، ص: 115.

⁴ - ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ق ب ض)، ص 711.

وَقَلْبُ الْغَرِيبِ يَدُقُّ وَيَبْكِي *** رَفَاقًا عِظَامًا إِلَى الْغَرْبِ صَارُوا

0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0// 0// 0/0//

وَعَيْنُ الْغَرِيبِ تَجُودُ بِلَيْلٍ *** بَطِيءُ الْمَسَارِ فَأَيْنَ النَّهَارُ؟¹

0/0// 0/0// 0// 0/0// 0/0// 0// 0// 0/0//

ثم عبّر عن حزنه لفراق الحبيب، مستعينا بـهيمنة الأجزاء التامة الموحية إلى صدق المعاناة، يقول:

وَأَدِ .. وَمَنْ كَانَ يَدْرِي بِأَنِّي *** سَأَزُودُ بِنَفْسِي الشَّيْءَ الْخَرِيدَ²

0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

كما استفاد من قافية المتواتر بروي "النون" الذي انتشر بكثافة بلغت عشر مرات في البيت السابق، يتميز بالوضوح السمعي وشدة التأثير، ليعكس حسرته ووجعه، وقد أسهمت "ألف المد" بفعل الإشباع في الإشارة إلى اتساع مساحة الألم لأنها أوسع الصوائت مخرجا، بالإضافة إلى ما أفاده "ياء المد" كردف في التنفيس عن دواخله. وفيما تبقى من النص يحيل إلى تشاؤمه وخوفه من الحب خشية هجر الحبيب، مؤكدا وفاءه لحبيب غادر الحياة فكان سبب وجعه وغرته، يقول:

وَأَخْشَى هَزَارًا يَطِيرُ وَيَنَاقِي *** وَلَا يَبْقَى إِلَّا صَدَى الدُّكْرِيَاتِ

00// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0// 0/0// 0/0//

وَيَنْسَى الَّذِي كَانَ مِنَّا جَمِيلًا *** وَيَهْوِي بِهِ سُلْمُ الْأُمْنِيَّاتِ³

0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

انتقل إلى قافية المترادف مقيدة، تسببت فيها علة "القصر"، وهو في اللغة "القطع دون استئصال"⁴، أي أن انقطاع الوصال بينه وبين الحبيب لم يُنسه ما جمعهما، لذا يستمر عذابه الطويل لوفائه واشتياقه دون وصال، وهذا هو الانغلاق الذي أفاده تقييد القافية، مُنتهيا إلى سدّ باب قلبه بعد أن جعله مسكنا لحبيب واحد حتى بعد موته، مستندا إلى "التاء" المهموس كروي يدعم تبعه بعيدا عن الحبيب. وفي الاتجاه المعاكس لهذا المعنى توضح (حنين) في نص "السكر المر"⁵ هجرها للحب الذي أذاها، رغم كل ما فيه من لذة، تقول:

وَسَلَّ لَا تَلُمْنِي إِذَا قُلْتُ: (لَا) *** وَسَائِلُ عَنِ السَّبَبِ الْمُوجِعِ

أَنَا قَدْ عَشِيقْتُ زَمَانًا سَلَا *** وَمَا عَادَ فِي الْعِشْقِ لِي مَوْضِعِي⁶

¹-علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص: 115.

²-المصدر نفسه، ص: 116.

³-المصدر نفسه والصفحة نفسها.

⁴- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ق ص ر)، ص 738.

⁵-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من شبك الجحيم)، ص ص: 142-143.

⁶-المصدر نفسه، ص: 142.

3- الأوزان قليلة الاستعمال

استمر بعض الشعراء في النظم على أوزان شاع هجرها في الشعر المعاصر خدمة لمعاني نصوصهم، منها:

3-1- الطويل: الطول نقيض القصر سمي بذلك لأنه أطول الشعر كله، ولأن أوتاده مبتدأ بها فالطول لمتقدم أجزائه لازم¹ مزدوج التفعيلة (فعولن مفاعيلن) لا يستخدم إلا تاماً²، يدخله من الزحاف القبض والكف³، ومن العلل الحذف. ندر في الدواوين، بحيث ظهر في نصين عند كل من ((ياسين عرعار): "حنين إلى الماضي، أهواك يا بحر"/ (سمية محنش): "نبذ لريكا، صمت"، وواحد لكل من ((كمال مغيش): "رياح الشوق"، (منقحة)،،!!"/ (قدور رحمان): "ابن الغيم"/ (محمد الأمين سعدي): "رؤيا"/ (ناصر لوحيشي): "الأشواق الجارحة").

عبرت به (سمية محنش) عن هروبها إلى العزلة في نص "صمت"³، والجدول الآتي يبين استغلال تفعيلاته:

المجموع	مفاعيلن			فعولن		التكرار التفعيلة
	النسبة	التكرار		النسبة	التكرار	
%52.40	%25.00	52	صحيحة (مفاعيلن)	%27.40	57	صحيحة (فعولن)
%47.59	%25.25	52	مقبوضة (مفاعيلن)	%22.59	47	مقبوضة (فعولن)

تقاربت الأجزاء التامة والمقبوضة، وقد أفادت الأخيرة حالة الضيق التي تعانيتها، لتحاكي معاني العنوان، فالصمت هو الامتناع عن النطق بالكلام، غير أنه لم يمنعها من البوح بالكتابة، منعزلة إلى إبداعها، تقول:

أَمْرُغُ فِي ثَغْرِ الْقَصِيدِ تَغْرُبِي *** وَأُضْرِمُ فِي صَدْرِ الثَّرَابِ فَجَائِعِي
0//0// 0// 0/0/0// 0// 0//0// 0// 0/0/0// 0//
وَأَغْفُو مَعَ الْأَحْلَامِ فَوْقَ سَحَابَةٍ *** فَيَصْحُو بِنَارِ الْحُلْمِ عَيْثُ مَدَامِعِي⁴
0//0// 0// 0/0/0// 0// 0//0// 0// 0/0/0// 0//

كما خصت آخر بيت لتبين بأن النظم على الطويل استوعب التعبير عن جراحها لما يقع على فلسطين من ظلم، لكنها تظل صامدة لثقتها بأن النصر سيأتي، مستندة إلى تغليب التفعيلات التامة، تقول:

فَيَا مَقْدِسًا فِي الرُّوحِ يَشْدُو حَمَامُهُ *** وَيَخْنُو لَهُ شَدْوُ الْقَبَابِ السَّوَاغِ
0//0// 0// 0/0/0// 0// 0//0// 0// 0/0/0// 0//
وَيَا نَاصِرًا خَبَّرَ سَلَامِي لِنَاصِرِهِ *** وَعَكَّا وَيَافَا وَالْخَلِيلِ وَجَامِعِي
0//0// 0// 0/0/0// 0// 0//0// 0// 0/0/0// 0//
لَنَا نَحْلُهُ الطَّلَعُ الْمَهِيَّةُ فِي السَّمَاءِ *** وَلَيْسَ لَهُمْ بِالرَّغْمِ طَوْلُ الْأَشَاغِ
0//0// 0// 0/0/0// 0// 0//0// 0// 0/0/0// 0//

¹- موسى الأحمد نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 69.

²- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/30، مادة (ط و ل)، ص ص: 2725-2726.

* الكف، "حذف الساكن السابع، يدخل المضارع، يقع في مفاعيلن، فاعلاتن، مستغف لن وفاع لاتن." موسى الأحمد نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 28.

³- سمية محنش: مسقط قلبي، من 54 إلى 59.

⁴- المصدر نفسه، ص: 54.

نَزَفُ الْبَيَاضِ الْمُزْتَدِي شَرَفَ الدِّمَا *** وَنَرُسُمُ بِالْحَنَاءِ زَهْرُ الْأَرَاكِجِ	0/0//	0/0//	0/0/0//	0//	0/0/0//	0//	0/0//
وَنُعْلِنُ بِالْقُرْآنِ بَذْرَةَ خُلْدِنَا *** وَخَسَفَ الْأَعَادِي بَيْنَ هَذِي الْمَرَاجِ	0/0//	0//	0/0/0//	0/0//	0/0/0//	0//	0/0//
طَوِيلٌ لَهُ دُونَ الْجِرَاحِ فَتَائِلٌ *** وَنُوحِي لَهُ صَمْتُ الصُّرَاخِ الْمُدَافِعِ ¹	0/0//	0//	0/0/0//	0/0//	0/0/0//	0//	0/0//

وجاءت القافية متداركة بروي "العين"، يتميز بصعوبة مخرجه الحلقي، ويصنف من الحروف الشعورية²، وفي هذا ما يتلاءم مع بث الأوجاع الحبيسة في مفردات (فجائعي/ مدامعي/ مواجعي/ الشوارع....)، التي توحى بشدة اليأس والاختناق، وأسهم إشباعه بـ "ياء المد" مع ألف التأسيس في التنفيس عن هذه الأحاسيس.

3-2-الرجز: يعني في اللغة "الارتعاد والاضطراب"، وهو شعر ابتداءً أجزائه سببان، ثم وتد، يسهل في السمع ويقع في النفس، سمي بذلك لاضطراب أجزائه وتقاربها³ لجواز "حذف حرفين من كل تفعيلية وكثرة إصابته بالزحافات والعلل"⁴ المتمثلة في "الخبث والطبي والخبيل والقطع"⁵ وقد ظهر مرة واحدة عند (اسين عرعار) في قصيدة "نهي" و"جارة الغروب"⁶ لـ (قدور رحمان) مُتخذاً شخصية المرأة بأسلوب جمالي رفيع، ليعبر عن شوقها وحنينها لحبيب غائب، عودها على معاناة بُعده عنها، يلخص الجدول الآتي الصور التي جاءت عليها تفعيلاتها:

النسبة	التكرار	التفعيلية
27.27%	18	صحيحة
25.75%	17	مخبونة (متفعّلن)
13.63%	09	مطوية (مستعلن)
33.33%	22	مخبونة مقطوعة (متفعّل)

أدت هيمنة التغيرات إلى إنقاص حجم التفعيلية وتسريع الإيقاع، مما عكس الانفعال الناتج عن حرارة الشوق موحياً إلى عدم استسلامها وإصرارها على لقاء حبيبها القاسي، تقول:

يَشْتَعِلُ الشَّدَى لَهُ وَتَشْدُو *** أَوْرَدَةُ الْأَنْهَارِ وَالْدُرُوبِ	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//
تَسْقُفُنِي أَصَابِعِي إِلَيْهِ *** وَقُبْلَتِي وَخُلَّتِي وَطَيْبِي	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//

¹-سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 58-59.

²-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة-، ص: 172.

³-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج / 03، ج / 18، مادة (ر ج ز)، ص: 1587-1588.

⁴-ينظر: صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد-العراق، ط/5، 1977م، ص: 123.

⁵-ينظر: موسى الأحمد نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي: ص: 175-181.

⁶-قدور رحمان: ثروة عمري، ص: 104-105.

يَا هَاجِرِي مَتَى تَعُودُ حَتَّى *** أَضْمُ فِيكَ جَارَةَ الْغُرُوبِ¹
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

وأفاد القطع دلالة الانفصال والبعد عن الحبيب، والطبي انطواءها "متجهة نحو شعورها الذاتي، الذي أدى بها "إلى السهو وفطر الحساسية"² كما بُني النص على عروض وضرب مخبونين مقطوعين وهذا النوع من الأضراب يلزمه الردف³ وقد التزم به الشاعر بـ "ياء المد"، فوردت القافية من المتواتر بروي "الباء" المشبع بياء المد وكان لهذا الأخير بحضوره الثنائي-مدا وردفا-قوة إيقاعية تنسجم مع الصمود وانتظار اللقاء رغم غلبة الشوق والحنين.

3-3-الرملة: يعني في اللغة «الهرولة، وهو دون المشي وفوق العدو»⁴، وهو من الأوزان الصافية، يتألف من تردد "فاعلاتن"، يدخله من الزحافات "الخبن والكف والشكل" ومن العلل "الحذف والقصر والتسبيغ"⁵ ظهر في نصين لـ (ياسين عرار): ذنب من، مهر ليلي، ومرة واحدة عند كل من (قدور رحامي): جناح الحب، (سمية محنش): طاعن في الوهم قلبي، (لطيفة حساني): تغريبة التوليب، و(حنين عمر): رجالوجيا (menologia) من ديوان "باب الجنة (وجهك الذي لمحت من شباك الجحيم)".

انتقلت (حنين عمر) في نص رجالوجيا: (menologia)⁵ من سذاجة الإيمان بقصص الحب والشعر إلى العودة للواقع بخبرة عالية، وقد ترجمت العنوان إلى الإنجليزية ومعناه علم الرجال، مبنية تعمقها في دراستهم، ولا مجال لأي رجل أن يخدعها أو يستغل مشاعرهما، وتآلف من ثمانية عشر بيتا، يلخص الجدول الآتي أشكال تفعيلاته:

النسبة المئوية	التكرار	التكرار التفعيلة
69.44%	75	صحيحة (فاعلاتن)
21.29%	23	مخبونة (فاعلاتن)
8.33%	09	محذوفة (فاعلا)
0.92%	01	مكفوفة (فاعلاتن)

سيطرت الوحدة التامة، كإشارة إلى تمام نضجها، وصحة قراراتها، مُغيبة الأجزاء المتغيرة في قولها:

لَمْ أَغْدُ تِلْكَ الَّتِي كَانَتْ رَيْبًا *** تَطْرُحُ الْأَحْلَامُ فِيهِ الْيَاسَمِينَا
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

¹-قدور رحامي: ثروة عمري، ص ص: 104-105.

²-مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ط و ي)، ص: 572.

³-ينظر: موسى الأحمد نويبات: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص: 175.

⁴-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/3، ج/20، مادة (ر م ل)، ص: 1734.

* الشكل، "يلتقي فيه الخبن والكف، يدخل المديد، الرمل، الخفيف والمجثت يقع على تفعيلتين: فاعلاتن، مستفع لن."/ التسبيغ، "زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف، تنفرد بالرمل فقط فاعلاتن: فاعلاتن." موسى الأحمد نويبات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص ص: 30-34.

⁵-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحت من شباك الجحيم)، ص: من 132 إلى 134.

دَمْعَةٌ مِنْ أَجْلِ نَفْسِي يَا صَدِيقِي *** دَمْعَةٌ مِنْ أَجْلِ أَنْ أَرْوِي الْجُفُونَا
 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/
 لَسْتُ أَبْغِي أَنْ أُبِيعَ النَّفْسَ شَكًّا *** إِنِّي ... بِاللَّهِ مِمَّنْ يُؤْمِنُونَ¹
 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

والخبث أكثر التغيرات حضوراً، دل على سرعة بديتها وشدة فطنتها بما يحققه من سرعة الإيقاع، تقول:

أُنْبِئِ الْقَلْبَ إِذَا غَيْثٌ هَمَى *** أُنْبِئِ الْمَاءَ إِذَا يَشْتَعِلُونَا
 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/
 أَقْرَأُ الْكَفَّ إِذَا صَافَحْتَهَا *** أَقْرَأُ النَّيَّاتِ بَوْحًا وَعُيُونَا
 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/
 أَدْرُسُ الْوَاقِفَ فِي غَمَضَةِ عَيْنٍ *** أَعْرِفُ الْأَصْنَافَ تَكْوِينًا وَجِيئًا²
 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

وشكلت الوحدة الإيقاعية المحذوفة "فاعلا" أعاريض نصف القصيدة، مما أوحى إلى غياب نقص عقلها

وسداجتها في الماضي، وجاءت البقية تامة لتفيد وعيها في الحاضر، وخير ما يعبر عن هذا قولها:

قِصَّتِي فِي الصَّدْقِ صَارَتْ كِذْبَةً *** آخُذْ الشُّكَّ وَأَعْطِيكَ الْيَقِينَ
 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/
 لَمْ أَعُدْ أَبْنِي قُصُورًا فِي رِمَالِي *** لَمْ أَعُدْ أَعْشِقُ تَيْهَا وَجُنُونَ³
 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

وجاءت القافية متواترة، مانحة قوة إيقاعية منبعها بينية بروي "النون" المشبع بسعة مخرج "الف المد"، مع الردف بـ "الياء والواو"، محدثاً تنوعاً أوحى إلى حالة الشاعرة في الماضي وما آلت إليه في الحاضر.

-مجزوءه: ورد في نص "ارتعاش المرايا"⁴ فقط، متنوع الروي، يلخص الجدول الآتي بنية أجزاءه:

المتغيرة	المتغيرة			التفعيلات النسبة المئوية
	مخبونة مقصورة (فعلان)	مقبورة (فعلان)	مخبونة (فعلان)	
01	24	07	64	مرات التكرار
%01.04	%25.00	%07.29	%66.66	النسبة المئوية

تنوع الإيقاع لاختلاف التفعيلات، منها ما يخففه، وينشطه كإشارة إلى وضع الشاعر غير مستقر، دعمه تقييد القوافي المترادفة "فال" مع تنوع حرف الردف (ألف، واو وياء)، رغم عدم جواز تعاقب الألف معهما، كما اختلف الروي بعد كل ثلاثية كالآتي:

¹ -حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من شبك الجحيم)، ص ص: من 132.

² -المصدر نفسه، ص ص: من 132-133.

³ -المصدر نفسه، ص: 132.

⁴ -علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص ص: 43-44.

القافية التفعيلات		مردوفة بالياء / "بب"		مردوفة بالألف / "مم"		مردوفة بالألف/ "خخ"		مردوفة بالألف/ "ءء"		مردوفة بالألف/ "زز"		مردوفة بياء وواو/ "غغ"		مردوفة بالألف/ "ثث"		مردوفة بالياء روي "نن"	
نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار
(فاعلاتن)	07	%58.33	08	%66.66	09	%75.00	09	%75.00	09	%58.33	07	%66.66	08	%66.66	08	%66.66	08
(فاعلاتن)	01	%08.33	01	%08.33	00	%00.00	00	%00.00	00	%16.66	02	%08.33	01	%08.33	01	%08.33	01
(فاعلاتن)	04	%33.33	03	%25.00	02	%16.66	02	%25.00	03	%25.00	03	%25.00	03	%25.00	03	%25.00	03
(فعلن)	00	%00.00	00	%00.00	01	%08.33	01	%00.00	00	%00.00	00	%00.00	00	%00.00	00	%00.00	00

أوحى هيمنة الأجزاء التامة إلى واقعية الأحداث التي عاشها وتركت فيه آثارا حقيقية من الحزن تحاكي دلالة العنوان فـ "المرايا" تعكس الصورة الحقيقية لكل ما يواجهها وأفاد الارتعاش مشاعر الخوف والقلق التي مثل لها بتجزئة الوزن والاستفادة من "الخبث" ليزيد سرعة الزمن، كما وردت الكلمات التي تضمنته خبرا (حكايًا، دواة، سوار، هزار، بقايا، صلاة)، يخبر عن انقضاء هذه الأشياء الجميلة بسرعة ولم يبق منها سوى الذكريات، ولتحقيق شيء من التوازن لجأ إلى "القصر" موقراً بطء عبّر عن وجع ذاته، ليشير إلى معاناته مع عذابه الطويل، يقول:

أَيُّهَا الْأَمْسُ الْجَمِيلُ *** بَيْنَ أَجْفَانِ الْحَبِيبِ
00//0/ 0/0//0/ 00//0/ 0/0//0/
دُلِّي عَمَّنْ تَوَارَوْا *** لَفَّ جُدْرَانُ الْمَغِيبِ
00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
إِنَّمَا الْأَمْسُ حَكَايَا *** سَوْفَ يَرْوِيهَا الْمَشِيبُ¹
00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

حنّ إلى الماضي الجميل فيعلن شوقه الكبير لأحبائه، مستفيدا من القوة السماعية لـ "الباء" مع ردف "الياء"، ثم يعبر عن حزنه على الناس باستخدام بينية "الميم" وردف "الألف"، الذي يستغله بعدها مع "الحاء" والهمزة "الحلقين اللذين يتميزان بصعوبة مخرجهما، ليبين شدة ألمه ووحدته لعدم إدراك كل من كانوا حوله معاناته، ثم يتحد مع "الراء" التكراري، بعدها يعود إلى "الياء" مع "العين"، مقدما وصية الاعتناء بالطيور، ثم يرجع إلى الألف مع "التاء" ليؤكد انتهاء أمثاله في قوة الإحساس والوفاء، ليختتم نصه معبرا عن قداسة الشعر في ذاته الحزينة بردف الياء مع "النون".

3-4-الوافر: من وفر "والوفر الكثير الواسع، سمي وافرا لأن أجزائه موفرة له وفرة أجزاء الكامل غير أنه حذف

من حروفه فلم يكمل² يتألف من تردد (مفاعلتن)، يشذ استعماله تاما³، يدخله من الزحاف العصب، العقل

¹ -علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص: 43.

² -ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 06، ج/ 54، مادة (و ف ر)، ص ص: 4881-4882.

³ - إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 1991م، ص: 106.

والنقص ومن العلل القطف*، وأخرى غير لازمة الحرم** نظمت عليه (حنين عمر) مستمدة ما يحتوي عليه من جماليات صوتية بعروض معصوبة وضرب صحيح في (فنجان قهوة مع قيس بن الملوح، بقي المطار وحيدا على الخريطة (سفينة نوح))، كما ظهر بعروض وضرب مقطوفين في نصين (احتمالات الماء، آخر المفازة) ل (محمد الأمين سعيدي)، ونص (خطاب في سوق عكاظ) ل (معمر عيساني).

عبرت قصيدة "آخر المفازة"¹ عن مغامرة التجديد في الشعر، يلخص الجدول الآتي بناءه التفعيلي:

التفعيلة النسبة المئوية	صحيحة (مفاعلتن)	متغيرة	
		مقطوفة (فعولن)	معصوبة (مفاعلتن)
التكرار	20	14	08
النسبة	47.61%	33.33%	19.04%

تقارب الاستخدام التام والمتغير للتفعيلة، فيميل الشاعر بالإيقاع إلى التدفق السريع عندما يرى ثراء الشعر بالخروج عن روتين البداية والتحليق في فضاء التجديد بـ "فعولن" المقطوفة، ويتجه إلى البطء بـ "مفاعلتن" المعصوبة حين يعبر عن حيرته وخوفه من الخوض في تطويره خاصة في الأبيات الأخيرة، يقول:

أَسَائِلُ حَبِيرَةِ الْأَنْهَارِ عَنِّي *** فَتُسَكِّنِي الْمَرَاثِي وَالسُّدُودُ
 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0// 0///0// 0/0//
 وَأَخْشَى أَنْ أَعُودَ بِغَيْرِ مَاءٍ *** وَفِي قَلْبِي مَقَارِئُ وَيْدُ
 0/0// 0///0// 0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
 كَأَنِّي كُلَّمَا عَانَقْتُ غَيْمًا *** يُحَاصِرُ فَرْحَتِي زَمْلٌ حَقُودٌ²
 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فهو يخشى فقد السيطرة على التطور الذي قد يبعد إبداعه عما هو شعر، رغم نشأته على الأصول العمودية مستعينا بالتفعيلات المعصوبة والتامة التي ترخي الإيقاع بشكل يتلاءم مع التفكير المستمر في تقاليده الأولى، مما يوحى إلى اضطرابه بين الحركة الإيجابية والسلبية للتجديد، فهو يعيش صراع الثبات عليها مع مرج البحث عن التجديد الذي يبشره بداية بالخصب ثم يخيفه في النهاية من الغرق في متاهته. كما جاءت القافية

* العصب، "تسكين المتحرك الخامس يدخل وزن الوافر في تفعيلة مفاعلتن." / العقل، حذف المتحرك الخامس ويدخل أيضا على الوافر. / النقص:

"يجمع الكف والعصب، يختص بالوافر". / قطف، من العلل اللازمة، وتجمع زحاف العصب مع علة الحذف، تقع في الوافر فقط، مفاعلتن: مفاعل.

ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 27 إلى 36.

** الحرم، "حذف الحرف الأول من أول الأبحر المبدوءة بأحد الأصول الثلاثة التي تبتدئ بوتر مجموع، وهي: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، وتقع في الأبحر

الآتية: الطويل، الوافر، الهزج، المضارع والمتقارب." المرجع نفسه، ص: 39.

¹ - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 109-110.

² - المصدر نفسه، الصفحات نفسها.

متواترة مطلقة ومردوفة، مما أدى قوة الوضوح في السمع مع انتهائها بصوت "الذال" الشديد والمجهور الذي يوحي لشدة قلقه وفرحه من التجديد التي دعمها الإشباع بواو المد بالإضافة إلى تنويع الردف بـ "الواو والياء".

وتألف نص "خطاب في سوق عكاظ"¹ من خمسة وعشرين بيتا بعروض وضرب معقولين، وتجلت جمالية إيقاعه في توافق عناصره العروضية مع معانيه الدلالية، تتلخص تفعيلاته في الجدول الآتي:

النسبة المتوقعة	المتغيرة			صحيحة (مفاعلتن)	النسبة المتوقعة
	معصوبة (مفاعلتن)	معقولة (مفاعلتن)	مقطوعة (مفاعلتن)	جسم "مخرومة معقولة" (فاعلتن)	
التكرار	61	66	01	21	01
النسبة	%40.66	%44.00	%00.66	%14.00	%00.66

تحدث الشاعر عن حال الشعر في الوسط الأدبي المعاصر، وحال الناس والسياسة مستعينا بزحاف العقل الذي يفيد معاني المنع والحبس² لضعف مستوى الشعر، والعصب الذي يمثل دلالة الربط.³

استهل النص مفتخرا برقي منجزاته الشعرية في أول بيتين، واستفاد من التدوير بين شطري البيت الثاني،

وَأَبْصَرَكَ الْمُبِينُ لِمَا عَفَا وَتَرَا *** نِي الَّذِي لَعَا لَحْنًا تَرَسَّمَا⁴
0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

وقع التدوير عند لفظة "تراني"، ممتدا في فخره، وخلي صدره من الزحاف بينما كان عجزه كله متغيرا للتعبير عن تفرد عن بقية الشعراء الذين تميزوا بضعف مستواهم الإبداعي والذي عبّر عنه في البيتين:

فَمَا تَقُولُ فِي شِمْلَةٍ غَدَتْ *** وَخَرَفٍ بَعْدَهَا عَلِهَتْ تَأْلُمًا؟
0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//
وَمَا أَقُولُ فِي رَسْمٍ تَبَلَّلَ *** وَوَادٍ سَالَ فِي حَيٍّ تَهْدَمًا؟⁵
0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

كثف الأجزاء المعقولة والمعصوبة بصور يملأها اليأس، مما أفاد دلالة انغلاق وربط ألسنة الشعراء عن قول الجميل من الشعر، ثم سرد حال الناس الذين زالت عنهم سمات الشرف والكرم والشجاعة حتى لدى أسياد القوم والذي دعمه التدوير الحاصل في مفردة "الرجال"، في قوله:

وَفِي كَرِيهَةٍ حَلَّتْ تَرَى الرَّجَا *** لَ غُلْمَانًا تَخَافُ الْمَوْتَ مَقْدِمًا⁶
0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

فوسّع المدى الإيقاعي للبيت الذي يوحي بشمولية الانحطاط لتصعيد حالة التحسر. بعدها يخرج من السلبية إلى الإيجابية فيستنهض الهمم ويفخر بالعروبة التي لا تفنى عند قوله:

¹ - معمر عيساني: ديوان قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص ص: 105-106

² - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ع ق ل)، ص ص: 616-617.

³ - المرجع نفسه، مادة (ع ص ب)، ص 604.

⁴ - معمر عيساني: ديوان قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 105.

⁵ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁶ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أَيَا أَحْمَدَا إِنَّا لِأَهْلِينَا *** رِبَاطٌ بِالْيَرَاعِ نَرُومُ أَنْجَمًا¹
0//0// 0//0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0//

خص الشاعر مفتتح البيت بتفعيلة مقطوفة بما يتلاءم مع معناها المعجمي الذي يعني القطع، بحيث انقطع عن الهجاء إلى تمثّل واقع مختلف عما سبق مستفيدا من التدوير في قوله:

وَأَنْتَ لَوْ سَبَرْتَ مُهَجَّتِي لَوَجَدَ تَ فِي عُرُوبِي قَلْبًا مُتِيَمًا²
0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

عبر عن تحذر وامتداد العروبة في شخصيته، ثم يشير إلى تفاؤله بالحب والشعر كمخرج من كل المآسي ومفتاح تقدم الأمة العربية. ووردت القافية من المتدارك بروي "الميم"، موحيا إلى غضبه، وأسهم التنوين مع القوة السماعية للصوت في زيادة فاعلية الإيقاع وتعميق المعنى بصورة تتناسب مع الغرض السياسي.

-مجزوءه: لم ينله الحظ الوفير، استعملته (حنين عمر) في قصيدتان (تساؤلات مؤنثة، يدك التي) و(سمية محنش) في نص "سبحاني.. بسلطانك".

أفاد التعبير به عن قلق وخوف الشاعرة من كونها أنثى في منظومة "تساؤلات مؤنثة"³، ضممتها ألفاظا قوية ذات جرس موسيقي معبر، جاعلة من المرأة إنسانا يتكلم ومعروف بأن المرأة تعكس الصورة الحقيقية للشخص وفي هذا إحالة إلى المواجهة الصريحة لكل ما يشغل تفكيرها وتؤكد في البيتين الأخيرين خوفها منها، بعد أن تجرأت أمامها على البوح بما يشغلها في أن تكون الأداة التي ستقتلها، تقول:

نَظَرْتُ لِعُمُقِ مِرَاتِي *** وَعَيْنِي دَمْعُهَا يَطْفُرُ
سُؤَالٌ ظَلٌّ سَكِينًا *** وَخَوْفِي إِذْ بِهَا أَنْحَرُ⁴

يلخص الجدول الآتي صور الأجزاء العروضية للنص:

النسبة	التكرار	التفعيلة
21.66%	13	صحيحة (مفاعلتن)
78.33%	47	معصوبة (مفاعلتن)

تفوقت الأجزاء المعصوبة التي أشارت إلى الانغلاق الذي يحاكي خجل الأنثى وعجزها عن البوح بكل ما يشغل تفكيرها وضعفها أمام تعجرف الرجل الشرقي، تقول:

وَهَلَّ الْجُرْحُ أَسْئَلَةً *** وَدَمْعُ النَّزْفِ لَمْ يَفْتُرْ
0//0// 0//0// 0//0// 0//0//
سُؤَالٌ عَنْ قَبِيلَتِنَا *** وَنَسَوْتَهَا مِنَ الْمُنْكَرِ
0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

¹-معمر عيساني: ديوان قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 106.

²- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من شبك الجحيم)، ص: من 117 إلى 119.

⁴-المصدر نفسه، ص ص: 118-119.

أَتَأْنِيحِي ذُنُوبَ دَمِي ؟ *** فَحَلِّ أَنْ دَمِي يُهْدَرُ	0/0/0//	0//0//	0/0/0//	0/0/0//
وَحَلِّ أَنْ أَكُونَ بِهَا *** بَغِيرِ الزَّوْجِ لَا أُبْصِرُ؟	0/0/0//	0//0//	0/0/0//	0/0/0//
وَحَلِّ أَنْ أَكُونَ بِهَا *** وَلَئِمَ فِي فَمِ الْأُنْثَرِ ¹	0/0/0//	0//0//	0/0/0//	0/0/0//

دلت ندرة الأجزاء التامة على قلة إنصاف المرأة في المجتمع الشرقي، كما جاءت القافية متواترة مقيدة بـ "الراء" التكراري مدعما حيرتها بطرح الكثير من الأسئلة، مُفيدة تدفق الحدث وتحدده، فهي تقف وقفة المتأمل في الواقع المعاش كسؤال تتفرع عنه أسئلة معنوية ومادية تحتاج إلى إجابة، بصور مليئة بالحسرة بسبب التهميش. وتألف نص "سبحاني .. بسلطانك"² ل (سمية محنش) من اثني عشرة بيتا، بُنى تفعيلاته كالاتي:

المتغيرة	المتغيرة					المتغيرة النسبة المتنوية
	معصوبة (مفاعلتن)	مذيلة (مفاعلتان)	مذيلة معصوبة (مفاعلتان)	مخرومة (فاعلتن)	مخرومة معصوبة (فاعلتن)	
مرات التكرار	13	27	01	04	01	مرات التكرار
النسبة المتنوية	%27.08	%56.25	%02.08	%08.22	%02.08	النسبة المتنوية

تحدثت عن مغامرتها مع الشعر كأهم مشروع في حياتها، مغيرة الروي بعد كل بيتين ونوعت القافية، تقول:

كَمَنْ يَحْيَا وَلَا يَحْيَا *** بَسَطْتُ الْعُمَرَ لِلدُّنْيَا	0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//
وَحُضْتُ الشَّعْرَ أَغْنِيَةً *** يَجُنُّ جُنُونُهَا فَيَا ³	0/0/0//	0//0//	0//0//	0/0/0//

كثفت العصب في البيتين، محاولة تهدئة الزمن لتستغل أكبر وقت ممكن للتعبير عن دواخلها مع قافية متواترة بروي "الياء" الممدود بالألف، ودعم الإيقاع كثرة ترده، مما عبّر عن تمكنها من الشعر. ثم تنتقل في البيتين (3-4) إلى "الراء" الذي يتردد بكثرة محتفظة بنفس القافية، وقد أوحى إلى التفاؤل، والانطلاق والتنقل عبر الزمن، وجاءت العروض فيهما معصوبة مذيلة، مما أفاد طول الزمن الملائم للدلالة السابقة. بعدها تغير الروي إلى "النون" في البيتين (5-6)، أشارت به إلى أزية علاقتها بالشعر خاصة مع اتصاله بألف المد والردف، قائلة:

وَقَبْلَ الْبَدءِ أَعْرِفُهُ *** وَيَعْرِفُنِي إِلَى الْآثَا	0/0/0//	0//0//	0//0//	0/0/0//
وَمِنْ آيٍ إِلَى آيٍ *** أَحَلَّنَا الْوَقْتَ عِرْفَانًا ⁴	0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//

¹ -حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من شباك الجحيم)، ص: 117 - 118.

² -سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 51 إلى 53.

³ -المصدر نفسه، ص: 51.

⁴ -المصدر نفسه، ص: 52.

اعتمدت قافية "فال" مقيدة بروي "الميم" لتدل على الامتداد والذوبان، خاصة مع علة التذييل في الضرب، مما أدى معنى توحيدها مع الشعر. وعادت في البيتين (9-10) إلى قافية المتواتر والمردوفة والمتحركة بـ "الياء"، مفيدا سيرورة الشعر وانتشاره مع خضوعه للتغيير ودوام التطور وقد كان للامتداد الحاصل بين البيتين فيما يسمى بالتضمنين* دورا في دعم هذه الدلالة. وفي الأخير (11-12) تستند إلى روي "الباء" وما يحمله من قوة وصلابة تحاكي ميزات الشعر في جانبه التقليدي والمعاصر.

3-5-الخفيف: من الخفة وهي ضد الثقل والرجوح، سمي بذلك لخفته¹ لأن الوند المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، وقيل سمي كذلك لخفته في الذوق والتقطيع لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب والأسباب أخف من الأوتاد² يدخله من الزحاف الخبن، الكف، الشكل ومن العلل الحذف والقصر³. وأخرى غير لازمة تتمثل في التشعيث** ندر النظم عليه، ورد في نصين فقط واحد "أقبلي" لـ (قدور رحمانى) و "من وراء الستار"⁴ لـ (عقاب بلخير)، يلخص بنية أجزاءه الجدول الآتي:

نوع التفعيلة	التكرار والنسبة		التكرار	النسبة	المجموع
	صحيحة	فاعلاتن			
مخبونة	مستفع لن	16	104	37.14%	42.81%
	(فاعلاتن)	58	58	20.56%	48.21%
مشعثة (فالان)	(متفع لن)	78	78	27.65%	09.21%
	مشعثة (فالان)	26	26	09.21%	09.21%

تفوقت التفعيلات المخبونة، مما سرع الإيقاع بما يتلاءم مع حالة الانفعال التي تتوزع بين استنهاض الهمم ونفحات صوفية مع المرور بمحطة حب والتأمل لمستقبل ناجح، منسجما مع قول أن «الخبنة ما تحمله في حضنك»⁵ أي ما يكنزه الشاعر في صدره بصورة تحاكي عنوان النص، يقول في الحب:

سَكَنْتُ فِي دَمِي وَأَوْقِنُ أَنِّي *** فِي دَمِي دَفْقَةٌ مِنَ الْأَنْهَارِ
0/0/0/ 0/0// 0/0/0/ 0/0/// 0/0// 0/0///
مَطَّرَ مِنْ غُيُونِهَا رَشَّ قَلْبِي *** وَأَفَاضَ الْكَاسَاتِ بِالْمِقْدَارِ⁶
0/0/0/ 0//0/0/ 0/0/// 0/0/0/ 0/0// 0/0///

* من عيوب القافية، لا يتم المعنى بنهاية البيت، و"سمي بذلك لأنك ضمنت البيت الثاني معنى الأول، لأن الأول لا يتم إلا بالثاني". ينظر: الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/3، 1994م، ص: 166.

¹- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/14، مادة (خ ف ف)، ص ص: 1212-1213.

²- عيسى علي العاكوب: موسيقى الشعر العربي، ص 144.

³- ينظر: موسى الأحمد نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي: ص ص: 267-269.

** التشعيث، "حذف أحد متحركي الوند، تدخل الخفيف، المجتث والمتدارك، في تفعيلتين، فاعلاتن: فالان، فاعلن: فالن". المرجع نفسه، ص: 38.

⁴- عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: من 77-79.

⁵- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (خ ب ن)، ص: 217.

⁶- عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 77.

قارب الحبن بين الحركات، منتجا فضاء ثريا بالإيقاع تحتويه جمالية الارتباط الحركي المسابير للتواصل بين الشاعر وحببيته، وتدعم علة "التشعيث" فكرة القلق الذي يساير معنى الافتراق لهذه العلة، الذي عززته قافية المتواتر (فعلن) بتناوب ساكنين ومتحركين، مع روي "الراء" الترددي، دالا على عدم استقراره لتشتته بين الأمل واليأس. وتنوعت الأضرب (فاعلاتن، فالاتن، فعلاتن) كخروج عن القاعدة للتنويع الإيقاعي الذي يصاحبه المعنى السابق. كما استفاد من التدوير بالإضافة إلى وقوع التضمين^{*} كامتداد شعوري يلائم توتر رؤيته الشعرية، يقول:

حُلُمِي أَنْ أَفُضَّ خَيْطَ الْأَمَانِي *** وَأَفُضَّ الْغُبَارَ عَنْ أَفْكَارِي
أَنْ أُمَارِي التُّجُومَ أَوْ أَنْ أَدَارِي عَنْ مُحِيطِي دَوَائِرَ الْإِنْجَادِ
أَنْ أُثِيرَ الْكَلَامَ فِي لُغَةِ الصَّمَدِ *** مِتْ وَأَنْ أَسْتَعِيدَ يَوْمًا جِدَارِي¹

3-6-المتدارك: وهو من الدرك ويعني اللحاق، سمي بذلك لتوالي حركتين فيها². يدخله من الزحاف الحبن ومن العلل القطع -وقيل التشعيث- والترفيل والتذييل³. ورد عند (حنين عمر) في ثلاثة قصائد "وطن على شفاهك، أرض الحب، نشرة الأخبار"، و(سمية محنش) في نصين "مسقط قلبي، عابرة وهم"، ونص وحيد لـ (معمر عيساني) بعنوان "عندما نلتقي".

أشار نص "عابرة وهم"⁴ مطالب الآخر المتناقضة لكل من الرجل والمرأة، والجدول الآتي يبين بنية أجزاءه:

النسبة	التكرار	التفعيل
03.90%	05	صحيحة (فاعلن)
46.87%	60	مخبونة (فعلن)
49.61%	63	مقطوعة أو مشعثة (فعلن)

عكست سيطرة الأجزاء المتغيرة مع تقارب المقطوعة والمخبونة في مقابل ندرة التامة من الأجزاء شدة انفعال الرجل والمرأة عند التفكير في الارتباط، وهذا هو الواقع فمعظم الرجال عند خطبة النساء يقدمون وعودا أغلبها لا يتحقق بل تكون فقط وسيلة لإغرائهن وكسب قبولهن، كذلك النساء يبالغن في طلباتهن الخيالية التي يعجز الرجال عن تحقيقها في كثير من الأحيان، وفي هذا ما يتلاءم مع دلالة العنوان التي تؤكد وهم الطرفين.

^{*} ورد في ستة عشرة بيتا: (5/8/10/12/14/16/20/22/24/31/34/37/38/41/43/44)، والتضمين بين الأبيات (32/33/34).

¹ -عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 78.

² -ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/16، مادة (د ر ك)، ص: 1363-1364.

³ -ينظر: موسى الأحمد نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 303 وما بعدها.

⁴ -سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 83 إلى 86.

وفيما تعلق بالقوافي، وردت في مقطع "هو" الأول متواترة مقيدة مجردة من الردف والتأسيس مع التزام ما لا يلزم*
 فيسبق "الكاف" بصوت "الياء" الساكن، فعبرت باحتكاكية الروي عن حرارة شوقه ليجتمع بها، وأفاد الإشباع بـ
 "ياء المد" ضعفه أمامها، وبما يتوفر عليه من سعة المخرج "الياء" كإلزامه كبر مكانتها في قلبه، تقول:

لَنْ أَطْلُبَ أَكْثَرَ مِنْ كُوَيْحٍ *** أَسْتَدْفِي فِيهِ بِعَيْنِيكَ¹
 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/0/ 0/// 0/// 0/0/

وفي مقطع "هي" الأول، تكررت القافية وزنا مع اختلاف الروي، منتقلة إلى "الراء" التكراري الذي عبر
 عن إسرار المرأة على تحقيق الرجل لكل طلباتها، ووقع التضمين دالا على التماذي في طموحها في البيت:

بَلْ أَطْلُبُ قَصْرًا مِنْ مَرْمَرٍ *** إِنْ كَانَ مُرَادُكَ أَنْ أَفْخَرَ
 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/// 0/0/
 بِحَبِيبٍ يُخْضِرُ لِي الدُّنْيَا *** لِأَكُونَ لَهُ الدُّنْيَا الْأَكْبَرُ²
 0/0/ 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/// 0/0/ 0///

ثم اعتمدت قافية المتواتر مقيدة محتفظة بروي "الكاف" في المقطع الثاني من "هو"، الذي تضمن محاولة
 الرجل تعويضها عن فقره بحبه مع رقي تغزله بها، معززا إيقاعه بـ "ياء" الردف ليلفت انتباهها إليه، تقول:

إِنْ كُنْتُ فَقِيرًا يَا قَمْرِي *** فِقَلْبِي إِنْ الْعَاشِقِ أَفْدِيكَ³
 0/0/ 0/// 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/// 0/0/

واستخدمت قافية المتراكب (فاعلتن)، في المقطع الثاني من "هي" مؤكدة له سمو طموحها وهي تحتال

بجمالها الذي يُضعِفُ أشدَّ الرجال، لذا ترى بأن من يناسبها غير موجود بعد، تقول:

أَخْلَاؤُ الْعَالَمِ أَجْمَعُهَا *** تَتَنَازَرُ حَوْلِي لِأَجْمَعُهَا
 0/0/ 0/// 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/// 0/0/
 وَعُطُورِي الْأَجْمَلُ فِي لُجَجٍ *** بِدُمُوعِ رِجَالٍ أَصْنَعُهَا⁴
 0/0/ 0/// 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/// 0/0/

عزز روي "العين" بصعوبة مخرجه عُسر إرضاءها، خاصة مع الوصل بـ "الهاء" الحلقي الذي يشترك معه في
 ذلك، فاستخدمت الردف له ليلفت انتباهها والوصل لها لتؤكد له رفضها.

* أن يردد في القافية حرف لو غير لم يكن مخلا بالنظم. ينظر: موسى الأحمد نويوات: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص: 73.

¹ - سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 83.

² - المصدر نفسه، ص: 84.

³ - المصدر نفسه، ص: 85.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 86.

كما ظهر هذا الوزن في نص "وطن على شفاهاك"¹، ويلخص الجدول الآتي صور تفعيلاته:

النسبة	التكرار	التفعيلة
00.00%	00	صحيحة (فاعلن)
63.54%	61	مخبونة (فعلن)
36.45%	35	مقطوعة (فعلن)

غابت التفعيلات التامة لشدة انفعال الشاعرة وشوقها الملتهب إلى أرض الوطن الذي عبرت عنه بالتدفق

السريع الناتج عن هيمنة الأجزاء المخبونة وتخفف من حدته التفعيلات المقطوعة، تقول:

(هَمَسَاتُكَ) تَعْبُرُ فِي أُذُنِي *** عَنْ قِرْطِ اللُّؤْلُؤِ تَسْأَلُنِي!
 0/// 0/// 0/0/ 0/0/ 0/// 0/// 0/// 0///
 عَنْ شَوْقِ الرُّوحِ لِمَضْمِنَا *** مَا بَيْنَ الْأَسْطَرِ يَفْضَحُنِي!²
 0/// 0/// 0/0/ 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/0/

والقافية من المترابك (فاعلتن) مجردة من الردف والتأسييس بروي "النون" المشعب بـ "ياء المد"، موحيا بقوته السماعية إلى ذاتها المشتاقة.

3-7-المبحث: من "جثث، والجث هو قطع الشيء من أصله، سمي بالجثث لأنه اقتطع من الخفيف بحذف (فاعلاتن) الأولى من كل شطر³ مجزوء وجوبا ينبني من تردد "مستفعل لن فاعلاتن"، له عروض وضرب صحيحين، يمتنع كف ضربه، يدخل حشوه الخبن والكف والشكل، ويجوز تشعيت ضربه، وشدّ تشعيت عروضه لغير تصريح.⁴ ورد في نص وحيد عنوانه "آيات"⁵، تضمن رثاء الشهيدة الفلسطينية (آيات الأخرس)*. يمكن تقسيمه إلى أربعة أجزاء تحاكي الثلاثة الأولى منه خطابات الشهيدة قبل وفاتها**.

¹ - حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحت من شباك الجحيم)، ص ص: 45-46.

² - المصدر نفسه، ص: 45.

³ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/7، مادة (ج ث ث)، ص: 543.

⁴ - ينظر: موسى الأحمد نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص ص: 287-288.

⁵ - معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص ص: 100 إلى 102.

* فتاة صغيرة عمرها سبع عشرة سنة، كانت تستعد لزفافها لكنها همت إلى الجهاد والشهادة، لتنفذ عملا اعتقدت أنه سيخفي صدور أمهات الأطفال التي داستهم دبابات الإسرائيليين، مرتدية بدلة الجندية والكوفية الفلسطينية بدل فستان الزفاف، أصابت وقتلت عشرين إسرائيليًا بتفجير نفسها في متجر بـ "القدس" الغربية في أحد المراكز التجارية بمستوطنة "كريات يوفيل" في 29/03/2002م. سلمت قوات الاحتلال رفاتها لذويها بعد غياب اثني عشرة عام في مقابر الأرقام، دفنت بمقبرة الشهداء في "أرطاس" يوم 03/02/2014م. ينظر: موقع ويكيبيديا، 16 مارس 2018، الساعة: 16:15.

** في مقطع شهير لخصت مأساة الفلسطينيين برسالة مفتوحة وجهتها إلى ثلاث جهات قبل التفجير، الجزء الأول منه إلى الحكام العرب قائلة "كفاكم تخاذلاً"، والثاني إلى الجيوش العربية التي تتفرج على بنات فلسطين وهن يدافعن عن الأقصى، والثالث إلى إسرائيل. ينظر: الموقع نفسه، الساعة: 17:00.

بعد إجراء التقطيع العروضي اتضح كثرة العدول الإيقاعي الذي لا يجوز في المجتث^{*} لغرض جمالي مفاده تميز الشهيدة الشجاعة بقوة وعزيمة أكثر من زعماء الدول العربية، وقد بدأ يرثي الدولة العظيمة "فلسطين" لوقوعها في أباد ظالمة في الأبيات التسعة الأولى، بتفوق التفعيلات المتغيرة على التامة لفرط انفعاله مستغلا ما تتوفر عليه من دلالات المفاهيم اللغوية لأسمائها، قاصدا دول الخليج العربي بالأجزاء المحبونة، فالخب، "جمع ذيل الثوب إلى الصدر"¹، وعبر بعلة التسبيغ عن تمادي العرب في سكوتهم، فهو الطول والاتساع² ويوافق الطي الذي يعني لف الشيء وجمعه³ غرض البصر، كما جمع بين التشعيث الدال على التفريق مع التسبيغ في البيت الثامن مؤكدا تمادي ابتعاد العرب عن الحق لدرجة الكفر، يقول:

تَحْتَ نُدُوبِ الظَّلَامِ *** وَتَحْتَ كَفِّ الشَّعَارَاتِ	0//0/0/	0//0/0/	00/0//0/
يَسْتَسْلِمُ الْعَرَبِيُّ *** وَتَنْتَهِي عِزُّهُ الدَّائِ	0//0/0/	0//0/0/	00/0//0/
وَيَصْدَحُ الْخَائِنُونَ *** وَكُلُّ عُبَادِ اللَّائِ	0//0/0/	0//0/0/	00/0//0/
مَنْ يَلْبَسُ السَّلْمَ غُفْرًا *** وَبِالْمَذَلَّةِ يَقْتَاتُ ⁴	0//0/0/	0//0/0/	00/0//0/

وجاءت القافية مقيدة "فال" بروي "التاء" المهموس "التماسك"⁵ الذي نجح في التعبير عن ضعف العرب في توحيدهم للتحالف مع المحتل بالصمت وغرض البصر عن جرائمه المخلة خاصة بالاستناد إلى التضمين الذي وقع بين الأبيات (6-7-8)، مما ساعد على تدفق الإيقاع، مشيرا إلى غضب الشاعر عليهم، وشكل البيت العاشر بداية الجزء الثاني من النص الذي يمتد إلى البيت التاسع عشر بقافية الجزء السابق، للحفاظ على التواصل في القصيدة رغم خروجه عن الرثاء إلى هجاء المتفرجين العرب مشيرا إلى انقلاب الموازين بوصف ضعف القادة وعدم اهتمامهم لأمر فلسطين خوفا من إسرائيل، في مقابل مدح الشهيدة "آيات"، معتمدا التنويع في بنية الأجزاء الإيقاعية، بما

* ف "الطي يختص بتفعيلة مستعلن، وعلة التسبيغ تختص بالرمل، والحذف بالطويل، المديد، الهزج، الرمل، الخفيف والمتقارب." ينظر: موسى الأحدي

نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 26، 34، 36.

¹- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/13، مادة (خ ب ن)، ص: 1097-1098.

²- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (س ب غ)، ص: 414.

³- المرجع نفسه، مادة (ط ي ي)، ص: 573.

⁴- معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 100.

⁵- حسن عباس: خصائص الحروف العربية-دراسة-، ص: 54-55.

يناسب تنقله بين هجاء العرب ووصف جمالها وبراءتها من جهة، ومن جهة أخرى يتحدث عن شجاعتها وعزمها على قتال العدو ونيل الاستشهاد، يقول:

رَدَاؤُهَا	فُدْسِيْ ***	يَخْتَالُ فِي عِلِيْنَ	
0//0//	0/0//	0//0/0/	00/0/0/
فِي كَفِّهَا آيَاتٌ ***	بِالْحَقِّ تُتْلَى وَتُقَدِّىْنَ		
0/0/0/	0/0/0/	0//0/0/	00/0/0/
وَيَلْفَحُ الْخَدُّ مِنْهَا ***	أُنُوَّةٌ تَشْرَعُ الدِّىْنُ ¹		
0/0/0/	0/0//	0//0/0/	00/0/0/

حافظ على وزن القافية، لكنه انتقل إلى الردف بـ "الياء" مع روي "النون" محيلاً إلى حزنه على البطلة. وتتضمن الأبيات بعدها من عشرين إلى سبعة وعشرين حديثاً عن قداسة شعره وجرأته، ممثلاً له بنقاء الفدائية وعروبته وقوتها وفعاليتها في ترهيب العدو، مع جمالها وتزينها بالسلاح للقتال ونيل الشهادة، مؤكداً عدم خوفه من الإسرائيليين، لاختلافه عن بقية العرب باهتمامه بالقضية، يقول:

قَصِيْدَتِي	آيَاتٌ ***	كَالْرُوحِ تُحْيِي وَتُزِدِّيْنَ	
0//0//	0/0/0/	0//0/0/	00/0/0/
فِي الْخَصْرِ مِنْهَا حَزَامٌ ***	يَنْطِقُ بِالْعَرِيَّةِ		
0/0/0/	0/0//	0//0/0/	00/0/0/
وَالْحَرْفُ يُلْقَى انْفِجَارًا ***	فِي مَسْمَعِ الْبَشَرِيَّةِ		
0/0/0/	0/0/0/	0//0/0/	00/0/0/
تُرْعَبُ إِسْرَائِيلُ ***	بِمُنْتَهَى الْأُنْثَوِيَّةِ ²		
0/0/0/	0/0/0/	0//0/0/	00/0/0/

اختار الشاعر تساوي الأجزاء التامة والمتغيرة* ليتناصف شعره مع الشهيدة المدح وليحقق المفارقة بين "آيات" التي مثل لها بالتامة، وقادة الوطن العربي الذين مثل لهم بالناقصة، التي دعمها في ذلك بوصل القافية بـ "هاء السكت" كوسيلة للتهميش، دالا على صعوبة موقفهم كعسر مخرجها الحلقي، وأوحى روي "الياء" باتساع مخرجها امتداد الحزن في كامل فلسطين لفقد فتاة أشد بأساً من أقوى الرجال. ثم يعود في المجموعة الأخيرة إلى الردف بـ "الألف" غالفا حلقة نصه، يقول:

الْيَوْمَ نَنْسَى الرِّجَالَ ***	نَنْسَى جَمِيعَ الْعِبَارَاتِ		
0//0/0/	0/0/0/	0//0/0/	00/0/0/

¹ -معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 101.

² -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* التامة (15) والمتغيرة (06) مخبونة، 05 مطوية، 01 مسبوغة، 04 مشعثة، 01 محذوفة مشعثة).

هَانتْ	عَقِيدُنَا ***	هَانتْ دِمَاءُ الْأَمْوَاتِ ¹
0//0/0/	0//	00/0/0/ 0//0/0/

وفي هذه المرة تفوقت الأجزاء التامة^{*}، معبرا عن الواقع غير المشرف للأمة العربية اتجاه فلسطين، مستعينا بردف "الألف" النابع من المعنى الذي استدعى أن يكون الإيقاع أطول حتى يستوعب وصفه، والتقييد ليؤكد انغلاقهم التام في متاهة نسيان دولة الأنبياء، دعمه همس "التاء" المشير إلى ضعفهم. هذا فيما يخص الشعر العمودي، أما عن الشعر الحر فيوضحه المبحث الموالي.

ثانيا: دعم الحضور العروضي جمالية الشعر الحر

1- الوزن في الشعر الحر

تستغل فيه البحور الصافية فقط مع الخروج عن نظام البيت إلى السطر الذي يقوم على تكرار التفعيلة بعدد متفاوت بين الأسطر يمثل إلى شعور المبدع، ولا يشترط أن ينتهي المعنى مع نهاية السطر، مما يربطه مع ما يليه من أسطر من أجل الوصول إلى تمام المعنى والإيقاع والتركيب فيما يسمى بالوقف التامة. واستخدم الشعراء وحدة التفعيلة لانسيابها، متخذين سبلا متنوعة في نظم قصائدهم بتنوع الأجزاء داخل الوزن الواحد لما يدخلها من تغيرات عروضية، فالكامل مثلا "يجتمع فيه (متفاعلن/ فعلن/ متفاعلاتن/ مفعولن) كما استحدثوا أجزاء جديدة للرجز (مستفعلن فعولن = (متفع)/ فعل =فعو) **، كما ظهر الترفيل في الرجز، مخالفا لقاعدة أن لكل بحر تشكيلات مختلفة لا يمكن أن تتجاوز في قصيدة واحدة، يتمسك كل شطر في الشعر الحر بالقافية لأنه شعر ذو شطر واحد، فالحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر في مقابلها تقييد في التشكيل فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلية واحدة لا يتخطاها، لكن المحدثين رفضوا ذلك ف "نازك" ترفض ولا تقبل "التدوير" الذي تُحذف به الوقفة العروضية²، لأنه "يتعلق بتفكيك التفعيلة وتخرج مكوناتها بين سطر و سطر آخر يليه"³ إلى جملة شعرية بما يخدم دلالة النص، كما اتخذوا من "التضمين" أسلوبا جماليا يغيب فيه تمام المعنى بين الأسطر، مما يثري الإيقاع بتنوع الوقفات بين العروضية والدالية والتامة مع منحه إيجاءات ذات سمات فنية في النصوص الشعرية.

2- الأوزان الشائعة

2-1-الكامل: منحت وفرة الترخيصات العروضية الداخلة على تفعيلته مساحة واسعة لاستخدامه، فكان أكثر ما نظم عليه شعراء المدونة، وقد حظي بستة قصائد عند (محمد بوطغان)، واحدة فقط موحدة القافية والروي

¹ -معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 102.

^{*} ستة عشر تامة وسبع متغيرة.

^{**} فعلل الحذف والترفيل واجتماع الإضمار مع القطع في الكامل، وفي الرجز يجتمع الخن والبت، والبت "علة لازمة تحدث باجتماع القطع والحذف تختص بحري المديد والمتقارب". ينظر: موسى الأحمدي نويبات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 38.

² -ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 72 وما بعدها.

³ -ينظر: فتحي النصري: التدوير في الشعر الحر: محاولة لفهم الظاهرة، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع/42، 1998م، ص: 275.

"قدوم"، وأخرى متنوعة الروي "اغتيال الناي"، والبقية يتنوع فيها الاثنان "الذي... في حقائب لوركا، الكحل والوشم، سطورا... مساءات الضفاف العاشقة، فجائع كائن القصيدة"، وأخرى ل (قدور رحمان) واحدة متنوعة القوافي والروي "رفرفة الخروج"، والبقية موحدة "نقطة تعجب، أمة الإعجاز، اجتماع عربي طارئ، حلم ودخان، غروب"، وثلاثة ل (عقاب بلخير) متنوعة القافية والروي "الشهيد والدرس، المدن الفسيحة والحداد، أرضي مدينتي وحبيتي"، وأخرى ل (سمية محنش) منها اثنان متنوعتا القافية والروي "النافذة، مراهق وسيدة"، وواحدة متنوعة الروي "عزاف الساعة"، وثلاثة أيضا متعددة القافية والروي ل (حنين عمر) في ديوان "سر الغجر" "دعني وحزني، نزيف البرتقال، الرافضون"، ول (ياسين عرعار) نص موحد "رؤيا"، وآخر متنوع الروي "غواية"، وقصيدة وحيدة لكل من "عبد القادر مكاريا) / "ما لم أقله لفاطم"، (عبد الله العشي) / "طائر في الإيقاع"، (لطيفة حساني) / "وهم"، (محمد الأمين سعيدي) / "آخر الركب"، (ناصر لوحيشي) / "دموع الفجر مغتسل"، وقصيدة "إلى نبي مفقود" ل (علاوة كوسة) متنوعة الروي.

ولدراسة جماليات هذا الوزن تم اختيار أربعة نصوص من دواوين مختلفة، وهي كالآتي:

- "آخر الركب"¹: أشار العنوان إلى نهاية الابتعاد عن الوطن، فامتطى الشاعر مركبه الأخير عائدا إلى بلده كآخر ملجئ بعد أن أنهكته قسوة الحياة في الغربة، ليجد فيه مرارة أكثر، مما زاد حزنه وتعبه لكنه لا يستسلم لذلك بل يستمر ليؤكد من كل هذه المآسي رجلا أقوى.

تألف النص من أربعة جمل، تعبر الأولى عن حالة الحزن بسبب الخوف والغربة، يقول:

مُدُنٌ تُسَافِرُ نَحْوَ آخِرِ صَفَةِ الْأُمْنِيَّاتِ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

تُهْدِئُ الْوَجَعَ الْمُكْسَّرَ 0//0// 0//0// //

فِي مَبَانِي خَوْفِهَا الْأَزَلِيِّ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

تُفْتَعِلُ الصَّجِجَ 0//0// 0//0// //

تُخَاصِمُ الْأَرْضَ الْيَبَابَ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

تَنَامُ فَوْقَ يَدِ اللَّهِيبِ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

وَتَسْتَجِيرُ مِنَ الْجِرَاحِ بِخَرْقَةٍ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

قَالَتْ أَسْمِيهَا الْوُطْنَ 2 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

أنتج تفوق الأجزاء الصحيحة* سرعة، لازدحام الكامل بالحركات التي دلت على شدة حزنه وانفعاله لما لقيه من ضرر، يدعمها تكثيف التدوير بين كل الأسطر باستثناء الأخير لغياب الوقفة العروضية، محدثا التدفق السريع والمترايط للمشاعر، كما أدت التفعيلات المضمرة هدوء يحاكي التشبث بأمل ضعيف للنجاة بالعودة إلى الوطن الجريح، يؤكداه التضمين بالتوقف العروضي عند السطر (7) رغم استمرار التدفق التركيبي والدلالي.

¹- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص ص: 93-94.

²- المصدر نفسه، ص: 93.

* التامة (14) والمضمرة (05).

وأوحى في الجملة الثانية إلى معاناته داخل وطنه مع قلة حيلته من أجل النهوض، يقول:

وَأَنَا هُنَالِكَ أَسْتَبِيحُ صَبَاحَهَا بِالصَّمْتِ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

وَجْهِي غَارِقٌ فِي الرَّفْلِ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

مَطْلِي بِطِينِ الْوَقْتِ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

مُلْتَصِقٌ بِحَبَاتٍ يُسَمِّيهَا الزَّمَنُ¹ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

أحدث تكتيف التفعيلات المضمرة (7) ببطء الزمن، ناسب امتداد معاناته، وخفف منه التدوير بين جميع الأسطر مع الأجزاء التامة (4) التي تؤكد التمسك بأمل النهوض.

ثم واجه في الجملتين الثالثة والأخيرة بكل شجاعة تخوينه والاستهتار به من المدن التي سيتركها، يقول:

مُدُنٌ تَرَانِي كَالْحَيَانَةِ رَاحِلًا عَنْهَا 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

وَمُلْتَحِفًا بِأَرْضٍ قَدْ أُسَمِّيَهَا الْكَفَنَ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

مُدُنٌ تُغَادِرُنِي إِلَى فَرْحٍ جَدِيدٍ زَائِلٍ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

وَتَظَنُّنِي سَامُوثَ مَصْلُوبًا عَلَى أَطْلَالِ أَحْزَانِي الْقَدِيمَةِ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ //

...

...

...

لَنْ أَمُوتَ 0/0/0/ //

سَوْى لِأَوْلَدٍ مِنْ عَذَابَاتِ الْبَدَنِ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

مِنْ جَرَاحَاتِ الْوُطَنِ² 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

توزع الإيقاع بين البطء والسرعة لتساوي الأجزاء التامة (10) والمضمرة (10)، وقد دعمه التوقف التركيبي نهاية السطر الأول مع التدوير الذي بين من خلاله سبب الاحتقار والمتمثل في العودة إلى أرض الوطن الميته. واستقل في السطر الأول من الجملة الأخيرة نحويا وعروضيا، مشيرا إلى زوال الفرح في الغربة، ليظهر التدوير في السطر الموالي رغم التمام التركيبي والدلالي الذي أكدته علامات الوقف التي تتوزع على ثلاثة أسطر متوالية، للدلالة على عدم الاستسلام، فالشدة تولد العزيمة للنهوض والتعمير من جديد، ثم تحدث وقفة تامة في السطر ما قبل الأخير ويستمر التدفق بسطر يتشكل من تفعيلتين الأولى على وزن القافية أين احتاج الشاعر إلى إيقاف الإيقاع وكأنه ينتهي إلى لحظة ميتة إيقاعيا بتفعيلة مقطوعة ومطوية في الحشو(فاعلن) دخلت في تكوين عبارة "من جراحات" التي شكلت السبب الحقيقي لانطلاقه في حياة أخرى.

- قصيدة "قدوم"³: تألف العنوان من كلمة تثير تساؤل القارئ حول قدوم ماذا؟، وبعد قراءة النص وجد بأنه

يحمل دلالة عودة ملكة الشعر إلى الشاعر والتي أدت أثرا إيجابيا بثبات الجمال والعطاء فيها، يقول:

جَاءَتْ ... وَفِي أَهْدَابِهَا 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

¹-محمد الأمين سعدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 93.

²-المصدر نفسه، ص: 94.

³-محمد بوطغان: تهمّة الماء، ص ص: 05-06.

تَغْفُو الْحَدَائِقُ وَالْحُقُولُ 0//0/0// 00//0///
 وَعَلَى صَفَافِ الْقَلْبِ مِنْ غَيْمَاتِهَا 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///
 تَجْرِي الْمَنَابِعُ وَالسُّيُولُ 0//0/0/ 00//0///
 جَاءَتْ ... وَفِي أَحْدَاقِهَا 0/0/ 0//0/0/ 0//
 تَلَهُو الْمَوَاسِمُ وَالْفُصُولُ 0//0/0/ 00//0///
 وَمَنَابِتُ الْأَحْلَامِ فِي صَحَاكَاتِهَا 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///
 مِنْهَا إِلَيَّ مُهَاجِرٌ وَرَسُولٌ 00//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 1

كثر الإضمار مع التذييل في الأضرب فهو يستغل أقصى حد من طول-الزمن ليوصل فكرة جمال الشعر إلى المتلقي التي يصفها بكل رقة وأناة، وهو بهذا يميل إلى الهدوء أكثر من الحركة. أما التأثير السلبي فتمثل فيما تبثه من قلق في ذاته يرمي به إلى بحر الأوهام، يقول:

جَاءَتْ ... وَمِنْ أَوْجَاعِهَا 0/0/ 0//0/0/ 0//
 تَلِدُ الْقَصِيدَةَ وَهَمَهَا 0//0/// 0//0///
 وَيُسَافِرُ الْبُوحُ الْمَكَابِرُ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//
 إِذْ يَقُولُ: 00//0/
 جَاءَتْ ... 0/0/ 0//
 تَرَنَّتِ الْكُؤُوسُ 0// 0//0/// 0//
 وَأَزْهَرَ الْإِسْفِلْتُ 0//0/ 0//0/0/ 0//
 هَا جَاءَتْ ... 0/0/ 0//
 وَمِنْ خَطَوَاتِهَا يَتَبُّ الدُّهُولُ. 00//0/// 0//0/0/ 0// 2

أدى التدوير مع تساوي الأجزاء التامة والمضمرة⁵ تسارعا إيقاعيا كإشارة إلى توتر الشاعر وانفعاله بسبب خروجه من وصف أثرها الإيجابي إلى ما تؤديه من تبه في ذاته بصورة جمالية.

- "دعني وحزني"³: تكون العنوان من جملة فعلية تحتوي طلب الشاعرة التفرد والتوحد مع حزنها منطقية على نفسها، وقد دل عن نتيجة هذا الحزن بسبب تسعير حبها الصادق بالأكاذيب وثباتها على صدق مشاعرها العاشقة رغم اكتشافها لحقيقة الوضع لأنها لا تستطيع العيش من دون حب.

يمكن تقسيم النص إلى أربعة مقاطع بفعل تكرار الجملة الافتتاحية (دعني وحزني). فحاولت في الأول التفرد مع حزنها لاختلافها عن الواقع الذي تسوده الأكاذيب والأحقاد، تقول:

دَعْنِي وَحُزْنِي: 0/0/0/0/

¹ - محمد بوطغان: تهمّة الماء، ص: 05.

² - المصدر نفسه، ص: 05-06.

* التامة (06)، المضمرة (06)، المذيلة (02).

³ - حنين عمر: سر الغجر، ص: 33 إلى 35.

إِنَّ الْحَقِيقَةَ كَذِبَةٌ كُتِبَتْ 0/0/0 0/0/0 0/0/0 0/0/0
وَقَلْبِي... 0/0/0

يَا لِلْمُصِيبَةِ-: 0/0/0 0/0/0

قَدْ صَدَقْتُ...!!! 0/0/0

فِي هَوَاكَ... 00/0/0

قَدْ انْكَسَرَ لَمَّا مِنَ الصَّدْرِ انْزَلَقَ 0/0/0 0/0/0 0/0/0 0/0/0

وَتَنَازَعَتْ تِلْكَ الشَّطَايَا 0/0/0 0/0/0 0/0/0 0/0/0

مَزَقْتُ لَحْمِي بِحِفْظٍ 0/0/0 0/0/0 0/0/0 0/0/0

ثُمَّ عَائَتْ فِي شَرَابِي بِنَاءً. 1 0/0/0 0/0/0 0/0/0 00/0/0

عمّ الهدوء الإيقاعي لتكثف الأجزاء المتغيرة* لتحاكي بطء الزمن في العزلة التي تعاني منها، بسبب حبيب كاذب تعشقه روحها بشدة وأدى اكتشافها للحقيقة إلى تألمها وعذابها في الحب. وهذا ما دلت عليه الوقفتين التامتين المقيدتين في السطرين (5-7) (قد صدق-انزلق) بروي "القاف" المقلقل موحيا إلى اضطرابها، الذي دعمته الوقفة الأخيرة المتميزة بقوة إيقاعية الناتجة عن ردف "الألف" مع روي "الهمزة" الساكنة مشيرة بعسر مخرجها الحلقي إلى صعوبة الموقف عليها، كما عزز حالة التوتر انتقالها بين الحين والآخر إلى تسريع الزمن بالتضمين والتدوير**، مما أسهم في تدفق المشاعر. ثم أشارت إلى برود ذاتها في المقطع الثاني، تقول:

دَعْنِي وَخُزْنِي: 0/0/0 0/0/0

إِنِّي امْرَأَةٌ الشَّتَاءُ 0/0/0 00/0/0

يَسْرِي مَدَى جَسَدِي الْجَلِيدُ 0/0/0 00/0/0

وَالرُّوحُ /0/0/

بَعْضٌ مِنْ وَرَقٍ 0/0/0 0/0/0

أَلْقِي بِهِ فِي نَارِ حُبِّكَ صَابِرَةً 0/0/0 0/0/0 0/0/0 0/0/0

حَتَّى أُدْفَى مَا تَبَقَّى مِنْ حَبِينِكَ يَا الذَّبْعُ 0/0/0 0/0/0 0/0/0 00/0/0

وَأَذِيبُ نَفْسِي قِطْعَةً مِنْ سَكَّرٍ حَتَّى أُخَفِّفَ مِنْ 0/0/0 0/0/0 0/0/0 0/0/0 0/0/0 0/0/0

مَرَارَةِ الْوَجَعِ الْمُرَابِضِ فِي الْوَرِيدِ 0/0/0 0/0/0 00/0/0

حَتَّى إِذَا رُدَّ النَّفْسُ... 0/0/0 0/0/0

أَثْقَلْتُ مِنْ فَرْطِ اشْتِيَاقِي الصَّدْرَ لَكَ 0/0/0 0/0/0 0/0/0

بِمَاءِ الْعِشْقِ أَجْفَانِ الْهَوَاءِ!!! 2 0/0/0 0/0/0 00/0/0

1- حنين عمر: سر العجر، ص: 33.

* المضمرة (08) والمرفلة (02) والمضمرة مع المذيلة (03).

** التضمين بين الأسطر: (3-4، 6-7، 8-9) والتدوير بين الأسطر: (2-3، 4-5، 8-9-10).

2- حنين عمر: سر العجر، ص: 34.

أدت هيمنة التفعيلات المتغيرة* مع تذييل الأضرب إلى تمديد الزمن بما يحاكي برود ذاتها التي باتت تدفعها بنار المشوق كي تخفف من آلامها وتحافظ على ما تبقى من روحها، معتمدة أشد الأصوات تعبيراً عن الألم (الهمزة، القاف، الراء، النون، السين، الكاف) كما تستعين بالردف والتأسييس بالوقفات التامة في كل من الأسطر (3-7-9-12) مع روي (الดาล، الهمزة)، واستفادت من التضمين والتدوير**، مما أنتج قوة إيقاعية دلت على شدة وجعها، بالإضافة إلى علة الحذف في الوقفة العروضية بالسطر (9) بتفعيلة (متف) عند كلمة (مرارة) رغم استمرار التدفق الدلالي والتركيبى للكلمة، فتوقفت عند "ألف المد" مفيدة فيض الألم، وحصل نفس الشيء في السطر (12) باقتطاع التفعيلة الأولى في الجار والجرور "بماء" فتوقفت عند "ألف المد" مرة أخرى مشيرة إلى انقطاع منبع الحب والحياة في نفسها. بعدها تتحول إلى كائن خارق ومقدس شفاف في المقطع الثالث، تقول:

دَعْنِي وَحُزْنِي: 0/ 0/0/0/ 
 أَنْجِلِي مِثْلَ الصَّبَابِ عَنِ الصَّبَابِ 0/0/ 0//0/0/ 00//0///
 وَأَغِيْبْ فِي عَتَمِ الشَّفَقِ 0//0/0/ 0//0///
 أَتَذْكُرُ... 0//0///
 لَمَّا سَيُنْشِئُكَ الْغِيَابُ 0//0/0/0/ 0//0/0/
 وَجْهِي ... 0/0/ 
 وَصَوْتِي... 0/ 0// 
 وَالْقَصِيدَةُ! 0/0//0/
 لَكِنَّ اسْمِي ... 0/ 0/0/0/ 
 سَوْفَ يَبْقَى مِثْلَمَا تَبْقَى الرِّوَاغُ فِي الْعِرَاقِ 0/0/0/ 0/0/0/ 00//0/// 00//0/0/
 يَنْسَابُ مِنْكَ إِذَا هَفَوْتَ إِلَى الْوَطَنِ 0//0/0/ 0//0/// 0//0///
 وَإِذَا هَفَوْتَ إِلَى الْ (حَيْنِ) 0//0/// 00//0///
 يَنْسَابُ مِنْكَ إِلَى السَّمَاءِ !!! ¹ 0//0/0/ 00//0///

انتشر الهدوء الإيقاعي لهيمنة الأجزاء المتغيرة*** مع تقييد الأضرب دالا على ثباتها على ما هي عليه، محتفظة بذكرى حبسها الناسي الذي ينساب اسمها منه إذا اشتاق للوطن، ويرتقي إلى السماء العالية إذا حنّ إليها، في مقابل قلة الأجزاء الصحيحة المحركة للإيقاع لكنها عوضت السرعة الإيقاعية بردف "الألف" في الوقفات التامة (2-8-13) بأروية مجهورة (ب، دة، ء)، كما توظفه في الوقفات العروضية (التضمين) في كل من (5-10) بصوتي (ب، ق)، بالإضافة إلى ردف "الياء" في السطر (12) قبل "النون"، والتدوير في الأسطر (6-7-8/9-10)،

* المضمرة (18)، المذيلة (04)، متف (02)، مذيلة مضمرة (01)، التامة (05).

^{**} التضمين: بين الأسطر (3-2 / 6-5 / 9-8 / 12-11-10) والتدوير: بين (2-1 / 5-4).

¹-حنين عمر: سر الفجر، ص: 35.

*** المضمرة (12)، المذيلة (04)، مذيلة ومضمرة (01)، مرفلة ومضمرة (01)، صحيحة (05).

محققة تدفقا إيقاعيا يخدم انفعالها وتدهور حالها.

- "الشهيد والدرس"¹: ربط الشاعر في العنوان بين الطفل الصغير "محمد الدرة" والجانب العلمي ومعروف الجلبة التي لحقت استشهادة*، فقد أغلقت المدارس بسبب الاحتجاجات فكان لهذا الربط إحالة إلى ضرورة إحداث ثورة تدعمها المعارف العلمية حتى تنهض الدولة الفلسطينية. وصف المشاهد التي وقعت قبل وبعد وعند استشهاد الولد الذي خرج مع أبيه ليوصله إلى المدرسة صباحا، وفي الطريق التقيا بالعدو الإسرائيلي يتبادل النار مع مقاتلين فلسطينيين، ليصابا معا برصاص العدو فمات "محمد" وهو في حضن والده الذي كان يرجوهم التوقف، وانتهى ذلك الصباح بتغيب التلاميذ عن الدراسة لشدة تأثرهم بالمأساة، وقد انفعلت لها كل الفضائيات التي لقيت ردود فعل شديدة من قبل الشعوب في العالم كله. قسم النص إلى ستة مقاطع اعتبارا بالهيئة المكانية، وصف في (1، 2، 3، 4) الشهيد قبل وأثناء الحادثة، يقول:

خَـ...رَ...جَ 0//
 ضَ...حَ...كَ 0//
 صَ...رَ...خَ 0//
 صَرَخَاتُهُ كَانَتْ تَهْدُ قَلْبَهُ 0//0/0 0//0/0 0//0//
 مَا بَيْنَ جَنْحَيْهِ كَعْصُفُورٍ يُصَارِعُ مِنْ خَطَرٍ 0//0/0 0//0/0 0//0// 0//0/0/0
 وَالطُّفْلُ نَاءً بِالنَّدَاءِ وَعَيْنُهُ خَبَلَى 0//0/0 0//0// 0//0/0 0//0//
 بِاللَّوَانِ الرَّهْمِ 0//0/0 0//0//
 نَ...ظَ...رَ 0//
 خَ...وُ...فُ 0//0/
 خَوْفٌ يَذِيبُ الْقَلْبَ...خُلْمٌ يَنْقُضِي 0//0/0 0//0/0 0//0/0/
 وَالنَّارُ وَاثِقَةٌ تَجْرُ ذُبُولَهَا 0//0/0 0//0// 0//0//
 وَجِدَارُ دَارٍ كَانَ يَشْرَبُ مِنْ دِمَاءٍ 0//0/0 0//0// 00//0//
 وَالنَّارُ قَاطِعَةٌ جِبَالَ الصَّوْتِ، 0//0/0 0//0// 0//0/0
 غَائِرَةٌ بِأَحْشَاءٍ تَبْنُ مِنَ الرَّجَاءِ 0//0// 0//0/0 0//0// 00//0//
 قَ...بَ...ضَ 0//0/
 حَ...ضَ...نَ 0//0/
 وَأَبٌ يُوَاجِهُ حَنْفَهُ 0//0// 0//0//
 وَيَمْدُ فِي يَدِهِ حِمَامًا لِلسَّلَامِ 0//0// 0//0// 00//0/0/
 وَالطُّفْلُ مُبْطَحٌ، يُحَاوِلُ أَنْ يُحَبِّتَهُ، فَيَسْبِقُهُ اللَّثَامُ 0//0/0 0//0// 0//0// 0//0// 00//0//
 الدَّرْسُ لَمْ يَبْدَأْ... وَذَابَ الصَّوْتُ... نَامَ الْحَقُّ 0//0/0 0//0// 0//0/0 0//0// 0//0//
 وَأَنْفَجَرَ الصَّدَامُ 0//0// 0//0//

¹ - عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص ص: 11-12.

* يوم 2000/09/30م، وهو ثاني أيام الانتفاضة.

ن...ز...ف 0/0/

بَحْرٌ مِّنَ الدِّمِّ سَالٌ يَاقُوتًا عَلَى حَبَرِ الرَّصِيفِ
وَالطُّفْلُ مَنهُوْكَ وَوَالِدُهُ يُعِيبُهُ التَّرِيفُ¹

أدت الأجزاء المتنوعة بين التامة والناقصة (المحدوذة: متفا، والموقوصة: مفاعلن) حركة إيقاعية تحاكي التغير السريع في الوقائع المصاحبة بالخوف الشديد، الذي دعمه التدوير المعبر عن سرعة النار في كتم صوت الجريح، وتسري بقية التفاعلات في الاتجاه المعاكس، بارتفاع الأجزاء المضمرة والمذيلة، مما هدأ الإيقاع المناسب لصعوبة الموقف، وشدة الرجاء التي ترافقها غزارة الدماء التي يمتصها الجدار ببطء، واستبدال صراخها بالأنين.

وظهرت سرعة انتشار الخبر التي سبقت بداية الدرس في الجزء الخامس، يقول:

الدَّرْسُ لَمْ يَبْدَأْ، وَذِي الْأَخْبَارِ تُعْلِنُ 0//0/0/ 0// 0/0/ 0//0/0/ //

أَنَّ طِفْلاً كَانَ يَحْضُنُهُ أَبُوهُ 0/0//0/// 0//0/0/ 0//0/

وَالطُّفُلُ، مُرْتَعِدًا يَصِيحُ كَطَائِرٍ قَدْ أَوْقَعُوهُ 0/0/0/0 0/0/// 0/0/// 0/0/0/

00/0/// 0/0/// 0/0/0/ 0/0/// وَرَصَاصُ أَشْبَاحِ بَعْمَقِ حَشَاهُ تَرَسُّمٌ لِلطَّرِيقِ

أَرْضًا تَشْرُ مِنْ الْحَرِيقِ² 0//0/0 00//0///

دل التدفق التعبيري في السطر الأول بالأجزاء التامة مع التدوير على سرعة انتشار الخبر، كما أدى التضمنين بالوقفتين العروضيتين المردوفتين في السطر الثاني والثالث فاجعة الحدث التي ترتبت عليها ثورة كبرى عززتها الوقفة العرضية للسطر الرابع مع التامة في الأخير، دعمها التقييد مع جهر "القاف" وقلقلته. وأفادت كثرة التفعيلات المتغيرة**، الهدوء الإيقاعي الذي بث الحزن الشديد التي انتشر في بقاع العالم جزاء هذه الفجيعة.

وصرح في الختام بتغيب التلاميذ عن الدراسة، يقول:

رَح..ح..لَ 0///

ف..ت..ح 0///

كَبُّرَ 0///

"الدَّرْسُ لَمْ يَبْدَأْ.."

"غَابَ التَّلَامِيذُ.."³ 0/0/ 0//0/0/

أوحى غياب الأجزاء التامة إلى فقد "محمد" وتضييع المعرفة، مما سيزيد الوضع تأزماً، دعم هذه الدلالة انتهاء السطرين (4، 5) بتفعيلة ناقصة كإشارة إلى عدم رضا الشاعر عن توقف الدراسة.

¹-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص ص: 11-12.

* التامة (17)، المتغيرة: المضمرة (24)، المحذوذة (04)، الموقوفة (02)، محذوذة مضمرة (04)، مذيلة مضمرة (07).

²-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 12.

^{**}المضمرة (07) والمذيلة (02) بالإضافة إلى المرفلة (02).

³-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 12.

2-2-المتدارك: فيه سهولة تستثير المبدع للكتابة عليه، وقد هيمن على ديوان (عبد الله العشي) في عشرين نصا، منها قصيدتان متنوعتا القوافي والروى "ألف الأسماء، تاء لذاكرة البنفسج"، والبقية موحدة "حكمة الباء، جفن الغمام، حيرة المعنى، دال بقطر الندى، ذروة المسافة، رجع الصدى، زاي لم يكن، شبح الكلمات، صوتان للقصيدة، ضاد سوف أفتح، عين على شرفة الوقت، غواية كان مد، فصل هل يقول، لام أخضر، ماء الإنشاد، نون الصحو، واو وأشرقت، ياء السلام"، ونظم عليه (قدور رحمان) بنسبة متوسطة في ثلاث قصائد موحدة القوافي والروى "سر مقام، مجرد سؤال، وطني"، وأربع متنوعة "تقاسيم على النار والينبوع، على ضفاف الأهداب، أمي، ذات مساء"، وخمس ل (محمد الأمين سعيد) واحدة متنوعة الروى "أولد فيك يا شهرزاد البلاغة: أو: واحدة السرد"، والبقية متنوعة القوافي والروى "عودة الماء، احتمالات الفراشة: أول النار، أول الانبعاث، آخر الحب"، وأربعة ل (عبد الوهاب زيد) الموحدة: "حكاية، نار المسافة..." والمتنوعة: "حالة، فارس اليأس"، وثلاث ل (عاشور فني): "الشعراء، الكروان السعيد" موحدة و"الربيع الذي جاء قبل الأوان" متنوعة، واثنان منوعتان لكل من (عقاب بلخير): "انتصار، وقائع الليلة الأخيرة بعد الألف" و(محمد بوطغان): "الحلم والنبوءة، دعوة مفتوحة لولائم البحر"، كما استفاد منه مرة واحدة فقط (ناصر لوحيشي) في نص متنوع الروى "السحاب يحث الخطأ..."، ومرة متنوعة القافية والروى ل (عبد القادر مكاريا) في نص "درس آخر لي"، وقد اختيرت أربعة نصوص للدراسة، كالآتي:

- "حكاية ..¹ للشاعر "عبد الوهاب زيد"، يحيل العنوان إلى سرد أحداث ماضية، تبدأ بجملتين قصيرتين، يضمن كثافة إيحائية، يقول:

ظَنِّهَا طِفْلَةً رَائِعَةً 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

رُبَّمَا زَوْجَةً طَيِّعَةً² 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

ساد الهدوء لتفرد التفعيلة التامة، مع تكرار الوقفة التي تضم تفعيلة كاملة (فاعل/ عه) فيغيب التوتر لمضي هذه المرحلة، بحيث يصف حقيقة امرأة خُيِّلَ له بأنها ستكون زوجة مثالية، لكن سرعان ما تبرز مساوئها في قوله:

جِئَ صَارَتْ لَهُ.. 0//0 0//0/

/ فَقَأَتْ عَيْنَهُ.. 0//0 0//0/

وَهُوَ مُصْرَعَةٌ 0//0/ 0//0/

حَفَرَتْ حُفْرَةً... 0//0 0//0/

زَلَزَلَ الْحُبُّ زِلْزَالَهٗ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

وَقَعَتْ قُبْلَةً 0//0/ 0//0/

¹ - عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، دار أمواج للنشر، الجزائر، ط/1، 2004م، ص: 09 - 10.

* ولد عام 1963م بـ "المبلية"، ولاية "جيجل"، حاصل على الليسانس في الآداب واللغة العربية، يعمل صحفياً بالقناة الأولى للإذاعة الجزائرية، وإذاعة سیرتا المحلية بقسنطينة. عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافة الوطنية، وجمعية المعنى الوطنية، وفرع جيجل لاتحاد الكتاب الجزائريين، من دواوينه الشعرية: "رؤى الساعة الصفر".

² - عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، دار أمواج للنشر، الجزائر، ص: 09.

سَقَطَتْ حَوْلَهُ الْأُفْنَعَةُ¹ 0//0/ 0//0/ 0///

أشارت كثافة التغيرات العروضية بالخبث والتشعيث إلى سلبياتها (فقتأت عينه، هوت، حفرت حفره، وقعت قبله، سقطت)، فالخبث يسرع الإيقاع وأفاد التشعيث بحكم ما يتميز به من التفريق بين أجزاء الوجد اختلاف ظاهر المرأة عن باطنها. ثم يقدم برهاناً على ذلك، قائلاً:

لَمْ تَكُنْ طِفْلاً رَائِعَةً 0//0/ 0//0/ 0//0/

هَكَذَا قَالَتْ الْأَرْضُ 0//0/ 0//0/ 0//0/

وَالشَّمْسُ قَالَتْ 0//0/ 0//0/ 0//0/

وَقَالَتْ صَبَايَا الْمَدِينَةِ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فِي جَلْسَةٍ وَادِعَةٍ.² 0//0/ 0//0/ 0//0/

يتقن من الخداعه بها، فكثف الأجزاء التامة مع التدوير في أسطر الجملة الأخيرة حاملة شهادة الأرض والشمس ونساء المدينة عليها، واستمر على نفس الوقفة الأولى وأدى روي "العين" دلالتين بدخوله في كلمة (رائعة) التي تكررت مرتين في الجملة الأولى والخامسة، مما أوقعه في الإبطاء لغرض جمالي، بحيث أفادت الأولى مثالية المرأة والثانية سلبيتها.

-قصيدة "تاء لذاكرة البنفسج"³: أوحى لفظة "ذاكرة" إلى بقاء الشاعر على ماضيه، ومفردة "البنفسج" من الزهور التي "تزرع للزينة وله رائحة طيبة، متعددة الألوان"⁴ وقد أدى الجمع بينهما ترابطاً جمالياً، فالزهور تهدى في مناسبات خاصة بشكل دائم لتجديد المحبة، مما ينبه القارئ إلى رغبته في الاستمرار على سابق عهده جاعلاً من نفسه صورة شعرية شبيهة بهذه الزهرة في سنٍّ عادة ما يتسم باليأس والعجز.

انطلق من وصف مكان مليء بالذكريات، كان يلتقي فيه مع حبيبته، يقول:

هَاهُنَا، كَانَ أَفْقٌ يُخَيِّئُ فِي صَمْتِهِ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0///

سِرَّ أَصْوَاتِنَا 0//0/ 0//0/ 0//0/

أَتَذَكَّرُهُ: 0/// 0///

كَانَ زَهْرٌ عَلَى السُّورِ، 0//0/ 0//0/ 0//0/

سَاقِيَةٌ عِنْدَ بَابِ الْحَدِيقَةِ، 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

مِنْحَدِرِ الظِّلِّ عِنْدَ الْأَصِيلِ، 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

وَأَغْنِيَّةٌ تَرْدُدُ... 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

مِنْ أَوَّلِ الصُّبْحِ حَتَّى الْمَغِيبِ، 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

وَفِي الْجَسْرِ مُتَسَعِّعٌ لِلْفَاءِ وَمُتَسَعِّعٌ لِلْمَقَامِ⁵ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

¹-عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، ص: 09-10.

²-المصدر نفسه، ص: 10.

³-عبد الله العشّي: صحوة الغيم، ص: 25 إلى 28.

⁴-ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج/01، مادة (ب ن ف س ج)، ص: 249.

⁵-عبد الله العشّي: صحوة الغيم، ص: 25.

مِنْ بَسَاتِينَ أَحْلَامِنَا 0//0/ 0//0/ 0//0/

وَيُزَيِّنُ أَيَّامَهُ كَنَلٍ صُبْحٍ 0// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

بِرَيْثُونِنَا وَبِأَعْنَابِنَا 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

عِنْدَمَا يُورِقُ الْعُمُرُ ... 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

يَأْخُذُ أَلْوَانَهُ... 0//0/ 0//0/ 0//0/

مِنْ بَسَاتِينَ أَحْلَامِنَا 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

حِينَ تَذُبُّلُ أَغْصَانِهِ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

يَسْتَقِي مَاءَهُ... 0//0/ 0//0/ 0//0/

مِنْ يَنَابِيعِ أَمْوَاهِنَا¹ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

تخلل هدوء الإيقاع سرعة بفعل الحزن والتدوير)*، مع تغير الوقفة إلى (فاعلن/ نا) أفادت حالة النشاط التي تكون في القمة عند بداية العمر ثم تأخذ في التراجع مع تقدمه، وأوحى "النون" باتصاله بـ "ألف المد" إلى انفتاح الشاعر على الاستمرار في الحياة بكل حب رغم كل الظروف لتمييزه مع حبيبته عن الجميع، قائلاً:

نَحْنُ أَوَّلُ مَنْ كَانَ فِي أَوَّلِ الْكُونِ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

آخِرُ مَا سَوْفَ يَبْقَى 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

لَنَا هَبَّةُ الرُّوحِ فِي خَفَقَةِ الرَّفْلِ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

هَذَا نَشِيدِي وَهَذَا كَ مِلْحٍ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

وَتِلْكَ مَرَاجِبُنَا صَحْوَةً... 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

وَحُطَّانًا عَلَى الْمَوْجِ بِنُفْ² 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

ولعل خير ما يؤكد هذا التفرد انتقاله إلى وقفة المتواتر (فالن/حُ) التي دخلت في تكوين جزء مرفل (فاعلاتن) وهي الوحيدة في النص كله، مما أدى جمالية عالية. ويسر على البقاء يافعا، بقوله:

يَا قَنَادِيلُ، يَا سِرَّ أَسْرَارِنَا 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

لَا تَبْوَحِي، 0//0/ 0//0/ 0//0/

فَقَدْ يَجْرُحُ الطِّينُ أَمْوَاهِنَا 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

هَذِهِ غَفْوَةٌ، فَاسْتَرِيحِي بِأَجْفَانِنَا 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

وَاسْتَعِيدِي صَدَانَا ... 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

وَوُفَّعِ ارْتِحَالَاتِنَا³ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

استعان بما يحتاط به من نور ماضيه الجميل، دل عليه بكلمة (قناديل) التي تستعمل عند غياب النور،

¹ -عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص ص: 26- 27.

* (الحزن: ستة أجزاء، التدوير: (1-2، 4-5، 6-7).

² -عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 27.

³ -المصدر نفسه، ص: 27 - 28.

فيطلب منها أن تستر حتى لا تذهب سرايا ويخزنها عند الحاجة، معتمدا صحة الأجزاء ليفيد جديته وحقيقة ما يقوله مع عودته إلى وقفة (فاعلن/ نا)، التي يتتابع تردها مشيرا إلى الوقت المناسب لاستغلالها بكل تفاؤل، مما يشعل حماسه، قائلا:

سَتَجِيئُ الصَّبَاحَاتُ تَصْنَعُ أَحْلَامَنَا 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0///
وَتُعِيدُ إِلَى وَقْتِنَا وَهَجَ أَلْوَانِهِ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0/// 0///
وَتُعِيدُ إِلَيْنَا تَلَاوِينَنَا 0//0/ 0//0/ 0/// 0///
وَتَجِيءُ الْأَمَاسِي... 0// 0//0/ 0///
تَرُدُّ إِلَى نَهْرِنَا دَفْقَ أَمْوَاجِهِ 0// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0///
وَتَرُدُّ إِلَيْنَا تَبَارِيحَنَا 0//0/ 0//0/ 0/// 0///
كُلُّ مَا حَوْلَنَا... سَوْفَ يَجْمَعُنَا 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0///
وَيَبْرُسُ الظَّلَالُ عَلَى دَرْبِنَا... 0//0/ 0/// 0//0/ 0///
كُلُّ مَا حَوْلَنَا 0//0/ 0//0/ 0///
هُوَ وَعْدُ لَنَا 0//0/ 0///
هُوَ مَجْدُ لَنَا 0//0/ 0///
هُوَ بَعَثٌ يُفَتِّحُ أَبْوَابَهُ لِأَسَاطِيرِنَا ¹ 0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0//0/ 0///

غلب التفعيلات الصحيحة واستمر على نفس القافية، مدعما ثبات المكان والشاعر على حالهما، في مقابل تغيرات الحياة التي أوحى إليها الأجزاء المخبونة.

-نص "احتمالات الفراشة: أول النار"²: تشير كلمة "احتمالات" إلى تعدد خيارات الحبيبة من خلال رمز الفراشة التي تمكنت برقتها من إشعال الحب في قلب الشاعر الذي زرع في ذاته حب الحياة والصراع من أجل البقاء. وقد استهل القصيدة بكلامه عنها، يقول:

لِلْفَرَّاشَةِ أَلَّا تُرْفَرَفَ فِي أَفْقِي 0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0///
وَلَهَا أَنْ تُخَاصِمَ زَهْرِي إِنْ خُنْتُ أَلْوَانَهَا 0//0/ 0//0/ 0/// 0/// 0//0/ 0///
وَلَهَا أَنْ تُهَيِّجَ فِي خَاطِرِي عَطَشِي لِلْمَدَى 0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0//0/ 0///
وَلَهَا أَنْ تَمُوتَ عَلَى خُرْقِي، شَبَقِي ³ 0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0///

عبر عن رقتها وغفلتها في سعيها وراء نوره الذي سحرقها، فيخبرها بين الاقتراب منه أو الابتعاد عنه حفاظا على سلامتها، وهذا ما تدعّمه الوقفة المشتركة (فاعلن/ قي) في السطرين (1-4)، وهي مضطربة لقلقلة (القاف)، يدعمها اختلاف الروي في الوقفة المشتركة (فاعلن) بالسطرين (2، 3) بصوتي الروي (ن، د)، بالإضافة إلى سرعة الإيقاع الناتجة عن تكثيف الأجزاء المخبونة معززة توتره وانجذابه إليها.

¹- عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 28.

²- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 73 إلى 76.

³- المصدر نفسه، ص: 73.

ثم ينتقل إلى التعريف بشخصيته، يقول:

غَيْرَ أَنِّي 0/0/0/0
 أَنَا سَيِّدُ اللَّوْنِ 0/0/0/0
 قَلْبِي مَزِيحٌ مِنَ الْأَحْمَرِ الْعَرَبِيِّ 0/0/0/0/0/0/0/0
 وَمِنْ لَوْنٍ هَذَا الْمَدَى 0/0/0/0/0/0
 وَأَنَا الْمُتَشَكِّلُ فِي دَاخِلِي 0/0/0/0/0/0/0/0
 لَوَحَاتٍ مُتَبَلَّةٍ بِالْعُمُوضِ 0/0/0/0/0/0/0/0
 وَبِالْأَيْقِينِ¹ 00/0/0/0

تملكه الغرور في الجملة الأولى مكثفا الأجزاء التامة (12) التي تهدئ الإيقاع الملائم لتفاخره بنفسه خاصة مع الانتهاء بوقفة تتألف من تفعيلة كاملة بروي "الذال" الذي يتميز بالقوة المحاكية لغروره، ثم يصف غموضه وحيوته مستعينا بھيمنة التفعيلات المخبونة السريعة موحية إلى توتره الذي تدعمه وقفة المترادف (فال) المقيدة وتشغل الجزء الأخير من الضرب المذيل بروي "النون" مشيرة إلى تألمه في الوضع.

بعدها يحدد رأي الناس الخطير فيه، قائلا:

قِيلَ عَنِّي بِأَنِّي: أَنَا الْعَبْتُ 0/0/0/0/0/0/0/0
 وَبِأَنِّ دَمِي الْأَحْمَرَ الْعَرَبِيِّ 0/0/0/0/0/0/0/0
 سَتَخْرُجُ مِنْ بَحْرِ أَحْزَانِهِ الْجَنَّتُ 0/0/0/0/0/0/0/0
 وَالْفَرَّاشَةُ.. 0/0/0/0
 ظَلْتُ تُرْفَرُ فِي أَقْفِي 0/0/0/0/0/0/0/0
 وَأَنَا الْخَوْفُ يَخْرُجُ مِنْ طَعْنَاتِ الرَّدَى 0/0/0/0/0/0/0/0
 وَأَنَا الْمَوْتُ.. 0/0/0/0
 أَلْبَسُ ثَوْبًا مِنَ السَّحْرِ وَالْأَلْقِ² 0/0/0/0/0/0/0/0

يرونه شخصا عابثا، ولكن رغم ذلك تحوم حبيبته في أفقه الخطير والمخادع دون مبالاة بالنتائج وهذا ما يوحي إليه انقسام الإيقاع بين الهدوء والسرعة مع تنوع الروي ف "الشاء" يفيد التششت و"القاف" للاضطراب، ويبين في الأخير استمرارها غافلة متغلغلة في ذاته بمشاعرها البريئة إلى أن تنجح في إحياء دواخله النبيلة من الحب والشجاعة والفرح، يقول:

وَالْفَرَّاشَةُ تُرْفَضُ فِي دَاخِلِي غَافِلَةً 0/0/0/0/0/0/0/0
 وَالْفَرَّاشَةُ تُفْرِغُنِي... 0/0/0/0/0/0/0/0
 وَأَنَا الطَّعْنَةُ الْقَاتِلَةُ 0/0/0/0/0/0/0/0
 وَالْفَرَّاشَةُ تُرْغِمُنِي 0/0/0/0/0/0/0/0
 أَنْ أُرَاقِصَ أَلْحَانَ تَخْلِيْقِهَا 0/0/0/0/0/0/0/0

¹ - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 74.

² - المصدر نفسه، ص: 75.

وَتَخَيَّرْنِي بَيْنَ جُرْحِي الْعَتِيقِ 0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/_
 وَبَيْنَ حَيَاةٍ مِنَ الْحُبِّ فِي دَاخِلِي نَائِمَةً 0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/
 وَالْفَرَاشَةَ تُلَجِّمُ صَوْتَ الْمُحَارِبِ فِي مُهْجَتِي 0/0/ 0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/
 وَتُصَيِّرُ مِنْ خَافِقِي جَنَّةً حَالِمَةً ¹ 0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

لها قدرة خارقة على التأثير فيه مثبتة أنها أشد قوة منه رغم ما يبدو عليها من ضعف، وقد دعم هذا المعنى تفوق الأجزاء الصحيحة التي مثلت الحبيبة، كما أوحى الوجود المعبر للفعيالات المخبونة إلى تأثر الشاعر بها، مع تنوع الروي (اللام/ الميم) لذات الوقفة الموصولة (فاعلن) وكلاهما من الأصوات البينية وقد دخلا في تركيب كلمات تحمل صفات الفراشة (غافله/ قاتله/ نائمه/ حالمه).

3- قليلة الاستعمال

3-1-الرجز: يتميز بانسيابية عالية ناتجة عن طواعية تفعيلته للتغيرات العروضية إلا أنه لم يغر الشعراء للنظم عليه، فلم يستغف منه في دواوين الأطروحة سوى (قدور رحمان) في تسع قصائد، منها ست موحدة القوافي والروي "لن تخدعيني، قبله السماء، أنت محنتي"، أجاز التذييل في الرجز، مثلما أجاز المعاصرون في ضربه² رغم ما في ذلك من خروج عن العروض، في "المرة المعسولة، ساحرة" والبقية متنوعة "هو وأصابعي، تشطّي الزحام، استخدم التذييل في ممنوعك المباح، تداعيات الوداع" ولـ (عقاب بلخير) نصان متنوعا القافية والروي ويحتويان على التذييل "رجعة أيوب، لو تعلمين"، وآخر موحد لـ (عبد الله العشي) بعنوان "ظل لا يحجب".

ولدراسة الخصائص العروضية ذات السمات الجمالية أُختير نصان هما (ظل لا يحجب، تشظي الزحام).

- "ظل لا يحجب"³: تكون العنوان من جملة اسمية مبتدأها (ظل) وخبرها جملة فعلية، تنفي عن الظل الاحتجاب مع العلم أنه يظهر في النور فقط ويختفي في الظلام، جاعلا منه رمزا قد يقصد به الشعر الذي يتميز بسمه الاستمرارية والتطور على مر العصور، معتمدا كثافة التعبير في نص مختصر يتألف من خمسة جمل قصيرة.

مضى في أول جملة دون مبالاة بالتقاليد العروضية معتمدا تساوي الأجزاء التامة مع المتغيرة، يقول:

مُتَبَهِّجًا يَمْضِي إِلَى بَهَائِهَا 0//0// 0//0// 0//0//
لَا شَيْءَ مِنْ أَشْبَاحِهِمْ 0//0// 0//0//
سَيِّحِيَّةٌ 4 0//0//

ثم يبين في بقية الجمل إيمانه بأن الإيقاع بكل محتوياته هو الأساس، يقول:

¹-محمد الأمين سعيدى: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 76.

²-ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 105.

فهو "يختص بما ينتهي بوند مجموع، أي في الكامل والبسيط والمتدارك فقط." ينظر: موسى الأحمد نويات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 34.

3- عيد الله العشي: صحوة الغيم، ص ص: 85-86.

⁴-المصدر نفسه، ص: 85.

يُمَجِّدُ الْإِيقَاعَ عِنْدَ بَابِهِ 0//0// 0//0/0/ 0//0//

وَعِنْدَ أَفْقِهَا 0// 0//0//

تَمَايَلَتْ كَوَاكِبُهُ 0// 0//0// 0//

مِنْ مَائِهَا مِرَاتُهُ 0//0/0/ 0//0/0/

وَمِنْ ثِمَارِهَا الْبَهِيَّةِ النَّدَى... 0//0// 0//0// 0//0//

مَوَاكِبُهُ 0//0//

فِي دَرَبِهِ انْمَحَى الْهَوَا وَفِي ... 0//0/0/ 0//0// 0//

مِعْرَاجِهِ.. 0//0/0/

تَصَاعَدَتْ كَوَاكِبُهُ 0//0// 0//0//

الآنَ تَوَرَّقَ الْمِيَاهُ 0//0/0/ 0//0// 0//0//

تَصُبُّ فِي مِحْرَابِهِ 0//0/0/ 0//0//

وَتُعْشِبُهُ¹ 0//0//

تفوقت التفعيلات المحبونة محدثة تسارعا في الإيقاع، يوحي إلى شدة انفعاله وإيمانه بالتنويع بعيدا عن القواعد القديمة، وعند إنشاء النص تنوع جماليته فيصبح بنغماته أساسا له، مما يُصعّد شعريته وقيمتها الأدبية، وبهذا ينطلق الإبداع الشعري الذي يصبّ في صور إيقاعية مختلفة يشير إليها تنويع الأجزاء (صحيحة/محبونة) مع الاستفادة من تضمين (متف) في ضرب الجملة الثانية و نهاية السطر الأول من الجملة الرابعة أين يتوقف ليأخذ نفسا ثم ينطلق من جديد، بالإضافة إلى توظيف تفعيلة مرفلة في آخر السطر الأول من الجملة الأخيرة رغم عدم جواز "التزليل" في الرجز* أضفت مسحة جمالية تحاكي انزياح المعنى الذي يقضي بتورق المياه كما حقق وقفة عروضية توحى إلى تجمع الماء حتى تُسقى به النباتات. وفي تكرار كلمة القافية "كواكبه" في الجملتين الثانية التي أدت معنى الرقص والخامسة ما يوقعه عروضيا في الإيطاء، غير أنها دلت جماليا إلى نشوة الشاعر المتصوف.

- "تشظي الزحام"²: تشكل العنوان من ثنائية ضدية فالتشظي يعني التفرق والانتساع والزحام يفيد التجمع والضيّق، وقد كان لاختار لفظة "تشظي" دون غيرها بعدا جماليا لأن "الشظى هو انشقاق العصب"³ ومعروف العلاقة المتكاملة بين الأعصاب وتأثرها بمشاعر الفرح والحزن، التي ظهرت في معاني تبرز قدرة الحبيبة على بث الطاقة الإيجابية والسلبية في ذات الشاعر مستفيدا من تكثيف تمثيلات مادية ومعنوية لها في النص.

وصف تأثيرها عليه، مبينا شدة توتره لدى رؤيته الدموع في عينيها في الجمل (1-2-3) الممتدة بين

الأسطر (01-21)، يقول:

تَلْعَبُ //0/

¹ - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص ص: 85-86.

² "تختص بالكمال والمتدارك فقط لانتهاهما بوتد مجموع." ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 34.

³ - قدور رحامي: ثروة عمري، ص: من 109 إلى 114.

³ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 04، ج/ 25، مادة (ش ظ ي)، ص: 2266 وما بعدها.

أَسْرَابُ الْبُرُوقِ فِي يَدِي 0//0/ 0//0/ 0//0//

وَفِي شَرَايِينِي 0//0/ 0//0/ 0//0//

زِحَامٌ 0//0/ 0//0//

يَتَشَطَّى كَبُخُورِ الْمُعْبَدِ 0//0/ 0//0/ 0//0//

كُلُّ جِهَاتِ الْأَرْضِ تَبْكِي 0//0/ 0//0/ 0//0//

فِي دُمُوعِي حِينَمَا 0//0/ 0//0/ 0//0//

يَجْلِدُنِي 0//0/ 0//0//

يَنْبُوعُ عَيْنِكَ بِسَوَاطِيهِ الصَّدْيِ..¹ 0//0/ 0//0/ 0//0//

تفوقت الأجزاء المتغيرة (المحبونة والمطوية) على الصحيحة، محدثة سرعة الإيقاع لحذف الساكنين الثاني والرابع من التفعيلات، بالإضافة إلى الاسترسال بالتدوير والتضمين* الذي يناسب حرارة أحاسيسه الحزينة، مع وحدة الوقفات التامة (فاعلن/ دي) التي توحى إلى انتقال الحزن منها إليه.

ثم يُظهر ما تفعله حيرة عينيها به في الجملتين (4، 5)، يقول:

تُشْرِقُ 0//0/ 0//0//

مِنْ أَهْدَابِكَ الْخَبْرَى 0//0/ 0//0/ 0//0//

يَدٌ 0//0/ 0//0//

تَطْرُدُنِي مِنْ قَامَتِي 0//0/ 0//0/ 0//0//

تَزْرَعُنِي 0//0/ 0//0//

مِثْلَ غُرُوبِ مُعْشَبٍ 0//0/ 0//0/ 0//0//

فَوْقَ دُرُوبِ الْكَيْدِ ... 0//0/ 0//0/ 0//0//

تَغْصُرُ مِنْ أَوْرَدَتِي 0//0/ 0//0/ 0//0//

بُسْتَانٍ يَأْتُوتِ 0//0/ 0//0/ 0//0//

وَشَطًّا مِنْ كَرَزٍ 0//0/ 0//0/ 0//0//

وَمِنْ عَنَاقِيدِي 0//0/ 0//0/ 0//0//

فُتُوخًا تَتَلَطَّى كَرِحَامِ الْأَبَدِ ...² 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0//

اشتدَّ فرحه لدرجة أصبح فيها إنسانا خارقا، بكثافة حركية في الإيقاع صوتا ودلالة لغلبة الأجزاء المطوية (11) مع التدوير والتضمين** لتظهر وقفات تركيبية دلالية (فاعلن) متنوعة الروي صوتا وحركة (تي-ز)، مع وحدة الوقفة التامة (فاعلن/ دي)، ولثبات الروي في كل الجمل مؤثر على قوة تأثير عينيها في ذاته مثل قوة (الدال).

بعدها يستفيد من الهدوء الإيقاعي لنفس الغرض في الأسطر (22-36)، يقول:

¹ -قدور رحامي: ثروة عمري، ص: 109.

* التدوير بين الأسطر: (1-2، 3-4، 5-6)، والتضمين بين الأسطر: (2-3، 7-8-9).

² -قدور رحامي: ثروة عمري، ص ص: 109 - 110.

** التدوير بين الأسطر: (10-11-12، 18-19، 20-21)، والتضمين بين الأسطر: (13-14، 19-20).

يَا أَنْتَ كَمْ 0//0/0/

عَنْتُ فِي عَيْنَيْكَ حَتَّى 0//0/0/0/ 0//0/0/0/

صِرْتُ أَحْلَى أَغْنِيَاتِ الْبَلَدِ ... 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

قَدْ حَوَّلْتَنِي شَطْحَةَ صُوفِيَّةٍ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

فِي كُحْلِكَ الرَّيْفِيِّ 0//0/0/ 0//0/0/

نَهْرًا مِنْ عَنَبٍ 0//0/0/ 0//0/0/

وَكُلَّمَا 0//0//

حَاوَلْتُ أَنْ أَفِرَّ مِنْكَ مَرَّةً 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0//

أَحْرَقْتُ فِي عَيْنِي 0//0/0/ 0//0/0/

مُهِرَةً الْهَرَبِ 0//0// 0//0/0/

يَا خَصْلَةَ الرَّيْحَانِ 0//0/0/ 0//0/0/

لَوْ 0//0/0/

قَرَأْتُ سَطْرًا وَاحِدًا مِنْ عَجَبِي 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

تَدَفَّقَتْ عَيْنَاكَ 0//0/0/ 0//0/0/

أُفُقًا مِنْ عَجَبٍ ¹ 0//0/0/ 0//0/0/

يهدأ الإيقاع لهيمنة الأجزاء التامة موحية إلى صدق ما أحدثته فيه من تبديل نحو الأفضل، وينوع الوقفات فالجملة الأولى (فاعلن/ دي) وقد أحدثت فيه شيئا معقولا، فينطلق كأغنية بصدى قوي يحاكي "الدال"، ويلجأ في بقية الجمل إلى (فاعلن/ ب) لانتقاله إلى اللامعقول، مشيرا إلى حالة الحصار المتبادلة بينهما بفعل الحب. تنقسم الأسطر (37-58) إلى ثماني جمل، يتغزل بها في الأولى والثانية وقد اعتبرها أجمل مظاهر الطبيعة كالغروب والأفق والغابة، مع ضيق العالم من حوله، يقول:

يَا أَنْتِ 0//0/0/

يَا تَنْهِيْدَةَ الْغُرُوبِ بَيْنَ أَضْلَعِي 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

لَمْ يَسْتَطِعْ 0//0/0/

أَنْ يَحْتَوِيَنِي 0//0/0/0/ 0//0/0/0/

لَحْظَةً مُتَّسِعِي ... ² 0//0/0/ 0//0/0/

تفوقت التفعيلات الصحيحة، محققة بطء إيقاعيا مناسبا للوصف، الذي دعمه الاستعمال المتكرر للنداء بسطرين متتاليين من الجملة الأولى، كما دلت الأجزاء المتغيرة عن الضيق التي يشعر به متنقلا بين وقفة (فاعلن) و(فاعلن) عززه الاحتفاظ بنفس الروي الحلقي (عي).

وبيين في بقية الجمل سبب اختناقها، مشيرا إلى عجزه وحيرته لعدم اهتمامها بحبه، يقول:

قَدْ يَبْسُتْ 0//0/0/

¹ -قدور رحامي: ثروة عمري، ص: 110 .

² -المصدر نفسه، ص ص: 110-111.

أَجْنَحُهُ الْمَدَى 0//0//0/ $\Leftarrow$
 وَأَنْتِ تَحْجُبِينَ مَطْلَعِي.. 0//0// 0//0// 0//
 تَنْدَلِعِينَ ذَاخِلِي كَالصَّمْتِ 0//0// 0//0// 0//0// $\Leftarrow$
 تَنْسُجِينَ أَفْقًا مُعْصَصًا 0//0//0/ 0//0//0/ 0//
 كَغَايَةِ الْمَجْهُولِ 0//0// 0//0// $\Leftarrow$
 بَيْنَ حَيْرَتِي وَمَدْمَعِي... 0//0// 0//0// 0//
 مَاذَا أَقُولُ حِينَمَا 0//0//0/ 0//0//0/ 0//0//
 أُرِيدُ أَنْ أَقُولَ يَا مَحْبُوبَتِي 0//0//0/ 0//0//0/ 0//0//
 قَدْ نَتَفَتُ 0//0//0/
 بَلَابِلِي أَرِيَا شَهَا 0//0//0/ 0//0//0/
 عَلَى فَمِي 0//0//
 وَاعْشَوْشَبْتُ 0//0//0/
 مُلُوحَةُ الصَّخْرَاءِ فِي شَبَابَتِي 0//0//0/ 0//0//0/ 0//0//0/
 وَأَنْتِ لَمْ تَلْتَفْتِي...¹ 0//0//0/ 0//0//0/

الانفعال الشديد، مع تنوع الوقفات وأصوات الروي (عين/ميم/تاء) * مثل التسارع الإيقاعي لكثافة التغيرات المتحركة بـ "ياء المد" بما يحاكي انكساره.

وتألفت الأسطر (59-67) من ثلاث جمل، قدم في الأولى والثانية عذرا لاستمراره في حبها بعد كذبه عليها، يقول:

مَعْدِرَةٌ.. 0//0//0/
 مَعْدِرَةٌ إِذَا 0//0//0//0//0// $\Leftarrow$
 كَذَبْتُ مَرَّةً 0//0//0//0//
 فَأَنْتِ يَا رَبَّابَةَ السَّمَاءِ 0//0//0//0//0// $\Leftarrow$
 يَا انْصِفَارَ حُبِّي فِي دَمِي 0//0//0//0//0//0//
 لَمْ تُغْلِقِي 0//0//0//
 نَوَافِدَ التُّجُومِ فِي وَجْهِ الْعَصَافِيرِ الَّتِي 0//0//0//0//0//0//0//0//
 أَطْلَقْتُهَا مِنْ لَوْعَتِي² 0//0//0//0//0//0//0//

تسارع الإيقاع لانعدام الأجزاء الصحيحة في الجملة (1) مع تساوي التامة والمتغيرة في الجملة (2)، مما دلّ على قلقه منها لأنها لم تمنحه إشارة لرفض حبه، وقد دعم ذلك توحيد الوقفتين وزنا ورويا (فاعلن/ التاء) مغيرا حركة الروي. ثم يقدم في الجملة (3) دليلا على أقواله، قائلا:

وَالشَّاهِدُ الْمَغِيبُ وَالضُّحَى 0//0//0//0//0//0// $\Leftarrow$

¹-قدور رحمان: ثروة عمري، ص: 111.

* المخبونة (15)، المطوية (04)، التامة (10).

²-قدور رحمان: ثروة عمري، ص ص: 111-112.

وَأَلْفُ قُبْلَةٍ 0//0// 0

مَطْوِيَّةٌ فِي شَفْتِي¹ 0//0/0 0//0/0

وكونت الأسطر (68-78) جملتين، يخاطبها بالسعادة التي بثتها في نفسه برومانسية عالية مستمدة من عناصر الطبيعة، يقول:

يَا فِكْرَةَ الصَّبَاحِ 0//0/0 0//0/0

مُذْ تَرَفَّرْتُ 0//0// 0

عَيْنَاكَ فِي بُسْتَانِ صَدْرِي 0//0/0/0 0//0/0/0

هَرَبْتُ عَنَّا صِرِي مِنْ تُرْبَتِي 0//0/0 0//0/0

وَأَنْتَقَصْتُ 0//0/

كَوَاكِبُ فِي جَنْهَتِي 0//0/0/0 0//0/0/0

كَالْقُبَرَاتِ 0//0/0/0

حِينَمَا 0//0/

يُسْرُخُ الصَّبَاحُ 0//0// 0//0/

فِي وَرِيدِهَا 0//0// 0

حَرَائِقُ الْمَسَافَةِ...² 0//0// 0//0/0

يبدو التسارع الزمني لانتشار الحركة في الإيقاع يتفوق الأجزاء المتغيرة مع التضمين والتدوير*، بالتوقف العروضي والتركيب، مما دعم تدفق مشاعر الفرح التي يخدمها توحيد الوقفة في الجملتين (فاعلتن/تي).

وتركبت الأسطر (79-113) من تسع جمل، عبر فيها عن رؤاه المتنوعة لحبيته، والتي تتميز بالجمال في

كل حالاتها ففي الجملتين (1-2) يراها الخلاص من حيرته، ممثلاً لها بالأريج والنور، قائلاً:

إِنِّي 0//0/

أَرَاكَ فِي تَشْطِي حَيْرَتِي 0//0// 0//0/0/0

قَوَافِلًا 0//0//

مِنْ أَرْجٍ 0//0/

وَفِي زَغَارِيدِ السَّمَاءِ 0//0// 0//0/0/0

بِلُذَّةٍ مِنْ وَهَجٍ...³ 0//0/0/0

تسارع الإيقاع لتفوق الأجزاء المتغيرة مع التدوير العروضي، مما يحاكي تدفق مشاعر فرحه بحبيته، ثابتاً على نفس الوقفة (فاعلتن/ج)، التي دلت على استقراره وراحته. واستند في الجملتين (3-4) إلى الطبيعة، يقول:

أَرَاكَ 0//0/

¹ -قدور رحمان: ثروة عمري، ص: 112.

² -المصدر نفسه، ص: 112.

* المخبونة (10)، المطوية (02)، التامة (06)، التدوير بين الأسطر: (71-72، 73-74)، التضمين بين (68-69، 70-71، 74-75، 76-77).

³ -قدور رحمان: ثروة عمري، ص: 112.

فِي تَسْرِيحَةِ الْأَشْجَارِ وَالْأَعْشَابِ 0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/ ↩

فِي حَنَانِ كُلِّ غَيْمَةٍ ... 0//0// 0//0// 0//

أَرَاكَ /0// 

0//0// 0//0// 0// 1... فِي اشْتِعَالِ كُلِّ وَرْدَةٍ...

نفس الملاحظة والتفسير السابقين، لكن يقع الاختلاف فقط في الوقفة (فاعِلن/ة)، يبدو بأنه استخدم

التنوين في الروي ليؤكد شدة سعادته. ويرأها في أشياء حزينة بالجملة (5)، يقول:

0//0// 0//0// 0//0/0/ **إِنِّي أُرَاكَ فِي كَابَةِ الرُّبَى**


/0/0/ 0//0/0/ فِي سَكَّرِ الْأَحْزَانِ

عَنْقُودًا يُطَلُّ مِنْ دَمِي ... 00/00/ 00/00/ 0/ 2

استفاد من التضمين والتدوير والخبث ليزيد التدفق الإيقاعي والدلالي، ثم متمزج رؤيته فيها بين الفرح والحزن

في بقية الحمل، يقول:

أَرَاكَ كَمْ أَرَاكَ /0// 0//0//

0//0// 0//0/0/ 0//0// 0/ فِي اَزْدَحَامٍ جَلْدِي وَالْغَمَامِ وَالرُّؤَى

تَلْتَقِطِينِي كَجُرْحِ الْبُرْقِ بَيْنَ إِصْبَعٍ وَإِصْبَعٍ 0//0// 0//0// 0//0/0/ 0//0// 0///0/

وَكَمْ أَرَانِي 0/ 0//0//

يَا نُبُوءَةَ الشَّذَى

0///0/ مُخْتَبَأٌ

فِي شَعْرِكَ الْبُرِّيِّ 0//0/0/ 0/0/ ↩

مِثْلَ قَطْرَةٍ 0//0// 0/

مِنْ الْمِيَاهِ / 0//0//

دَاخِلَ الشَّلَالِ تَرْتَدِي 0// 0//0/0/ 0//0/

شُعُورَ الْمَنَبَعِ 0//0/0/ 0//

أَرَاكَ // 0 //

فِي أُغْنِيَةِ الْغُرُوبِ 0//0/ 0/ 0//

حِينَمَا 0// 0/ 

يَصُبُّ نَارَهُ فِي أَدْمَعِي 0// 0//0// 0//0// 0//

وَفِي مَسَاكِبِ الصَّبَاحِ 0//0// 0//0// ↩

تَلْبَسِينَ / 0//0/ 

جُبَّةَ الْقَلْبِ مَعِيَ...³ 0///0/ 0//0/

¹-قدور رحمانی: ثروة عمري، ص ص: 113.

2-المصدر نفسه، ص: 111.

³-المصدر نفسه، ص ص: 113-114.

وَحِينَ صَحَوْتُ.. 0// 0//
 تَذَكَّرْتُ أَنِّي.. 0// 0//
 بَكَيتُ كَثِيرًا.. 0// 0//
 كَثِيرًا.. 0//
 كَثِيرًا 0//
 وَأَلِّي فَقَدْتُ مِنَ الْعُمَرِ عُمْرًا.. 0// 0// 0// 0//
 مِنَ الْآهِ آهَا 0// 0//
 مِنَ النَّوْمِ صَحْوًا 0// 0//
 مِنَ اللَّذَمِّ.. "عَيْنَا" 0// 0// 0//
 وَمَنْ ثُمَّ تُبْتُ.¹ 0// 0//

دلت هيمنة الأجزاء التامة (22) عن نضجها وقلة المقبوضة (10) على سداقتها في السابق، وجاءت الوقفة مترادفة كجزء من تفعيلة مقصورة في السطر الثالث مفيدة بعد نظرها في الأشياء كنتيجة لتعلمها من تجربة أفقدتها الكثير.

- "ولادة"²: أشار العنوان إلى بداية جديدة، وتألف النص من ست جمل، بدأه الشاعر بالاستفسار عن سبب تنشئته المنغلقة، يقول:

لِمَاذَا تُعَاتِبُنِي إِنْ نَظَرْتُ إِلَى الشَّمْسِ 0// 0// 0// 0// 0// 0//
 حَتَّى غَدَوْتُ مُضِيًّا؟ 0// 0// 0//
 أَنَا عَاشِقٌ 0// 0//
 وَلَشِدَّةٍ مَا أَعْشَقُ الْحُسْنَ صِرْتُ جَمِيلاً 0// 0// 0// 0// 0//
 وَهَذَا أَنَا فِي قِمَّةِ الْعِشْقِ أَبْحَثُ عَمَّنْ 0// 0// 0// 0// 0//
 يُبَادِلُنِي الْقَلْبَ وَالذَّاكِرَةَ³ 0// 0// 0// 0//

تحرر من السجن الذي كان يمنعه العيش في النور بعيدا عن معرفة أكثر الأشياء المحيطة به خوفا من التأثير بها، متبعا معنى مقولة "كل ممنوع مرغوب" بغية اكتشاف كل ما حوله ناجحا في التعرف على ظواهر الأشياء الجميل فقط، معتقدا بأن الواقع دائم الإيجابية، مما جعله يبحث عن يشاركه الحياة على نفس المستوى من الوضوح والشفافية، مستخدما تقارب التفعيلات التامة والناقصة، مع وقفة متدركة (فاعلن/ ره) مقيدة ومؤسسة موصولة بـ "هَاء السكت" انقسمت بيت تفعيلتين الأولى صحيحة والثانية محذوفة كإشارة إلى جزئية معرفته بالواقع،

¹- سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 69-70.

²- في عاشور: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص: 65 إلى 68.

³- المصدر نفسه، ص: 67.

* التامة (14)، المقبوضة (09)، المحذوفة (01).

بعيدا عن حقيقته الكاملة التي تتميز في كثير من الأحيان بالسلبية لامتلائها بالخدع والدسائس وتغليب المصالح، وهو بريء لا خبرة له فيمضي بكل حب وإخلاص لمواجهة الحياة، دون وعي لما سيعترضه من صعوبات، يقول:

هُوَ الْقَلْبُ يُدْرِكُ أَقْصَى أَمَانِيهِ حِينَ يُحِبُّ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//
فَيَفْتَحُ أَبْوَابَهُ لِجَمِيعِ الرِّيحِ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//
وَتَأْخُذُهُ نَسَمَةٌ غَابِرَةٌ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//
هُوَ الْخُلْمُ يَنْمُو عَلَى حَدَقَاتِ الصَّغَارِ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//
يُضِيءُ الشَّوَارِعَ وَالشُّرُفَاتِ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//
فَتَذْبُحُهُ الْمُدُنُ الْفَاجِرَةُ¹ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

جازف بكل ما لديه من مشاعر وأحلام، متجها نحو المجهول واثقا في الكل، مما عرض له لخطر المترصدين اللذين نالوا منه، استند في ذلك إلى تفوق الأجزاء الناقصة* التي أوحى إلى ضعفه، ثابتا على الوقفة السابقة لذات الدلالة وقد ترتب عن ذلك أن كره ولادته، وكره أكثر تعييبه عن حقيقة الواقع الذي سبب عدم استعداده للمواجهة، يقول:

هِيَ الْأَرْضُ تَمْنَحُنِي فُرْصَةً لِلْوِلَادَةِ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//
هَآ قَدْ وُلِدْتُ 0/0// 0/0//
وَلَكِنَّهَا خُدْعَةٌ سَافِرَةٌ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//
دَخَلْتُ بِأَوْرَاقٍ لَعِبٍ مُزَوَّرَةٍ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//
فَأَنَا خَاسِرٌ سَلَفًا 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//
غَيْرَ أَنِّي سَافِظِي إِلَى آخِرِ اللَّعْبَةِ الدَّائِرَةِ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//
سَافِظِي إِلَى أَنْ أَرَى كَيْفَ تُصْنَعُ خَاتِمَتِي 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//
أَوْ أَرَى الْآخِرَةَ² 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

تحدى نفسه مواجهها ما حوله بكل شجاعة فإما أن ينجح ويصنع لنفسه مجدا متفردا بفعل الخير أو يموت، فجعل الأجزاء التامة ضعف الناقصة** كدلالة على اكتمال وعيه وشدة عزيمته ورفضه الاستسلام، متأملا أن ينتصر على الظلم والسواد المحيط به، والذي دل عليه نقص التفاعلات التي حركت الإيقاع بما يحاكي المعركة بينه وبين واقعه. كما حافظ على نفس الوقفة، مع عكسه الدلالة، فقد أصبحت كفة الميزان في صالحه.

3-3-الرمل: لتفعيلته قدرة عالية على الاسترسال في القول، لكن لم يهتم به شعراء المدونة، عدا (لطيفة حساني) التي نظمت عليه نصين "عزف الرحيل، ترنيمة أخرى للغياب"، وآخرين متنوعا القافية والروي "بعد موت الطير، عطر الجنوب"، وخمسة نصوص متنوعة أيضا في ديوان (سر العجر): "ثلاثية البياتي، الإثم المقدس، للعتمة

¹ -في عاشور: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص: 67 - 68.

* التامة (12)، المقبوضة (14)، المحذوفة (02).

² -في عاشور: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص: 68.

** التامة (22)، المقبوضة (08)، المحذوفة (03).

اسم آخر، الستائر، على صخرة القلب، المجاهيل"، ونفس الشيء في نص "مشدوه النظر" لـ (سمية محنش) و"عيد الميلاد" لـ (عبد القادر مكاريا)، واستخدم مرة واحدة بروي وقافية موحدين عند (محمد الأمين سعيدي) في قصيدة "أول المفازة". وقد دُرس نصين أحدهما موحد القافية والروى والآخر متنوع، هما:

- "عزف الرحيل"¹: تركب العنوان من جملة اسمية، حدها الأول لفظة "عزف"، تعني «صوت في الرمل لا يُدري ما هو»²، كما يعرف بأنه موسيقى ذات تأثير في المتلقي، ولهذا اختارت الشاعرة وزن الرمل الذي يحمل المعنيين معا. وبالنسبة للمفردة الثانية "الرحيل"، وهي «من رحل، والرحل مركب البعير والناقة»³ كإشارة إلى السفر والبعد، معبرة عن بداية حياتها المليئة بالمآسي دون أن تزورها الأفراح، رغم كل جهودها وتضحياتها لإسعاد الآخرين. ويمكن القول أن صوت الرمال الذي لا يكاد يسمع يحاكي اغترابها النفسي، لأن صوتها غير مسموع من الآخرين وكأنها لوحدها، ودلت على شدة توترها بما تتميز به الرمال من سرعة في الحركة توضحه في القصيدة.

شكل أول سطر جملة مستقلة حددت طبيعة حياتها بحدوء إيقاعي نتج عن تفوق الأجزاء الثامنة، تقول:

أَقْبَلَ الْعُمْرُ غَرِيبَ الْوَجْهِ يَسْتَقْصِي غِيَابَهُ ⁴

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/

وبينت الحملة الثانية كيفية إسعادها لمن يحيطون بها وما تحصده من سراب جراء ذلك، تقول:

يَنْشُرُ الْوَرْدَ عَلَى كُلِّ الْمَدَى... 0//0/ 0/0/// 0/0//0/

يَسْقِي قُلُوبَ الْعَابِرِينَ 00//0/ 0/0//0/ 0/

وَيُغْنِي مِلءَ جُرْحِي 0/0//0/ 0/0///

وَأَعِدَّا بِالْمَنِّ وَالسَّلْوَىٰ سَرَابَهُ ٥ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

استفادت من التدوير بين السطرين (2-3) والتضمين بين (3-4) للدلالة على هذه المعاني مع علة القصر

التي غيرت منحى الإيقاع من سريع إلى هادئ بما يتلاءم مع انتقالها إلى الحديث عن نفسها.

ثم تخاطب مهجتها* بإيقاع سريع لقصر هذه الجملة التي تتوزع بين سطرين قصيرين، تقول:

0/0//0/ 0/0//0/ مُهَجَّتِي دُمْنَا بِخَيْرٍ

كَشَفَ النَّجْمُ حِجَابَهُ ٦ 0/0/// 0/0///

¹-لطيفة حساني: أغنية تشبهي، ص ص: 37-38.

²- ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/33، مادة (ع ز ف)، ص: 2929.

³-ينظر: المرجع نفسه، مج/3، ج/18، مادة (ر ح ل)، ص: 1608.

⁴-لطيفة حساني: أغنية تشبهي، ص: 37.

5-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* والمهجة هي «دم القلب». ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/47، مادة (م ه ج)، ص: 4286.

⁶-لطيفة حساني: أغنية تشبهنى، ص: 37.

حُبنت تفعيلتي السطر الثاني الذي عبرت فيه عن بروز مستقبلها بفلك النجوم، مُبدية توترها المناسب لتساوي الأجزاء التامة والمحبونة، كما دعم الثبات على نفس الوقفة التامة المترادفة (فالن/به) التي وقعت مؤسسة بنفس الروي "الباء" والموصولة بـ "هاء السكت" لاستمرار الحال على ما هو عليه من حزن.

بعدها تزداد سرعة الإيقاع في الجملة الموالية:

لَسْتُ أَذْرِي كَيْفَ كُنَّا؟ 0/0//0/ 0/0//0/

حَيْثُ كُنَّا 0/0//0/

بَسْمَتِي وَقْتُ شَرِيدٍ 0/0//0/ 0/0///

لَيْسَ يَأْتِي 0/0//0/

وَلِقَاءَ لَيْسَ يَأْتِي 0/0//0/ 0/0///

وَطَرِيقًا لَيْسَ يَأْتِي...¹ 0/0//0/ 0/0///

ظهر انفعالها بالحنن الذي استقر في كلمتي (اللقاء والطريق) اللذين سببا اغترابها لعدم مجيئها، منتهية إلى وقفة (فالن/ تي) مطلقة ومجردة تدعم التدفق الإيقاعي مع روي (التاء) المهموس الذي يخدم حالة الألم.

ثم تنتهي إلى استمرار معاناتها رغم كل محاولاتها في تغيير مصيرها، قائلة:

كُلَّمَا يَمُمْتُ صَوْبِي 0/0//0/ 0/0//0/

أَدْمَنَ الْقَلْبُ اغْتِرَابَهُ 0/0//0/ 0/0//0/

مُغْلَقًا كُلَّ افْتِرَاضٍ 0/0//0/ 0/0//0/

فَاتِحًا لِلرَّيْحِ بَابَهُ² 0/0//0/ 0/0//0/

استفادت من تهدئة الإيقاع بوقفة تامة (فالن/به) بتأسيسها ووصلها بـ "هاء السكت" بهدف الانتقال الدلالي، كما دعم روي (الباء) شدة ألمها الذي عبرت عنه بصخب هذا الصوت المجهور.

-"الإثم المقدس"³: تألف العنوان من جملة اسمية مفادها أن الشاعرة لا تخلو من القداسة والسمو، وإن لم تكن سوية الأخلاق. كما تبين البنية المكانية للنص وتكرار الكلمة الاستهلاكية (اقترفني) انقسامه إلى أربعة أجزاء، الأول منها قصير ومكتفٍ تختصر فيه تعريفها لها، تقول:

اِقْتَرِفْنِي 0/0//0/

إِنِّي الْإِثْمُ الْمُقَدَّسُ 0/0//0/ 0/0//0/

وَتَعَاوَيْدُ التَّطَهُّرِ 0/0//0/ 0/0///

فِي زَمَانٍ قَدْ تَدَنَسَ.⁴ 0/0//0/ 0/0//0/

¹- لطيفة حساني: أغنية تشبهي، ص ص: 37-38.

²- المصدر نفسه، ص: 38.

³- حنين عمر: سر العجر، ص ص: 99-100.

⁴- المصدر نفسه، ص: 99.

كل التفعيلات صحيحة ما عدا واحدة مخبونة، أوحى إلى صحة ما تتصف به من طهر ونقاء في زمن تملأه الشرور، معترفة بأن واقع الزمن الوضع هو من جعلها مقدسة، مُسندة صورا جمالية متكاملة تمتع القارئ بالجمع بين الشائيات الضدية (الإثم-المقدس، تعاويد-التطهر-تدنس)، مع التدفق الدلالي بالتضمنين بين السطرين (2-3) بوقفة عروضية مقيدة تتكرر في نهاية الجملة على وزن (فالن) بروي "السين" الصفيري لتلفت انتباه المتلقي. وتكون الجزء الثاني من جملة واحدة، تقول:

اِقْتَرَفْنِي/0/0/0

وَابْتَهَلْ فِي مَعْبَدِ الْجَفْنِ الْمُضَاءِ/0/0/0/0/0/0

بِشُمُوعٍ عَانَقْتَنِي/0/0/0/0/0/0

فِي احْتِرَاقِ الْبَحْرِ مَوْتًا ثَانِيًا/0/0/0/0/0/0/0/0/0

وَتَدَاوَتْ بِاللَّهْيَبِ/0/0/0/0/0/0

عَلَّه يُشْفِي جُرُوحًا/0/0/0/0/0/0/0/0/0

قَدْ كَوَّنَهَا النَّارُ فِي مَاءِ الْأَلَمِ¹/0/0/0/0/0/0/0/0/0

وقع التضمنين بين السطرين (2-3) فينتهي الثاني بتفعيلة مقصورة كوقفة عروضية مردوفة بـ "ألف المد" (فال/ء)، فأدى التقاء الساكنين معنى التأمل الذي يعكس حالة الابتهاال في المعبد، ثم يبدأ السطر الثالث بتفعيلة مخبونة وتنتهي الجملة بتفعيلة محذوفة كوقفة عروضية متراكبة (فاعلن/يأ) مع التنوين الذي سرّع الإيقاع للدلالة على رغبتها التخفيف من حدة مأساتها، لتنتقل مجددا بتفعيلة مخبونة وأخرى مكفوفة اختصرت الزمن الذي يؤكد الوقوف عند نفس الوقفة السابقة وزنا لكنها تامة ومجردة (فاعلن/م) بروي "الميم" الساكن المعبر عن الحزن. ثم تلح على طلب الوصال من الحبيب في الجزء الثالث، قائلة:

اِقْتَرَفْنِي/0/0/0

وَتَعَمَّدُ بِتَرَاتِيلِ عَطُورٍ/0/0/0/0/0/0/0/0/0

لَمَلَمْتَنِي فِي شَتَائِي/0/0/0/0/0/0/0/0/0

وَمَضَتْ تَقْطُرُ نُورًا فِي الْحَشَا/0/0/0/0/0/0/0/0/0

وَتَنَاغِي بِهَجَّةِ الْحُزْنِ الصَّغِيرَةِ/0/0/0/0/0/0/0/0/0

عَلَّهَا تَضْحَكُ فِيكَ/0/0/0/0/0/0/0/0/0

ثُمَّ تَبْكِي لِتُهْدِئِهِ²/0/0/0/0/0/0/0/0/0

تسارع الإيقاع لازدحام الأجزاء المتغيرة بالنقصان، مناسبة لسعيها إلى الارتباط بأسرع ما يمكن، فتطلب منه أن يتطهر معها ويغسل ذنوبها بالتركيز على دواخلها التي وصفتها "بتراتيل العطور" ليدخل السكينة إلى ذاتها المشتتة، باتحاده معها برابط الزواج المقدس الذي سينتج عنه أن تحمل طفله في أحشائها ليكون أملا يُنسيها حزنها،

¹-حنين عمر: سر العجر، ص: 99.

²-المصدر نفسه، ص: 100.

*المخبونة (17)، المكفوفة (01)، المحذوفة (01).

مستخدمة ثنائية (البهجة/ الحزن) مع تنوع التفعيلات والتضمين بين (3-4) بوقفة عروضية وتركيبية (فالن/ تي) دلت على تحررها مما كانت عليه، وبين (5-6) تتكرر وزنا لكنها موصولة (فالن/رة) مع اختلاف الروي مفيدة نهاية تشتتها، مما أدى إلى استمرار تدفق الدلالة راجية إسعاد حبيبها، منتبهة إلى نفس الوقفة وزنا وتقييدا بالانتقال إلى روي "الدال" لتوحي إلى غلق باب الحزن وفتح باب السعادة.

وتسرّ على رغبتها في الارتباط في الجزء الرابع لتصل إلى التوبة والتطهر الحقيقي على يديه، تقول:

إقترُفني 0/0/0

وأنترُغْ شَوْكَةً قَلْبِي 0/0/0 0/0/0

ثُمَّ دَعْنِي فِي أَنْشَاءِ التَّخْلُصِ 0/0/0 0/0/0 0/0/0

أَتَجَلَّى فِي النَّزِيفِ 0/0/0 0/0/0

فَدَمِي الْقُرْبَانُ (شُكْرٌ) لِيَدَيْكَ. 1 0/0/0 0/0/0 0/0/0

تقاربت الأجزاء الصحيحة مع المتغيرة¹، فحددت الصحيحة الصدق والوضوح، مطالبة بانتزاع كل ما يوجعها ليصل بها إلى بر الأمان، فتنتهي إلى وقفة عروضية مجردة عند كلمة (التخلص، فالن/ص) التي أحدثت صفيها يغرد لفرحها بالنجاة، ويستمر التدفق الدلالي في السطر الموالي الذي ينتهي بتفعيلة مكفوفة اختصت بكلمة (النزيف) في السطر ما قبل الأخير أين ستتكشف فيه بدمائها لتغسل ذنوبها معلنة التوبة، ويستمر التسارع الإيقاعي بتريد التفعيلات المحبونة مانحة دماءها كقربان شكر له، ثم تختم بنفس الوقفة السابقة وزنا إلا أنها مطلقة بروي "الكاف" المفتوح كدلالة على التحرر.

ولم يكتف الشعراء بهذا الحد من التطور بل جمعوا بين الأوزان، ثم خرجوا عن الوزن بقصيدة النشر، كما مزجوا بين مختلف الأشكال الشعرية.

ثالثا: جمالية الإيقاع العروضي بين تنوع الحضور وغيابه وتسريده

يعد تنوع الأوزان والقوافي وأصوات الروي وحتى البناء الشكلي أهم مظاهر التجديد في الشعر العمودي والحر، التي يتخذها القارئ أدوات ذات ثروة تأويلية تحوي كثافة جمالية في النص تحاكي الشعرية المعاصرة التي تدعو إلى الاختلاف من أجل صنع التميز، ولقد ظهرت صور مختلفة لهذا التنوع كالاتي:

1- جمالية التعدد في النص أحادي النمط

وفيه يحافظ الشاعر على أحادية البناء الشعري العمودي أو الحر.

1-1-العمودي: اجتمع البسيط مع مشطوره في قصيدة "معراج الحب" ل (قدور رحمان)، والبسيط مع مشطوره ومنهوكه في "حجل الأسئلة" ل (عبد الله العشّي)، ومنها ما يضاف إليه تنوع القافية والروي كاتحاد الوافر مع مجزؤه ومنهوكه في نص "هوس" ل (عبد الوهاب زيد)، كما اتحد البسيط مع الكامل في قصيدة "نكران" ل (عقاب

¹ - حنين عمر: سر الغجر، ص: 100.

* التامة (06)، المحبونة (04)، المكفوفة (01).

بلخير) وتألفت من ثلاثة مقاطع الأول والثالث من الكامل بنفس القافية والروي والثاني من البسيط يستقل بقافيته ورويه، ونص "عيشا" ل (لطيفة حساني)، ينقسم إلى مقطعين لكل قافيته ورويه، واستخدم الطويل مع مشطوره في "سراب" ل (محمد الأمين سعيدي)، بحيث يغير الروي وحركته، واقتزن منهوك البسيط مع المتقارب في "ليلة غاب القمر" ل (علاوة كوسة) فيختم كل ثلاثية بمنهوك البسيط بذات النهاية الصوتية.

وكنموذج للتطبيق اختير نص "خجل الأسئلة"¹، للحد الأول من العنوان معان كثيرة ومختلفة والدلالة المناسبة في هذا السياق تتمثل في "الوادي الكثير النبات الملتف والمتكاثف"² فتحوي ازدحام ذات الشاعر بالأسئلة، وزعم حيرته من تساؤلاته المتشعبة يؤكد يقينه من أنه سيجيب عليها في الوقت المناسب.

وقد بين في الجزء الأول خصوصية الأسئلة التي يخفيها في ذاته، قائلا:

تَرَكْتُ أَسْئَلِي 0//0 0//0

بَيْنَ الْخُرُوفِ،،، بَعِيدًا 0//0/0 0//0 0//0

يَأْوُهَا أَلْفٌ.. 0//0 0//0

وَحَبْرُهَا حَيْرَةٌ تُفْضِي إِلَى حَيْرَةٍ³ 0//0/0 0//0/0 0//0/0 0//0/0

ابتدأ بمنهوك البسيط ثم يقع في التضمين مع البيت التام الذي يليه، وتنوع القافية (فاعلتن/ فاعلن)، مفيدا بلوغه الحد الأقصى من الاضطراب، يدعمه تساوي الأجزاء الصحيحة والمخبونة.

ويشير إليها في الجزء الثاني لكن بشكل خفي، يقول:

تَرَكْتُ إِبْقَاعَهَا يَحْكِي بِلا لُغَةٍ 0//0/0 0//0/0 0//0/0 0//0/0

عَنْ وَرْدَةِ الْكُونِ 0//0/0 0//0/0

عَنْ أَسْرَارِ أُخْيَلِي 0//0/0 0//0/0 0//0/0

عَنْ بَهْجَةِ الرَّمْزِ 0//0/0 0//0/0

عَنْ إِغْرَاءِ تَوْرِيَّتِي⁴ 0//0/0 0//0/0 0//0/0

استهل بمشطور البسيط الذي يلحقه بيت تام يجمعهما مرة أخرى التضمين، وتماثلت بالشطر الأجزاء السليمة والمتغيرة للدلالة على عدم التصريح المباشر بها، متوافقا مع المعنى اللغوي للخبث المتمثل في "التقليص"⁵. ثم ينتقل إلى بيت تام مصرع تتفوق به التفعيلات التامة محاكية تحديد المواضيع التي تشغله.

وافتح الجزء الثالث بالمنهوك فالمشطور ثم التام، يقول:

تَرَكْتُ أَسْئَلِي... 0//0 0//0

تَسِيرُ مِنْ سَنَةِ حُبْلَى إِلَى سَنَةِ 0//0/0 0//0/0 0//0/0

نَشَرْتُ أَسْمَاءَهَا الْفُضْلَى 0//0/0 0//0/0 0//0/0

¹ - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 45-46.

² - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/13، مادة (خ ج ل)، ص: 1106.

³ - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 45.

⁴ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁵ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/13، مادة (خ ب ن)، ص: 1097-1098.

وَقُلْتُ غَدًا 0// 0///

تَطْفًا مَجَامِرُهَا 0/// 0//0/0/

كُكُلٌ مَجْمَرَةٌ¹ 0/// 0//0//

تحرك من الأصغر إلى الأكبر بما يحاكي تكرارها عبر السنين، وهذا ما أفادته كثافة الحركات فعل الحبن، ولا انتهائه بيت تام تأكيد بأنه سيجتمع بضالته. وقد أفاد استناده العكسي للأجزاء في الجزء السابق* فكه لكل ما يشغله. وانفرد في الأخير بيت تام مصرع، يقول:

تَرَكْتُ أَسْئَلِي 0/// 0//0//

خُبْلِي بِأَسْئَلِي 0/// 0//0/0/

وَعُدْتُ كَالْعَدِّ 0//0// //

مَعْمُورًا بِأَجْوَبِي² 0/// 0//0/0/ 0/

استمر ازدحام الحركات الدالة على امتلاءه بالأجوبة، مع ثبات القافية التي دعمت بكثافة حركاتها ثنائية معاني (التساؤل، المعرفة واليقين). كما عكست وحدة الوزن والروي رغم استخدامه بأشكال مختلفة ثباته وصبره أمام انشغالاته الذي أكدّه ابتداء كل جزء بيت ناقص والانتهاء بآخر تام، مشيراً إلى مروره بمراحل حتى وصل إلى تمام نضج عقله.

-تلاعب (معمر عيساني) بتفعيلة (فاعلن) في نص "الوقوف على حدود العشق"² موزون على البسيط

متنوع الروي**، فحذفها في الجزء الأول من صدر المطلع، يقول:

نَدِيَّةٌ حَسَنَاءُ تَرْنُو *** وَقَلْبُهَا شَارِدٌ يَوْدُ لَوْ يَدْنُو³

0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0// ... 0//0/ 0//0/ 0//0//

انتهى الصدر إلى عروض مخبونة مقطوعة (متفعلن)، عبر فيها عن بداية قصة امرأة وحيدة تصغي إلى صوتها الجميل راجية التوحد مع حبيب، وكان الحذف لنقص رجل يكملها، وقد أسهم روي "النون" بغنته وبينيته في التعبير عن انقسام مشاعرها بين حزن الوحدة وتفاؤل الوصال. ويبين الجزء الثاني ارتباطها برجل لعب يسيطر عليها كلياً، يحذف السبب الخفيف من عجز المطلع لتصبح (علن)، يقول:

رَمَى عَلَيْهَا شَبَاكَاً خَيْطُهَا الْوَجْدُ *** صَارَتْ بِجِيدِهِ كَأَنَّهَا عَقْدُ⁴

0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0//

¹-عبد الله العشّي: صحوة الغيم، ص: 46.

* السابق: التامة (08)، المخبونة (04)، الحالي: التامة (04)، المخبونة (08).

²-عبد الله العشّي: صحوة الغيم، ص: 45-46.

²-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: من 48 إلى 50.

** تنوع الروي حسب الانتقال من فكرة إلى أخرى. ينظر: الفصل الأول من الأطروحة، ص: 101.

³-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 48.

⁴- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أوحى الحذف في عبارة (صارت بجيده) إلى تمكنه من إلغاء شخصيتها، وقد دل روي (الدال) على جبروته. وفيما تعلق بالثالث يجعل الخلل في الصدر، بحذف السبب الخفيف، يقول:

نُجِبُهُ وَمَا ضَرَّ الْهَوَى يَأْسُ *** فَالْحُبُّ فِي حَالِهَا تَحْتَاجُهُ النَّفْسُ¹
0/0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0// 0//0//

وقع الحذف في أسلوب النفي (وما) بهدف تغليط رجاءها في هذا الحبيب المخادع، واحتفظ بمكان الحذف في الجزء الرابع بظهوره بشكل متناوب في صدر البيت (2-4)، يقول:

فَدَاسَهَا بِقَلْبٍ بَارِدٍ وَمَضَى *** يَلُومُهَا فِي حُبِّهَا، فَمَا اللَّوْمُ؟
0/0/0//0//0/0/0//0// 0/// 0//0/0/ 0// 0//0//
عُذْرًا فَإِنِّي لَا أَعْرِفُ الْحُبَّ *** إِذَا تَحَدَّثْتُ فِيهِ.. يَأْتِنِي النَّوْمُ²
0/0/0//0/0/0/0/0//0// 0/0/ 0//0/0/ 0// 0//0/0/

قسم كلمة قلب إلى جزأين الأول فيه تفعيلة (علن) والثاني يتحد مع كلمة "بارد" مشكلا تفعيلة سالمة لهدف جمالي مفاده كسر قلب الفتاة المسكينة، ونفس الشيء في كلمة (إني) من الصدر الثاني، يتحد الأول منها لينتج تفعيلة سالمة والثاني تفعيلة أخرى ناقصة (علن) للإيحاء إلى نقص رجولته لنفاقه فهو ذو وجهين جذبا بوجهه الرقيق المحب ثم غدر بها بحقيقته المزيفة. ثم ظهر في عروض البيت الثالث من الجزء الأخير، يقول:

جَمَالُهَا قُدْسِي لَيْسَ يُفْهَمُ *** وَالْعَبْدُ يُؤْمِنُ بِالْعَيْبِ وَإِنْ يَخْذُلُ³
0/0/ 0///0/ 0/// 0//0/0/ 0// 0//0/0/ 0/0/ 0//0//

قدم الحبيب لابنته تعريفا للحب بطهره ونقاؤه وقداسته خوفا من وجع أن يقع عقابه عليها فتتأذى.

1-2-الحر: ورد بأشكال متعددة، منها:

أ- استخدام فاعل في حشو الخب واجتماع المتقارب مع المتدارك: تعد (نازك الملائكة) أول من استعملها في نص "لعنة الزمن" دون الانتباه لهذا الانزياح، معتبرة ذلك تطورا سارت إليه غافلة، منتظرة قبول العروضيون لهذا التجديد، بتقديم حجة التساوي في الزمن مع (فعلن)⁴، بالإضافة إلى الجمع بين المتقارب والمتدارك على اعتبار أن "أكثر طرق تجاوز البنية الإيقاعية السائدة بداهة وطبيعية في البحر النابع من تكرار الوحدة المؤلفة من (فاعلن) هو تحويلها باتجاه أفقي عكسي لتصبح (فعولن)، وأصبح التداخل بينهما تشكلا إيقاعيا متميزا يتبلور أحيانا في تتابعهما ضمن السطر الواحد⁵ فترد (فاعلن) في المتدارك، و(فعولن) بعد فاعلن لا بعد فعولن ولا فاعل⁶.

¹ - معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 49.

² - المصدر نفسه، ص: 50.

³ - المصدر نفسه، ص: 53.

⁴ - ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 109 وما بعدها.

⁵ - ينظر: كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 94-95.

⁶ - ينظر: المرجع نفسه، ص: 99.

ورد هذا النمط في نص "بكاء البيلسان"¹ تألف العنوان من كلمتين، فالبكاء يعني الخدار الدموع من العين لإحساس قوي بالحزن أو الفرح، أما البيلسان فهو "شجر له زهر أبيض صغير كهيئة العناقيد، يستخرج من بعض أنواعه دهن عطر."² كما يسمى "البشام، طيب الريح والطعم يستاك به، وإذا قطعت ورقته أو قطف غصنه أهرق لبنا أبيض."³ تجتمع هذه المعاني لتبين حزن الشاعرة وبكاءها لفراق حبيبها فتدمع بطيب العطر والوفاء، جاعلة من نفسها زهرة البيلسان، بصورة تشبه قول جرير، تقول:

أُبْكِي ... 0/0/

عَلَى كَيْفِ الرَّاحِلِينَ 0// 0/0// 0//

كَمَا الْبَيْلَسَانُ ... 0/0// 00//

يُبْكِي زَمَانَ الْحَيْنِ. 0/0// 0/0// 0/0//

وَأَنْشُرُ خَمْسًا مِنَ الْأُمْنِيَّاتِ 0// 0/0// 0/0// 00//

بِأَنْ أَنْتَهِيَ: 0/0// 0//

فِي جَفْنِ عَيْنِكَ وَمُضْءُ 0/0// 0/0// 0/0//

أَوْ خَفَقَةً مِنَ الْقَى 0/0// 0/0// 0//

تُضِيئُكَ لَحْظَةً 0// 0/0// 0/0//

ثُمَّ تَمُوتُ !!! 4 0/0// 0/0//

بكت بصمت وداع الأحبة مثل ما وقع في القديم مع "سليمي"، راجية نهاية غريبة تتمثل في الانتهاء كنور يضيء حبيبها لحظة ثم تموت، مستعينة في هذا الإيحاء بالخروج عن قواعد الشعر الحر باستخدام فعولن بعد فعلن، وسمحت بدخول (فاعل وفعلن) على المتقارب، كما وظفت وقفة مطلقة (فالن)، كتفعيلة مشعثة توحى إلى انقسامها بين الزمن القديم والحاضر، الذي دعمه انقسام التفعيلات بين التامة والمتغيرة** مع اختلاف الروي صوتا وحركة، فكلمة الوقفة الأولى (حنين/ النون)، والثانية (تموت/ التاء). تستمر في الجزء الموالي باكية، تقول:

أُبْكِي ... 0/0/

فِي انْتِخَابِ الشَّدَا 0//0/ 0//0/

عَلَى غَفْوَةٍ مِنْ غَيْرِ الدُّمُوعِ 0/0// 0/0// 0/0// 00//

وَأَسْتَقْطِعُ الْوَقْتَ حَتَّى تَظَلَّ بِوَجْهِ قَلِيلًا 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 00//

وَأَعُدُّ الثَّوَانِي قَبْلَ افْتِرَاقِي 0// 0/0// 0/0// 0/0// 0// 0/0// 0/0// 0/0//

¹- حنين عمر: سر العجر، ص: من 109 إلى 111.

²- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ب ل س)، ص: 69.

³- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/4، مادة (ب ش م)، ص: 290.

^{**}أذكر إذ تودعنا سليمي *** بفرع بشامة سقي البشام أي أنها أشارت بسواكها، فكان ذلك وداعها ولم تتكلم خيفة الرقباء ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁴- حنين عمر: سر العجر، ص: 109.

^{**}فعولن: التامة (11)، المقبوضة (04)، المحذوفة (02)، المقصورة (02)، فاعلن: المقطوعة (05)، فاعل (01).

عَنْ نَبْضِ قَلْبِي¹. 0/0/0/ 0/

استفادت من التناوب في الأسطر بين المتدارك (1-2، 5-6) والمتقارب (3-4)، مشيرة إلى الرغبة في محاصرة الحبيب بدموعها لتؤخره عن السفر، مستخدمة قافية مقيدة (فال/غ) وقد أفاد ردف "الواو" مع حلقة "العين" وبينيتها شدة البكاء من ألم الحزن، ثم تستقطع الوقت لتؤجل هول الفراق المميت والذي دلت عليه بقافية مطلقة (فعلن/بي) تنتمي إلى ضرب مرفل يعزز صعوبة الوضع عليها بجهر "الباء".

ثم بينت عجزها المزدوج عن تخفيف ألم الفراق بالدموع والكف عن البكاء، تقول:

أَبْكِي ... 0/0/

وَلَا أَشْعُرُ أَنَّ الْبُكَاءَ يُخَفِّفُ جَمَلًا بِصَدْرِي 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

وَلَا أَسْتَطِيعُ إِيْقَافَ نَهْرٍ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

مِنْ الْعَيْنِ فَاضَ... 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

وَأَغْرَقَ عَلَى الْخَدِّ كُلِّ الْخُقُولِ² 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

أدت غزارة البكاء إلى موت كل ملاحظتها وهذا ما أداه الترفيل الذي يشكل وقفتين متواترتين متنوعتي الروي (فعلن/ري، ل) في عبارتي (حملا بصدري، كل الحقول)، فقد أفاد التشعيث مع "الراء" تفرق الوجع وتكرره في قلبها، ودل "اللام" المنحرف على حركة الدموع المتعرجة على سطح الوجه. ويستمر بكاؤها مع إحساسها بأنها تموت، بقولها:

أَبْكِي ... 0/0/

وَأَشْعُرُ أَنِّي أَمُوتُ... 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

وَلِلْمَوْتِ وَجْهَانِ فِي كُلِّ حَالٍ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

وَأَلْفُ مَعْنَاءٍ... 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

غَيْرَ مَعْنَى انْتِهَائِي: 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

انتهت إلى وقفتين الأولى مردوفة مقيدة (فال/ل) مشيرة إلى أن للموت حالتان اعتماد على علة القصر والثانية مشعثة مطلقة (فعلن/ئي)، توحى إلى تشعب معاني الموت استنادا إلى علة الترفيل، ثم تعود إلى محاصرة أجزاء المتقارب بين أجزاء المتدارك كدلالة على تأملها التأثير في الحبيب فيلغى سفره ويبقى معها، بالعودة إلى وقفة مردوفة مقيدة (فال/ق) لإظهار حالتي الموت التي ذكرتها في الجملة الأولى من هذا الجزء مستفيدة من تساوي الأجزاء التامة والمتغيرة* وعلة القصر في كلمتي (فراق، عناق) مع التدوير بين الأسطر، تقول:

هُوَ الْمَوْتُ... 0/0/ / 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

مَا أَفْضَعُهُ !! 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

إِنْ كَانَ مَذْهَبُكَ لِلْفُرَاقِ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

¹ -حنين عمر: سر الغجر، ص: 110.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، ص: 111.

*فعولن: التامة (04)، المقبوضة (03)، المقصورة (01)، فاعلن: التامة (02)، المقطوعة (01)، مرفلة (01).

هُوَ الْمَوْتُ... 0/0/ /

مَا أَرْوَعَهُ !!! 0/0/ 0//

إِنْ كَانَ دُعُوتُكَ لِلْعِنَاقِ¹ 0/0/ 0// 00//

تماثلت الصيغة النحوية والعروضية بمعنيين متناقضين كموت يقضي عليها في البعد، ويفتح لها باب حياة سعيدة بالوصال.

ب-التنوع خارج الوزن: جرب الشعراء الجمع بين أوزان أخرى في نفس النصوص التي تكون أحيانا مقطعية ويُخص لكل مقطع وزن خاص به وقد عُرف جواز ذلك² لكنهم عمدوا إلى التداخل العشوائي فتمتزج التفعيلات في نفس المقطع، وقد تتناوب الأوزان بين الأسطر في نص غير مقطعي تبعا للدلالة، كمحاكاة لمفهوم الإيقاع المعاصر بأنه "شبكة من التشكلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في محور متميزة قائمة بذاتها، بينما يشكل بعضها جزءا لحمايا من تشكلات إيقاعية أوسع وقد يتسرب إلى تشكلات أخرى ويتأسس في البنية الإيقاعية في مواقع جديدة مشكلا علاقات جديدة"³ تستمد منها "شرعية تبرر بها كل نمط لتحقيق تفاعل بنيوي بين حركة الإيقاع والحركة الداخلية للعمل الشعري. وهذا المقياس كيفي موضوعي ينبع من دراسة تطبيقية لكل عمل شعري يُتلقى، ولا يمكن تعميمه على كل عمل فيحقق نمطا معيناً للتشكلات الإيقاعية"⁴ وقد تم تحديد صور تجمع فيها أوزان وقواف وأروية متنوعة في نصوص الدواوين كالأتي:

-التنوع المنتظم: أكثر ما يكون في النصوص المقطعية، ورد الجمع بين الرجز والمتدارك في نص "قاف. كاف" ل (عبد الله العشبي) بتنوع القافية والروي مع التذييل في الرجز (متفع)، كما تداخل الكامل والوافر بشكل متناوب بنفس النهاية الصوتية في نص "مشهد رقم..."⁵ ل (محمد بوطغان)، وتعني كلمة مشهد "جمع من الناس"⁶ دون أن يحدده الشاعر بل اكتفى بأنه جزء من الأجزاء لا هي بالأولى ولا الأخيرة، وشغل مضمون النص تنبؤه بمستقبله بين الجمهور، فيبين في البداية يقينه بمصيره الجريح الذي سيرافقه إلى الأبد، قائلا:

قَدَّرْتُ أَنَّكَ هَكَذَا 0//0/0/ 0//0//

سَتَكُونُ يَا جُرْجِي 0/0/ 0//0//

تَكُونُ نَشِيدِي الْأَبْدِيِّ مُنْتَصِبًا 0// 0//0// 0//0// 0//

وَمَا اخْتَلَطْتُ رُؤَايَ⁷ 0// 0//0/0//

تفوقت أجزاء الكامل التامة، مع الانتهاء إلى ضرب مرفل أوحى إلى بطء الزمن كدلالة على شدة الألم.

¹-حنين عمر: سر العجر، ص: 111.

²-ينظر: حسن الغريفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م، ص: 111.

³-ينظر: كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 104-105.

⁴-ينظر: كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ص: 85.

⁵-محمد بوطغان: تحمة الماء، ص: 33-34.

⁶-ابن منظور: لسان العرب، مع/4، ج/26، مادة (ش ه د)، ص: 2349-2350.

⁷-محمد بوطغان: تحمة الماء، ص: 33.

واتبع إحساسه في الجزء الثاني فنظم شعرا عبر عنه بلوازم البحر (سفن، ميناء، أشعة)، لكن بترتيب مختلف يعني به الخروج عن قواعد العروض بانتقاله إلى أجزاء الوافر، يقول:

إِلَيْكَ أَسِيرُ يَا وَجَعِي 0///0// 0///0//
 أَسِيرُ وَفِي فَمِي سُفُنٌ... 0///0// 0///0//
 وَمِينَاءُ وَأَشْرَعَةٌ 0///0// 0/0/0//
 وَأَنْحَاءُ يُرْتَبِّهَا عَمَائِي¹ 0/0/0// 0/0/0//

استمر في تغليب الصحيح من التفعيلات منتهيا إلى ضرب مقطوف يفيد انقطاعه عن المؤلف الذي عبر عنه بكلمة (عماي)، بحيث يقال: "هو عليهم عمى أولئك ينادون من مكان بعيد"² أي غير مألوف لديهم، فيتيقن من رفضهم له، لأنهم لن يدركوا مقاصده من هذا التجديد، فيشبهه بحبيبة عارية في الجزء الثالث، مما صعب دربه نحوهم وهو حاف القدمين، يقول:

وَعَرَفْتُ أَنَّ حَبِيبَتِي 0//0/// 0//0///
 سَتَسِيرُ عَارِيَةً إِلَى أَغْرَاسِهَا 0//0/// 0//0/// 0//0/0/
 وَتَسِيرُ حَافِيَةً بِهَا قَدَمَائِي³ 0//0/// 0//0/// 0//0///

عاد إلى الكامل الذي افتتح به النص ثابتا على سيطرة الأجزاء الصحيحة، مؤكدا إحساسه بما سيعانيه، وكان لانتهاؤه إلى ضرب مقطوع إشارة إلى مقاطعة القراء له.

ثم بين بأنه لا مجال للتراجع وإيقاف صوته الذي يعتبره مقدسا بالتطور، قائلا:

لَا يُمْكِنُ الْآنَ الْبُكَاءُ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
 وَلَيْسَ لِي 0//0//
 أَنَّ أُعْطِيَ النَّايَ الْمُقَدَّسَ صَمْتُهُ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///
 وَفَقَدْتُ حُنُجْرَتِي وَلَحْنِي 0//0/// 0//0/// 0//0///
 فَرَّ مِنْ صَوْتِي صَدَائِي⁴ 0//0/ 0//0/0/0/

واصل الكتابة على الكامل، منتقلا إلى تفوق التفعيلات المضمرة، موحية إلى اختفاء دلالة هذا التطور عن أذهان الرافضين، مع اعتقادهم النقيض لرؤيته بفقدته ملكة الشعر. ويتمسك بالتنويع متتبعا إحساسه الذي يتنبأ بذات الشيء، فيداه اللتان تكتبان هما اللتان تخنقانه أمام القراء، وهو سعيد بموته في سبيل إبداعه، يقول:

إِلَى أَقْفِي أَقُومُ 0///0// 0//0//
 وَمِنْ جُنُونِي جَنَّةُ الْأَيْتَامِ أَقْطِفُهَا 0//0// 0//0/0// 0//0/0// 0//0/0//
 وَأَعْصِرُ فِي يَدَيَّ الْخُلْمَ 0//0// 0//0/0// 0//0//
 وَالْمَوْتَ الْجَمِيلَ 0//0/0/ 0//0// 0//0//

¹ - محمد بوطغان: تحمة الماء، ص: 33.

² - ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/35، مادة (ع م ي)، ص: 3115.

³ - محمد بوطغان: تحمة الماء، ص: 33.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 34.

وَتَقْرَأُ كَفِّي الْأَقْدَارُ 0//0/ 0//0/// 0//
تَحْبِثُنِي يَدَايَ¹ 0//0/0/// 0//

مزج بين أجزاء الوافر والكامل بكل جرأة، مستفيدا من تساوي الأجزاء الصحيحة والمتغيرة، وقد دلت التامة على قوته وثباته، وأشارت المعصوبة والمضمرة إلى غياب معاني التنوع وجماليته عن عقول الجمهور، مما دعاهم إلى الهجوم عليه، منتهيا إلى ضرب مرفل يحاكي صبره في سبيل نشر إبداعه.
وأكمل النص على أجزاء الكامل في الجزء الأخير، قائلا:

فِي آخِرِ الشَّوْطِ الَّذِي 0//0/0/ 0//0/0/
مَا زَالَ مُرْتَعِدًا أَعْوَصَ 0//0/0/ 0//0///
وَآخِرُ الشَّهَقَاتِ أَنْفَقَهَا 0//0/0/ 0//0///
قَرَابِيْنَا مُؤَجَّلَةً 0//0/0/0/ 0///
يُبْعِثُهَا مَدَايَ² 0//0/0/// 0//

ازداد التوتر في المواجهة بآخر المشهد الحافل بالتضاد بين الطرفين، عزّزه تساوي الأجزاء التامة والمضمرة ووصل الشاعر إلى نهايته دون التراجع عن فنه، بل يخصص أنفاسه الأخيرة لكتابته الشعرية كقربان شكر يختتم بها حياته، مستفيدا من لفظة (مداي) التي تعني "وصوله إلى منتهى الأجل، والغاية في أن يستكمل مغفرة الله إذا استنفذ وسعه في رفع صوته كالمؤذن"³ وأوحت وحدة القافية والروي إلى ثقته التامة بإبداعه وثباته أمام الراضين، استنادا إلى الردف والإطلاق بـ "ألف المد" مع بينية "الياء" الذي دعم المواجهة بين الشاعر والجمهور.
-التنوع العشوائي: قد يحصل على امتداد النص العادي، وقد يتوفر داخل بعض المقاطع، ظهر في قصائد متنوعة القافية والروي باجتماع الكامل مع غيره من الأوزان، فاتحد مع المتدارك في "غيمة، عيون الإبر" لـ (حنين عمر)، و"زنزانة تطل على بحر هواها" لـ (معمر عيساني). وبالرجز في "الحظة عائمة، وحدي أتوسل في عينيك" لـ (قدور رحامي)، و"متكبرة" لـ (معمر عيساني)، و"انبعاث الياسمين" لـ (حنين عمر) في المقطعين (1-2)، وبالمتقارب في "إلى امرأة..." لـ (معمر عيساني) جاعلا آخر سطرين فقط من المتقارب، كما تفرّدت (حنين عمر) بضمه إلى الوافر في "نزار والفراشات، غبار العشق، همس الزوايا"، وإلى الرمل في "سر الغجر، انتحالات مخملية"، وجمعت بين الرمل والمتقارب في "المراكب البعيدة". بالإضافة إلى تجاور الرجز مع المتدارك بنص "في انتظار الغائب" لـ (عقاب بلخير)، و"طفلة" لـ (عبد القادر مكاريا)، "ربما.." لـ (معمر عيساني) الذي وحد فيه القافية والروي، ومع الهزج* في "مشتاقه إليك" لـ (قدور رحامي).

¹ - محمد بوطغان: تحمة الماء، ص: 34.

² - المصدر نفسه، ص: 34.

³ - ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/46، مادة (م د ي)، ص: 4161.

* يتألف من تردد (مفاعيلن) أربع مرات، يدخله الكف والقبض والحذف. ينظر: موسى الأحمد نويبات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 155-156.

ولتكن قصيدة "سر الغجر"¹، أمودجا للتطبيق، وقد أهدتها الشاعرة إلى "أمير الغجر"، ويفصح العنوان عن حيرتها المنبعثة من كلمة (سر)، فتستهل النص بتقمص شخصية بطل مسرحية (الجثة الحية/ فيدور فاسيليفيتش بروتا سوف) الذي عشق غجرية تدعى (ماشيا) والتي يبدو في معنى النص أنه يفتقدها، وقد استعد للبحث عنها مع الغجر الراحلين بعد أن أحيا رنين الخلاخل حنينه إليها، وقد أشارت إليها بعبارة (أهداب الشمس) لتماثل ما ورد في المسرحية بقوله أنها "الجوهرة اللامعة وشعاع الشمس في نفسه".² تقول:

أَيُّهَا الْعَجْرُ الْأَتُونُ فِي رُكْبِ الرَّحِيلِ 00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
نَقَشَ الْخُلُخَالُ بِالرَّقَصَاتِ فِي الْخَطْوِ الرَّحِيلِ 00//0/0/ 0/0// 0/0//0/ 0/0//0/
فَمَشَيْتُ ... 0//
فَوْقَ أَهْدَابِ الرِّينِ 0/0//0/ 0/0//0/
نَحْوَ أَهْدَابِ الشُّمُوسِ. 0/0//0/ 0/0//0/ 3

تألّفت الأسطر من ثلاث عشرة تفعيلة منها إحدى عشرة من الرمل فيها واحدة فقط تامة، واثنان من الكامل في نهاية السطر الثاني حتى تشدّ القارئ وتشير إلى تأثر العاشق بأصوات الرنين ليقرر الانضمام إليهم، كما دلّت هيمنة التغيرات مع تنوع القافية والروي لاضطرابه وتشتته بعيدا عنها. ثم تتحول إلى نداء العمر للإيحاء إلى شدة التعلق بالوطن، فالشعر المعتق هو المخزن*، تقول:

أَيُّهَا الْعُمُرُ الْمُعَلَّقُ فِي مَسَاءَاتِ الْقَمَرِ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
أَيُّهَا الشَّعْرُ الْمُعْتَقُ فِي شَفَاةِ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
قَدْ تَبَعْنَا لَحْنَهَا كَرْهًا 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ ➡
وَطُوعًا قَدْ تَبَعْنَا... 0/0//0/ 0/0//0/
لَيْلِكَ الْمُغْمُوسِ فِي عَنَمَةِ شَعْرِي 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
وَتَبَعْنَا... 0/0//0/

(لَيْلِكَ الْعُمُرِ) الْمُزْرَكَشِ فِي تَنَانِيرِ تُعْنِي 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
كُلَّمَا عَزَفَ التَّسِيمُ عَلَى الدَّرُوبِ الصَّائِعَةِ! 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 4

تحرك الإيقاع إلى الكامل بانتقالها إلى الحديث عن نفسها، معبرة عن إكراه تتبع الركب ومغادرة أرض الوطن، في مقابل الفرح باتباع ليلك العمر مع تواجده في تنانير الغجريات كإشارة إلى الحنين للهو والتردد المستمر على بيوت الغجر ليشمل ويستمتع بجمال ورقص(ماشيا)، بما يحاكي شوق الشاعرة إلى بلدها الثاني "العراق" فهي

¹ -حنين عمر: سر الغجر، ص: من 23 إلى 28.

² -ينظر: ليون تولستوي: الأعمال المسرحية الكاملة، تر: صياح الجهميم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سورية، ج/2، ط/1، 1989م، ص:271.

³ -حنين عمر: سر الغجر، ص: 23.

* يقال: "عقّ الخمر تركها لتقدم وتطيب، والمعتقة ضرب من العطر." ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ع ت ق)، ص: 582، وينظر:

ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/31، مادة (ع ت ق)، ص: 2800.

⁴ -حنين عمر: سر الغجر، ص: من 23 -24.

من أم عراقية، وانقسم الإيقاع بين الهدوء والسرعة وبين الرمل والكمال بتقارب الأجزاء الصحيحة والمتغيرة^{*}، موحية إلى تفرق الإحساس بين فرح وصال الحبيب وحزن فراق العراق. ثم تبعث رسالة باسم العاشق إلى (ماشأ)، من خلال العجر تؤكد ولاءه وعشقه لها، لتفيد مراسلة الشاعرة عبر اللاجئين العراقيين في الجزائر بأنها لن تنساها وتصلني ليحفظها الله من بطش العدو، تقول:

أَيُّهَا الْعَجْرُ الْآتُونِ فِي رُكْبِ الرَّحِيلِ 0//0/ 0//0/ 00//0/ 0/0//0/

أَخْبِرُوا (مَاشَأ) بِأَنِّي: 0//0/ 0//0/ 0/0//0/

أَرْقُصُ اللَّيْلَ لِنَحْيَا... 0//0/ 0//0/ 0/0//0/

فِي تَرَاتِيلِ الْحَبِيبِ الْمُنتَمِي لِحَيْنِهَا.¹ 0//0// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

تفوقت التفعيلات الصحيحة على المتغيرة مع دخول تفعيلة وحيدة موقوفة من الكامل بعد تفعيلة مكفوفة من الرمل في آخر سطر (المتمي لحينها) دلت على اكتفائه بها كامرأة، والموقوفة على ألم فراقها وعدم عبثه مع أخرى بل ثبت على حنينه إليها فهي الوحيدة في حياته، يدعم هذه المعاني وحدة تفعيلة الكامل.

ثم ينعكس الأمر وتهيمن الأجزاء المتغيرة، تقول:

أَخْبِرُوهَا أَنِّي: 0//0/ 0//0/ 0//0/

فِي كُلِّ أَشْجَارِ الْقَوَائِلِ 0//0/ 0//0/ 0//0/ //

قَدْ سَأَلْتُ اللَّهَ أَنْ يُفْنِي اللَّصُوصَ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

وَأَنْ تُبَارِكَ بِالْوَصَالِ... 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

وَأَنْ أُبَارِكَ بِالْقَدَاسَاتِ الْقَدِيمَةِ! 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

أَخْبِرُوا (مَاشَأ) بِأَنِّي: 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

مَا تَرَكْتُ الْأَرْضَ دُونَ الْأَسْئَلَةِ!² 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

وكان لحذف السبب من آخر تفعيلة إشارة إلى عدم ذكر سبب ترك البطل لـ "ماشأ" الذي أماته، لرفضه التقرب أكثر إليها لأن حبه لها طاهر وهو الشيء الوحيد الصالح في حياته، وهي فتاة نقية "فلم يرد لها السقوط في الحضيض الذي يعيشه، مقررا كبح نفسه عنها، واكتفى بأن تكون أعذب ذكرى في حياته."³ ثم عبّرت عن هيامه بها وحضورها الدائم في ذاته، كحضور العراق في ذاتها، استنادا إلى أجزاء الرمل التامة، دالة على صدق شعورها، عززه الدعاء الله عز وجل بأن تبارك، مستعينة بأضرب الكامل المضمرة والمرفلة المعبرة على استمرار الدعاء سرًا، ثم تعود إلى الرمل مخبرة بأنه لم يدع الأرض دون أسئلة كإشارة إلى توصيته الناس الذين يعرفهم عليها، وهذا ما فعلته الشاعرة بنشر أزمة العراق بإبداعاتها الأدبية لتصل إلى العالم كله مسهمة في تحريرها.

* الكامل: (08)، التامة (01)، الموقوفة (03)، المضمرة (02)، مرفلة (02)/ الرمل: 15، التامة (09)، المخبونة (02)، المكفوفة (04).

¹- حنين عمر: سر العجر، ص: 24.

²- المصدر نفسه، ص ص: 24-25.

³- ينظر: ليون تولستوي: الأعمال المسرحية الكاملة، ج/2، ص: 271.

ثم تُخاطب "أمير الغجر" متخذة شخصية البطل (فيديا)، قائلة:

أَنْعَبْنِي هَاتِي الْأَرْضُ الْي... 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

تَسْرِقُ الْأَعْمَارَ تَخْطِفُهَا وَتَمْضِي¹ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

بينت سبب تبعه من الوسط الذي يعيشه لأنه "مخير أن يكون إمّا موظفا دنيئا أو يحارب الدناءة كبطل لكنه ليس كذلك، فقرر عيش حياة الشرب والغناء هاربا من واقعه."² أما الشاعرة فهي تخاطب العرب مختارة أن تكون بطلّة-على عكس (فيديا)-ولهذا أهدت النص إلى "أمير الغجر" ممثلا حكام العرب، بعد أن أرهاقها تفرجهم على مسرحية دامية، أبطلها ذلك الشعب الحزين المتألم، فتتابع أجزاء الرمل التامة مؤكدة صدق المعاناة، وتنتهي في السطر الأول إلى تفعيلية محذوفة تناسب الانقطاع عن الكلام، ثم تتوقف عند تفعيلية وحيدة من الكامل موقوفة مرفلة تسبقها تفعيلية رمل مكفوفة في عبارة (تخطفها وتمضي) لتحكي دلالة المنع والقطع في معاني الكف والوقص والرحيل بعيدا جدا فيما تعلق بالترفيل*.

وانتقلت إلى محادثة (العجري)، مثل "فيديا" الذي أفصح عن موته من فراق (ماشيا) لمنعها من وصاله لأنه مفلس³ بحيث يُعرف عن الغجر وصال أصحاب المال فقط، أما الشاعرة فبينت امتناعها عن زيارة "العراق" لغياب الأمن فيها، والذي شارك فيه العرب بشكل كبير، وفي هذا ما يخالف طبيعة العرب في التوحد لطرد المحتل، تقول:

أَنْعَبْتِي أَيُّهَا الْعَجْرِيُّ جُرْحًا فِي النَّدَى 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

كَنْمَتِي... 0/0/0/

كَنْمَتِ بِالصَّدْرِ تَخْلِقُ النَّفْسَ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

فَاخْتَنَقْتُ فِي مِيَاهِي حِينَما رَدُّوا الْغَطَاءَ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

فَوْقَ وَجْهِ الْحُبِّ لَيْلًا دُونَ مَوْتٍ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

وَأَسْتَبَاحُوا وَجْهَ (مَاشَا) فِي الْبُكَاءِ⁴ 0/0/0/0/ 0/0/0/0/ 0/0/0/0/

بقي (فيديا) وحيدا مستجيبا لردع قوانين الغجر، التي رفضت جبهما لإفلاسه، فتفوقت أجزاء الكامل الموقوفة

للإيحاء بشدة الاختناق في كلمات (كنمتي-كنمت-جرحا في الندى)، ثم تأخذ في تتابع أجزاء الرمل أغلبها

صحيحة لتأكيد ذات المعنى، أما الكف فوقع في (فاختنقت-الغطاء-موت) حاملا دلالة الموت، لأن حبيته

(ماشيا) أيضا تعذب لفراقه وهذا ما أوحى إليه لفظة (استباحوا)* بحرمانها من الحماية، وإبطالهم قدرتها على لقاءه

¹-حنين عمر: سر الغجر، ص: 25.

²-ينظر: المصدر نفسه، ص: 271.

*الترفيل: التطويل/ الكف: الخياطة الثانية بعد الشل/ الوقص: قطع العنق: ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مواد (ر ف ل)، (ك ف ف)، (و ق ص)، ص: 362، 792، 1049.

³- "وما يعرف عن الغجر أنهم "لا يفكرون إلا في الريح وهي ضخت بكل شيء لأجله أهلها والمال والقوانين ومنحته جبهما من دون مقابل" ينظر: ليون تولستوي: الأعمال المسرحية الكاملة، ج/2، ص: 270.

⁴-حنين عمر: سر الغجر، ص: 25.

* تعني "الاستيلاء عليها". ابن منظور: لسان العرب: مج/01، ج/05، مادة (ب و ح)، ص: 384.

بحبسها، تماما كما فعل الغزاة بالشاعرة بأنهم تسببوا في امتناعها عن زيارة "العراق".

ثم تنتقل إلى مخاطبة العجر بشخص فتاة مغلوب على أمرها، قائلة:

أَيُّهَا الْعَجْرُ الْأَثَوْنَ فِي رُكْبِ الرَّحِيلِ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 00/0/

أَتَرَوْنَ التَّقَشَّ فِي كَفِّ الْكِتَابَةِ؟؟؟ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

لَسْتُ أَذْرِي كَيْفَ أَتْلُو 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

سُورَةُ التَّغْوِيدِ مِنْ شَرِّ الْقَوَافِي بِاللُّغَاتِ الْبَابِلِيَّةِ؟؟؟ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

لَسْتُ أَذْرِي كَيْفَ أَمْحُو كُلَّ أَوْشَامِ الْمَنَافِي؟¹ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

عبرت بتتابع أجزاء الرمل الصحيحة عن جهلها بالقرآن الكريم الذي سيحميها من نقوش في كفها، لا تعرف كيف تمحوها لأن الوشم لا يزول، ولا تفهم معانيها لأنها قوافي بلغات بابلية وهي من أقدم اللغات العراقية التي تعود إلى آلاف السنين قبل الميلاد، مما يؤكد سمة تجذر وتأصل العراق والشعر فيها أي أنها لم تتمكن من نسيان العراق صاحبة الفضل عليها في تطوير ملكة الشعر لديها، مشيرة إلى حيرتها بتتابع علامات الاستفهام، وتقييد الوقفات التي تفيد انحصارها في دائرة مغلقة لا سبيل للخلاص منها.

بعدها بينت سيطرة الشعوذة والجهل على العجر، في مقابل هيمنة أمريكا على العرب، قائلة:

حَفَرُوهَا فَوْقَ لَحْمِي 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

كَيْ تَقِينِي مِنْ تَعَاوِيدِ الْجُنُونِ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

جَيْنَمَا كُنْتُ صَبِيَّةً. 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

حَتَّى تَحْمِي الرُّوحَ مِنْ مَوْتِ حَكِيمٍ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

حَتَّى لَا أَفْقِدَ صَوْتِي وَشَفَاهِي 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

وَيَمُوتَ الصَّوْتُ فِي جَوْفِ الْمَرَايَا.² 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

من عادات العجر وشم الفتاة وهي صغيرة ظنا منهم أنه سيحميها، ويعرف بأنه حامل لمعاني "المعصية واللعنة"³ لتؤكد إيمان العرب بالخزعبلات بدل التوجه إلى الطريق المستقيم، قاصدة العراق التي أسهم العرب مع أمريكا في إخضاعها بحجة حمايتها من السلاح النووي مع تجاهل ما حدث فيها من جراح لا تزول كالوشم تماما حاملا دلالة "تمام النضج"⁴ الذي يوحي إلى تفوق إبداعها المبكر، الذي دعمه تفوق الأجزاء المتغيرة، مع ثبات القافية وزنا والتنوع بين التقييد والإطلاق فدل الثبات على جدية خوف العجر على بناتهم والتنوع على تواطؤ العرب وقبولهم ما يقع على العراق من ظلم.

ثم تأخذ شخصية (ماشيا) لتبين خلودها في الأرض، قائلة:

حَفَرُوهَا... 0/0/0/

¹- حنين عمر: سر العجر، ص: 26.

²- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³- ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (و ش م)، ص: 1035.

⁴- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/53، مادة (و ش م)، ص: 4846.

نَقْشُونِي بِالْإِبْرَ!

أَخْبِرُونِي أَنِّي ... 0//0/ 0/0//0/

0//0/// 0//0/0/ مَهْمَا ارْتَحَلْتُ مَعَ الْعَجْزِ

0/0//0/ 0/0//0/ في الْمَتَاهَاتِ الْبُعِيدَةِ

سَوْفَ يَبْقَى حَارِسُ الْحُبِّ رَفِيقِي 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

وَسَافُنِي فِي الضَّجِيجِ... 0/0/// 00//0/

حِينَمَا تَفْنَى ذُمُوعُ الْإِثْمِ مِنْ وَجْهِ السَّمَاءِ! 00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ ¹

أدت النقوش إلى جعل (ماشأ) متميزة عن بقية العجر وهذا ما دل عليه انحصار تفعيلتي الكامل بين أجزاء الرمل في عبارة (مهما ارتحلت مع العجر) فهي نقية بنقاء الحب، لأنها أحبب "فيديا" وهو مفلس دون مقابل، مما منحها البقاء الأبدي إلى أن تنتهي الحياة من الآثام، أما الشاعرة فأشارت لتمييزها عن كل العرب بوقوفها إلى جانب العراق بأقوى سلاح يمتلكه وهو فنها الذي سيخلد بعد موتها، وكان لوحدة الوزن (الرمل) إحياء إلى تقاطع قصة الشاعرة الواقعية مع الفتاة العجربة كشخصية في المسرحية.

وتنتقل إلى رأيهم فيها بقدوم وجودها، تقول:

أَخْبِرُونِي أَنِّي 0//0/ 0/0//0/ ...

0//0/0/ مَنْقُوشَةٌ!

0/0/0/ 0/0/0/ فِي الْأَسَاطِيرِ الْقَدِيمَةِ

في دُعَاءِ الْقَانِتِينَ الْأَوْلِيَاءِ 00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

0/0//0/ 0/0//0/ فِي السُّقُوفِ الْأَبْرَشِيَّةِ

 /0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ أقدام الْمَسِيح

المَجْدَلِيَّةُ ... 0 0/0//0/ 0

بَعْدَمَا صَلَّيْتَ بِذَنْبِ الْعِشْقِ أَطْرَافَ الْجَسَدِ 0//0/ 0/0//0/ 0/0/ /0/// 0//0/

وَتَلْتَنِ تَوْبَةً فِي عَالَمِ الْإِثْمِ الْمُرَابِّي! ² 0/0//0 0/0//0 0/0//0 0/0///

تنوعت آراء العرب فيها، منهم من يراها شخصية خرافية بعيدة عن الواقع، أو شخصية مسلمة متدنية أو أُنثى مريم المجدلية* التائبة بعد آثام كبيرة، لكن الشيء المتفق بين جميع هذه الآراء هو قدم وجودها. وتتابعت أجزاء الرمل مع تفوق الصحيح منها، وجاءت الوقفات مقيدة محيلة إلى الدائرة المغلقة التي حجزوا فيها الشاعرة، وتحولت إلى الإطلاق في آخر سطر بلفظة (المرابي) مُفيدة استمرار تنامي الإثْم في الوجود، الذي أشار إلى بقاءها حية فهي لن تغنى حتى ينتهي الخطأ في هذا الوجود.

وحصل في الأخير حوار افتراضي مع الغجر الذين لم يشرحوا لها معاني النقوش، تقول:

¹-حنين عمر: سر الغجر، ص: 27.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*"تشكل نموذج الإنسان التائب، يُقال بأنها كانت حاضرة عند صلب المسيح، وهي أول من ظهر له بعد موته حسب ما جاء في الإنجيل واعترف بها كقدسية". ينظر: أمير العمري: "مرم المجدلية".. صورة جديدة للشخصية الإنجيلية، صحيفة العرب، لندن، ع/10937، 2018/03/23، ص: 16.

أَخْبَرُونِي أَنِّي... 0/0/0/ 0/0/0/

مَنْقُوشَةٌ! 0/0/0/

لَكِنَّهُمْ ... 0/0/0/

لَمْ يَشْرَحُوا مَعْنَى نُفُوشِي 0/0/0/ 0/0/0/

هَمَسُوا كَحُزْنٍ شَامِتٍ فِي عَتَمَةِ اللَّيْلِ الْبَهِيمِ: 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/  0/0/0/ 1 (إِنَّهَا سِرُّ الْعَجْرِ!)

صرحوا بأنها سر العجر، مما زاد توترها الذي دعمته بهيمنة أجزاء الكامل المتغيرة، ثم تريحها "ماشاً"، قائلة:

طَلَعَتْ مَاشًا وَبَاحَتْ حَيْمًا نَامَ الْجَمِيعُ: 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 00/0/

(نَقَشُوا فِيكَ الْقَصَائِدَ). 2 0/0/0/ 0/0/0/

لقد أجابته بأن ما نقش عليها هو القصائد أي الشعر الذي وُجد منذ القدم وواصل في التطور إلى الوقت الحاضر، فتسيطر عليها ملكة الشعر كلياً ولن تستطيع التخلص منها إلا إذا انتهى الإثم من الوجود، ولعل هذا هو السبب في تسمية الديوان بـ "سر العجر"، فما دام الظلم واقع ستحاربه بشعرها، وفي هذا محاكاة لدوام الوشم الذي لا يزول، وحتى ولو ماتت فإن شعرها سوف يحفظ ذكرها إلى الأبد، وفي هذا ما يشبه استمرار "ماشاً" على حب (فيديا) لعدم قدرتها على نسيانه.*

رفعت فكرة المسرحية الدرامية الصورة الجمالية للنص، فقد نتج تفاعل بين عناصره في انزياح وزني أنيق جمع بين الرمل والكامل، جاذباً القارئ إلى خبايا النص ونقله من خيال المسرحية إلى واقع الشاعرة.

-مزج أكثر من وزنين: شاع الجمع بين المتقارب والمتدارك والرجز في مجموعة لا بأس بها من النصوص موحدة القافية والروي ثلاثة لـ (عبد القادر مكاريا): "وحشية، وحي الكلام، رثائية لابن الورد"، وأخرى لـ (معمر عيساني) "عبث، امرأة شريرة، بين أكوام الصمت"، واحدة لـ (عمار بن لقريشي): "أفق" وأخرى لـ (محمد بوطغان) "Noi et blanc" للألفية الثالثة. كما ورد في خمسة قصائد متنوعة القافية والروي لـ (عبد القادر مكاريا): "سلطانة المساء، عام جديد، زنب" وقصيدتان مقطعتان "يومييات، سيدة المرايا"، يختلف فيهما التنويع داخل المقاطع بين الوحدة والتنوع، وأربع لـ (عمار بن لقريشي): "أنين، مرفأ، سكن الكلام، الجرح والسفاح". وواحدة عند كل من (محمد بوطغان): "قصائد" تنوع منتظم بين المقاطع (1-3) أما الثاني مقسم لوحداث لها نفس الوقفة التامة مع تنوع الوزن، و(قدور رحمان): "إلا لها" يخصص لكل جزء وزن فالأول متقارب، والثاني رجز والثالث متدارك ورجز مع تنوع القافية في قسمه الأخير، و(عقاب بلخير): "تحت ظل المقبرة"، بالإضافة إلى تفرد (حنين عمر) بمزج الكامل بالرمل والوافر في قصيدة "الحالمون بلا أمل والآملون بلا حلم"، مع ضمه للمتدارك والمتقارب في نص "هلوسات الحكمة".

¹ -حنين عمر: سر العجر، ص: 28.

² -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*"ففي مرة كانت بصحبته وكانا والديها يبحثان عنها إلى أن وجداها فأثباها لمغامرتها مع رجل مفلس، فتحببهما بأنها تحبه، وجبها سيحطّم كل

أفقالهما." ينظر: ليون تولستوي: الأعمال المسرحية الكاملة، ج/2، ص ص: 247-248.

اختير نص "تحت ظل المقبرة"¹ للتطبيق في هذا السياق، فربط الشاعر بين الظل والمقبرة في العنوان، مستفيدا من معنى "العزة فيقال عاش في ظله أي تحت حمايته، دافعا أذى حر الشمس، كما يمثل ضوء شعاع الشمس دون شعاع."² واستمد من المقبرة دلالة الحماية أيضا لأنها موطن الموتى، لاجئا إلى عرش معزز بالأمان بعيدا عن أذى الأحياء الذين يترصدون به، افتتح النص بقوله:

مِنْ خِلَالِ الْأَرْضِ مِنْ أَعْمَاقِهَا تَنْفَتَحُ الزُّهْرَةُ مِنْ سَاقٍ ضَعِيفٍ تَحْرِقُ الْأَرْضَ وَتَصْعَدُ مِنْ لَعَاتٍ لَمْ تَقُلْ شَيْئًا وَلَكِنْ تُبْدِعُ الرِّيحَ وَتَجْرِي

0/0/0/0/ 0/0/0/0/ 0/0/0/0/ 0/0/0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/0/ 0/0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/0/ 0/0/0/0/ 0/0/0/0/ 0/0/0/0/ 0/0/0/

الغَيْمُ، تُثْرِي بِتَسَابِيحِ نِظَامِ الْأَرْضِ وَالْكُؤُنُ الْمُمَدَّدُ³

0/0/0/0/0/ 0/0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/0/ 0/0/0/

أشار إلى قدرة الساق الضعيفة على اختراق الأرض التي غرست بها لتتحول إلى زهرة جميلة، فأراد أن يكون مثلها يخترق العالم بشعره المستمد من أعماق روحه، قائلاً:

[illegible]

0/0/0/0/ 0///0/ 0///0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/ 0/
مِنْ حَلَالِ الْعُمُقِ، حَيْثُ الْبُعْثُ فِي أَوْجِ مَدَاهِ، يُعْلِنُ الْمَهْدُ لِلْأُمَامِ وَأَوْرَاقِ وَعَسَجْدُ
0/0/0/0/ 0/0/0/ 0///0/ 0/0/0/ 0/0// 0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/
هُوَ جِسْمُ الْأَرْضِ فِي كُلِّ حَشَاهُ رَوْعَةُ الْوَصْفِ وَإِنْكَارُ التَّبَدُّدِ
0/0/0/0/ 0///0/ 0/0/0/ 0///0/ 0/0/0/ 0//

مِنْ هُنَا مِنْ نُقْطَةِ سُودَاءٍ فِي كَهْفِ النَّاسِي تَجْتَمِعُ الْآنَ فُجُورٌ صَفَقَتْ فِي شَكْلِ أَلْوَحٍ، قَرَأْنَاهَا وَدَمَعُ الْعَيْنِ يَرُفِدُ

0/0/0/0/0 0/0/0/0 0/0/0/0 0/0/0/0 0/0/0/0 0/0/0/0 0/0/0/0 0/0/0/0 0/0/0/0 0/0/0/0 0/0/0/0

كَالْإِطَارَاتِ الَّتِي يُوضَعُ فِيهَا مِيتُ الرَّسَمِ عَلَى رَفِّ جِدَارٍ مُتَصَلِّدٍ
0/0//0/ 0//0/ 0//0/ 0/0/0/ 0//0/ 0/0/0/ 0/0/

هَذِهِ الْأَبْعَادُ تَجْتَمِعُ الْبَقَايَا مِنَ الطَّرْفِ إِلَى الطَّرْفِ سِيَاجَ خَلْفِهِ الْعَالَمُ يُؤَلِّدُ

0/0///0/ 0/0/0/ 0//0/ 0///0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/

هِيَ ذِي مَقْبَرَتِي أَعْبُرْ فِيهَا عَالِمًا قَدْ كَانَ وَالْآنَ طَوَاهُ الْحُلُمِ فِيمَا قَدْ تَبَدَّدُ⁴

0/0/0/0/ 0/0/0/ 0//0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0///0/ 0//0/ 0//

واجه أعداء كثرا يستكفي من شرهم ويبتعد إلى أن يجمع ما يكفي من إبداع يؤهله لمواجهة بطشهم. ثم يتحول إلى الحديث عن أعمال ضخمة لعباقرة لم يعرفوا في الوسط الفني، فانفجر باكيا عندما قرأها لأنها لم تنل صدق يليق بها، واستفاد من تنوع الأجزاء بين المتدارك والمتقارب والرجز لكن الغلبة للرجز، مع تفوق الصحيح منها على المتغير، وأوحى هذا التداخل إلى تجاوز البعد العروضي الواحد للنص لأن أساس الإبداع هو التطور

¹-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 71 إلى 75.

²- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/31، مادة (ظ ل ل)، ص ص: 2754-2755.

3- عقاب بلخیر: الأرض والجدار، ص: 71.

4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والتنوع لا الثبات عند نقطة توقّف الأجيال السابقة، محاولا بكل جد أن يتعدها ليصل إلى نقاط أعلى وأسمى لم تكن متوفرة في زمن مضى، وهذا ما يدعمه استمراره في الإبداع مؤمنا بأنه سيأتي يوم يأخذ فيه حقه من التقدير المخلد، قائلاً:

أَنَا لَا أَبْكِي لِأَنِّي هَا هُنَا أَنْظُرُ لِلصَّمْتِ وَقَدْ أَشْرَعَ دَرْبًا مَا لَهُ أَفَقٌّ وَلَكِنْ أَنَا أَبْكِي لِوُجُودِ صَارَ يَحْقِدُ
0/0/0/0/ 0///0/ 0/0// 0/0// 0/0/ 0/0/0/0/ 0///0/ 0///0/ 0///0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0//
أَحْمِلُ الصَّمْتِ لِأَنِّي أَحْمِلُ الْقَبْرَ وَأَمْشِي مُدْرِكًا أَنَّ عَدِي آتٍ وَأَنِّي بِكَ أَنْتَ وَبِمَا أَوْدَعْتُ فِي الدُّنْيَا سَيُخْلَدُ¹
0/0/0/0/ 0/0/0/ 0/// 0///0/ 0/0/0/ 0///0/ 0/0/0/ 0///0/ 0/0/0/ 0///0/ 0/0/

وكان في افتتاح كل جملة شعرية بتفعيلة المتدارك مع وحدة القافية والروي إشارة إلى استمرار الاندفاع الإبداعي بكل عزيمة رغم كل ما يتعرض له من مضايقات، واستخدامه الترفيل في الرجز رغم عدم جوازه كمظهر للتجديد موحيا إلى طول صبره وإيمانه بوصول إبداعه إلى فئات مثقفة تقدره وتفهمه.

أدى إفراط التنوع الإيقاعي في الشعر إلى الخروج عن قواعد الشكل العمودي والحر، مما أبعد الكثير من النصوص عن تقاليد العروض القديمة والحديثة.

2- جمالية تسريد الوزن في قصيدة النثر

ظهرت قصيدة النثر كنتيجة للخروج التام عن القواعد العروضية، وقد يكون سببها الخلط بين تفعيلات الأوزان، بحضور فوضوي، "يتنامى من نوى إيقاعية ليس بينها علاقات محددة من حيث تركيبها الصوتي، من جهة وترد في السطر الشعري ووردا لا يحكمه مبدأ منظم، من جهة أخرى، وحين تولد درجة ما من الانتظام فإن ذلك لا يعني قابليتها للقياس بمقياس خارجي منتظم، فحركة الإيقاع فيها ليست حركة تموجات بل اندفاع، يقوم على فصل ووصل من نمط مختلف ينشئه البعد الدلالي المتعلق بامتداد النفس والضغط النابع من تموجات التجربة والقراءة والحركة الداخلية للهِجَة الشعرية، فجميع هذه الأساليب تقتضي ورود فواصل من الصمت بين المكونات اللغوية، والعلاقة بين المنطق والصمت، أو الحركة والسكون التي تمثل جوهر التشكيل الإيقاعي"² وهذا ما ولّد حيرة القراء حول حقيقة انتماء المنجز الشعري. وأبرز سمات هذه القصيدة تواصلها بصورة شبه كلية فيكون لها إيقاع³ بكيانها "الناعم على عكس صلابة النثر العادي للتكيف مع المحتوى"⁴ ذلك أنه "يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، من صرف ما لا يتصرف، وحذف ما لا يحذف"⁵ فللشاعر ميزة التضحية بقواعد النحو من أجل المعنى على عكس النثر، كما تشكل قواعد التجاور جزء من النحو العروضي، التي تجعل تسلسلا ما من الوحدات مقبولا

¹-عقاب بلخير: الأرض والحدار، ص: 75.

²-ينظر: كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللابنية أيضا قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان، عمان-الأردن، ع/17، يناير 1999م، ص: 21.

³-ينظر: المرجع نفسه، ص: 26.

⁴-ELISABETTA SIBILIO: Une prose musicale, sans rythme et sans rime, Questions de style, n° 6, 2009, Université de Cassino, Paris, 24 mars 2009, P:60.
texte original: «Par le biais de son être «souple»- par opposition à la rigidité du vers- et heurté «pour s'adapter» au contenu.»

⁵-سبويه: الكتاب، ج/1، ص: 26.

أو مرفوضاً، وتخص مستويات مختلفة من القصيدة، ولا يقبل تجاور الساكنين ولا يجوز تجاور خمسة متحركات، فأكبر عدد ممكن من المتحركات المتجاورة موجود في الفاصلة الكبرى: فعلتن لا نجد لها إلا في تفعيل متعلن الناتجة عن مستعلن المحبولة¹ وقد وردت في ديوانين كاملين "لا قلب للنهار" لـ (منيرة سعدة خلخال) و"ليزانكسيا" لـ (سميرة بوركية)، وخمس عشرة نصاً من ديوان "سر العجر": "سكينة من فضة، ثلاث أمنيات، اللعبة، أنت؟ أنت الذاكرة، امرأة مؤجلة، في زحام الذاكرة، فنجان قهوة، المرافئ العائدة إلى البحر، كم تشبهك القصائد الحزينة، ذاكرة الكهرمان، منحتك البحر منحتك الشمس، سندباد والفانوس الشعري، الزار، الفصول الأربعة، سقف الحزن"، وثلاث عشرة في ديوان "مقام الاغتراب": "اخضرار، وأبى سيزيف، رؤيا، بداية، ورقة ورد، تراتيل، خضراء يابسة، أما قبل، قطرة حبر، وينمو الوجع ضاحكاً، في البدء كانت الكلمة.. والآن؟، بقايا حلم، الصمت المهشم"، وخمسة في ديوان "قصيدة تبحث عن أنثى": "أسائل الشوق..، اعتذارات رجل طيب، لحظات، أبصرتك، ناديتك...، وواحد في كل من "الأرض والجدار": "مواجهد العشق" و"ماء لهذا القلق الرملي": "مقام الاستواء"، وفي كثير من هذه القصائد -على اعتبار خروجها عن العروض- ما يتجاوز أكثر من خمسة متحركات كقول (عمار بن لقرشي) من نص (بداية)²:

كثيرة هي المرافئ.. 0//0// 0//0//

وحين أسألك: أين أرسو؟.. 0//0// 0// 0//0//

لا تُجيبين.. 0//0// 0//0//

أراك اليوم تزهين للآخر.. 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

أتذكرين البداية؟.. 0//0// 0//0//

كنا نرقص على الماء.. 0//0// 0//0// 0//0//

نرسم بالبسمة بساتين الحلول.. 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

أتذكرين البداية؟.. 0//0// 0//0//

ما كنت أعرف أن الحب يولد ليُموت 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

ما كنت أعرف أنني عاشق الإرثدا... 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

تسارع الإيقاع بتجاور أربع متحركات في عبارتي: (نرقص على الماء، ونرسم بالبسمة بساتين الحلول) مشيراً إلى سرعة خفقان قلب الشاعر لفرحه وهو قريب من حبيبته. وفي عبارة (يولد ليموت) تتالت خمسة متحركات مما زاد في سرعة الزمن التي توحى إلى قصر عمر قصة الحب التي عاشها لغدر الحبيبة، كما تشير من جانب آخر إلى ضيق نفسه لأنه لا يستطيع التنفس لتسارع الزمن، أما عن توفر النص على تفعيلات متكررة فهي لا تنتمي إلى وزن معين، تعود إلى التكرار "كالمقطع واللازمات والتكرارات، مما يمنحه إيقاعاً"³ ذو كثافة جمالية تؤكد مسئولية

¹ - ينظر: مصطفى حركات: المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، 2008م، ص 33-34.

² - عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 43.

³ - ينظر: سوزان برنار: قصيدة الشر (من بودليير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس وعلي جواد الطاهر، دار المأمون، بغداد-العراق، ط/2، 1999م، ص: 106.

اللغة في صنع شعرية قصيدة النثر بنقل أحاسيسه بما تتوفر عليه العناصر المترددة من طاقة دلالية، تعمل على توجيه ذهن القارئ إلى تحديد المعاني، فأوحى التساؤل المتكرر في عبارة (أتذكرين البداية؟) إلى أسفه على تغير حبيبته الذي لم يكن مُتوقعًا، وهذا ما دلّ عليه التوازي بين السطرين الأخيرين بتزديد (ما كنت أعرف أن).

كما استعانت بهذا النوع من التجاور (حنين عمر) في نص "سقف الحزن"، تقول:

حِينَما يَدُقُّ اليأسُ شُبَّانَكَ عَيْنَيْكَ الزُّجَاجِيَّتَيْنِ: 00//0/ 0//0/ 0/0// 0/0//0/ 0/0// 0//0/

يُنْحِنِي سَقْفُ الْحُزْنِ قَلِيلًا 0/0// 0/0/ 0/0//0/

وَتَنَامُ الْقَصَائِدُ فَوْقَ شَفَاهِي 0/0// 0// 0/0/ 0/0//

تِلْكَ الَّتِي... 0//0/0/

لَمْ أَقْرَأْهَا بَعْدُ... 00/ 0/0/ 0/0/

يَلْزُمْنِي -لَأَقْرَأَهَا- صَوْتُ جَدِيدٍ 0//0/ 0//0// 0//0/0/0/

أَخْتَرْتُ بِهِ فُضَاءَ سَاعَتِكَ الْوَاقِفَةِ عِنْدَ السَّابِعَةِ! 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

تِلْكَ الَّتِي... 0//0/0/

لَمْ أَكْتُبْهَا بَعْدُ! 00/ 0/0/ 0/0/

يَلْزُمْنِي -لِكِتَابَتِهَا- عَطْرُ جَدِيدٍ 0//0/ 0//0// 0//0/0/0/

يَحْمِلُ فِي سَاعِدِيهِ الْخَيَالَ 0//0/ 0//0/ 0//0/0/

يَدُقُّ بِالْهَوَى الْقَلْبَ الْحَزِينَ 0//0// 0/0// 0/0//0/

يَدُقُّ جَرَسَ شَفَتَيْكَ بِالْغِنَاءِ 0//0/0// 0//0//0//0//0//

يَدُقُّ غَفْوُ الْحَوَاسِ بِإِتِسَامَاتٍ صَغِيرَةٍ 0//0/ 0//0/ 0//0// 0//0/0/0/0/0/0/

وَيَفْرُغُ فِي جَوْفِ عَيْنَيْكَ (حَنِين) ¹ 0// 0/0// 0/0// 00//0/ 0/0//

العنوان مركب إضافي يشير إلى بلوغ حزن الشاعرة حده الأقصى، لكنه ينحني أمام يأس حبيبها محاولة تجاهله، وتسعى جاهدة إلى بث الأمل فيه بشعرها وهذا ما ظهر في قولها: (أخترْتُ به فضاء ساعتكَ الواقعة عند السَّابعة!) أين تتتابع خمس حركات ثم أربعة فتسارع الزمن محاكيا معنى الاختراق*، فهي تعتبر نفسها ملاك الحارس الذي يتسبب في نزول الغيث عليه قريبا ومعلوم سرعة البرق، مما يفيد نفاذها إلى زمنه بسرعة وقوة محدثة فيه انقلاب السكون الذي يعيشه كأنه ميت إلى حياة تملأها الحركة والمرح. وفي عبارة (يدُقُّ جرس شفَتَيْكَ بالغناء) تتابع سبع حركات مشيرة إلى استمرارها في إسعاده. كما يظهر تسلسل غير منتظم لتفعيلات تتنوع حسب قراءة النص، مصدرها التوازي العمودي في كثير من العبارات الذي تتكرر فيه معظم الكلمات مما ينتج تماثلا إيقاعيا أوحى إلى رغبتها الملحة في إسعاده والقضاء على يأسه.

وتجدر الإشارة إلى أن النص "ينتج قراءة مختلفة إيقاعيا، ينبع الفرق من الدور الذي يلعبه النبر الذي نضعه

¹ -حنين عمر: سر الغجر، ص ص: 59-60.

* يُقال "البرق مخاريق الملائكة". ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/13، مادة (خ ر ق)، ص ص: 1142-1143.

على الكلمات، وعلى أوزان التفعيلات المجردة، في قراءة دون أخرى¹ فيستطيع المتلقي قراءة أواخر الألفاظ ساكنة أو متحركة في كل سطر، فلغة شاعر قصيدة النثر غنية بالإيقاع غير المنتظم الذي ينبع من اللغة.

3- جمالية التفاعل الإيقاعي (حيوية الوزن) بين التنوع والغياب (المصالحة بين الأشكال)

انخرط الشعراء الجزائريون بعمق في البحث عن التجديد دون التقيد بأية قواعد بحثا عن فكرة الحداثة من خلال الفضاء الجمالي للنص شكلا ومعنى بتجاوز كل ما هو مألوف، بغية الوصول إلى شعرية ملموسة على اعتبار أن هذا التنوع "يتم اكتشافه حسب تقدير القارئ، الذي يجعل الحرية تخدم هدف القصيدة بشكل أفضل من الإخلاص للوحدة أو التماسك الصارم"² وقد ظهرت نصوص من الدواوين المدروسة يتميز بعضها بتجاوز الأشكال الشعرية والبعض الآخر بانصهارها في وحدة واحدة، تتفاعل لتوفر طاقة جمالية تحاكي تجربة المبدع.

3-1- العمودي والحر: كان أكثر ما وقع في ديوان "ماء لهذا القلق الرملي" بنصوص مقطعية مرقمة بشكل يميل للانتظام أكثر منه للعشوائية في ستة نصوص: "ترنيمة للعطش الجنوبي، أول الاحتراق/ أو: مقام الرؤيا، آخر الحداء، ملحمة الانتصار الثانية أو: آخر اليابسة، آخر الموت يا نخلتي المتعبة، مقام بكاء لغياب الراقصة"، كما ظهر في قصيدتان عند "ناصر لوحيشي"/ هم الحنين ونعمة في ورق). وفي نص واحد عند كل من "قدور حماني"/ توقيع على صدر نيسان، (عبد الوهاب زيد)/ شرح، (عمار بن لقريشي)/ منارة"، وبشكل متميز في قصيدة "دموع وأرض" ل (معمر عيساني) بحيث يعتمد وحدة القافية والروي.

وقع تنوع النمط وجميع عناصر العروض من وزن وقافية وروي في نص "مقام بكاء لغياب الراقصة: أو جنوب المتاهة"³، ويتشكل الحد الأول للعنوان من عبارتين الأولى (مقام بكاء) تدل على شدة الحزن، ثم يبين سببه في الثانية (لغياب الراقصة)، لكن الجمع بين كلمتي مقام والراقصة يمثل ثنائية ضدية فالمقام يوحي بالالتزام والورع بحيث يتخذ الشاعر شخصية الدرويش الراقص المتصوف، أما الراقصة فتشير إلى المحن والانحراف، لكنها أثرت فيه بعفويتها ونقاء روحها، والقسم الثاني يعنى بجنوب المتاهة التي يسبقها حرف العطف (أو) بغرض التخيير وكأن الحدان متساويان رغم طول الأول وكثافة الثاني فالمتاهة تشير إلى الحيرة المعبر عنها بجمع المتناقضين، وأوحت لفظة (جنوب) إلى التخلف الذي يعاني منه جنوب الوطن بما يملأه من بدع.

يبدأ النص بمخاطبتها في جملتين من المتقارب، يقول:

لَعَيْنُكَ مَا يَبْقَى هُنَا مِنْ سَحَابَاتٍ جُرْجِي 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

وَلَوْ أَنَّ الدَّمَ الْمُتَطَايِرَ مِنْ ذِكْرِي 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

وَهَذَا الْمَدَى الْمُفْتَحُ 0/0// 0/0// 0/0//

¹ - ينظر: كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللابنية، أيضا قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، ص ص: 23، 26.

² I. A. RICHARDS: Practical criticism a study of literary judgment Principles of Literary Criticism, p203. Original text: «It encourages attention to its literal sense up to the point, to be detected by the reader's discretion, at which liberty can serve the aim of the poem better than fidelity to fact or strict coherence among fictions. »

³ - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: من 78 إلى 87.

لَعَيْنِيكَ كُلُّ الْقَرَّائِينَ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

كُلُّ بُكَاءٍ 0/0// 0/0//

وَمَا يَبْقَى مِنَ الْحُزْنِ فِي لَحْظَاتِ الْفَرَحِ¹ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

قدم لها بقايا جراحه وأحزانه، مستفيدا من الهدوء الناتج عن تفوق الأجزاء التامة*، منتهيا إلى قافية مقيدة وموحدة وزنا ورويا (فاعلن/خ)، وقد أفاد التقيد نهاية العذاب، كما أدى همس "الحاء" بداية محتشمة لحياة جديدة دلت عليها كلمتين تحملان معنى التفاضل (المنفتح/الفرح). ثم ينتقل إلى المتدارك، قائلا:

أَنْتِ أَتَيْتَهَا الْبَالِيَّةُ فِي جُرْحِهَا 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

أَنْتِ أَتَيْتَهَا الْمُلْحَمِيَّةُ فِي الْعِشْقِ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

أَتَيْتَهَا الرَّاقِصَةَ 0/0// 0/0// 0/0//

قَالَ عَنْكَ الْمُرِيدُونَ فِي لَحْظَاتِ الصَّبَابَةِ: 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

أَنْتِ الْمَوْدَّةُ يَرْشِفُ مِنْ وَجْتِيكَ الْقَدَحُ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

وَأَنَا كُنْتُ أَرْشُقُ عَيْنِيكَ بِالنَّظَرَةِ الْفَاحِصَةِ² 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

ارتفعت الأجزاء المخبونة مُسرعة الإيقاع أفادت انفعاله عند وصفه الراقصة، ليصل إلى وقفة وزنية مؤسسة موصولة بهاء السكت (فاعلن/صه) أشارت لانتهائه من الوصف، ليسترسل بعدها ذاكر ما يقال عنها فيتوقف عند تكرار وقفة الجزء الأول (فاعلن/خ) مدعما تفاؤله بها، ثم يبين تأمله الدقيق فيها متوقفا عند الوقفة السابقة (فاعلن/صه) لكن هذه المرة جاءت تامة مؤكدة صحة نظرتة فيها واستمر في مخاطبتها على ذات الوزن بقوله:

كُنْتُ أَجْلِسُ فِي آخِرِ الصَّفِّ مِثْلَ الشَّيْخِ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فَأَرَى مَا يَرَى الْأَوْلِيَاءُ مِنَ الْكُشْفِ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

أُبْصِرُ فِيكَ الْبِدَايَاتِ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

أَشْتَمُ رَائِحَةَ الْخَلْقِ قَبْلَ التَّكُونِ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

أَشْعُرُ بِالْأَمْرِ: كُنْ 0/0// 0/0// 0/0//

فَيَغَادِرُنِي الْحَيَّرُ الْمُتَحَصِّنُ حَوْلِي 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

وَيُفْلِتُ مِنْ قَبْضَتِي الزَّمَنُ³ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

بلغ التسارع الإيقاعي أوجه في الجملة الأخيرة بفعل الحبن، الذي دل على شدة توتره لقله حيلته وضعفه أمامها، مستخدما في السطر الأول قافية (فاعلن/خ) كمدخل يبين فيه قدراته الخارقة، التي يسترسل في وصفها في الجملة المؤلفة من ثلاثة أسطر وتنتهي بقافية (فاعلن/ن) وكان لشباته على الوزن والتقيد تأكيد إمكاناته الخارقة، لكن سرعان ما تغادره، وقد أوحى تكرار القافية على تغلبها عليه.

بعدها مزج المتدارك مع المتقارب، في قوله:

¹ - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 78.

* التامة (17)، المقبوضة (06)، المحذوفة (02).

² - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 79.

³ - المصدر نفسه، ص: 80.

كَيْفَ تَحْمِلُنِي الرِّيحُ فَوْقَ بَسَاطِ الصَّفَاءِ 0//0/ 0// 0//0/ 0// 0//0/ 0//
إِلَى كُلِّ أَرْضٍ 0//0/0/ 0//
إِلَى كُلِّ طُولٍ وَعَرْضٍ 0//0/0/0/ 0//
وَلَكِنِّي لَمْ أَعُدْ أَسْمَعُ الشَّطْحَ ¹ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//

تساءل عن سر تأثيرها الإيجابي عليه منتهيا إلى قافية مطلقة مترابطة (فاعلتن/ح) عززت من معاني انطلاقه في حياة جديدة، لكنه يُصدم باختفائها لتوقفه عن سماع الشطح، فقدم احتمالات لذلك بالانتقال إلى المتقارب الذي أفاد تغيير الحوار مع ذاته إلى مخاطبة الحبيبة، يقول في الاحتمال الأول:

هَلْ فَاجَأَتْكَ الْمَآسِي بِأَنْيَابِهَا الْجَائِعَةِ؟ 0//0/0// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
فَدَهَبَتْ إِلَى الْمَوْتِ دُونَ الْكُفْنِ؟ ² 0//0/ 0//0/ 0//

ارتبط بمطلع النص الذي نظم على المتقارب فأوحى إلى افتراض أنه السبب بما تركه لها من بقايا ألم، مستفيدا من التضمنين بين السطرين بحيث ينتهيان بوقفه موحدة الوزن، على أن الأولى مؤسسة وموصولة تؤكد الدلالة السابقة للتأسيس لأنه أساس عذابها والوصل لتربط هذا الجزء مع المطلع فهو سبب موتها، مع انقسامها بين جزأين واحد تام والآخر محذوف، أما الثانية فكانت تفعيلة تامة (فاعلن/ن) دلت على حزنه لضياعه في الجزء السابق، مؤكدا التأثير المتبادل بينهما. وفي الاحتمال الثاني، يقول:

أَمْ رَمَى الْحَاقِدُونَ سِهَامَهُمْ نَحْوَ قَلْبِكَ فِي لَحْظَةٍ خَادِعَةٍ 0//0/ 0//0/ 0// 0//0/ 0//0/ 0//0/
فَمَضَى نَحْوَ بَرْزَخِهِ فَوْقَ ظَهْرِ الشَّجْنِ. ³ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//

وظف التضمنين منتهيا إلى الوقفة السابقة، ليشير إلى وحدة النتيجة المتمثلة في غيابها، يواصل مع المتدارك، قائلا:

آه... 0//
يَا نُورَ عَيْنِي 0//0/0/ 0//
يَا فِتْنَتِي... 0//0/ 0//
هَلْ أَقُولُ-وَمَثَلِي الْوَلِيُّ-لَقَدْ ضَلَلْتَنِي امْرَأَةً؟ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
هَلْ أَطُوفُ عَلَى الْقَاصِدِينَ الْمُرِيدِينَ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//
أَمْنَحُهُمْ مِنْ كُشُوفَاتِي الْمُطْفَأَةِ؟ ⁴ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//

خاطبها منفعلا بأرق العبارات، ثم يسألها كيف سيواجه الناس وقد ضاع بغياها، وضعفت قدراته الخارقة في الكشف عن مقاصدهم، مستعملا وحدة الوقفة في الجملتين، متدركة مقيدة موصولة بـ "هاء السكت" مع روي "الهمزة"، ليوحي إلى صعوبة موقفه لعجزه عند التواصل مع الناس. ثم ازدادت حيرته تازما لتتابع تساؤلات مختلفة في الجزء الموالي، يقول:

¹ - محمد الأمين سعدي: ماء لهذا القلق الرملي ص: 81.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 82.

هَلْ أَقُولُ: 0//0/ _ 
 بِأَنَّكَ مَنْ كَانَ فِي جُبَّتِي وَجَعًا مُفْرَدًا؟ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
 هَلْ أَحْبَبْتُ أَنْكَ نَبْعَ الْفُتُوحِ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 
 وَبَابُ الْهَدَى؟ 0//0/ 0//0/
 هَلْ أَحْوَلُ وَجْهَ الطَّرِيقَةِ مِثْلَ لَوْلَا؟ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
 أَمْ سَأَلِجُمُ نَهْرَ الْهَوَى الطَّائِشَ الْمُنْدَفِعَ؟ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
 أَمْ تُرَانِي سَأَلِيسُ ثَوْبُ الْجُنُونِ/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 
 وَأَنْزِعْ عَنِّي ثَوْبَ الْوَرَعِ؟¹ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

دعم تقارب الأجزاء المخبونة والصحيحة* قلقه، وقد عبر في الجملتين الأولى والثانية عن صدق ما أحدثته فيه من تغيير، جعله يحس بما يرتكبه من آثام البدع والكذب على الناس، مستعينا بنفس القافية والروي (فاعلن) مطلقة بصوت "المدال" المتصل بـ "ألف المد" مدعما قوة تأثيرها عليه. وتنشظى أفكاره في بقية الجمل بين اتجاهه نحو الحب أو التوقف عنه والمضي نحو الجنون والانطلاق بعيدا عما كان يدعيه من صلاح، مستندا إلى قافية مقيدة (فاعلن/ع) بنفس الوزن مفيدة استمرار حيرته، كما أوحى التقييد مع "العين" الحلقي عسر اتخاذ القرار المناسب، مما يجعله يستنجد بالله عز وجل في الجزء الموالي ليحسم أمره، مختارا اتجاه الحب والعودة إليها، يقول:

"يَا إِيَّاهِي 0//0/ _ 
 يَا خَالِقِي 0//0/ 0//0/
 يَا مُعِينِي فِي بَلَوْتِي" 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
 لَنْ أَرْصَعَ قَوْلِي بِمَا فِي الْبَيَانِ مِنَ السَّحْرِ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 
 بَلْ أَسْفِكُ الْآنَ أَذْمُعِي الْحَارِقَةَ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
 كَيْ تَعُودَ إِلَى الْأَرْضِ مَعْشُوقَتِي الْعَاشِقَةُ² 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

صدق في قوله مع خالقه، ويتضرع إليه خاشعا طالبا منه أن يعيدها إليه، مُتخذًا من تأسيس ووصل القافية دليل اعتبارها أساس حياته ووصلها فقط هو الذي سيسعده. وانتقل في الجزء الموالي إلى الطويل، قائلا:

وَمَا لَ إِلَيْهَا الْقَلْبُ حِينَ يُطَارِدُ	***	بَلَا سَبَبٍ مَا لَتْ إِلَيْهَا الْقَصَائِدُ
0//0// 0//0/ 0//0/0// 0//0/		0//0// 0//0/ 0//0/0// 0//0/
وَيَعْشَقُهَا وَسْطِي كَفُورٍ وَزَاهِدُ	***	بَلَا سَبَبٍ كَانَتْ حُرُوفِي تُحِبُّهَا
0//0// 0//0/ 0//0/0// 0//0/		0//0// 0//0/ 0//0/0// 0//0/
وَمَنْ يَدِيهَا نَامَتْ أُمُورٌ جَمِيلَةٌ	***	عَلَى يَدِيهَا نَامَتْ أُمُورٌ جَمِيلَةٌ
0//0// 0//0/ 0//0/0// 0//0/		0//0// 0//0/ 0//0/0// 0//0/
سُكِّشِفُ فِي قَلْبِي الرُّؤْيَى وَالْمَقَاصِدُ	***	وَفِي قَلْبِهَا قَلْبٌ إِذَا مَا اكْتَشَفْتُهُ
0//0// 0//0/ 0//0/0// 0//0/		0//0// 0//0/ 0//0/0// 0//0/

¹ - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 83.

* التامة (18)، المخبونة (14).

² - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 84.

وَتَفْتَحُ أَسْرَارَ الْغَرَامِ صَبَابَتِي *** كَمَا فَتَحَتْ سِرَّ السَّمَاءِ الْمَعَابِدُ
0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//
فِيَا لَيْتَهَا تَأْتِي فَيُخَمِدُ ظِلُّهَا *** جِرَاحَاتِ رُوحٍ أَنْهَكْنَهَا الشَّدَائِدُ¹
0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

عبر تساوي الأجزاء الصحيحة مع المقبوضة* عن سعادته بقربها وحزنه لبعدها، موحيا إلى حبه الشديد وهيام شعره بها، راجيا عودتها إليه لترتاح جراحه، وقد ثبت على قافية المتدارك المؤسسة لكن في هذه المرة مطلقة، دلت على حزنه في بعدها وقوة الشوق للقائها. بعدها جمع بين المتدارك العمودي والحر في قوله:

أَنْتِ مَا زِلْتِ حَاضِرَةً غَائِبَةً *** أَنْتِ مَا زِلْتِ جَنَّتِي الْغَائِبَةُ
0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

وَأَنَا لَا أَزَالُ أَطُوفُ بِقَلْبِي الْجَرِيحِ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

وَأُبْحَثُ عَنْ مَيِّتِي الْهَارِبَةِ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

قَالَ عَنِّي الْمَرِيدُونَ: 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

أَنْتِ تُنْقَبُ عَنْ جَنَّةٍ كَاذِبَةٍ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

فَالسَّمَاءُ السَّمَاءُ تَرَاكَ بَلَا أَعْيُنٍ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

ذَائِبًا فِي خَيَالِكَ كَاللُّوْحَةِ السُّورِيَالِيَّةِ الدَّائِبَةِ² 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

أفاد تحركه من العمودي إلى الحر دلالة انتقاله من تحدّثه مع الحبيبة الغائبة إلى التكلم مع نفسه والناس، كما وردت الأجزاء الصحيحة ضعف المتغيرة**، محاكية وعيه للسعي نحو السراب وكل من حوله يؤكدون له ذلك، لكنه لم ييأس في البحث عن ميتة توصله بها، معتمدا وحدة القافية والروي (فاعلن/بة)، فأوحى التقييد إلى انتهائه واستقراره باحثا عن الوهم، والتأسيس على تحدّر حبها في قلبه للأبد، و"الباء" على يقينه بكل وضوح بأن ما يبحث عنه مستحيل التحقق، و"هاء الوصل" على ثباته منتظرا حتى تنتهي حياته.

ويختتم النص بيتين من الرمل، قائلا:

أَيْنَ أَنْتِ الْآنَ، بَلْ أَيْنَ أَنَا؟ *** "نَحْنُ رَوْحَانِ" فَقَدْنَا الْبَدَنَ

0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

فَرَقْتُنَا مُدُنٌ مَجْهُولَةٌ *** وَتَنَاءَيْنَا فَصْرَنَا مُدَّةً³

0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

أصبح يتحدث إلى نفسه وإليها فاقدًا روحه التي ضاعت منه، مما زاد في بعده عن الحبيبة وهذا ما توحى إليه الأجزاء المحذوفة، كما وردت القافية متراكبة (فاعلتن/نا) تعود به إلى الوقفة الأولى من الجزء الرابع عندما صدم بغياها لعدم سماعه الشطح، مفيدة الآن دلالة غيابه هو، ويؤكد التوازي في عجز البيتين بتكرار ضمير المتكلم

¹ - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 85.

* الصحيحة (24)، المقبوضة (24).

² - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 86.

** الصحيحة (24)، المحبونة (12).

³ - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 87.

المتصل (نا) مع اسم بعده توحدما في الاختفاء، أما الإطلاق بـ "ألف المد" فللتعبير على انطلاقهما متحررين من جسديهما بشكل متساوي يحاكي تعادل الأجزاء التامة والمخبونة.

3-2- الحر والنشر: ظهر في بعض القصائد المقطعية من ديوان (سر الغجر): "وجع الضوء، علبة الكبريت، سيدة الضوء، ثلاثة ملائكة، غناء النوافير".

تركب العنوان في نص "وجع الضوء"¹ من كلمتين، فالوجع اسم جامع لكل مرض مؤلم² أما الضوء فهو النور، قد يكون مصدره شعاع الشمس أو الكهرباء أو النار وله فوائد ومضار، ولارتباطها بالوجع تأكيد على تضمينها سياق الشعور إما للدفع الناتج عن الوصال والحب وإما للحرق من ألم الفراق، فارتبطت الشاعرة بحبيب في وقت كان يملأها الحزن وكانت محتاجة إلى من يؤنس وحشتها ويخفف ألمها فظهر مثل الشمس أضواءها بنوره ودفأها بحبه لكنه سرعان ما أحرقها مُبتعدا عنها مثلما تحرق النار أي شيء، فكان لنوره القصير المدى وجع كبير بعد رحيله عنها، وقد افتتحت النص بمقطع يمتزج فيه النشر مع أجزاء الكامل الحر، تقول:

غَفَى ... 0//

وَجْهَكَ الْمَشْدُودُ فِي ذِكْرَى الْأَلَمِ 0//0/ 0//0/ 0//0/0/

مَا عُدْتُ أَذْكُرُ أَيَّ تَفْصِيلٍ مُمِلٍ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/

مَا عُدْتُ أَذْكُرُ أَنَّكَ ... 0//0/0/ 0//0///

فِي عَتَمَةِ الْغُمْرِ الْكَيْبِ 0//0/0/ 0//0/0/0/

أَضَاتْنِي ... 0//0//

لِلْحُظَّةِ ... 0//0//

ثُمَّ انْطَفَأَتْ بِلا سَبَبٍ! 3 0//0/0/ 0//0//

استهلت بتفعيلة محذوفة تتبعها علامة حذف وتفعيلات لا تجتمع في وزن محدد، أي متناثرة أشارت إلى أن الشخص الذي أحبته وهجرها قد تناثر نهائيا من حياتها بدفنه في ذكريات مؤلمة، مع الإشارة إلى انتهائها في السطر النثري بتفعيلة مضمرة من الكامل، كبداية لتتابع أجزاءه التي تفوقت المضمرة فيها على التامة، موحية إلى أنه لا مجال لتحديد الوصال معه، ودعم الإضمار جدية اختفائه من حياتها لدرجة أنها نسيت حتى الحزن الذي سببه لها بما يحاكي إخفاءه لحركة الحرف وإبدالها سكونا، عززه تقييد الوقفات مشيرا إلى طي هذه الصفحة والبداية من جديد، كما دل تنوعها وزنا ورويا على مرورها بحالة يأس لكنها تجاوزتها.

بعدها تفردت في المقطع الثاني بنمط الشعر الحر مع وحدة وزن الكامل، تقول:

وَكَاَنَّنِي ... 0//0///

مَا كُنْتُ إِلَّا قِطْعَةً مِنْ غَيْمَةٍ ... 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

¹-حنين عمر: سر الغجر، ص: من 83 إلى 87.

²-ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/53، مادة (و ج ع)، ص: 4772.

³-حنين عمر: سر الغجر، ص: 83.

هَطَلْتُ جَفَاءً... 0/ 0//0///

فِي تَرَاكِ الْمُلْتَهَبِ 0//0/ 0//0/

وَتَكَدَّسَتْ أَحْزَانُهَا ... 0//0/0/ 0//0///

فَصَهَرَتْهَا بِالْدَّمْعِ ثُمَّ صَلَبَتْهَا...¹ 0//0/// 0//0/0/ 0//0///

استمر تفوق التفعيلات المضمرّة لذات الدلالة وهي الإخفاء لكن في هذه المرة للإشارة إلى أن الحبيب تسبب في دفن مشاعرها، بعد أن استغلها ليُشفي جراحه ويطفئ ناره، فتعلقت به وأصبح نور حياتها، ثم تخلى عنها فجأة بعد أن استنزف كل ما فيها، مما كثّف أحزانها وأفقدتها إحساس الحب إلى الأبد، ودل تنوع القوافي والروبي على اختلافهما فهي الصادقة العاشقة وهو الكاذب اللعوب.

ثم تعود إلى الجمع بين الكتابة النثرية والحرّة، فائلة:

أَخْطُو... 0/0/

بِلا وَغَيٍّ ... 0/0/0//

خَلَفَ الشَّدَا ... 0//0/0/

لِلْمَوْتِ. /0/0/

فِي تَجَلِّي كَذِبَةِ الْحُبِّ الْبَيِّ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

نَزَلَتْ... 0///

وَحَيًّا عَلَى شَفَتَيْكَ ذَاتَ صَبَاحٍ مُكْتَنِبٍ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

فَأَصَاتَنِي ... 0//0///

لِلْحُظَّةِ ... 0//0//

ثُمَّ انْطَفَأَتْ بِلا سَبَبٍ! 0//0/0/ ² 0//0///

أوحى تنوع الأجزاء** في الأسطر الستة الأولى إلى شرودها وعدم تركيزها الذي أدى بها إلى السير غافلة وراء الشر والأذى القاتل، منخدعة بظاهر الحبيب المزيف في زمن كانت في أشد الحاجة إلى الدفء والحنان، فتنتهي إلى كلمة ساكنة متبوعة بنقاط حذف للإشارة إلى التوقف عندها، ثم تعود إلى الكامل مغلبة الأجزاء المتغيرة وتتوقف عند وقفة مقيدة بروي "الباء" وأفاد الاشتراك بين الجزأين النثري والحر في الانتهاء بساكنين إلى اشتراكها معه في تأذيتها لسذاجتها وسهولة انخداعها. ويتردد في المقطع الرابع الشعر الحر من ذات الوزن، تقول:

وَحْهٌ تَلْفَحُ بِالشَّمُوسِ 0//0/0/ 0//0/// |

وَلَقْنِي ... 0//0//

بِجَلِيدِ أَيَّامِ الثَّلُوجِ الْحَالِكَةِ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///

وَأَغْتَالَ كُلَّ أَصَابِعِي ... 0//0/0/ 0//0///

¹ -حنين عمر: سر العجر، ص: 84.

* الصحيحة (05)، المضمرّة (07).

² -حنين عمر: سر العجر، ص: 85.

** الصحيحة (03)، المضمرّة (03)، المحذوذة (01)، الموقوصة (01).

فَرَمَى الْحِدَادَ قَصَائِدِي 0//0// 0//0//
وَتَجَمَّدَ الْحِسُّ الْمُضْنَى 0//0// 0//0//
فِي تَوْقُفٍ نَبْضُهَا. ¹ 0//0// 0//0//

أكدت مبالغته في النفاق وقدرته على التخفي في وجه المحب، لكنه رغم كل ما ارتداه من أقنعة الدفء إلا أن حقيقته الباردة احتوتها محزنا أحلى ما فيها وهو كتابة الشعر، واستندت إلى تفوق الأجزاء الصحيحة* موحية إلى وعيها بحقيقته المزيفة، وأشارت وحدة وزن القافية إلى السواد المعتم الذي أحدثه فيها، ودل تنوع الروي بين الحركة والسكون إلى تأثير حسنها الشعري بشكل كامل، لتصل في النهاية إلى أن السواد مثلما اخترق روحها وشعرها اخترق جسدها بكل أعضائه ساعيا نحو الفناء، تقول:

وَرِيدِي ... 0//0//
حَكَى لِلنَّبْضِ 0//0// 0//0//
أَنَّهُ فِي تَسْكِينِهِ الْبُطْيَاءَ نَحْوَ الْقَلْبِ 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//
يَأْتِي أَنْ يَعُودَ إِلَى دَمِي 0//0// 0//0// 0//0//
وَأَسْرَ لِلنَّسْجِ الْمُمَزَّقِ فِي الْحَشَا ... 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//
أَنَّهُ: 0//0//

رَاحِلٌ نَحْوَ شَرَايِينِ السَّمَاءِ! ² 0//0// 0//0// 0//0// 0//0//

تنوعت الأجزاء بين المتدارك والمتقارب مع اختلاف الوقفات (فاعلتن/مي-فال/ء) محاكية توزع أقسام الجسم واختلف الروي صوتا وحركة وسكونا للإيحاء إلى انتشار الألم في كامل الجسد فالجزء السفلي (القلب) اتخذ له الإشباع بـ "ياء المد"، ومن ردف "الألف" في الثانية كإشارة إلى الجزء العلوي (العقل)، كما تميزت الجملة الأخيرة بوحدة الوزن وقافية مقيدة دعمت جدية القرار الذي وصل إليه إحساسها دون تراجع.

3-3- العمودي والحر والنثر: ظهر في نص "المرآة تعكس، فقط، الأشياء الواضحة" لـ (عمار بلقريشي)، و"آخر العطش في فلوات الكلام"³ لـ (محمد الأمين سعيدي) الذي سيكون نموذجا للتطبيق.

عبّر العنوان عن حالة قلق وحزن يعيشها الشاعر لما تحمله كلمات (آخر-عطش-فلوات) من تشاؤم، ويمكن تجزئ العنوان إلى قسمين: "آخر العطش"، فـ "العطش ضد الري، وهو الاحتباس عن الماء، ويقال عطشاء مثل الصحراء"⁴ وإسنادها إلى كلمة "آخر" تدل على أن استعماله لم يكن بمعناه الحقيقي بل كرمز يدل على

¹- حنين عمر: سر الفجر، ص: 86.

* الصحيحة (08)، المضمرة (06).

²- حنين عمر: سر الفجر، ص: 87.

³- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: من 65 إلى 70.

⁴- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/33، مادة (ع ط ش)، ص: 2995.

مضمون مأساوي¹ ثم يستدرك بإضافة عبارة "فلوات الكلام" و"الفلاة هي المفازة أو الصحراء الواسعة أو أرض انتهى كل خيرها² ولفظة (الكلام) تجعله يخصها بالشعر الذي يتميز بأنه أرقى الفنون لقدمه وجماله واستمراره على طول الزمن منذ نشأته في بوادي الصحراء ليساعد أهلها على مواجهة صعوبة الحياة فيها، وجمع المعنيين معا تنتج دلالة العزلة التي يعيشها في منطقته الصحراوية (النعامة)، التي تتميز بقسوة الحياة فيها لغياب المرافق. وهذه الثنائية ما يحدد انقسام دلالة العنوان بين تفاؤله بنجاح جهوده في توعية الشعب للخروج من الركود والجهل، وبين تعبه لفشله في ذلك، مما أوصله إلى النهاية، لكنها نهاية مشرفة لأنه وثق بنفسه وبقي في صحراء بدل الرحيل إلى موطن آخر مريح، ليحاول جاهدا تغييره إلى الأحسن. يفتتح النص بمقطع غير مرقم، يقول:

لِخَوْفٍ نَهَرَ عَارِي الْقَدَمَيْنِ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//
لِلتَّارِيخِ وَجْهَ غَائِمٍ كَالْمَوْتِ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//
لِيَ هَذَا الْمَدَى 0//0/0/ 0//
وَأَنَا الْمُعَلَّقُ بَيْنَ أَوْجَاعِ الْعُرُوبَةِ 0//0/// 0//0/0/ 0//
أَسْتَفِيقُ فَلَا أَعُوذُ سِوَى لِسْكْرِي بِالْقَصِيدَةِ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
وَالثَّمَالَةُ خَيْرٌ رَاقِصَةٍ عَلَى عَرْفِ الرَّدَى³ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/0/

افتخر الشاعر بانتمائه للصحراء، بعيداً عن الخوف في السواحل المزدهمة بالناس أين تكثر الآفات وتزوير الحقائق للبلاد الذي شكل مصدر ألمه، فلم يجد له ملجأ سوى الغرق في إبداعه الذي ييئ فيه وجعه ليرتاح، وتعتمد شكل أواخر الأسطر حتى يبين للقارئ تواصلها مع بعضها بالتدوير حتى لا يخرج الوزن عن الكامل، وتساوت الأجزاء التامة مع المضمرة* دالةً على أنه ندّ لكل من حوله من المسؤولين والأعداء، واستفاد من وحدة الوقفة التامة (فاعِلن/ دى) مُدعمة صموده لتمسكه بالشعر بغية التعايش مع أزمة الصحراء، يقول:

لَنْ أَتْرُكَ الْقَدَحَ الْمُخَضَّبَ بِالشَّهَامَةِ وَالْبُكَاءِ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0///

يَا أَبَا نَوَاسٍ فِي مَجَرَى الدِّمَاءِ 0//0/0// 0//0/0/ 0//0/

لَا تَلْتَفِتْ لِلْكَاشِحِينَ 0//0/0/ 0//0/0/

وَلَا تُؤَارِ الْحُزْنَ فِي ثَوْبِ الشَّقِيِّ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/

فَأَنْتَ وَحْدَكَ صَادِقٌ بَيْنَ الْجُمُوعِ الْكَاذِبَةِ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

قَالُوا اسْتَغْفِرْ مِنْ حُزْنِكَ الْأَزْلِيِّ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

وَاتْرُكْ مَا تَبَقَّى فَيْكِ مِنْ وَلَهٍ 0// 0//0/0/0/ 0//0/0/0/ 0//0/0/

وَمِنْ أَمْطَارٍ عَشِقَ يَغْرِبِي فِي الْجَنَانِ الْعَانِيَةِ 4 0// 0//0/0/0/ 0//0/0/0/ 0//0/0/0/ 0//0/0/0/

¹- ينظر: هدى بن حليس وسليمان بورس: جمالية الإيقاع في قصيدة "آخر الموت يا نخلتي المتعبة" لـ "محمد الأمين سعدي"، مجلة حوليات الآداب واللغات، صادرة عن كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة-الجزائر، مع/5، ع/11، ماي 2018م، ص: 235.

²- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/40، مادة (ف ل ا)، ص: 3470.

³-محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 65.

*الصحيحة (09)، المضمرة (09).

⁴-محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 66.

رمز إلى شعره بالقدح الممتلئ شهامة وحزنا في وطن تغمره الفجائع، وأوحى إليها بتفعيله مرفلة تحوي وقفة عروضية في السطر الثاني، ثم نهي عن إخفاء التأثير بما يقع، مواجهها بكل صدق في وسط مزدحم بالأكاذيب، رغم كل ما يُوجه له من نصائح بعدم الاهتمام لما يحصل، فجاءت التفعيلات المضمرة ضعف الصحيحة^{*}، مثله ثورته على السياسة، كما ثبت على قافية المتدارك لكنها تتغير من متواترة مطلقة (فالن / ء) إلى مؤسسة مقيدة موصولة بـ "هـاء السكت" (فاعلن / به)، وقعت بكلمتي (كاذبه-غائبه)، فدل التأسيس على أغلبية المسؤولين الكاذبين، والتقييد عن تغييبهم الحقائق خوفا من معاداة من يحتل أراضي الأشرقاء العرب، واختص الوصل به لاختلافه عن البقية. بعدها مر إلى المقطع الأول، وقد نظمته على البسيط العمودي، قائلا:

1-يَا أَنْتَ يَا مَلِكَ الصَّهْبَاءِ، ذَاكَ فَمِي *** يَشْتَأُقْ لِلْكَرْمِ، كَيْ أَنْجُو مِنْ الْكَرْبِ
0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/
كَرْمٌ هُوَ الْوَجْعُ الْمُمْتَدُّ فِي زَمَنِ *** يُجَرِّبُ النَّاسُ فِيهِ لُعْبَةَ التَّعَبِ
0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/
أَفْرِغْ جِرَاحَكَ فِي مَجْرَى دَمِي، فَأَنَا *** جُرْحٌ تَوَرَّدَ بَيْنَ الْعَيْدِ وَالطَّرِبِ
0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/ 0// 0//0/0/
لَا أَحْمِلُ الْحَقْدَ، لَكِنْ فِي يَدِي قَدْرِي *** أَرَاقِصُ الْحُزْنَ فِي خَمَّازَةِ الْعَرَبِ
0// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/0/ 0// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
أَسْعَى إِلَى الْجَمْرِ مُخْتَارًا، لِتَهْجُرَنِي *** فِي جَنَّةِ الرَّئِيفِ أَنْهَارٌ مِنَ الْكُذِبِ¹
0// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/0/ 0// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

شخص المأساة العربية موظفا صوت "أبو نواس" ملك الخمر، واعتمد تنوع الإيقاع بين السرعة والبطء لتقارب الأجزاء التامة والمحبونة^{**}، خدمة لتشابه زمن سادته سكر الناس بفعل الخمر، مع عصر تملأه الشماله من القهر والتعب، مما غيَّب عنهم الوعي بالحقائق، ولأنه واع أحسن بوجعهم، فازداد تعبهم واشتدت مسؤوليته في توعيتهم بلا خوف، دعمته قافية المترابك المجردة (فاعلن/ب)، فازدحام الحركات لهيمنة الظلم وأفاد الإطلاق بكسر "الباء" امتداد الحزن وسط الشعب والجهر بها، ودل التجريد على قلة حيلة هذا الشعب البائس.

جعل المقطع الثاني من الشعر الحر، افتتحه بتفعيله محدودة (متفا) ليحقق التواصل مع المقطع السابق الحر، ثم تابعت أجزاء الوافر، مع الثبات على ذات القافية والروي ليعزز الترابط مع المقطع الأول، كالاتي:

2-عَجَبًا 0///

أَبَا نَوَاسَ 0//0/0/ /
لَسْتُ كَمَا يَقُولُ الْحَاقِدُونَ 0//0/ 0//0/0/ 0//
وَلَسْتُ فِي مَنْفَايَ خَيْرٌ مِنْكَ 0// 0//0/0/ 0//0/0/ /
إِنِّي غَارِقٌ فِي الْيُئْسِ مِنْ رَأْسِي إِلَى قَدَمِي 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

^{*} الصحيحة (08)، المضمرة (16)، الموقوسة (01)، مضمرة ومرفلة (01).

¹ - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 67.

^{**} الصحيحة (24)، المحبونة (16).

وَأَنْتَ هُنَاكَ فِي اللَّامُوتِ، فِي اللَّائِبِثِ 0//0// 0/0/0// 0/0/0//
تَحْسُو خَمْرَةَ الْعَدَمِ 0/0/0// 0//0//

أَخِي يَا حَامِلَ الْأَقْدَاحِ 0/0/0// 0/0/0//

لَا تَبْخَلْ عَلَى عَطْشِي بِشَيْءٍ مِنْ نَبِيذِ الْجَمْرِ وَالْأَلَمِ¹ 0/0/0// 0//0// 0/0/0// 0/0/0//

اعتزل عن الناس مشبهها نفسه بـ (أبي نواس)، فحسده في برزخية عيشه ويطلب منه أن يكرمه بعطائه السخي من الإبداع، معتمدا في ذلك رمز الخمر. وتجردت القافية لأنه يتحدث في زمن من خياله، وأفاد روي "الميم" ببينيته انقسامه بين الواقع والخيال، وأوحى الإطلاق بالكسر إلى وجعه.

واسترسل في الطلب منه في المقطع الثالث، جامعا بين المتدارك الحر ومخلع البسيط العمودي، قائلا:

3- قُلْتُ: /0/

يَا صَاحِبِي يَا نَدِيمَ السَّهَرِ 0//0// 0/0/0// 0/0/0//

جُدْ عَلَيَّ بَيْتَيْنِ مِنْ شِعْرِكَ الْمُسْتَعْرِ 0//0// 0//0// 0/0/0// 0/0/0//

قَالَ فِي لَحْظَةٍ وَأَنْحَسَرَ: 0/0/0// 0//0// 0/0/0//

غَابَتْ كَسْرِي فَهَلْ تَوُوبُ *** وَعَيَّبَتْ شَدْوَهَا الدُّرُوبُ

0/0/0// 0//0// 0/0/0// 0/0/0// 0//0//

تَضَاءَلَتْ دَاخِلِي رُؤَاهَا *** كَنَجْمَةٍ فِي الْمَدَى تَذُوبُ²

0/0/0// 0//0// 0/0/0// 0/0/0// 0//0//

عاد في الجزء الحر إلى قافية المتدارك لكنها مجردة ومقيدة بصوت (الراء)، وقد استعملت في بداية النص مطلقة بصوت (الดาล) وعبرت عن قوته، ودلت في هذا السياق عن قوة إبداع (أبو نواس) الذي استمر على مدى عصور مختلفة، مما أوحى إلى القارئ ترابط أجزاء النص بوصل الشاعر نفسه بـ "أبي نواس"، وأفاد تقييد الوقفة قلة حيلته وشدة تعبهِ أمام شعب سيطر عليه الفقر والجهل والبدع، كما انتقل إلى العمودي لأنه نسب البيتين لـ "أبي نواس" نسبة فنية من أجل الحوار المتخيل معه، كصوت داخل النص.

وفي المقطع الرابع والأخير يغيب انتظام الوزن، فكتبه على قصيدة النثر، قائلا:

4- قُلْتُ وَقَدْ هَجَرْتَنِي الْأَوْزَانَ: 0//0// 0/0/0// /0/0/

يَا أَيُّهَا الشُّعُوبِيُّ الْجَمِيلُ 0//0/0// 0/0/0// 00/0/0//

مَا بَالُ الْعَرَبِ 0/0/0// 0/0/0//

قَالَ: /0/

بَعْضُهُمْ غَيَّبَهُمُ السُّبَاتُ 0//0// 0/0/0// 00//

وَبَعْضُهُمُ الْآخِرُ لَا يَزَالُ يَضَعُ فَوْقَ رَأْسِهِ صِفْرًا 0//0// 0/0/0// 0//0// 0/0/0//

يَأْكُلُ الْقَهْرُ مِنْهُ 0/0/0// 0/0/0//

إِنْتَسَمْتُ 0/0/0//

¹ - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 68.

² - المصدر نفسه، ص: 69.

أَوْ رُبَّمَا بَكَيْتُ 0/0/0 0//

لَا أَذْكُرُ. ¹ 0/0/0

استهله مبينا هجر الأوزان له، وبإجراء التقطيع العروضي ظهر تتابع تفعيلات لا تشكل ضوابط عروضية لوزن معروف، مع احتمال تشكيلها بطرق مختلفة: (مستعلن فعلاتن فعلاثُ/ فعلن متفععلن مستفعلاثُ/ فعلن فاعلن فعولن متعلن فعولُ/ مفاعلتن مستعلن فعولُ متعلن مفاعلن فعلن/ فاعلاتن فعولن/ فاعلاثُ/ مستفععلن فعولُ/ مستفععلن) وبالنسبة للأجزاء المتنوعة في المقطع، وردت عفويا بسبب تعوده على الشعر الموزون. وفي تشكيلة أخرى (مستعلن فعلن فعلن فعلن/ مستفععلن فعولن فاعلان/ فعلن فاعلن/ فاعلن 0////0 فعولُ/ فعولُ فعولن متفاعلن 0////0 متفععلن فعلن/ فاعلن فاعلاتن فاعلاثُ/ فعلن متفعلاثن/ فعلن فعول) فتوجد مواقع لا يمكن إنشاء تفعيلة بسبب تتابع أربع حركات أو أكثر كما في السطر الخامس والسادس.

أسهم هذا التنوع الإيقاعي الحاد بين الشعر العمودي والحر وقصيدة النثر واختلاف الأوزان والقوافي في المصالحة بين الأشكال الشعرية بما خدم جمالية النص التي توزعت على دلالات متنوعة، ترابطت فيما بينها مانحة تفردا جماليا.

وبعد الخوض في عناصر الإيقاع التي تنتمي إلى اللغة، يتواجد دور للعناصر غير اللغوية في تحقيق الفنية، يبينها الفصل الأخير.

¹ - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 70.

الفصل الثالث: إيقاع الفضاء الشعري وتعبيراته الجمالية

1. جمالية توزيع البياض والسواد

2. التعبير الجمالي لعلامات الترقيم

3. فنية توحد الإبداع الشعري مع الرسم

يختص الإيقاع البصري بالنص الذي يصدم القارئ بهيئته المكانية التي "لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا، أو ترفا فكريا¹ تتفاعل عينا القارئ أثناء استقبال شكل النص الذي تتوزع أجزاؤه على الصفحة الشعرية فيحللها ذهنه ليكشف معاني هذا التوقيع عن طريق التأويل الذي يسهم في منح المتعة الجمالية، ويتحقق بكيفية تحديد البياض والسواد للنص، وما يُدمج فيه من علامات الترقيم، بالإضافة إلى التشكيل بالرسم على هيئة صور مقصودة أو عفوية تكون منتظمة بأشكال هندسية أو طبيعية، كما تكون بإدراج لوحة باستعانة الشاعر برسام.

أولا: جمالية البياض والسواد

تنوعت البنية المكانية لقصائد الشعر المعاصر، ولها من الأهمية الشيء الكثير، بحيث تعتبر أول ما يلتفت انتباه القارئ للنص، كما أن "الاستجابة لشكل الشعر ليس أقل صعوبة من استيعاب محتواه"² لأنه يسهم في فتح ذهنه إلى البحث عن إبعاءاته المدعمة لجمالية النص ولأن «جوهر الشعر يكمن في البحث عن التعالي، من خلال تجاوز ما هو عادي»³ أبدع الشعراء أنماطا جديدة تسير تطور الواقع، توزعت بين ما هو تقليدي ومتجدد، ففتنوا في توزيع السواد والبياض والتفريق بينهما بصريا.

1- إيقاع السواد

اختلف الشعراء في ملء الصفحة الشعرية بتقنيات مختلفة، منها تكثيف السواد والاستناد إلى النبر الخطي مع تخصيص مساحة للهامش.

1-1- تكثيف السواد: من الشعراء من يكتب النص على شكل فقرات نثرية دون ترك فراغات، مثلما وقع في

نص "سراب" المنظوم على بحر الطويل، يقول:

أَرَى، لَا أَرَى، أُمَشِي عَلَى ظَهْرِ غَيْمَةِ الْأَمَانِي، وَأَخْشَى أَنْ يُعَذِّبَنِي الْغَدُ، كَأَنِّي سَمَاءٌ لَا حُدُودَ لِحُرُوجِهَا، أَوْ أَنِّي جِرَاحٌ كَالسَّمَاءِ
تَصْعَدُ، أَرَاوُدُ وَجْهَ الْحُزْنِ عَنْ لَوْنِ حُزْنِهِ، لَعَلَّ وَرُودَ الْقَلْبِ تُسْقَى بِمَائِهِ الَّذِي غَاصَ فِي أَسْرَارِ رُوحِي وَلَمْ يَعُدْ، كَأَنِّي بِهِ مَوْتُ يُضِيءُ
مَجَاهِلِي، وَكُلُّ الَّذِي يَذْرُوهُ تَلَجٌ لَهْيُهُ يُبَرِّدُ غَابَاتِ الشُّعُورِ وَيُوقِدُ.

أَنَا بَابُ هَذَا الْجُرْحِ مِفْتَاحُ غُرْفَتِي قُرُونٌ لَوْحَشِ النَّارِ، فِي النَّارِ تُوَجَّدُ، تُسَائِلُنِي الْأَعْمَاقُ عَنْ سِرِّ شَقَوَتِي، وَمِثْلِي طِينٌ مِنْ تُرَابِ
أَدِيمُهُ، فَكَيْفَ لِنَارٍ أَنْ تُسَيِّكَ أَصْلَكَ الْغُبَارِيِّ يَا ابْنَ الطِّينِ هَيْهَاتَ تَسْعُدُ.

أَنَا سُفْنٌ فِي بَحْرِ هَمِّي تَنَاقَرْتُ، وَهَمِّي بِحَارٍ فِي بَحَارٍ تَطَاوَلْتُ، يُسَائِلُنِي الْأَحْبَابُ عَنْ سِرِّ غَيْبِي؟ كَأَنِّي غَيْبٌ مَاتَ فِي بَحْرِ تَيْهِيهِ، أَوْ
أَنِّي تَيْهٌ ظَلَّ فِي الْغَيْبِ يُولَدُ، فَمَاذَا أَقُولُ الْيَوْمَ وَالْيَوْمَ فَاتَنِي، وَأَرْقِي أَمْسِي وَخَاصَمَنِي الْغَدُ! وَكَيْفَ لِقَلْبِي أَنْ يَهَادِنَ دَهْرَهُ، وَجَمْرُهُ

¹ - ينظر: عبد الحميد شاكر: الصورة في الأدب ضمن: عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، 31، المطبعة الوطنية للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2005م، ص: 178.

² - I. A. RICHARDS: *Practical criticism a study of literary judgment Principles of Literary Criticism*, p: 225.
Original text: «THAT the art of responding to the form of poetry is not less difficult than the art of grasping its content.»

³ - MAXIME DURISOTTI: *L'alliance de la poésie et de la critique*, site: <https://www.nonfiction.fr/home.htm>, samedi 20 mars 2018 ; à 04:25 h.

Texte original: «l'essence de la poésie, la recherche de la transcendance et la présence par la transgression des représentations convenues, le dépassement du moi ordinaire».

هَذَا الْحَرْفُ هَيْهَاتَ تَرْقُدُ.

أَنَا قَمَرُ الْأَشْوَاقِ، صَوْنِي يَسِيرُ بِي، إِلَى مُدُنٍ فِي الْقَلْبِ تَنَأَى وَتَبْعُدُ، يُسَائِلُنِي دَمْعُ الْغَرَامِ عَنِ اللَّيْلِ تَرَاءَتْ لِعَيْنِي كُلَّمَا خَانَ مَوْعِدُ، كَأَنَّ جِرَاحِي جَنِمًا اجْتَاَحَهَا لَطْفٌ، بَدَتْ لِي كَأَنَّي فِي الْجِرَاحَاتِ تُوَلَّدُ، وَأَنَّ حُرُوفِي الْقَادِمَاتُ مِنَ َالرُّؤْيَى، تُوجِّحُ حُزْنَ دَاخِلِي لَيْسَ يَهْمُدُ، سَأَتَّبِعُ رُوحِي فِي سَمَاءِ صَفَائِهَا، وَأَهْجُرُ طِينًا مِنْ ظَلَامٍ تُدَيِّقُنِي عَذَابًا طَوِيلًا نَارُهُ لَيْسَ تُخْمَدُ.... أَلْخَ آخِرُهُ.....¹

يخفف السراب كل شيء حتى يصير لاصقًا بالأرض، لا شخص له، يجري على وجه الأرض كأنه الماء، منتصف النهار² تنشأ هذه الظاهرة عن انكسار الضوء في طبقات الجو عند اشتداد الحرارة، وتكثر في الصحراء³ فهو مظهر الضياع والتهيه في المناطق الواسعة، يخدع الناظر بما يحاكي إيهام الشاعر للمتلقي بأن النص لا ينتمي إلى الشعر العمودي، بحيث يتوزع على أربعة صفحات، لا ينتهي المعنى في شطرين في كل من الأبيات (3-4-9-16) بل يتعداه إلى ثلاثة أشطر. يفصل بين الأشطر بفاصلة، يمكن كتابة الجزء الثالث على الطريقة العمودية كالآتي:

أَنَا سَفُنٌ فِي بَحْرِ هَمِّي تَنَأَتْ، *** وَهَمِّي بِحَارٌ فِي بَحْرِ تَطَاوَلَتْ،
يُسَائِلُنِي الْأَخْبَابُ عَنْ سِرِّ غَيْبِي؟ *** كَأَنِّي غَيْبٌ مَاتَ فِي بَحْرِ تَيْهِيهِ،
أَوْ أَنِّي تَيْهٌ ظَلَّ فِي الْغَيْبِ يُوَلَّدُ،
فَمَاذَا أَقُولُ الْيَوْمَ وَالْيَوْمَ فَاتِنِي، *** وَأَرْقِي أَمْسِي وَخَاصَمَنِي الْغَدُ!
وَكَيْفَ لِقَلْبِي أَنْ يُهَادِنَ دَهْرَهُ، *** وَجَمْرَةُ هَذَا الْحَرْفِ هَيْهَاتَ تَرْقُدُ.

ظهر التصريع في البيت الأول، مع قافية مجردة ومقيدة (فاعلن/ت) أشارت إلى امتلاء قلبه هما، وتعدى البيت الثاني إلى ثلاثة أشطر مما ميّزها بالملحمية التي تحاكي معاني النص بتشكيل حدة متدافعة، عززها إطلاق القافية بروي "الدال" (فاعلن/د).

ورد مثل هذا في قصيدة حرة لـ (عقاب بلخير) بعنوان "تحت ظل المقبرة" بامتداد أفقي كتصوير لشكل المقبرة والأرض المسطحة الممتدة، معبرا عن طغيان تهميش المبدعين وإبداعاتهم في هذا الزمان، مستعينا بترصيف الكثير من الوحدات العروضية المتنوعة، وفي المقابل يتقلص السواد في بعض الأسطر مع الانتهاء إلى الوقفة التامة في كل جملة شعرية، موحيا إلى العزلة التي يعانيتها في محيط يملأه الجهل بقيمة الشعر المعاصر، مع ما يتأمله في قراء متمكنين يقدرونه. كما ورد في قصائد نثرية لـ (عمار بن لقرشي): "بقايا حلم، تراويل...، وريقة ورد.."، ونص "غربة ظلي" لـ (منيرة سعدة خلخال) و... .

1-2- "النبر الخطي": النبر في اللغة من «نبر الشيء نبرا: رفعه، نبر في قراءته أو غنائه رفع صوته، والنبر في النطق

¹ - محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: من 11 إلى 14.

² - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/3، ج/23، مادة (س رب)، ص: 1982.

³ - ينظر: إيمان الحيازي: ظاهرة السراب الصحراوي، موقع موضوع، 15 جانفي 2018م، الساعة: 18:00.

إبراز أحد مقاطع الكلمة عند النطق.¹ يحدث أثناء كتابة القصيدة، وتعد «الكتابة شفرة تحول الكلام المنطوق إلى كلام مكتوب دون إبدال الرسالة، فهي تحول للكلمات من سلسلة أصوات إلى أشكال خطية مرئية على سطح ما»² تخاطب بصر المتلقي، فتتدرج القراءة من المستوى الصوتي إلى الجانب الأدائي ثم الدلالي أين يستغل القارئ عينه مع عقله لتفسير النص بدل أذنه. ومن البديهي أن تصادف العين تغيراً في سمك الخط أو حجمه وحتى شكله وموقعه³، يؤوله الذهن، مما «يكسر الإيقاع الساكن الذي يطغى على المكان فيملأه ديبياً وحركة»⁴ تتميز بحضوره المتنوع في متن النص وهامشه، كالاتي:

أ-النبر بالتمطيط: ورد في نص "الجميلة النائمة" ل (سميرة بوركبة)، تقول:

يَا حُلْمَ أَخْلَامِي
سِنِينَ...
نَامَتْ جَمِيلَةً
فِي غَابَةِ النَّسِيَانِ
لِتَضْحُو عَلَى صَبَاحَاتِ حُبِّكَ
يَا وَاشْمًا تَارِيخَ مِيلَادِهِ
بِقَلْبِي...
قَلْبِي الْبَاجِثُ عَنْكَ فِي
دَفَاتِرِ الزُّمَرِ
يَفْتَحُ قَلْبَهُ لَكَ وَحْدَكَ
فَسَجِّلْ يَا سَاكِنًا رُوحِي
عَلَى صَفَحَاتِ الْقَلْبِ
إِسْمَكَ وَحُلْمِي
مِيلَادِي وَحُبِّكَ
أَيُّهَا الْمُسْتَحِيلُ الْمُمْكِنُ جَدًّا
أَيُّهَا الْمُمْكِنُ الْمُسْتَحِيلُ
سِنِينَ عَشْرٍ
كَمْ تَأَخَّرْتُ...
يَا زَمَنًا بَاهِيًا فِي اللَّقْيَا
مَنْ أَوْقَفَ عَجَلَةَ الْقَلْبِ
عَشْرَ سِنِينَ لِأَلْقَاكَ؟⁵

¹ -مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ن ب ر)، ص: 897.

² -سيزا قاسم: القارئ والنص -من السيمويطيقا إلى الهيرمينوطيقا، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج/23، ع/3-4، 1995م، ص: 263.

³ -ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل تحليل ظاهري)، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط/1، 1991م، ص: 259.

⁴ -عبد الرحمان تيرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 114.

⁵ -سميرة بوركبة: ليزانكسيا، ص ص: 43-44.

يلفت انتباه القارئ إلى تكثيف المد الخطي للأحرف، مشيراً إلى طول صبر الشاعرة الطويل واستمرار عشقها لحبيبها الذي انفصلت عنه منذ عشر سنوات، دل على وفائها مؤدياً انسجاماً بين الصورة البصرية والتعبيرية، خاصة مع المد المفرط لكلمة "سنين"، بتماسك نصي وتميز جمالي.

كما ورد في سياق آخر في قصيدة "أنين"¹، يقول:

هُنَاكَ مِنْ خَلْفِ جُذْرَانِ الْأَنِينِ 00//0/0/ 0//0/ 0//0//

يَمْتَدُّ عَرْفُكَ بِالْجَوَى 0//0/// 0//0/0/

لَا بِسَا ثَوْبِ الْحَنِينِ 00//0/ 0/0//0/

إِعْزِفِي عَلَى أَوْتَارِ الصَّنْتِ مَا شِئْتَ 0//0/ 0/0// 0/0/ 0/0// 0/0/ 0//0/

تَسَابِيحِ الْقَصِيدِ الْمُسَوَّهِ بِالْأَمَلِ 0//0/// 0//0/ 0//0/0/ 0//

بَاعِثًا أَشْلَاءَ بُعْدِي 0//0/0/ 0/0//0/

دَعِيهِمْ يَسْتَرْقُونَ السَّمْعَ 00//0/ 0/// 0/0/0//

مِنْ مَلَاهِيهِمْ يَذْرِفُونَ الدَّمْعَ 00//0/ 0//0/0/ 0/0//0/

يُرْأَرُونَ بِالْبُؤْسِ 00//0/ 0//0/0/

مَوْلَعُونَ هُمْ بِالصَّيْبِ 00// 0/0// 0//0/

يَفْخَرُونَ بِالْوَهْمِ. بِالْثَوَاخِ 00//0// 0/0// 0//0/

وَأَسْتَكَانُوا حِينَ جَاءَ الصَّبَاحُ 00// 0/0//0/ 0/0//0/

دَعِيهِمْ 0//0//

فَتَغْرِيبُهُ الْوَجْعَ الْمَعْطَرِ 0//0// 0//0/0/ 0//0// 0//0//

بِشَذَى الْيَاسَمِينِ 00//0/ 0///

آتِيَةً لَتَمُحُو شَكِّي 0//0// 0//0// 0//0/

وَشَوْقِ السَّيْنِ 00// 0/0//

سيطر على النص جو من التصوف المشحون بالشجن يحاكي دلالة العنوان الذي تختصره كلمة "أنين" في مضمون أوحى إلى شدة الحزن، بحيث يخاطب الشاعر نفسه من خلال جوارحه التي يملأها الوجد* مُعَبَّرَةٌ عنه بصمتها في ليله الطويل عندما يكون وحيداً ومستعداً لمحاسبة ذاته على أفعاله، وقد أفاد إسناد صفة التشويه للفظلة (الأمل) معنى التشاؤم كاشف عن حقيقة ابتعاده عن الطريق السوي، فاستفاد من المد الخطي في كل من (يسترقون-الصباح-النواح)، مشيراً إلى محاكمة نفسه طوال الليل، لكنه سينتهي من ذلك بطلوع صباح يوم جديد، دعمه تداخل التفعيلات** مع التدوير وتقييد القافية (فال) بروي (الحاء)، ليدل على حدة التضارب الانفعالية في صراع ضميره بين الالتزام والتساهل، عزّزه اشتراك (العين والحاء) بخروجها من وسط الحلق، مع اختلاف صفاتهما

¹ - عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص ص: 26-27.

* (اعزفي/ البد، السمع/ الأذن، الدمع/ العين، البوح/ اللسان، الصباح/ العين).

** (الرجز-المتدارك-الكامل-الرمل-المتقارب-الوافر).

بين الجهر والهمس، بالإضافة إلى التمايز في القافية بين التجرد والردف بعدها تتفرد مفردة (دعهم) بسطر كامل لتبين تركيزه على الاستقامة، مبتعدا عن كل ما يعيقه عنها كلما تغلغل في هذا المناخ الصوفي.

ب-النبر في المتن: ظهر في نص "أنت محنتي"¹، يقول:

قَدْ كُنْتُ مَحْنَتِي 0// 0//0/0//
وَصِرْتُ الْآنَ 0// 0//0/0//
أَنْتَ مَحْنَتِي 0// 0//0//
مَا ذَنْبُ أَذْمَعِي 0// 0//0/0//
فَمِنْ أَشْفَارِكَ السَّوْدَاءِ 0// 0//0/0/0//0//
قَدْ تَشَكَّلْتُ 0// 0//0//

أُورِدَتِي.. 0//0//

يرى الشاعر في الحبيبة خلاصه الذي عبر عنه بكلمة "محنتي" وتركز النبر على لفظة (أوردتي) بكتابتها بحجم كبير، وتعني العروق التي تنبض في جسد الإنسان، مشكلة مجرى الحياة² مع انزياحها باتجاه اليسار وكأنها تنحو نحو القلب، واحتوائها لسطر كامل، كما استقلت بتفعيلة كاملة مطوية وقد شاركتها في ذلك مفردة قبلها (تشكلت)، لكنها تختلف عنها في كونها مخبونة، وسرع الطي الإيقاع لتتابع ثلاث حركات بما يحاكي نبض قلبه، مما أوحى إلى أنها المصدر الوحيد لحياته، ويُسجل غياب علامات الترقيم عدا النقطتين في آخر سطر، وقد دل التفاعل السياقي لهذا التميز الثري إلى أنها المصدر الوحيد لنبضه، كما عزز تكرار حرف (قد) وكلمة (محنتي) هذه المعاني.

ج-النبر على عتبات النص: تم تداوله في عدة قصائد، منها ما جاء في العناوين الداخلية بنص "في ذمة الكبرياء"³ للشاعر (ياسين عرعار) كرد على نص "من شوه البحر"⁴ لصديقه (شارف عامر أبو يوسف^{**})، وقد جمعا معا في الجدول الآتي:

¹ -قدور رحمان: ثروة عمري، ص: 57.

^{*} "الحنة هي الخبرة والخلاص". ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/06، ج/46، مادة (م ح ن)، ص: 4150.

² -ينظر: المصدر نفسه، مج/06، ج/53، مادة (و ر د)، 4811.

³ -ياسين عرعار: مهر ليلي، ص: من 43 إلى 47

⁴ -شارف عامر أبو يوسف: من شوه البحر، موقع صدانا، 18 جانفي 2019م، الساعة: 11:05.

^{**} «ولد سنة 1961م، ببلدية الفيض ولاية بسكرة، متحصل على دبلوم في التحدير والإنعاش، وتحصل على شهادة ليسانس أدب عربي، وهو عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، بدأ نشر أعماله منذ الثمانينيات في الصحف الوطنية والعربية، شارك في عدة مهرجانات وطنية، ونال عدة جوائز، له عدة دواوين منها "الظمأ العاتي، إلياذة بسكرة، أيها الوطن، تفاصيل الحنين، شغف الكلام، مراسيم البوح، وظمأ الماء، أغاني عام الورد والورد، تناهيد النهر...»، كما كتب في المجال النقدي، ودرس علاقة الشعر بالطبّ». مجموعة من الأساتذة، إشراف: رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج/2، ص: 177.

(في ذمة الكبرياء)	"من شوه البحر" ل (شارف عامر أبو يوسف)
مدخل قَصِيدُكَ يَذْكِي لَهَيْبَ الْبُطُولَةِ *** "فَيَغْدُو الْعَزِيزُ بِآيِ الْفُحُولَةِ"!! وَيَبْقَى الْخَيَالُ حَبِيسَ الْجُنُونِ *** لِأَنَّ الْخَصَادَ يُرِيدُ الرُّجُولَةَ؟؟ وَهَوْلُ الْخُطُوبِ فَطِيمًا يَظَلُّ *** يُنَاجِي الْخُلُودَ يُنَاجِي الطُّفُولَةَ؟؟ فَلَنْ يَبْلُغَ الْمَجْدُ مَوْجَ تَحْدَى *** وَقَدْ يَشْتَهِي فِي التَّصَدِّي الْعُمُولَةَ سُؤَالُكَ شَعْرٌ بَنَى الْقَاعِدَةَ *** "وَأَسْئَلُهُ الشَّعْرُ كَمْ جَالِدَهُ؟" وَفَلَسَفَةُ الْبَحْرِ تَنْزِفُ دَوْمًا *** بِأَلْفِ سُؤَالٍ كَمَا الشَّارِدَةُ؟؟ فَرَكِبْتُ الصَّعَالِيكَ حِينَ تُغَيِّي *** بِأَنْشُودَةِ الرُّؤْيَةِ الْفَاسِدَةِ!! شَرَايِينُهُمْ تَرْتَوِي مِنْ ثُلُوجٍ *** تَفُوحُ بِهَا الْخُمْرَةُ الرَّاكِدَةُ!! مَذَاقُ الشَّرِيدِ رَهْنُ الصِّيَاحِ *** يَرَى الْفَاجِعَاتِ دُجَى بَارِدَةً!! زَوَاجُ الْعُهُودِ بَصُوءُ الْمَرَايَا *** سَيُفْشِي خَبَايَا الْقَلَى الْجَاحِدَةَ!! فَتَلْقَى الْجَوَابَ يَسُوقُ الْخَطَايَا *** إِلَى مَوْجَةِ السَّدْرَةِ الْمَارِدَةِ! وَنَحْيَا جَنَائِزَ حُبِّكَ نَجْمًا *** يُغَارِلُ عَذْرَاءَنَا الصَّامِدَةَ!! لِمَ الْعُودُ يَبْكِي ضَنَاءَهُ طَوِيلًا *** وَلَمْ يَسْتَحِجْ نِعْمَةً وَاقِدَةً!! فَرَزَابُ* بَثَّ قَصِيدَ الْفُنُونِ *** وَمِنْ وَتَرٍ وَطَرِ الصَّاعِدَةَ! تَمِيسُ ظَفَائِرُ غُصْنِ الْحَيَاةِ *** وَيَزْهُو الْهَوَى خُضْرَةً وَاجِدَةً! وَمِنْ قِصَّةِ الْبَحْرِ عِشْقًا سَجَنِي *** سَجَايَاهُ مَيَّادَةً خَالِدَةً!!	مَتَى تَلْتَقِي مُهَجَّتِي وَالْبُطُولَةَ *** فَيَغْدُو الْعَزِيزُ بِآيِ الْفُحُولَةِ"!!؟؟ وَيَأْتِي خِيَالُ مَرَايَا الْجُنُونِ *** بِسُنْبُلَةٍ تَنْتَشِي بِالطُّفُولَةِ"!!؟؟ وَيَحْيَا عَلَى فَهْرَسٍ مِنْ جُنُوحٍ *** لِيَنْحَرَ فِي مُقْلَتَيْكَ الطُّبُولَةَ"!!؟؟ يُطَارِدُ فِيكَ جَلَالَ الدَّمَاءِ *** وَلَا يَشْتَهِي فِي الْأَدَاءِ السُّهُولَةَ"!!؟؟ مدخل: أَقُولُ وَلَنْ أَجْمَعَ الشَّارِدَةَ *** عَلَيْكُمْ بِفَاتِحَةِ مَارِدَةٍ ... وَأَشْرَعُهُ تَحْتَسِي مِنْ دَمِي *** وَصَعْلَكَ لَمْ تَكُنْ سَائِدَةً لَقَدْ أَرْضَعُونِي عُفُونَهُمْ *** جَنَائِزَ حَيِّي هِيَ الشَّاهِدَةُ وَكُلُّ الْحَنَاجِرِ عَنَّتْ لَهُمْ *** فَلَمْ أَسْتَحِجْ رُؤْيِي الْوَاقِدَةَ وَوَجْهَهُ الْفَجِيعَةُ أَنْشُودَةً *** تُرَدِّدُهَا أَلْسُنٌ جَاحِدَةً أَتَلْفُظُنِي نَجْمَةً لِلدُّخَى *** وَقَافِلِي مِنْ هُنَا رَائِدَةً"!!؟؟ وَتَفْضُحُنِي رَغْبَتِي يَا فَتَى *** وَتَشْنُقُنِي صَفْعَةً صَاهِدَةً"!!؟؟ لِمَ الْأَلَمُ فِي جُرْحِنَا يَنْتَشِي *** وَبَعْضُ لَهُمْ أَنْفُسٌ بَارِدَةً"!!؟؟ فَمَنْ شَوَّهَ الْبَحْرَ بَعْدَ النَّوَارِ *** سَ يَوْمًا وَصَاغَ النَّدَى مَائِدَةً؟؟ وَمَنْ شَوَّهَ النَّهْرَ بَعْدَ الثُّلُوجِ *** وَمَنْ شَوَّهَ الْخُلُمَ لِلرَّافِدَةِ؟؟ وَمَنْ شَوَّهَ الْخُسْنَ فِي شَعْبِنَا *** لَكَ اللَّهُ يَا أُمِّي الْوَاقِدَةَ؟؟ تَمَانِمُ هَلْدِي السُّنُونُ عَدَّتْ *** لَهَيْبًا عَلَى الشَّهْوَةِ الْفَاسِدَةِ ... بَعِيدًا عَنِ الصَّمْتِ يَوْمَ النَّدَا *** وَفِي آيَةِ الرَّبِّ كَمْ وَارِدَةٍ .. سَتَزْهَرُ شَمْسُ الشُّعُوبِ مَعَا *** وَمَنْبَعُهَا الثُّورَةُ الْقَائِدَةُ مَتَى تَلْتَقِي خُضْرَةً لَا دَمًا *** وَتَفْتَرِشُ الْمَوْجَةَ الْوَاحِدَةَ كَاسِئِلَةً فِي فَمِ شَاعِرٍ *** وَأَسْئَلُهُ الشَّعْرُ كَمْ جَالِدَهُ!!
مخرج لَهَيْبُ الْمَعَالِي وَلَيْدُ الْعُقُولِ *** نَقَّاسٌ بِهِ الْفِكْرَةُ الرَّائِدَةُ !! وَأَيَّةُ زَرْعِ غُصَاةٍ فَوْزٍ *** مَقَامٌ يُنَافِي الرُّؤْيَ الْكَاسِدَةَ!!	مخرج أَيَسْمَعُنَا آحَزُ الْبُلْهَاءِ *** وَمِنْ سَلْسِيلِ الرُّؤْيِ الْوَاقِدَةَ وَتَعْلَمُ أَنَّا عَلَى عَكْسِهِمْ *** بِفِكْرَتِنَا الْفِكْرَةَ السَّائِدَةَ

تناول النص الأول في المدخل حلم الشاعر بإبداع راق، ثم تحدّث عن الألم الذي أحدثه دنو مستوى الشعر في ذاته، مبينا سبل النجاح الحقيقي بعيدا عن التصعلك الديني الذي شوهه، وهو يأسف على انتشاره وذيوعه بين الجمهور، في مقابل غياب إبداعه الراقى عن الساحة الذي زاد من وجعه، فهذا الانحطاط سينقل إلى أجيال المستقبل ولا سبيل للنجاة سوى قيام ثورة على هؤلاء، وينتهي إلى مخرج يفيد تميز الفئة التي ينتمي إليها بالأفكار السليمة. أما النص الثاني فيمدح (عرعار) إبداع (شارف) طالبا منه تطوير نفسه أكثر، دون الانقياد إلى الرداءة، لأن هذا الوضع لن يدوم وسينتهي مهما نال من شهرة، لوجود شعراء يحفظون أمانة الشعر وحرمة وقد دعم هذا المعنى بالاستناد إلى تقييد القافية، ثم يعتب عليه حزنه الدائم على محدودية انتشار إبداعه، معتمدا دمج المدخل مع المتن في ستة عشر بيتا بما يخالف السابق الذي جعل قبل المدخل أربعة أبيات يليها ستة عشر بيتا للمتن، مع

* «زرياب: الموسيقار العربي الأندلسي الذي أرسى قواعد فن الموشحات الأندلسية ومضيف الوتر الخامس للعود.» ياسين عرعار: مهر ليلي، ص: 45.

انتهاءهما بمخرج مكون من بيتين. وكان لاختلاف الهيئة المكانية في النص الثاني على مستوى حجم الخط ما يلفت الانتباه بحيث يكتب كلمتي (مدخل ومخرج) بخط مغاير وداكن، موظفا صغر حجم المدخل رغم طوله لكثرة حديثه عن صعاليك الشعر ذوي الشهرة قصيرة المدى، بما يحاكي صغر حجم الخط، ثم يترك فراغا منتقلا إلى صفحة أخرى لكتابة آخر بيتين من المدخل مضمونهما الدعوة إلى التفاخر بإبداعه الراقي الذي سيناله الخلود لترتاح نفسه. وكبر خط المخرج كما خصص له صفحة كاملة رغم اختصاره في بيتين ليدعم بروز الشعر الراقي واستقلاله ونجاحه لأنه وليد العقل السوي، مشيرا إلى اختلاف البداية عن النهاية كمعادل بصري لمضمون النص.

1-3- الهامش: من "الهمش"، وهو كثرة الكلام والخطل في غير صواب.¹ ويعني اصطلاحا "العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته".² ويضم «توطئة وفذلكة ومقدمة ومدخل وتنبيه وكذلك الإهداء والشكر والتذليل... الخ.. وغايتها توجيه القارئ وإرشاد خطاه إلى كيفية قراءة النص»³ لذا عليه الانتباه إلى أهمية هذه العناصر ومساعدته على فهم المحتوى في بث الجمالية.

استخدم في عدد معتبر من النصوص بأشكال وأماكن مختلفة، منها ما ورد في قصيدة "فنجان قهوة"⁴ والفنجان هو وعاء صغير تسكب فيه القهوة، الشاي والحليب، أما القهوة فهي "الخمير، سميت بذلك لأنها تقهي شاربها عن الطعام أي تذهب بشهوته، فتشبعه.⁵ طعمها شديد المرارة ولونها أسود، تعمل على تنبيه الذهن لشاربها، فهي سلاح ذو حدين مرة ومنبهة، وقد ارتبط مضمون النص بهما، لشدة الألم والحزن الذي يحاكي سواد لونها، مع بث الفطنة في ذهن الشاعرة كي تواصل الإبداع احتوى النص على فراغات أوحى إلى تقسيمه لمقاطع دون ترقيم أو عنونة مع استقلال الأول بصفحة شعرية يشغل وسطها بحيث يظهر الفراغ من أعلى وأسفل، تقول:

نَامَ الْفَرْحُ الَّذِي 0/0/ 0/0/0 متفاعِلن

مَاتَ قَبْلَ أَنْ يَمُوتَ 0/0/ 00/0/0 فاعِلن مفاعِلان*

وَأَسْتَمَرَّ فِي الْخُلُمِ 0/0/ 0/0/0 فاعِلن مفاعِلن

مُعْنِيًا عَلَى لَحْنِ الْحَبِينِ بِلَا وَتَرٍ! 0/0/ 0/0/0 0/0/0 0/0/0 فاعِلن مفاعِلتن مفاعِلتن متف

فَأَسْتَيْقِظُ الْوَجْعَ الْمُهْدَهُدُ طُوفَانًا 0/0/0 0/0/0 0/0/0 0/0/0 متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن مت

فَاضَ فِي خَصْبِ الْعُيُونِ فَأَخْضَرَتْ. 0/0/ 0/0/0 0/0/0 فاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

عبر الفراغ في البداية عن صمتها وهدوءها لشدة حزنها، وقد استندت إلى مزج أجزاء الكامل مع الوافر

¹ - ابن منظور: لسان العرب، مج/06، ج/52، مادة (ه م ش)، ص: 4700.

² - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ج/1، ط/2، 2001م، ص: 76.

³ - ينظر: حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها -دراسة-، ص: 70.

⁴ - حنين عمر: سر العجر، ص ص: 145-146.

⁵ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/05، ج/52، مادة (ق ه ا)، ص: 3767.

* مخرومة حذف أول وتدها، معقولة لحذف الساكن الخامس ومذيلة.

⁶ - حنين عمر: سر العجر، ص: 145.

مع سيطرة المتغيرة منها على التامة وتنويع وزن الوقفات (فال/فاعلن) مع تقييدها بأروية توزعت بين الهمس والجهر (ت-م-ر)، للإيحاء إلى انقسام مشاعرها بين الألم والطموح وهذا ما يؤكد افتتاح المقطع بعبارة (نام الفرح)، وتقصد بالفرح شعرها، واعتمدت فعل النوم بدل الموت كدلالة على وجود فرصة للنهوض والاستيقاظ على عكس النهاية الأبدية بالموت، لتدعم الاستمرار في الحلم، بأن يتجذر إبداعها لدى القراء وقد قيدت "الميم" ابدل جرّها موحية إلى انغلاق الجمهور الجزائري عن شعرها، مما عمّق وجعها، لكنها تسعى به لارتقاء خارق للعادة، مستندة إلى عدول تعبيرى يبين قدرتها الغناء على لحن دون وتر، ذاكرة اسمها، مع التوقف عند جزء موقوف ومخوذ (متف) أوحى إلى صمودها رغم انقطاع الأمل ومع كل الصعوبات التي واجهتها جاعلة منها محفزاً للإنتاج دعمه القطع في الحشو عند كلمة (طوفانا) يليه التدوير مبينا فيض الدموع من الألم كعامل في نجاحها الذي يعززه الانتهاء إلى جزء تام ويعود السكون باعتماد البياض منتقلة إلى صفحة موالية في المقطع الثاني، تقول:

سَرَدَ السُّكُوتُ حِكَايَةَ لَلْيَاسِمِينَ 0//0// 0//0// 00//0/0/ متفاعلن متفاعلن متفاعلن
ذَابَ سُكْرُ الرُّوحِ فِي أَفْقِ انْتِظَارِي الْيَاسِ 0//0/0/ 0//0// 0//0/0/ فاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
مَنْ كُلَّ شَيْءٍ حَتَّى الْبُكَاءِ 00//0/0/ 00//0/0/ متفاعلن متفاعلن
مُسْتَسْلِمٌ لِلْإِنْتِهَاءِ 00//0/0/ 0//0/0/ متفاعلن متفاعلن
مُحَارِبٌ بِلا حِمَاسٍ 00//0// 0//0// متفاعلن متفاعلن
مُتَحَالِفٌ مَعَ النُّعَاسِ 00//0// 0//0// متفاعلن متفاعلن
مُتَوَسِّدٌ سَرَجَ الْفَرَسِ¹ 0//0/0/ 0//0// متفاعلن متفاعلن

خاب أملها وضعفت عزيمتها لغياب صدى إبداعها في بلدها، بعد أن انتهى أثر القهوة عليها من خلال عبارة (ذاب سكر الروح) منتظرة اهتمام القراء الجزائريين، وهذا ما أفاده الحضور المكثف للتذليل الذي احترق الحشو في عبارة (من كل شيء)، مما أوحى إلى أن المرض سببه آت من وطنها، وحضوره في أضرب الأسطر بأجزاء عبارات تحمل دلالة التشاؤم (حتى البكاء-للانتهاء-بلا حماس-مع النعاس)، مؤكدة افتقاد الأمل في التغيير باستقرار الوضع على ما هو عليه، مظهرة حالة الجزع دعمها انتشار "السين" بهمسه.

ويتجدد البياض مرة أخرى كإشارة إلى المرور للمقطع الثالث، بعد أن أمضت فترة معزولة مع نفسها التي أبت التوقف عن الكتابة لتنفس عن وجعها، قائلة:

فَرْجِي 0// متفا	فَرْجِي
مُسَافِرٌ فِي عِبَادِ مَرَاثِيهِ 0//0// 0//0// 0//0// متفاعلن	مُسَافِرٌ فِي عِبَادِ مَرَاثِيهِ
عَلَى الْوَرَقِ الْبَحْرِيِّ يَرْسُمُ وَجْهَهُ 0//0// 0//0/0/ 0//0// متفاعلن متفاعلن متفاعلن	عَلَى الْوَرَقِ الْبَحْرِيِّ يَرْسُمُ وَجْهَهُ
ثُمَّ يَمْخُوهُ بِالْحُزْنِ الْمَكْدَسِ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ فاعلن متفا فاعلن مت	ثُمَّ يَمْخُوهُ بِالْحُزْنِ الْمَكْدَسِ
فِي فَنْجَانِ قَهْوَةٍ ... 0//0/0/0/ 0// متفاعلاتن	فِي فَنْجَانِ قَهْوَةٍ ...
ملاحظة سيئة: لَمْ أَكُنْ أَشْرُبُهَا لَكِنِّي صِرْتُ أَشْرُبُهَا	ملاحظة سيئة: لَمْ أَكُنْ أَشْرُبُهَا لَكِنِّي صِرْتُ أَشْرُبُهَا
مَرَّتَيْنِ فِي الْأَلَمِ: مَرَّةً فِي بَرْدِ طَائِرَةٍ بَعِيدَةٍ وَمَرَّةً فِي	مَرَّتَيْنِ فِي الْأَلَمِ: مَرَّةً فِي بَرْدِ طَائِرَةٍ بَعِيدَةٍ وَمَرَّةً فِي
بَرْدِ حُضْنِكَ يَا حَبِيبِي ²	بَرْدِ حُضْنِكَ يَا حَبِيبِي

¹ -حنين عمر: سر العجر، ص: 146.

² -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

سافرت بشعرها الذي لم تجد له مكانا في الجزائر، بل نال الشهرة والمجد خارجها، مفتحة المقطع بكلمة (فرحي) لتقصده تاركة لازمة الورق للدلالة عليه، وقد سيطرت على السطر، بتفعيلة محذوذة تؤكد وحدته في بلده وانقطاعه عن القراء، فاقدة أمل النهوض به في وطنها، كما استعانت بحذف جزء كبير من الأجزاء بتوظيف العلل داخل الحشو مع علامة الحذف في الأخير، مدعمة معاني الحو وارتبط آخر سطرين بالتدوير مشيرة إلى وسيلة الحو بفنجان قهوة يخفف عذابها ويساعدها على النسيان والصمود، بعيدا عن أهلها، وتنشط عقلها فيغيب عنه النعاس ويطول السهر ويشدد التفكير في موقع إبداعها في بلدها، الذي دلت عليه بترك بياض قبل كتابة ملاحظة أحالت بها إلى المعنى السابق، تصفها بأنها سيئة. وهكذا اجتمعت الدلالة الشعرية داخل هذه الملاحظة في تسكين وجع الرأس بسبب الغربة في رحلات نشر إبداعها ولاغترابها الروحي والفكري في الوطن، وقد أدت الهيئة المكانية دورا فعالا في بث المعاني، لعدم تغيير حجم الخط ولا نبره ولا نوعه كدليل على وحدة الألم الذي يتماثل فيه وجع الغربة ودوام السفر مع ضيق الاغتراب، وكان مجيئها بعد المقطع الأخير بدل أن تكون فاتحة للنص مقصودا، يعززه رسم حدود المقطع الأخير مع حدود الملاحظة مشكلا جزء من خريطة الجزائر، مما يدعم الدلالة السابقة.

ورد تضمين إهداء في قصيدة "أرض الحب"¹ في منتصف الجزء العلوي من الصفحة كالاتي:

إهداء:

إلى صديقي العزيز بحر أبو ظبي وحده يعرف
والى الكورنيش والمقاعد والزهور الصغيرة التي تحيني
كلما مررت هناك وإلى تلك البلاد التي يسميها الجميع أرض الثروة
وأسميها وحدي أرض الحب!

يَا بَحْرَ الْحُبِّ أَتَذْكُرْنِي؟	***	كُلِّي أَشْوَاقَ مَحْنُونَةٍ
أَمْوَاجُكَ قَطْعًا تَعْرِفُنِي	***	كَعْيُونِ الشَّمْسِ الْمُحْزُونَةِ
فَسَمَاؤُكَ كَانَتْ صَاحِبَتِي	***	وَصَدِيقَةُ سِرِّي الْمَأْمُونَةِ
يَا أَرْضَ الْحُبِّ الْمَجْدُ لَكَ	***	إِنِّي لِلدُّرُوبِكَ مَدْيُونَةٌ
مَجْدٌ مِنْ شَجَرٍ سِحْرِي	***	أَحْلَامُ تَرْتَادُ غُصُونَهُ
أَحْلَامُ الْحُبِّ تُرَاوِدُنِي	***	وَأَزَاوِدُ فِي الْبَحْرِ عَيْونَهُ
بَحْرٌ قَدْ خَالَطَ مِلْحَ دَمِي	***	وَمَشَاعِرُ كَانَتْ مَدْفُونَهُ
طَهَّرَتْ الْقَلْبَ بِمَوْجَتِهِ	***	وَطَرَدَتْ مَوَاجِعَ مَلْعُونَهُ
وَجَعَلَتْ زَمَانِي يَبْعَثُنِي	***	وَيَفُكُّ الرُّوحَ الْمَرْهُونَهُ
يَا أَرْضَ الْحُبِّ خُذِي شُكْرِي	***	حَرَزْتَ طَيُّورِي الْمَسْجُونَهُ
وَمَنْحَتْ مَدَاكِ لِقَائِي	***	بِقَصَائِدِ عَشْقِي مَوْزُونَهُ
وَرَسَمَتْ مَآثِرِكَ الْكُبْرَى	***	فَتَرَكْتَ الدُّنْيَا مَفْتُونَهُ
الْحُبُّ فَقَطْ مَنْ يَحْكُمُنَا	***	يُمْلِي لِلْعَالَمِ قَانُونَهُ!

أبو ظبي - أكتوبر 2007

¹ - حين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من باب الحميم)، ص: من 94 إلى 96.

شمل الإهداء تحية تعكس مضمون النص، منحنتها الشاعرة إلى بحر "أبوظبي"، الذي لازمته طويلا لدرجة تعود أمواجه وشمسه وسمائه عليها، مع كل ما يحيطه من كورنيش وزهور وأرض في دولة وسمتها بالحب رغم شهرتها بالشراء، كرسالة شكر لأنه فتح أمامها طريق الشهرة بقبولها المشاركة في برنامج أمير الشعراء في موسمه الأول الذي أحال إليه تأريخ الزمان والمكان أسفل النص، فقد كانت تكتب قصائدها للمشاركة في المسابقة بقربه، وملازمته الطويلة لدرجة تعود أمواجه وشمسه وسمائه عليها فهي تدين له بإيقاظه في نفسها أحلام الحب وتطهر قلبها من الألم بكتابة الشعر ونيلها الانبعاث والشهرة في العالم العربي، شاكرة له تحرير مواهبها الشعرية العمودية التي لاقت صدًى كبيرا، وهي تحترق شوقا لزيارته مرة أخرى.

2- البياض أو الفراغ

وهو "الخلاء"¹ يشير إلى صمت الشاعر فترة، تاركا مساحة تأمل المعاني للقارئ، له عدة أشكال منها:

2-1- تغيير الفضاء النصي: ظهر في نص "قامتي الثانية" بانتقاله من التوازي العمودي إلى التوازي الأفقي، يقول:

0// 0/0// 0/0// 0//	0/0// 0/0// 0// 0//	تَفْتَحْ فِي شُرْفَةِ نَاسِيَةٍ ***	وَقَفْتُ أَرَأَيْتُ نَجْمًا فَيًّا
0// 0/0// 0/0// 0/0//	0/0// 0/0// 0// 0//	تَعْرِى عَلَى صِفْتِي الْخَالِيَةِ ***	وَقَفْتُ.. يُرْفِقُ صَمْتِي مَغِيبٌ
0// 0/0// 0/0// 0//	0/0// 0// 0/0// 0//	أَلْمِلِمُ أَنْشُودَةً قَانِيَةً ***	وَرُحْتُ.. جَدَارُ الْغُرُوبِ حِصَانِي
0// 0/0// 0/0// 0//	0/0// 0// 0/0// 0//	عَلَى كَيْفِ الرُّبُودِ السَّاهِيَةِ ***	كَعَيْمَةِ صَيْفٍ أَفْشَرُ دَمْعِي
0// 0/0// 0/0// 0/0//	0/0// 0// 0// 0/0//	حَنَانُ أَلْيَانِيَعِ فِي السَّاقِيَةِ ***	أَفِيقِي.. أَجْبُكَ مِنْذُ تَجَلَّى
	0/0// 0// 0/0// 0//		زُمُرْدُكَ الْبَكْرُ كَانَ خَرِيرًا
	0// 0/0// 0// 0//		تَدْفَقُ مِنْ شَفَةِ الدَّالِيَةِ
	0/0// 0/0// 0/0// 0//		جَرَحَتْ سَمَائِي بِعَيْنَيْنِ أَصْفَى
	0// 0/0// 0/0// 0//		وَأَعْمَقُ مِنْ ضَحْكَةٍ بَاكِئَةٍ
	0/0// 0/0// 0/0// 0//		أَجْبُكَ يَا مَذْبَحًا فَوْقَ صَدْرِي
	0// 0/0// 0/0// 0//		أَجْبُكَ يَا قَامَتِي الثَّانِيَةِ
	0/0// 0// 0/0// 0//		تُضِيءُ يَدِي فِي وُرُودٍ يَدِيكَ
	0// 0/0// 0/0// 0//		كَأَنَّ يَدِي نَجْمَةٌ دَامِيَةً
	0/0// 0// 0/0// 0//		أَمُوتُ وَأَحْيَا لِأَحْضَنَ فِيكَ
	0// 0/0// 0/0// 0/0//		بَقَائِي وَأَجْزَائِي الْفَانِيَةِ ²

ارتبط هذا المستوى من التنويع البصري بخداع القارئ بحدوث مزج العمودي بالحر في النص، لكن الحقيقة أنه عمودي على وزن المتقارب. وتألف العنوان من اجتماع كلمتين الأولى "قامتي" كمصطلح ديني يعني القومة ما

¹ - ابن منظور: لسان العرب، مج/05، ج/38، مادة (ف ر غ)، ص: 3396.

² - قدور رحمان: ثروة عمري، ص: 121.

بين الركعتين من القيام، كما تشغل معاني العزم والثبات والإصلاح.¹ وتعتبر وحدة قياس أعماق البحر.² فاجتمعت بها معاني القداسة والعزيمة والعمق التي أرادها الشاعر صفات لشعره، وقد أسند إليها لفظة "الثانية" موحيا إلى بداية جديدة تُعنى بالشعر الحر كقامة أخرى تتناصف القيم الفنية مع الأولى، وهذا ما يؤكد مضمون النص، الذي بيّن وعيه بالشعر الجديد و ميله إليه بشدة مصرحا بحبه له منذ زمن بعيد جدا في ختام المقطع الأول، ثم يغير اتجاه البيت من الأفقي إلى العمودي دون تغيير الوزن، مؤكداً تمسكه بتقاليد الشعر العمودي مع رغبته في التطوير بما يحاكي العصر سعياً نحو الارتقاء في الشعر الحر، الذي يشير إلى أنه قامته الثانية ونصفه الثاني الذي يشكل المقدس الشعري لديه، يدعمه التقسيم المتساوي لعدد الأبيات على الهيئة العمودية والحرّة مع تماثلهما في الأجزاء التامة والمتغيرة، مما يوحي إلى ثقته بنفسه وبقدراته المتنوعة وغير المحدودة، ويستمر في اعترافه بأن يديه تشعان بالكتابة عليه، ويرى بأنها ستكون سببا لبقائه واستمراره، بدل التوقف عند العمودي.

2-2- تغيير اتجاه الكتابة من اليمين إلى الشمال: يقع بإدخال مفردات من لغات تبدأ كتابتها من اتجاه مغاير

لاتجاه الكتابة العربية،³ وقد يكون في نفس اللغة، ورد في مقطع من نص "في غيابك"⁴، تقول:

فِي غِيَابِكَ،
تَنْجُثُ اللُّغَةُ مِنْ وَجْعِي
تَمَائِيلُ بَهْجَتِهَا،
تَرْتَبِكُ الْمَوَاقِلُ
بِأَغْصَانِ الْبَرْدِ
مُتَطَاوِلًا يَغْدُو، شَبِيهَا
بِالْعَدِ الْمُنْسَابِ بَيْنَ أُنَامِلِ
الْإِحْتِمَالِ الْعَصِيِّ،
مُجَرَّدُ:

«Comme d'habitude»^{**}

عكست الشاعرة الاتجاه في آخر سطر لانتقالها إلى اللغة الفرنسية جاعلة من المقطع مساويا لعنوان هذه الأغنية التي تعني (كالعادة)، مشيرة إلى تعودها على ألم غياب الحبيب، فأرادت كسر الروتين وتأكيد أن انعكاس الاتجاه مع اختلاف اللغة لا يغير شيئا لأن وجع الفراق واحد بكل لغات العالم.

¹- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/05، ج/42، مادة (ق و م)، ص: 3781.

²- ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ق و م)، ص: 768.

* القسم 01: التامة (22)، المقبوضة (13)، المحذوفة (05) / القسم 02: التامة (22)، المقبوضة (13)، المحذوفة (05).

³- محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) م، ص: 179.

⁴- منيرة سعدة خلخال: لا قلب للنهار، ص: 14.

** أغنية للفنانة الفرنسية "MIREILLE MATHIEU" من مواليد 22 يوليو 1946م في أفينيون، بدأت مسيرتها المهنية في عام 1965م، وحققت

أول نجاح لها في عام 1966 مع Mon credo.

ويُسَجَّل انسحاب المبدعين على سطح الورقة الشعرية إلى اليسار ثم إلى اليمين تبعاً للدلالة بذات اللغة،
مثلاً حدث في نص "حالة"¹، يقول:

00//0/ 0//0/ إِنِّي لَا أَنَامُ
 00//0/ 0//0/ دُونَ كُلِّ الْأَنَامِ
 0/// 0/// 0//0/ لَسْتُ مُنْتَظَرًا أَحَدًا
 0/// 0/// 0//0/ لَسْتُ مُرْتَقِبًا خَبْرًا
 00//0/ 0/// 0//0/ لَمْ يَلِكْ فَسَمَاتِي الْهَيَامُ
 ≡ 0/// 0//0/ 0//0/ لَا حَالَالَ الْيَتِيمِ أَكَلْتُ
 ≡ 0/// 0//0/ 0// لَا ابْنَ السَّبِيلِ رَدَدْتُ
 00//0/ 0//0/ 0// وَلَكِنِّي لَا أَنَامُ
 0/// 0//0/ لَا شَيْءَ سِوَى
 ≡ 0//0/ 0//0/ أَنِّي مِنْ بِلَادٍ
 0//0/ 0/// 0//0/ 0// تُحِبُّ الْعَنَاكِبَ لِكِنَّهَا
 ≡ 0// لَا
 00//0/ 0// تُحِبُّ الْحَمَامَ.

دل الانسحاب على تميز الشاعر عن بقية شعبه، فانطلق من منتصف الصفحة العمودي والأفقي، حاذفا بداية المشوار الذي أدى به إلى هذه الحالة، وتألفت الجملة الأولى من سطرين متماثلين عروضياً، كبروز صوتي للفت انتباه القارئ إليه. وتتابعث ثلاثة أسطر في الجملة الثانية، لحصول التوازي التركيبي والعروضي والبصري في سطرين واختلاف الروي (فاعلتن/ دا-را)، مع تكرار الوقفة السابقة، متقدماً نحو اليسار بتزديد عبارة (لا أنام)، بتفوق الأجزاء المتغيرة* مسرعة الإيقاع بما يحاكي توسع السواد على الصفحة الشعرية مشيراً إلى تنامي استفزاز الشاعر للقارئ بتغييره الأسباب المؤدية إلى أرقه، بعدها تظهر الجملة الثالثة مؤلفة من ثلاثة أسطر يجمعها التدوير دون تغير الوقفة، مع تقارب الأجزاء الصحيحة والمتغيرة ويظهر انسحاب السطر الأخير إلى اليسار تاركاً بيضاء للإيحاء إلى تضارب الإيقاع بين الهدوء والسرعة، مما يعزز التوتر الناتج عن تغيب عامل الذنوب، ثم انتقل إلى اليمين لكتابة آخر جملة في الصفحة الموالية، تضم السبب الحقيقي لأرقه الذي يعود إلى السياسة المتبعة، مستعينا بتفوق الأجزاء التامة** التي ترمي إلى حقيقة الواقع المتمثلة في حب شعبه للعناكب ذات البيوت الوهنة التي "لا تقيها حراً ولا برداً"² وكرمز إلى المسؤولين ذوي القرارات الهشة التي لا تعود بالنفع عليه، بل تخدم أغراضهم السرية بعيداً عن العلن بما يشبه نسج العناكب شباكها في أماكن رطبة ومهجورة، لكنها مكشوفة أمام الجميع، ثم يبين

¹ - عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح وآخر الأمنيات، ص ص: 07-08.

* التامة (09)، المخبونة (09)، المذيلة (04).

** التامة (06)، المخبونة (02)، المذيلة (01)، المقطوعة (01).

² - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 04، ج/ 35، مادة (ع ن ك ب)، ص: 3139.

كره أهله للحمام ذلك "الطير البري الذي لا يألف البيوت"¹ ويتميز بالنقاء والانطلاق بعيدا عن التستر، مجددا مروره إلى اليسار في السطرين الرابع والخامس، الحاملين لهذا المعنى، تفتقد لا النافية بسطر كامل مع الانتهاء إلى نفس الوقفة مدعما اختلافه عن السائد في وطنه.

2-3- في الفصل: -المقاطع: استند إليه الشعراء في تقسيم نصوصهم إلى مقاطع بترك فراغ معتبر بينها بدل التقييم أو العنوان، معلنا "عن نهاية جزء من النص الكلي، وإذا ما تكرر يصبح دالا بصريا على تعدد الأجزاء في القصيدة الواحدة."² يفيد معاني الفصل والوصل معا، مشيرا إلى الانتقال من حال لآخر بدلالات مختلفة تكمل المضمون العام بتنامي المعاني. وقد كثر بالدرجة الأولى عند "عبد الله العشي" في نصوصه عدا قصيدة "قاف، كاف" التي جزأها بالأرقام، و"فاتحة الأبجدية، صوتان للقصيدة، طائر في الإيقاع" التي لم تخضع لأي نوع من التقسيم.

-عين على شرفة الوقت"³، يبين العنوان طموح الشاعر في مسايرة العصر بإبداعه، متبصرا على حركات الحداثة، مما يربطه بالوعي الشعري في تطورات المتنوعة عبر الزمن، من أجل مواكبة العصر بالتطور الحاصل في الشعر بشكل راق ومضيء، مستثمرا خلفياته من ثقافة وسياسة ورؤى، باعتباره المترجم الحيوي والفعال لأحداث العصر وأحاسيس المبدع وآماله، بغية الوصول به إلى قمة الجمالية، حتى يترك لأجيال المستقبل تاريخا مشرفا بإبداعاته العظيمة ذات قابلية وشعبية كبيرة لدى القراء. كل هذا ظهر متسلسلا في مقاطع النص الذي ينتمي إلى الشعر الحر على وزن المتدارك، مع وحدة الوقفة التامة المقيدة (فاع/هـ)، وهو مقسم إلى سبعة أجزاء باعتبار الفراغ المتكرر الذي أدى جمالية تنامي المعنى من أول جزء إلى آخره، فيبحث أولا عن بداية جديدة ومضيئة لإبداعه، قائلا:

أَخْرُجُ الْآنَ مِنْ آخِرِ الشَّعْرِ
أَخْتَارُ فَجْراً عَلَى شَاطِئِ الْأَرْضِ
أَوْي إِلَيْهِ⁴

ثم ينحني إليه جاعلا منه سلطانه وحاكمه، يقول:

أُنْحِنِي،
مِثْلَمَا تُنْحِنِي نَجْمَةٌ لِلْمَغِيبِ
وَأُلْقِي السَّلَامَ عَلَيْهِ⁵

ويشبه نفسه بالغيم الذي يملأه ماء الشعر، يقول:

وَأَمُرُّ، كَمَا الْغَيْمُ...
أَسْكُبُ مَائِي بَيْنَ يَدَيْهِ⁶

¹ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 04، ج/ 35، مادة (ح م م)، ص ص: 1011-1012.

² - عبد الرحمان تيرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 101.

³ - عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص ص: 89-90.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 89.

⁵ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁶ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بعدها يبين عدم التصريح المباشر بالمطابقة مع الوقت لكنه يحيل إليه بإشارات ستكون في المستقبل وسائل بحث لدى النقاد والباحثين، يقول:

أَتَمَشَّى عَلَى شُرْفَةِ الْوَقْتِ
(لَا أَتَبَيَّنُ وَجْهَهَا لَهُ
غَيْرَ أَنِّي أُشِيرُ إِلَيْهِ)¹

ويدعم المعنى السابق بما يتركه من صدى يعم القراء، يقول:

هَكَذَا نَتَجَوَّلُ فِي سِرِّنا
خَطُّونَا صَامِتٌ، وَصَدَانَا
يُرْشُ الْمَدَى
وَيُحْطُّ عَلَى شَاطِئَيْهِ²

ثم يمر إلى الدعوة للتدوين مسجلاً تاريخه الأدبي والشعوري كي تطلع عليه الأجيال مستقبلاً، يقول:

لَمَلِمِي مَا تَنَازَرُ مِنْ بَوَاحِنَا
يَا رَسَائِلَ أَيَّامِنَا
وَأَنْثُرِي جَبْرَ أَضْلَعِنَا فِي دَفَاتِرِ أَحْفَادِنَا
كَيْ تَهْبَّ الْبِلَادُ إِلَيْهِ³

وفي الأخير يؤكد دعوته بالتأريخ لإبداعاته واثقا من تميزها بجماليتها العالية، يقول:

أَرْجِي لِفُيُوضَاتِنَا:
كُلُّ مَعْنَى يُرْتَّبُ أَحْرُفُهُ بِيَدَيْهِ⁴

كما اعتمد (عقاب بلخير) تقسيم المقاطع المعنونة إلى أجزاء بواسطة البياض في نصي "وقائع الليلة الأخيرة بعد الألف وفي انتظار الغائب"، ويتجزأ مقطع "شواهد الغياب"⁵ من قصيدة "في انتظار الغائب" إلى أربعة أقسام، يقول في الأول:

شواهد الغياب:

الْجِدَارَاتُ عَلَى مَرْمَى الْبَصَرِ
صَفْحَةٌ لَاهِبَةٌ تَحْرِقُ شَعْبًا
تَسْفِكُ الْفَرْحَةَ مِنْ خَدِّ الرَّهْرِ
وَتُغَطِّي الرُّوحَ بِالْبُرْقُعِ لَكِنْ لَا بَشَرًا..
خَطًّا مَا تَدَّعِيهِ الْكَلِمَاتُ
هُوَ خَلَطُ الصَّفَحَاتِ

¹ -عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص: 90.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁵ -عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 58-59.

هُوَ تَعْجِزُ اللُّغَةِ

فِي خُلُوقِ مُفْرَعَةٍ

هُوَ رَمَلٌ فِي عُيُونِ الْمُرَيَّاتِ

هُوَ وَحَلٌ فِي يَدِ التَّارِيخِ أَوْ مُسْتَنْقَعٌ تَغْرُقُ فِيهِ الْخُطُواتُ¹

انكشفت وقائع عذاب الشعب وحزنه، لكنها لا تحرك في المسؤولين سكون، والشاعر يُخطئ هذا الوضع،
مقدما له تعريفات متنوعة تصب في دلالة اليأس والعجز، ويبين في الجزء الثاني الثورة عليه، قائلا:

هَلْ أَقُولُ الْجُرْحَ.. لَا

لَا وَ لَا

لَا لِإِنْجِنَاءِ الظَّلَالِ

لَا.. وَلَا

لَا لِإِنْكِسَارَاتِ الْجِبَالِ

هَلْ أَقُولُ الصَّمْتَ.. لَا

لَا وَلَا

لَا لِإِنْقِطَاعِ الصَّوْتِ صَوْتُ الْأَذِيَةِ

لَا أَقُولُ السِّرَّ لَا أَتَقْنُ عَزْفَ الْأُغْنِيَةِ²

اعتمد حوار داخلي قوي، جسد من خلاله رفضه الاستسلام للجراح والسكوت عن الحق، مستعينا
بالحضور المكثف لـ (لا ولا)، ويوضح الحل في الجزء الثالث، قائلا:

فَلْأَقْلُ كُنْتُ الَّذِي يَنْحَدِرُ الْبَحْرُ لَهُ وَالْكَلِمَاتُ

وَلْأَقْلُ، كَانَتْ حَيَاتِي خَيْطَ ذِكْرِي

وَسُكُونِي صَرَخَاتُ

هَلْ أَقُولُ الْآنَ.. لَا

لِسُؤَالِ خَيْرِ الدُّنْيَا وَأَرْضٍ تَتَلَوَّى وَسَطَ أَحْشَاءِ النَّمَارِ

خَرَجْتُ وَانْتَشَرْتُ فِينَا لَمَمَنَاهَا وَالْفَيْنَا الْبَدَارُ

هِيَ شَمْسُ الْحُبِّ.. لَا

هِيَ كُلُّ الْأُمْنِيَّاتِ³

أكد تكرار عبارة (فالأقل) تحقيق ما يدعو إليه، بالإضافة إلى ارتباط الفعل بضمير المتكلم المستتر الذي
دل على سيطرة حضور أناه وثقته العالية بنفسه رغم استناره، وينتهي في الأخير متفائلا بالحب، يقول:

كَانَ لِلْغَيْمِ اتِّسَاعُ الْبَحْرِ، أَرْضِي

ظَهْرُهُ وَابْتَلَّ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ حَقْلٍ وَحُبِّ

جَبْنِي كَيْمَا تَتَوَّرُّ الشَّمْسُ فِينَا

¹ - عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 58.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، ص: 59.

جَبْنِي وَاحْرِقْ سِنِينَ الْجَمَرَاتِ
إِخْرِقْ الْمَوْتَ وَمَا فِي الْمَوْتِ مِنْ هَذَا الْمَوْتِ
وَاجْمَعْ الْأَشْلَاءَ وَاجْمَعْني وَحَوْلِي فَتَاهُ
كَيْ يَصِيرَ الْحُبُّ بَحْرًا لِلْعُيُونِ الْمُسْتَعَارَةِ
مِنْ حُطَامِ السَّنَوَاتِ
كَيْ يُعَوِّدَ الْمَجْدُ فِيْنَا وَالْحَضَارَةُ¹

تفاعل بالحلب كوسيلة مثالية للتوحد ولم الشتات، من أجل بناء حضارة جديدة.

-اتحد مع تكرار اللازمة في تجزئ المقاطع من نصوص مقطعية مقسمة دون ترقيم أو عنوان: تنوع حضوره بين الكثرة والقلة حسب أنواع الشعر، فلم ينله الحظ الكثير في الشعر العمودي، ظهر في بعض النصوص منها "من مذكرات القصف البيروتي"²، وقد شكل تكراره دالا بصريا أفاد الانتقال من فكرة إلى أخرى، باتحاده مع تردد شطر ونصف (آه أيا وطن العروبة قل لهم / ماذا سنفعل) بعده مباشرة كمفتتح لمقطع جديد، تقول "حنين":

0//0// 0//0/0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0//0// 0//0/0/	*** مَا هَزَّه الْقَصْفُ الْجَدِيدُ وَلَا انْفَعَلَ	قَلْبِي مِنَ التَّكْسَاتِ أَضْحَى مَيِّتًا
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	*** أَمْ يَا تُرَى فَاقَ التَّرِيفِ الْمُحْتَمَلُ؟	هَلْ يَا تُرَى مَاتَتْ بِرُوحِي نَارَهَا
0//0// 0//0// 0//0//	0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	*** أَجْدُ الْبُكَاءِ وَلَا الْعَوِيلَ وَلَا الْجُمْلَ	أَمْ رُبَّمَا مِنْ كَثْرِ حُزْنِي لَمْ أَغْدُ
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0//0// 0//0/0/ 0//0/0/	*** مَنْ ذَا الَّذِي يَرْتِي جِرَاحًا بِالْغَزْلِ؟	كَيْ أَنْظِمَ الْأَشْعَارَ وَسَّعَ هَزِيمَتِي
0//0// 0//0// 0//0/0/	0//0// 0//0// 0//0/0/	*** مَاذَا سَنَفْعَلُ وَالْعَدُوُّ بِلَا حِجَلٍ	آه أَيَا وَطَنَ الْعُرُوبَةِ قُلْ لَهُمْ
0//0/0/ 0//0// 0//0//	0//0/0/ 0//0// 0//0/0/	*** هَتَكَ السَّتَارَ وَقَدْ قُمْصَانُ الْهَدْلُ	عَرَى الْقَبِيلَةَ كُلَّهَا مِنْ عَرَّهَا
0//0// 0//0// 0//0/0/	0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	*** أَمْ لَا رِجَالٌ فِي الْقَبِيلَةِ، لَا حَبْلُ؟	هَلْ صَارَتْ الْأَرْحَامُ فِيْنَا عَاقِرًا
0//0/0/ 0//0// 0//0/0/	0//0// 0//0// 0//0/0/	*** مَاذَا سَنَفْعَلُ بَعْدَ أَنْ مَلَ الْمَلَلُ	آه أَيَا وَطَنَ الْعُرُوبَةِ قُلْ لَهُمْ
0//0// 0//0/0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0//0// 0//0//	*** دَاسَتْ عَلَيْهَا النَّائِبَاتُ عَلَى عَجَلٍ	سَيِّمِ السُّكُوتُ سَكُوتَنَا يَا أُمَّةَ
0//0/0/ 0//0// 0//0//	0//0/0/ 0//0// 0//0/0/	*** ذَبَحَ الْحَمَائِمُ كُلَّهَا ذَبَحَ الْحَجَلَ	آه أَيَا زَمَنَ الْخَفَافِيشِ الَّذِي
0//0// 0//0/0/ 0//0/0/	0//0/0/ 0//0// 0//0/0/	*** مِنْ كَثْرِ خِيَبَاتِ بَنَى يَسَّ الْأَمَلِ	إِنِّي يَسَّتُ وَيَأْسُ يَا سِي يَأْسُ
0//0// 0//0// 0//0//	0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	*** عَجَبِي لِنَفْسِكَ بِأَغْيَالِكَ تَحْتَفِلُ	يَا أُمَّةَ تَغْتَالُ طَوْعًا نَفْسَهَا
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0//0// 0//0// 0//0/0/	*** الْوَيْلُ لِي مَا زَالَ قَهْرًا يَشْتَعِلُ	قَلْبِي مِنَ التَّكْسَاتِ مَاتَ وَإِنَّمَا

أوحى تفوق الأجزاء المضمرة (18) مشكلة ثلاثة أضعاف التامة (06) في الجزء الأول إلى عجز الشاعرة لشدة ما وقع عليها من ألم، بما تبثه من بطء يحاكي طول الزمن على الشخص العاجز والموجوع، مستفيدة من تكرار (لا النافية وأم الاستفهامية) لتدعيم المعنى. ثم تنتقل لإظهار ما يقع على بيروت من جرائم من دون أي دفاع من أهلها، بارتفاع الأجزاء الصحيحة (08) التي تقترب من المضمرة (09) للدلالة على حالة التنفيس التي تمارسها بفعل المواجهة، بعدها تشير إلى ثبات العرب على حالهم في مقابل الانهيار الكبير الذي تعانيه دولتهم،

¹ -عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 59.

² -حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من شبك الجحيم)، ص: 99-100.

بتقارب التفعيلات التامة (16) والمضمرة (20)، كما عمدت إلى تتالي الفعل ومصدره في كل من (مل الملل/ سأم السكوت سكوتنا)، ويُلَفَت الانتباه تغييب البياض قبل البيت العاشر رغم تردد جزء من العبارة (آه أيا)، كتمهيد لفكرة أخرى بهجاء العرب لشدة انفعالها التي أدت إلى تدفق مشاعر البغض والعتاب، مشيرة إلى أنه لم يبق أي مجال للنهوض أو التأمل والتفكير في حل، دعمه الاختصار على ترديد جزء قليل من العبارة، مُحَمِّلة العرب المسؤولية الأكبر لكل ما يقع عليهم، بتكرار كلمات في الأبيات (ذبح/ يأس/ نفس) مع إعادة جزء من مطلع القصيدة في صدر آخر بيت.

واستعمل بشكل أوسع في الشعر الحر، منه ما ورد في المقطع الأول من نص "دعني وحزني"، تقول:

دَعْنِي وَحُزْنِي:

إِنَّ الْحَقِيقَةَ كِذْبَةٌ كَبْرَى
وَقَلْبِي...
-يَا لِلْمُصِيبَةِ-:
قَدْ صَدَقْتُ...!!!
فِي هَوَاكَ...
قَدْ انْكَسَرَ لَمَّا مِنَ الصَّدْرِ انْزَلَقَ
وَتَنَاقَرَتْ تِلْكَ الشَّطَايَا
مَرَّقَتْ لَحْمِي بِحَقْدٍ
ثُمَّ عَائَتْ فِي شَرَايِينِي الْبُكَاءُ.¹

منح الفراغ بين الأسطر سكوناً يحاكي امتداد الزمن لوحدتها بالانطواء على نفسها بعد تعرضها للخيانة، دعمها تقييد الوقفات، وفي المقابل أوحى تواصل السواد بالتدوير إلى اضطرابها الذي عززته الأجزاء المتغيرة مع صفات أصوات الروي من القلقة في (القاف)، و(الهمزة) الحلقية التي لا هي مجهورة ولا مهموسة.

-واستعمل في فصل أنواع الشعر في النص الواحد لاستناد بعض الشعراء أحياناً إلى الجمع بين العمودي والحر، منهم من يتعمد الإيهام لتظليل القارئ، ومنهم من صرح بهذه التقنية تاركاً بياضاً بين النوعين مع اتخاذ الهيئة المكانية الشائعة لكل نمط، وهذا ما وقع في نص "هم الحنين"² للشاعر (ناصر لوحيشي)^{**} فابتدأ بالحر مبيناً حينه إلى الماضي بحرقه وقد تكون المقطع الأول من سبع عشرة سطراً، افتتحه بقوله:

رُبَّمَا كَانَتْ الشَّمْسُ فِي زَمَنِي طَالِعَةً!!
رُبَّمَا..

¹-حنين عمر: سر العجر، ص: 33.

^{*} ينظر التقطيع العروضي في الفصل الثاني من الأطروحة، ص: 131-132.

²-ينظر: ناصر لوحيشي: فجر الندى، منشورات أرابيسك، الجزائر، ط/1، 2007م، ص: من 27 إلى 30.

^{**} شاعر وأكاديمي، «ولد في 26 سبتمبر 1964م بقسنطينة، شارك في العديد من الملتقيات والمهرجانات الأدبية، نشر بعض أعماله وإبداعاته في صحف ومجلات وطنية وعربية، نال بعض الجوائز الشعرية وطنياً وعربياً، من دواوينه الشعرية: لحظة وشعاع، موسم الاحتضار» المصدر نفسه، ص: 06.

غَيْرَ أَنِّي أَحِنُّ إِلَى الظُّلُمَاتِ الثَّلَاثِ

حَنِينِي إِلَى الْبَدءِ يَشْتَدُّ-أُمَامَ-

إِنِّي سَمِئْتُ النَّهَابَةَ،،

وَالظُّلْمَةَ الرَّابِعَةَ !!

تَعَالَيْتِ يَا نُور-رُدِّ دَمِي،،

رُدِّني،،

إِلَى الظُّلْمَةِ الثَّانِيَةِ

رُدِّني، كَيْ أَرَاكَ...

رُدِّني، كَيْ أَرَى ظِلَّ مَنْ سَقُتُوا، رُدِّني...

إِنَّ شَمْسَ الزَّمَانِ الْأَخِيرِ تَلَاشَتْ

وَأَنِّي...

أَحِنُّ إِلَى وَاحِدَةٍ مِنْ ذَرَاكَ..

رُدِّني..

إِلَى خَبَرِ النَّبْعِ،،

أَوْ لَمْخَةٍ مِنْ ضِيَاكَ¹!

أوحى إلى أن تألقه في الشعر الحر لم يمنعه التمسك بالماضي الذي جسده في الجزء العمودي، بجعله مؤلفاً من سبع عشرة بيتاً، نفس عدد أسطر المقطع السابق كإشارة إلى تساوي الشعر عنده مهما كان نوعه، يقول:

أَرْسَلْتُ مِيعَادِي جَوَى مُتَنَصِّلاً *** وَهَمَمْتُ أَشْرَبَ لَحْظِي كَيْ أَرْحَلَ
وَرَحَلْتُ فِي حُلْمِي وَلَمْ يَدْرِ النَّدَى *** هَمَّ الْحَيْنِ وَكَانَ دَمْعِي أَثْقَلَ
شَارَفْتُ سِرِّي إِذْ تَهَاوَتْ أَنْجُمٌ *** صَفَرٌ، وَوَدَّعْتُ السَّحَابَ الْأَسْفَلَ
وَنَسَجْتُ مِنْ نَبْعِ الْفَجِيعَةِ مَوْعِداً *** يَدُّ الْجَفَاءِ-غَدًا-يَكُونُ الْمُرْسَلَا
وَدَنَوْتُ أَمْتَاخَ الضِّيَاءِ إِلَى غَدِي *** أَرْنُو إِلَى بَدْرِ خَفِيٍّ مُتَعَجِّلاً
قَلْبْتُ كَفَّ الْأَمْسِ إِذْ قَلْبَتْهَا *** وَذَهَبْتُ أَسْتَجْرِي الثَّوَانِي مُقْبِلاً
دَنُفًا يُحَاصِرُنِي الظَّلَامُ وَرَعَشَةً *** تُلَوِّي بِأُورْدَتِي وَتُنْبِي الْمِفْصَلَ
يَا لَيْتَ "رَامَا" وَرَدَّةً قَدْسِيَّةً *** يَا لَيْتَ لِي رِيحًا، فَضَاءً أَعَزَّلاً
يَا خَاسِئًا فِي سَمْعِهِمْ أَنْتَ الْغَلَا *** أَنْتَ الرَّفِيعُ وَأَنْتَ أَرْفَعُ مَنْزَلاً
سَتَظَلُّ يَا هَمْسَ الضِّيَاءِ قَصِيدَتِي *** سَيَظَلُّ يَنْثُرُكَ اللِّسَانُ مُعَسَّلاً
بَلَجًا سَمَوْتَ بِأَمْسِنَا وَبِوَمِنَا *** وَغَدًا سَتُزْهَرُ لَيْسَ يُدْنِيكَ الْبَلَا
وَيَفْخُوحُ عَطْرُكَ نَاشِراً نَسَمَاتِهِ *** فِي الْقَلْبِ كُنْتَ بِنَفْسَجَا وَفَرْنَفَلَا
مَا صُعْتُ مِنْ ذَاكَ الْمُكَاةِ وَلَمْ تَكُنْ *** نَعَمَ الْبُكَاءِ، رُفَعْتَ: لَا..أَجْمَلُ بِ: لَا
فَالْدَمْعُ لِأَلَّا هَا هُنَا مُسْتَشْرِفاً *** فَجَرَ الرَّبِيعِ، مُعَانِقًا ذَاكَ الْخَلَا
وَالزَّرْعُ أَخْرَجَ شَطْأَهُ مِنْ دَمْعِنَا *** وَأَيْنِ صَوْتِكَ كَانَ أَعْدَبَ مِنْهُلَا
أَسِيلُ سِتَارِ الْجُرْحِ أَقِيلُ إِنَّهُ *** أَرْفَ الشِّفَاءِ وَخَفَ ذَاكَ الْمَسْبَلَا

¹-ينظر: ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص ص: 27- 28.

رَدَّدَ لَعَلَّكَ أَنْ تَعُودَ إِلَيَّ دَمِي *** وَادْفُنْ جِرَاحِي كَيْ تَكُونَ الْأَوَّلَا

قسنطينة، آفريل: 1998م¹

بين سعيه إلى العودة إلى الشعر العمودي باعتباره هو الأصل، واستفاد من تكرار التصريح في البيت التاسع بصوت "اللام" مشكلا مركز المقطع ففصل بين ثمان أبيات الأولى والأخيرة، معبرا عن مركزية الشعر التقليدي في الإبداع بشكل عام، مع التلميح إلى تمكنه من نوعيه عموديا وحرا. كما وقع مثل هذا في قصيدة "نغمة في ورق"²، لكنه ابتدأ بالعمودي ثم الحر.

3- التفريق البصري

الفرق «خلاف الجمع، والتفرق والافتراق سواء، ومنهم من يجعل التفرق للأبدان، والافتراق في الكلام»³ ويعني في النص المكتوب تفريق كلمات العبارة أو حروف كلمة أو مفردات البيت على أسطر الصفحة الشعرية لتحسيد دلالتها بصرياً.⁴ يتمثل في الشعر العمودي بنشوء «البياض في البناء التناظري القائم على التوازي، يتميز بالثبات لما يتلاءم مع البنية العروضية»⁵ ويكون العكس في القصيدة الجديدة سواء التفعيلة أو النثر فلا تمثل بصرياً لشكل منتظم، بل تتوزع تبعاً لما يتوافق مع إحساس المبدع، وقد ورد بأشكال مختلفة، منها ما وقع في نص "توقيع على صدر نيسان"⁶، يقول:

نيسانُ /0/0/ ↩

يَا أُمَاهُ هَذَا الْعَامُ أَقْبَلَ رَاعِفًا .. 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

كُلُّ الْكَوَاكِبِ // 0//0/0/ ↩

قُبَرَاتٌ مِّنْ دَمٍ .. 0//0/0/ 0//0/

نَعَمْ الطُّفُولَةُ // 0//0/// ↩

قَدْ تَشَكَّلَ فِي الْعَشِيَّةِ شُرْفَةٌ 0/0/ 0/0/// 0/0///

تَرْوِي تَفَاصِيلَ الْمَسَافَةِ // 0//0/0/ 0//0/0/ ⇐

عَنْ جِرَاحِ الْمَوْسِمِ .. 0//0/0/ 0//0/

↩ /0/0/ وَالْأَرْضُ

فِي وَشْمِي وَفِي حَلْقِي 0/// 0//0/0/ 0/ ↩

تَنْ وَفِي مَنَازِلٍ مِغْصَمِي ... 0//0/// 0//0/// 0//

أُمَامَه ... /0/0/ ↩

¹-ينظر: ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص: من 28 إلى 30.

²-ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها، ص: من 91 إلى 93.

³- ينظر: محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص: 186.

4- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁵-عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ص: 117-118.

⁶-قدور رحمانی: ثروة عمری، ص: من 59 إلى 68.

وَأَنْدَلَعَتْ سَمَاءٌ فَجْأَةً .. 1 0//0/0/ 0//0/// 0/

يربط الشاعر بين مضمون النص وعنوانه، فالتوقع هو إثبات واعتراف بمضمون الوثائق، ولكنه لم يخصه بورقة أو استمارة بل جعله على صدر طفل تمزقت أشلاءه بفعل قصف العدو على أرضهم الجميلة وقد منحه اسم "نيسان" الذي يمثل شهر الربيع النابض بالحياة والجمال فهو موسم الورود واعتدال الجو كإشارة إلى براءة الطفل وحيويته ورغبته في الحياة التي سرقها منه المجرمون، ففجّر استشهاده بتلك الطريقة المؤلمة الرأي العام بالنهوض من سباته والانطلاق في تحسين الوضع ومكافحة العدو، فكان موته توقيعا لقيام الثورة.

جاء المقطع على وزن الكامل، حُكي فيه مشهد كان يتحدث فيه مع أمه عن الحزن الذي يسود الطفولة في وطن يغيب فيه الأمان، وفي نفس الوقت سمع ضجيج قوي تسبب في منظر مروع، مستفيدا من تفوق الأجزاء المضمرة المناسبة لحالة الهدوء التي كانت تعم المكان، ثم يستأنف في وصف المشاهد بعد سماع الضجة، قائلا:

كُلُّ الْجِهَاتِ صَوَاعِقُ 0//0/// 0//0/0/

مَطَرٌ نَحَاسِيٌّ .. دُخَانٌ شَاهِقٌ .. 0//0/0/ 0// 0//0/0/0/

طِفْلٌ بَهِيٌّ 0//0/0/0/ 0//

كَانَ فِي قَلْبِي يَعْذُ جِرَاحُهُ .. 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/

سُورٌ مُسِنٌ 0//0/0/0/ 0//

بَيْنَ أَضْلَاحِ الْمَبَانِي وَالصَّدَى 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/

كَالذَّهْنِ 0//0/ 0//

تَحْتَ الْقَصْفِ صَائِعٌ ... 0//0/0/0/ 0//

شَكْلٌ بِلاَ شَكْلٍ 0//0/0/0/ 0//0/ 0//

وَأُورِدَ هُنَا 0//0/// 0//

وَهَنَّاكَ جُمُحْمَةً تَبْنُ 0//0/// 0//0/// 0//

وَحِيدَةً 0//0/// 0//

وَالْجَوُّ فَاقِعٌ .. 0//0/0/0/ 0//

جُنْتُ .. زُجَاجٌ نَازِفٌ 0// 0//0/0/ 0//

وَصَفَائِرُ 0//0/// 0//

سُودٌ 0//0/ 0//

تَهِيْمُ 0// 0//

عَلَى 0// 0//

الْقَرَى 0// 0//

وَذِرَاعُ طِفْلٍ دُونَ جِ، لَ، دِ أَوْ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/

أَ، صَ، ا، بَ، غَ 2 0//0/

¹ -قدور رحمان: ثروة عمري، ص: 59.

² -المصدر نفسه، ص: 60.

تفرقت الكلمات أولاً على شكل متدرج عمودي في المشهد قبل الأخير، أفاد تساقط الضحايا واحدا تلو الآخر مشيراً إلى نهايتهم جزاء القصف، كما أسهمت الصوائت الطويلة بالكلمات في إبطاء الإيقاع الدال على رسم معالم الأسى للنساء اللاتي فقدن أولادهن وأزواجهن بطريقة جد مؤثرة. ثم تزداد حدة التفريق الصوتي بانقطاع كل أحرف لفظي (جلد/ أصابع) لتنطق متباعدة على شكل أفقي في نفس اتجاه السطر، موحياً إلى انخفاض الوضوح الإيقاعي لثقل اللسان الناجم عن قساوة مشهد سكون الطفل بموته وطرحه أرضاً بصورة تحاكي انفصال أعضائه عن بعضها البعض، فقد تمكن الشاعر من تحديد البنية المكانية ببراعة أحدثت في النص جمالية مثيرة للقارئ خاصة مع تعزيز المعنى بتفوق الأجزاء المتغيرة التي دعمت الهدوء بعد القصف مع وقوع ثلاثة أضرب مضمرة ومرفلة أنتجت قافية متواترة مؤسسة مقيدة في كلمات (ضائع، فاقع، أصابع)، محتوية أصوات قوية وصعبة المخارج كدخيل (ء، ق، ب) تتحد مع روي العين للتعبير عن بشاعة المشهد.

كما ورد تفريق أبيات عمودية من البسيط، دل فيها على ضياعه وقلة حيلته، يقول:

مَاذَا أَقُولُ إِذَا لَمْ تَسْتَطِعْ لَعْنِي
أَنْ تَحْتَوِي

جُرْحَهَا الْمَفْتُوحَ فِي شَفْتِي
وَالْقَلْبُ يَحْضُنُ كَالْقَنْدِيلِ جَمْرَتَهُ
وَنَارَهُ

أَعَشَيْتُ فِي كُلِّ زَاوِيَةٍ
مِنْ جِبْهَتِي وَدَمِي الْعَارِي وَمِنْ عَضْدِي
وَرُكْبَتِي

وَيَدِي أَطْلَقْتُ أَعْيَرَتِي
أَنَا الْقِيَامَةُ قَدْ أَطْعَمْتُهَا شُهْبًا
مِنْ قَامَتِي

وَحُيُوطُ الْبَرْقِ أَوْرَدَتِي
سَأَسْحَقُ الْبَرَّ وَخَدِي ثُمَّ أُنْسِفُهُ
لَا يَرِّ بَعْدِي

إِذَا أَشْعَلْتُ عَاصِفَتِي
يَا جَارَةَ الْقَلْبِ وَالْعَيْنَيْنِ مَغْفَرَةً
مَا كُنْتُ أَمْلِكُ إِلَّا نَزْفُ أَخِيلَتِي
أَسْرَابُ عَيْنِكَ تُؤْذِينِي وَيَجْرَحُنِي
صَحْوُ

ت، ق، ا، ط، ر، أ، س، ي، ا، ف، ا عَلَى رَأْيِي
أَعِدُّ فِيكَ جُرُوحِي وَالْمَدَى شَفَقُ
فَيَمْلَأُ الشَّجَرَ الْمَذْبُوحَ حُنْجُرَتِي
إِذَا ذَكَرْتُكَ فِي سَرِّي وَفِي عَلْيِي

ت، ن، ا، ث، رَ الْبَرْقُ وَالْيَافُوتُ مِنْ شَفَتِي

أُمُوتُ مُنْتَصِبًا

أَرْضِي عَلَى كَيْفِي

لِيَكْتُبِ الْمَوْتُ فَوْقَ الشَّمْسِ: "لَمْ يَمُتْ"¹

يمكن ترتيبها عموديا في عشرة أبيات كالآتي:

مَاذَا أَقُولُ إِذَا لَمْ تَسْتَطِعْ لُغَتِي	***	أَنْ تَحْتَوِي جُرْحَهَا الْمَفْتُوحَ فِي شَفَتِي	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//
وَالْقَلْبُ يَحْضُنُ كَالْقَنْدِيلِ جَمْرَتَهُ	***	وَنَارُهُ أَعْشَبَتْ فِي كُلِّ زَاوِيَةٍ	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//
مِنْ جَنْبَيْهِ وَدَمِي الْعَارِي وَمِنْ عَضْدِي	***	وَرَكْبَتِي وَيَدِي أَطْلَقْتُ أَعْيَرَتِي	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//
أَنَا الْقِيَامَةُ قَدْ أَطْعَمْتُهَا شُهْبًا	***	مِنْ قَامَتِي وَخُيُوطِ الْبَرْقِ أَوْرَدَتِي	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//
سَأَسْحَقُ الْبَرَّ وَخَدِي نَمَّ أَنْسَفُهُ	***	لَا يَرُّ بَعْدِي إِذَا أَشْعَلْتُ عَاصِفَتِي	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//
يَا جَارَةَ الْقَلْبِ وَالْعَيْنَيْنِ مَغْفِرَةً	***	مَا كُنْتُ أَمْلِكُ إِلَّا نَزْفُ أَخِيلَتِي	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//
أَسْرَابُ عَيْنِكَ تُؤْذِينِي وَيَجْرَحُنِي	***	صَحَوْتُ، ق، ا، ط، رَ، أ، سَ، ي، ا، ف، ا عَلَى رِئْتِي	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//
أَعُدُّ فِيكَ جُرُوحِي وَالْمَدَى شَفَقُ	***	فَيَمْلَأُ الشَّجَرَ الْمَذْبُوحَ حُنْجُرَتِي	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//
إِذَا ذَكَرْتُكَ فِي سِرِّي وَفِي عَلَنِي	***	ت، ن، ا، ث، رَ الْبَرْقُ وَالْيَافُوتُ مِنْ شَفَتِي	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//
أُمُوتُ مُنْتَصِبًا أَرْضِي عَلَى كَيْفِي	***	لِيَكْتُبِ الْمَوْتُ فَوْقَ الشَّمْسِ: "لَمْ يَمُتْ"	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//	0//0//

تقصّد توزيعهم على الشكل الحر، جامعا جراح العرب القديمة والجديدة، في فلسطين والعراق، مع التعبير عن وحدة الوجدان في كل الأزمنة، تماما مثل وحدة الشعر مهما اختلف شكله عبر العصور، وقد دلت طريقة الكتابة على حيرة الشاعر وضياعه، مكتفيا بتنويع التفعيلات بين التامة والمخبونة بشكل متقارب، يحاكي اتصال شعره بالوطن العربي، كما أوحى إلى توتره لعدم امتلاكه أسلحة عدا شعره الذي لم يكفه ليشفي غليله، واستفاد من وحدة القافية المتراكبة (فاعلتن) بروي "التاء" الذي عزّز بهمسه مع اتصاله بـ"ياء" المتكلم حالة التفجع بعيدا عن موقع الحدث، الذي لم يمنع التهاب حماس الكفاح لديه، متأسفا لعدم امتلاكه غير أخيلته، وقد دعم ذلك بفصل حروف عبارة (تقاطر أسيافا) وكلمة (تناثر) بشكل أفقي موحيا إلى استمرار جهاده بشعره، كما استعان

¹ -قدور رحمان: ثروة عمري، ص ص: 67-68.

بالتصدير في آخر بيت مكررا صيغة الموت كفعل مرتين واحدة بصيغة الإثبات والأخرى بالنفي وكاسم، مؤكدا عدم خوفه من الموت فداء لأنفته على العروبة.

اشترك مع توزيع البياض والسواد علامات الترقيم في تحديد الإيقاع البصري، في المبحث الموالي.

ثانيا: التعبير الجمالي لعلامات الترقيم

1- مفهوما

هي «دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية لإتمام المعنى وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفصلات المهمة في الخطاب الشعري»¹ كما تمثل من الناحية الصوتية «تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت»² بوضع رموز مخصوصة أثناء الكتابة، لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء، وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية أثناء القراءة،³ مما «يكشف عن حالات الهدوء والانفعال والقلق والشك، فيتفاعل معها المتلقي بفضل ما تثيره من حركة إيقاعية صاعدة أو هابطة أو مسطحة»⁴ وهي تنقسم إلى: «علامات الوقف (، ؛ .)، تمكن القارئ من الوقوف عندها وقفاً تاماً، متوسطاً أو قصيراً، والتردد بالراحة أو بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة، علامات النبرات الصوتية (: ... ؟ !) تتمتع بنبرات صوتية خاصة وانفعالات نفسية معينة أثناء القراءة وعلامات الحصر («» ، () ، [])، تسهم في تنظيم الكلام المكتوب، وتساعد على فهمه.»⁵ وقد تنوع الاستناد إليها بين الشعراء، فمنهم من وظفها بشكل عادي وآخرون بكثافة وغابت في بعض النصوص تبعاً لمقاصدهم.

2- فنيتهما بين الحضور المكثف والغياب

استفاد الشاعر (عبد الله العشي) منها في نص "صوتان للقصيدۃ"، مستفيدا من تساوي تكرار "هو وهي" بما يحاكي الحد الأول للعنوان (صوتان) الذي قاصدا به عدم اقتصار الشعر على الرجال فقط بل يتعداهم إلى النساء المبدعات، وهذا ما تؤكد صيغة الجمع المتكلم (لنا)، مع تنالي "هو" ومجيء "هي" في البداية ثلاث مرات وفي النهاية مرتين، كما زواج التكثيف بالفواصل بين الأسماء المذكرة والمؤنثة، موحيا إلى لم شتات الشعراء بإنصافه للشاعرات، مشرعا حقهن في الإبداع.

استعان بـ "المطة" مرتين، مما يفيد انقسام النص إلى جزئين، الأول يقول:

—لَمْ نَجِدْ بَعْدَ أَرْضًا تَلِيْقُ بِأَحْلَامِنَا... 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/

• • • • •

¹ - محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 200.

²- ينظر: شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار تونقال، الدار البيضاء-المغرب، ط/1، 1988م، ص: 24.

³ ينظر: أحمد زكي: التّقييم وعلاماته في اللغة العربية، كلمات للتّرجمة والنشر، القاهرة-مصر، 2013م، ص: 12.

⁴-عبد الرحمان تيرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ص: 102-103.

⁵-ينظر: عادل سالم: علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواقع استعمالها، موقع ديوان العرب، 14 ديسمبر 2018م، الساعة: 03:30.

⁶-عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص ص: 73-74.

1

افتتح النص بصيغة النفي ليبين شعور الاغتراب والفقد الذي يجمع الشعراء رجالا ونساء كواقع دعمته هيمنة الأجزاء الصحيحة، وجاء مُركّز التعبير، لعنايته بالوحشة والضيّق. ولعل في السطرين المنقوطين ما يشير إلى رحلة بحث الجنسين معا عن الوصول إلى الاستقرار الروحي بشكل متساو ثم يبدأ الجزء الثاني بمطة أخرى فصلت بين مرحلة التيه والاستقرار مفيدة الاختلاف المحدّد للعلاقة بين حالة الشاعر المتغيرة، بحيث يتميز بالطول والإسهاب، تحركت فيها الدلالة من حالة إلى أخرى، مستعينا بتكرار ضمير الغائب المؤنث والمذكر، يقول:

—أَرْضُنَا هِيَ أَسْمَاؤُنَا 0//0/ 0/// 0//0/

هِيَ أَحْرَفُنَا 0/// 0///

هِيَ صَوْتُ تَمَدَّدٍ فِي صَمْتِنَا ² 0//0/ 0/// 0//0/ 0///

غابت علامات الترقيم، ما عدا (المطة) التي دلت على الانتقال لاستقرار الشعراء على الأرض، بتعدد (هي) ثلاث مرات، فتمتد الأجزاء المخبونة كامتداد المواطن بين أسماءهم وأحرفهم ومشاعرهم التي لم ييؤحوا بها.

ثم يمر إلى صيغة المذكر، قائلاً:

كُلُّ مَعْنَى يُخَبِّئُ قَافِيَةً فِي فُضَاءَاتِهِ 0//0 0//0 0/// 0/// 0//0 0//0

هَوَ اَرْضُ لَنَا 0//0/ 0///

كُلُّ رَمَزٍ عَلَى دَفْتَرِ الْحُلُمِ

يُبْدِي بَهَاءً وَيُخْفِي بَهَاءً لَنَا 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/

هُوَ أَرْضٌ لَنَا 0//0/ 0///

كُلُّ لَحْنٍ عَلَى صَدْرٍ قِيَارَةٌ تَعَبَتْ 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

هُوَ أَرْضٌ لَنَا 0//0/ 0///

كُلُّ هَمْسٍ تَحْنُ إِلَيْهِ تَفَاصِيلُ أَيَّامِنَا 0//0/ 0//0/ 0/// 0/// 0//0/ 0//0/

هُوَ أَرْضٌ لَنَا 0//0/ 0///

كُلُّ نَبْضٍ تَفِيءُ إِلَيْهِ الْحَقُّوْلُ 00//0/ 0/// 0//0/ 0//0/

هُوَ أَرْضٌ لَنَا. 3 0//0/0///

تكررت عبارة (هو أرض لنا) ثلاث مرات، مع التوازي بين (كل معنى/ كل رمز/ كل لحن/ كل همس/ كل نبض)، مكثفا الإيقاع بتدعيم التدوير والأجزاء المخبونة، في مقابل هيمنة الأجزاء التامة مع التذييل في كلمة (حقول)، مما أشار إلى الخصوبة والنماء، فاتحدت هذه الدلالة مع ندرة علامات الترقيم في الإيحاء إلى كبر المساحة المعنوية التي يمتلكها الشعراء، وقد توقف عند (نقطة) وحيدة ليستغل النفس كونه سيمضي إلى تكثيف الدوال، التي سيجمعها في ضمير الغائب المؤنث (هي) ليحقق التعادل مع ضمير الغائب (هو) في عدد التكرار، يقول:

¹-عبد الله العشّي: صحوة الغيم، ص: 73.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص 73-74.

الْفَرَاغُ، الْغِيَابُ، الشُّرُوقُ، الْأَصِيلُ، الْغُرُوبُ، الْعَسَقُ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
السَّوَالُ، الْحَوَابُ، الذَّهَابُ، الْإِيَابُ، الشَّفَقُ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
↩ الْغِنَاءُ، الْمَدَى، دَفْقَةُ النَّعْجِ، وَقْعُ الصَّدَى، زَهْرَةُ الْيَاسْمِينَةِ، // 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
↩ أَنْشُودَةُ الصَّمْتِ، دَمْعُ الصَّلَاةِ، الدُّعَاءُ، التَّهْلِيلُ، وَهُجُ التَّرَاوِيحِ، تَسْبِيحَةُ الْكَائِنَاتِ، خُشُوعُ السَّمَاءِ،،،،، الْمَعَارِجُ
// 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
وَالْمُنْتَهِى... 0//0/ 0/
هِيَ أَرْضٌ لَنَا، هِيَ أَرْضٌ لَنَا¹ 0//0/ 0/// 0//0/ 0///

تكثف السواد والفواصل، وانتهت الجملتين الأولى والثانية بوقفه متداركة مقيدة ومجردة (فاعل/ ق)، ويتميزان بتتابع المفردات المذكورة. فدل التقيد على احتكار الرجال للشعر، وفي الجملة الثالثة يجمع بين الألفاظ المذكورة والمؤنثة، فاستفاد من التدوير رابطا بين الأشياء المادية والمعنوية مع إطلاق الوقفات، لكن يغيب التوقف العروضي عند الفواصل معززا التدفق الإيقاعي، كما أوحى إلى التمرد على العوائق الشرقية السائدة في الوسط الأدبي التي تنتصر بالنسبة الأكبر للشعراء، وغالبا ما تنقص من قيمة الإبداع النسوي وفي أحيان كثيرة تغيبه ولا تعترف به، فالشعر إبداع إنساني لا يفرق بين مبدع رجل أو أنثى، بل يختلف في درجاته الفنية فقط، وهميش الشعراء ظلم والظلم محرم، فأوماً إلى الملامح الدينية في كلمات وعبارات متتالية، مستفيدا من تزايد الفواصل، وظهر "واو" العطف مرة وحيدة في النص قبل مفردة (المنتهى) مع التدوير، واستقلت بسطر كامل للإيحاء إلى الاستمرار بعد الموت بما تركه الشعراء السابقون من إبداع، وعبر انتهاؤها بعلامة حذف عن المزيد من الأشياء الأخرى التي تُعنى بأرض الشعراء، وكان لتجنب حروف العطف شمولية الشعر للجنسين بصورة مرنة، وينتهي في آخر سطر مكررا نفس العبارة مرتين ليؤكد انتماءهم لكل هذه الأشياء، وتغيب نقطة نهاية النص بما "يشير إلى الانفتاح والتحرر، فيظل أشبه بالخيط القابل للتمطيط"² دعمه إطلاق الوقفات كامتداد للوجود.

وظهرت النقاط المتتالية مع علامة الانفعال، في آخر نص "الوديعة" لـ (علاوة كوسة)، يقول:

إِنَّ الْقَصَائِدَ بَعْدَ مَوْتِكَ غَادَرْتُ !!! *** حَتَّى الْقَوَافِي قَدْ بَدَتْ تَتَأَلَّم !!!

..... لا أَعْلَمُ! ³ ***

عمّق استبدال النقاط للصدر ومعظم العجز في آخر بيت انتشار الأسى في ذات الشاعر لفقده شقيقته، جاعلا من وجعه مفتوحا لا ينتهي مع النص، كما دل تتابع ثلاث علامات تعجب في صدري البيت الأول عن شدة انفعاله، مع الاكتفاء بواحدة آخر البيت الثاني لتدعيم فراغ البيت في التعبير عن الانفعال.

وتكتفت بالاشتراك مع الفراغ في البداية والنهاية من قصيدة "كم تشبهك القصائد الحزينة!"⁴، تقول:

¹-عبد الله العش،: صحوة الغيم، ص: 74.

2- محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص: 303.

3- علاوة كوسة: ارتعاش المريا، ص: 100.

4- حنين عمر: سر العجم، ص: من 29 إلى 32.

هَلْ تُشَبِّهُنِي الْقَصَائِدُ الْحَزِينَةُ؟؟؟ 0/0/0// 0/0/// 0/0/

0/0/0/ 0///0/ 0//0/0/ أَمْ أَشْبَهُهُ الْحُزْنَ وَأَشْبَهُهُ الْقَصِيدَةَ؟؟؟

لَسْتُ أَذْرِي... 0/0//0/

قَدْ يُشِهُنِي الْحُزْنُ: 0/0/ 0/// 0/0/

0/// 0//0/ 0//0/0/ في الْعَيْنِ يَذْوِي وَيَتَّقِدُ

كَمَرَكَبٍ يَهْتَزُّ فِي وَقْعِ الرَّحِيلِ 0/0//0/0/ 0//0/0/ 0//0//

يَهْفُو إِلَى فِعْلِ الرَّجُوعِ 0/0//0/0/ 0//0/0/

لَكِنَّمَا... 0//0/0/

يَمْضِي وَيَبْتَعدُ! 0/// 0//0/0/ 1

سألت نفسها في البداية مبرزة حيرتها بتتابع علامات استفهام، بعدها تترك فراغا مقدمة احتمالين الأول في تشبهها بالقصائد الحزينة، والثاني بالحزن والقصيدة، وقد عبّر البياض عن المدة التي استغرقتها في التفكير بالإجابة. ثم افتتحت إجابتها بسطر قصير يحوي ارتياها في الأمر، منتهيا بعلامة حذف للدلالة على أنها لم تصل إلى حقيقتها بعد، فتشبهه بالحزن مستعينة بوضع نقطتا التفسير لتشرحه بذبول عينها واتقادهما بالدموع لحظة الوداع والرحيل عندما يعز الفراق وتشعل الرغبة في الرجوع لكن يكون قد فات الأوان، الذي أوحى إليه بعلامة الانفعال لشدة تأثرها، وحزنها لغياب فرصة العودة، كما وظفت وقفة مطلقة (يبتعدُ) للدلالة على انطلاق الألم لحظة الفراق. ثم تتوالى جملتين شعريتين كل واحدة تتألف من سطرين، تقول:

يَهْفُو إِلَى وَطَنٍ أَضَاعَ مَوَانِيَهُ ابْتِغَاءَ الرِّيحِ

0/0/// 0/ وَالشُّبُهَاتِ

يَغْفُو عَلَى كَفِّ الضِّيَاعِ وَيَنْتَهِي 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

فِي الْقَلْبِ نَزْفًا لِلْقَصِيدَةِ. 0/0//0/0/ 0//0/0/ 2

دل غياب علامات التزقيم على شدة توترها الذي دعمه الإيقاع العروضي بتفوق الأجزاء المتغيرة، مع تنوع القافية بين الإطلاق والتقييد منتهية إلى غفوة حزنها كإلهام للقصيدة. ثم تنتقل إلى الجزء الثاني بالصفحتين الموالتين، متشبهة بالقصيدة، مغيرة موقع نقطتي التفسير بتقدمهما بعد (قد)، تقول:

قَدْ تُشَبِّهُنِي الْقَصِيدَةُ // 0//0/// 0/0/ ↩

تَخْتَالُ فَوْقَ أَصَابِعِي 0//0/// 0//0/ 0/

0/0/0/// 0/0/0/ 0/0/// وَتَسِيلُ مِنِّي جَدُولَيْنِ مُغَامِرَيْنِ

0/0/ 0//0/0/ مِنْ لَوْلُو الذِّكْرَى

وَمِنْ عِشْقِ تَمَاهِي فِي عُيُونِ الْكُهْرَمَانِ 00//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//

0/0/ 0//0/0/ خَيْطَانِ مِنْ نُورِ

¹-حنين عمر: سر الغجر، ص: 29.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* التامة (03)، المضمرة (06)، المحذوذة (02)، المقطوعة (01)، مضمرة مرفلة (01).

أَعْلَقُ فِيهِمَا 0//0/// 0//

بُئِي وَيَبْنَ الْمُنتَهَى 0//0/0/ 0//0/0/

رُوحِي الَّتِي ... 0//0/0/

تَمْضِي إِلَيْهِ وَلَا تَعُودُ¹ 00//0/// 0//0/0/

دفعها الإلهام إلى الكتابة، وتستثير حزنها بنزول دموعها لتذكر ما مضى، جاعلة منها وصالا عززه التدوير، فربط روحها بالمنتهى دون رجعة مستخدمة علامة الحذف لبيان فقدانها الروح بابتعادها عن عشقها، وقد أفاد الوداع والرحيل دلالة انتهاء الحزن على عكس ما حصل في الجزء السابق الذي دعمه تفوق الأجزاء المضمرة مع تقييد الوقفات العروضية (الكهرمان/ لا تعود)، ثم صرحت بتحولها إلى السعادة في الجملتين اللاحقتين، تقول:

فَتُحِيلُنِي بِرَحِيلِهَا بُسْتَانٌ فَلَّ فِي الْهَوَى 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

وَأَصِيرُ غُصْفُورًا صَغِيرًا فَرَّ مِنْ قَفْصِ الْمَدَى 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

تَنْمُو عَلَى شَفَتِي وَرُودٌ مِنْ حَنَانٍ 00//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

يَتَحَلَّلُ الْجَسَدُ الْمُكَلَّلُ بِالْمَدَى 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

أَسْمُو ... 0//0/

وَأَسْمُو ... 0//0/

ثُمَّ أَلْقَى بَابَهُ: 0//0/0/ 0//0/0/

مَطَرُ الْخَلَاصِ² 00//0///

أوحى تساوي أجزاء الكامل الصحيحة والمضمرة* إلى شدة فرحها، يدعمه الانتهاء إلى وقفة تنتمي إلى تفعيلة مضمرة ومذيلة في كلمتي (حنان/ خلاص)، كما توالى علامة الحذف مع تكرار فعل السمو في سطرين يليهما سطر يُختم بعلامة التفسير، بحيث يجمعهم التدوير للإشارة إلى ارتقائها بالموت الذي يشكل نجاحها.

وعمدت إلى تطويل الجملة الأخيرة، قائمة:

وَأَصِيرُ بَعْضًا مِنْ لَهَيْبِ الشُّوقِ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

أَوْ بَعْضَ الْجَحِيمِ 00//0/0/ 0//0/0/

مَا قَدْ يَظَلُّ مِنَ السَّيِّئِ الْمُشْتَهَى 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

مِنْ بَعْدِ مَوْتِ الشَّمْسِ مِنْ جُرْحِ التَّعْتُمِ فِي مَسَاءِ النَّازِفِينَ 00//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

فَأَلْمَهُمْ ... 0//0///

وَمِنْ الرَّمَادِ الْمُتَبَلَّى بِدِمَائِهِمْ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

سَاضِيٍّ أَحْزَانِ السَّمَاءِ!³ 00//0/0/ 0//0///

أضفى تفوق الأجزاء المتغيرة** هدوء في الإيقاع يحاكي سكونية ذاتها بتشبهها بالقصيدة، مخففة أوجاعها،

¹ -حنين عمر: سر العجر، ص: 30.

² -المصدر نفسه، ص: 30-31.

* التامة (08)، المضمرة (08).

³ -حنين عمر: سر العجر، ص: 31.

** التامة (07)، المضمرة (08)، مضمرة مذيلة (03).

كما جعلت الوقفات العروضية المطلقة في كلمتي (الشوق-المشتهى)، أما المقيدة فضعفها في كل من (الجحيم-النازفين-ألمهم-دمائهم)، مما أظهر التضاد في المعاني، فخدمت المطلقة الجانب المشرق وأفادت المقيدة سياق الظلام والألم، لكنها تجمعها لتنتصر إلى النور مغيرة معاني الحزن وقد كان لعلامة الحذف دلالة انتصار الإشراق على السواد والقضاء عليه رغم هيمنته، كما دعم تمديد "اللام" بانحرافيته في (ألمهم) تغلب القلة على الكثرة، يعززه تخصيص احتمالها بأنها تشبه الحزن في صفحة واحدة، وصفحتان بالقصيدة بشكل عكسي، لتؤكد قدرة الشعر على إسعادها وتغيير واقعها، الذي تشير إليه علامة الانفعال في الأخير.

ويجوي آخر جزء احتمال السائلين مع إجابتها اليقينية في صفحة مستقلة مليئة بالفراغات، تقول:

قَالُوا: 0/0/

هَلْ تُشْبِهُكَ الْقَصَائِدُ الْحَزِينَةُ؟؟؟ 0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

أَمْ تُشْبِهُنِ الْحُزْنَ وَتُشْبِهُنِ الْقَصِيدَةَ؟؟؟ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

فَأَجَبْتُهُمْ: 0/0/0/

حُزْنِي...أَنَا؟؟؟ 0/0/0/

لَا أَشْبُهُ... 0/0/0/

حُزْنِي: (أَنَا) 0/0/0/

و(أَنَا): الْقَصِيدَةُ! ¹ 0/0/0/0/

توسط السطر كلمة واحدة تدل على السائلين النازفين الذين أنهت بدمائهم الحزن، ثم تعود إلى اليمين بسطرين طويلين كامتداد شعري يحوي انتقال الحيرة في أمرها إليهم، بتدعيم تنوع التفعيلات مع تنالي علامات الاستفهام، بعد ذلك تترك فراغا أوحى إلى اتساع الفجوة بين الحقيقة واقتراحهم، راجعة إلى منتصف السطر بلفظة واحدة شكلت تفعيلة تامة مهدت بها إلى تقديم الإجابة الصحيحة لوصولها إلى ضالتها من خلال الأجزاء السابقة بعد قطع شوط طويل، مستعينة في ذلك بتكرار الفراغ، مع أسطر قصيرة ومختصرة، أفادت علاقة الوحدة التي لا تتجزأ بينها وبين الحزن والقصيدة وليس شبه أحدهما، وقد استندت في ذلك إلى تتابع ثلاث تفعيلات مضمرة منتهية إلى تفعيلة مرفلة أوحى إلى احتواء ذاتها على الكل، وكان لتكثيف علامات الترقيم إشارة إلى ذلك، فقد دلت علامتي الحذف على نفي المعتقدات، وعلامات التفسير لتوضيح المعنى الحقيقي أما الأقواس المحيطة بضمير المتكلم فلجمع هذا الثلاثي في أنا الشاعرة، مما حصر الدلالة الشعرية داخل هذا المقطع بين حركتي التساؤل عن شخصية الشاعرة والإجابة التي تحيط بكل الاحتمالات.

كما تقل أو تنعدم في كثير من النصوص، منها "قصة الأمس" ل (منيرة سعدة خلخال)، تقول:

أَرَادَتْ رُوحِي أَنْ تَلْتَقِيَ إِلَيْكَ قَلِيلًا

إِلَى رُوحِكَ. حَيْثُ الشَّغْفُ

¹ -حنين عمر: سر الفجر، ص: 32.

لَا يَزَالُ مُعَلَّقًا بِشُرْفَةِ الْعُمُرِ

تَمُدُّ بَصَرَهَا

إِجْلَالًا لِقِصَّةِ الْأَمْسِ¹

ظهرت نقطة واحدة في النص منتصف السطر الثاني موحية إلى سفر روح الشاعرة في الزمن الماضي وتوقفها قرب روح الحبيب لتستقر عنده، وتغيب العلامات بعد ذلك، لتعبر عن رغبتها في الانفصال التام عن عالمها، كما تنعدم أدوات الربط لتدعم دلالة العزلة في الماضي الجميل لشدة الحنين إليه. وانعدمت تماما في قصيدة "ذاكرة جرح" ل (فني عاشور)، يقول:

عَلَى بُعْدِ عَقْدٍ مِنَ الطَّلَقَاتِ

وَخَمْسِينَ أَلْفَ قَتِيلٍ

أُحَاوِلُ أَنْ أَتَهَجَّى خُطُوطَ يَدَيِ

وَأُحَاوِلُ أَنْ أَسْتَعِيدَ خُطُوطَ دَمِي

الْمُتَفَرِّقَ مَا بَيْنَ أَلْفِ قَتِيلٍ

أُحَاوِلُ أَنْ أَقْتَفِي أَثَرِي

أَتَقْصِي الْحَقِيقَةَ فِي مَا افْتَرَفْتُ

وَأَجْمَعُ مَا يَتَيَسَّرُ لِي مِنْ دَلِيلٍ

أَرَى جُثَّةً تَنْفُسُ تَحْتَ السَّلَاحِ الثَّقِيلِ

تُحَارِبُ مَا لَا تَرَى

تَقْتُلُ الْآخَرِينَ مَخَافَةَ أَنْ يَقْتُلُوهَا

تُلْغِمُ مَا حَوْلَهَا

وَتُصَوِّبُ رَشَاشَهَا

وَقُلُوبُ الْمَلَايِينِ تَضْغُطُ مِنْ خَلْفِهَا

ثُمَّ تَسْقُطُ بَعْدَ قَلِيلٍ

أَرَى أُمَّةً وَضَعَتْ حَدَّ مِشَارِهَا الْفَدَّ

فِي عُقْدَةِ الْمُسْتَحِيلِ

أَرَى دَوْرَةَ لِلرِّيَاحِ

وَالَّذِي أَضْرَمَ النَّارَ

أَضْرَمَهَا مَرَّةً وَاسْتَرَاحَ

أُحَاوِلُ أَنْ لَا أَرَى

وَأُوَاصِلُ رُخْفِي عَلَى الْجُرْحِ

حَتَّى الصَّبَاحِ

أَذُرُ قَلِيلًا مِنَ الْمِلْحِ فِي اللَّيْلِ

أُنْعِشُ ذَاكِرَةَ الْجُرْحِ

¹ - منيرة سعدة خلخال: لا قلب للنهار، ص: 101.

كَيْلا تَضِيعَ الْجِرَاحُ¹

حيدة 9 سبتمبر 1999

دُيِّل النص بتاريخ ومكان كتابته، الذي يعود إلى العشرية السوداء في الجزائر، فيخلدها في هذه القصيدة التي سيطر عليها الحزن والألم، بشكل متواصل طوال عشرة سنوات كاملة، ولم ينته بانتهائها بل هو ممتد للأبد وهذا ما فعّله انعدام علامات الترقيم في النص، مما أنتج قراءة مسترسلة دون توقف حتى عند نهايته.

3- شعرية ارتباطها مع فنون أخرى

ارتبط مبحث الترقيم مع فن السيناريو، الذي "يدل على مخطط، فصلا بعد فصل لإحدى التمثيليات"²

بالاستناد إلى المونتاج، وهو «مصطلح يطلق على اختيار المشاهد وترتيبها، وعلى الترابط بين العناصر في سبيل حسن عرض المسلسل أو المشاهد في التلفزيون خاصة»³ ويتفرع إلى عدة أنواع، كالاتي:

3-1- الترابطي: يحدث بأن يقدم الشاعر عددا من المقاطع "التي تبدو متباعدة في المستوى الظاهر لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص إذ تكون بترابطها صورته الكلية"⁴ ظهر في نص من الرمل بعنوان "للعممة اسم آخر"⁵ ل (حنين عمر)، وهو ثري بعلامات الترقيم، مرتب من 0 إلى 3، ولكل مقطع صفحة مستقلة، تقول:

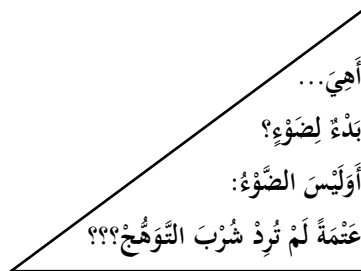
0

0

السؤال:

لِلْعَمَّةِ... إِسْمٌ آخَرُ:

أَهْيَ الْحُزْنُ الْعَمِيقُ فِي الْعُيُونِ الْمَجْدَلِيَّةِ؟
أَهْيَ الْجُرْحُ الْعَمِيقُ فِي السَّقُوفِ الْبَابِلِيَّةِ؟



السؤال:

لِلْعَمَّةِ... إِسْمٌ آخَرُ: 0/0/ 0/0/// 0/0/

أَهْيَ الْحُزْنُ الْعَمِيقُ فِي الْعُيُونِ الْمَجْدَلِيَّةِ؟ 0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/ 0/0///

أَهْيَ الْجُرْحُ الْعَمِيقُ فِي السَّقُوفِ الْبَابِلِيَّةِ؟ 0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/ 0/0///

أَهْيَ... 0///

بَدَأَ لِضَوْءٍ؟ 0/0//0/ 0/

أَوَلَيْسَ الضَّوُّ: 0/0/ 0/0///

عَمَّةٌ لَمْ تُرَدْ شَرِبَ التَّوَهُجُ؟؟؟ 6/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

¹ -عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص: من 43 إلى 46.

² -ينظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ج/1، ص: 143-144.

³ -محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج/2، ص: 842.

⁴ -محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 253.

⁵ -حنين عمر: سر الغجر، ص: من 17 إلى 20.

⁶ -المصدر نفسه، ص: 17.

1

بِالْأَصْلِ عَثَمَةٌ!!! 0/0//0/ 0/ 4

- 217 -

فكان الاكتتاب أصل العتمة. بينما يوجد احتمالين في المقطع الموالي، فـ "الاثنان ضعف الواحد"¹ وهو "أول عدد زوجي انفصل عن الوحدة وجميع الأرقام القابلة للقسمه تجد أصلها فيه"² وقد وافق توزع المقطع بين ثنائية النور والظلام أو الموت والحياة من خلال التضاد بين الشمس والعتمة، تقول:

2

لِلْعَتْمَةِ... إِسْمٌ آخَرُ: 0/0/ 0/0/// 0/0/
 فِيهِ أَقْدَارٌ مُرِيْبَةٌ 0/0//0/ 0/0//0/
 تَسْرِقُ الْكَوْنَ وَتَمْضِي فِي ثَنَائِهِ الشَّيْفَةُ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
 ثُمَّ تَأْتِي كُلَّ صُبْحٍ 0/0//0/ 0/0//0/
 تَحْمِلُ الْمَوْتَ لَهَا 0/0//0/ 0/0//0/
 قَدْ فِيهَا مَرْكَبًا لِلدَّفْنِ يَوْمَ الْإِنْبِعَاثِ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
 حَلَّلُوها... 0/0//0/
 ثُمَّ سَمَّوها: (شُمُوسًا) 0/0//0/ 0/0//0/
 إِنَّمَا... 0/0/ 
 بِالْأَصْلِ عَتْمَةٌ!!!³ 0/0//0/ 0/0//0/

خصصت لها اسما فيه أقدار تأتي صباحا تحمل الموت الذي يقطع فيها طريقا للدفن يوم الانبعاث، مما يبت بداية مضيئة لحياة جديدة، عبرت عنه بحدوء إيقاعي نتج عن هيمنة الأجزاء التامة (17)، موحية إلى طول المشوار وبعده، فمثلت لها بالشمس بما يحاكي ابتعادها عن الأرض، أما عن صيغة الجمع فلتنوع أشكالها. ثم انتقلت إلى الأخير، ويمثل الرقم ثلاثة "بداية الكثير، أي أقله فالواحد والاثنان قليلا أما ثلاثة فكثير، واللغة العربية هي خير معبر عن هذا الفرق، فالواحد يعنى بالمفرد، واثنان يختص بالثنى، وتبديل مع ثلاثة لتبدأ صيغة الجمع"⁴ استمدت معانيه من فكرة أنه رقم الكمال عند الصوفيين⁵ فهي تشعر وتفكر وتعمل⁶، تقول:

3

لِلْعَتْمَةِ... إِسْمٌ آخَرُ: 0/0/ 0/0/// 0/0/
 يَحْتَمِي بِالْآهِ فِيْنَا ثُمَّ يَذْوِي... 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
 يَنْتَهِي حِينَ التَّجَلِّي بَيْنَ أَطْرَافِ الْوَرَقِ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
 يَتَوَازَى رَافِدَيْنِ 00//0/ 0/0//0/
 فَيَقِيضُ الْعَشْقُ حِينًا 0/0//0/ 0/0//0/

¹ - ابن منظور: لسان العرب، مج/01، ج/06، مادة (ث ن ي)، ص ص: 512.

² - ينظر: صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية في التراث العربي والإسلامي، ص: 85.

³ - حنين عمر: سر العجر، ص: 19.

⁴ - فريق القافلة: ملف المثلث والعدد ثلاثة، مجلة القافلة، المملكة العربية السعودية، مج/63، ع/2، مارس-أفريل 2014م، ص: 90.

⁵ - ينظر: صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية في التراث العربي والإسلامي، ص: 85.

⁶ - ينظر: قيصر زحكا: رمزية الأرقام والأشكال الهندسية، موقع: معابر، 29 ديسمبر 2018م، الساعة: 14:23.

يُغْرِقُ الْأَرْضَ الرُّطْبَةَ 0/0/0/ 0/0/0/

وَيَفِيضُ الْحُزْنَ حِينًا 0/0/0/ 0/0/0/

مُغْرِقًا سَقْفَ السَّمَاءِ 0/0/0/ 0/0/0/

جَفَقُوهُ... 0/0/0/

ثُمَّ سَمَّوْهُ: (الْقَصِيدَةُ) 0/0/0/ 0/0/0/

إِنَّمَا... 0/0/0/

بِالْأَصْلِ عَتَمَةٌ!!! 0/0/0/ 0/0/0/

تحركت بين ثلاثية الشعور المنقسم بين العشق والألم، واستعانت بالتوازي بين (5-6-7-8)، معبرة عن غزارة الدموع بسبب العشق وأخرى بفعل الحزن، ثم تركز على الفكر الذي تجسده ملكة الشعر لتنتهي إلى كتابة قصائدها على الورق كعمل أدبي رغبة في الانتهاء إلى تساوي القصيدة مع العتمة، كما ظهر ارتفاع بسيط في الأجزاء المتغيرة، مما زاد في حركة الإيقاع التي تحاكي تنقلها، وأدى الحذف في السطر (3) دلالة انتهاء الوجد بكتابة الشعر، وفي هذه المرة هيمنت الأجزاء التامة لتصريحها المباشر بتسمية العتمة بالقصيدة. كما اتخذت نفس الهيئة المكانية في الأسطر الأربعة الأخيرة من كل مقطع (1-2-3) في عدد الكلمات وعلامات والترقيم والتركيب وحتى الوزن بالإضافة إلى تكرار العنوان كإلزامية استهلاكية مفيدة تساوي جميع المسميات المقترحة مع العتمة الذي تدعمه علامات الانفعال المتتالية في تعدد المسميات.

كما اتصلت به متحدا مع فن المسرح، وقد ظهر السيناريو على مستوى تخطيط المشاهد في نص شاركت به (حنين عمر) في الموسم الأول من مسابقة "أمير الشعراء" عنوانه "على مسرح المتنبي"² جعلت منه مسرحية تعرض على كل الجماهير العربية، أبطالها: هي و(المتنبي/ ت: 354هـ) و"لجنة التحكيم، مستعينة بالتفريع الرقمي بوضع رقم جوار كلمة (المشهد) لتكوين نص منفصل بتشكيل عضوي متكامل، كما أدخلت أسلوب القناع الذي يعتبر من تقنيات فن المسرح، من خلال شخصية (المتنبي) بسمات الغرور والاعتزاز بالنفس التي عرف بها، "كقناع تتخفى وراءه دلالات بعينها تتقصد إسقاطها على الواقع"³ بشكل موضوعي دون التجرد من ذاتها، بعد شعور بالغرابة والظلم على مسرح المسابقة، لمواجهة خصوم لم يقتصر على المتسابقين الأشداء فقط بل تعدوهم إلى أعضاء اللجنة فوجدت ضالتها في (المتنبي) الذي تميز بصموده أمام المنافسين. مدججة "مشاهد الماضي

¹- حنين عمر: سر العجر، ص: 20.

²عرضت في قناة خاصة بالمسابقة تحمل اسمها وعلى قناة أبو ظبي في 19-07-2007م، يتولى لجنة التحكيم خمسة أعضاء، النقاد: صلاح فضل، عبد الملك مرتاض، علي بن تميم، نايف الرشيدان، والممثل المسرحي غسان مسعود، وقد أحدثت صحبا إعلاميا كبيرا وهي مستمرة إلى يومنا هذا.

³- حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من باب الجحيم)، ص: من 11 إلى 19.

⁴هو أبو الطيب أحمد ابن الحسين الجعفي، ولد في 303هـ ب "الكوفة"، سمي (المتنبي) لادعائه النبوة، عاش أفضل أيام حياته وأكثرها عطاء في بلاط "سيف الدولة الحمداني" ب "حلب" وكان من أعظم شعراء العرب وأكثرهم تمكنا من اللغة، وكان لسيف الدولة مجلس يحضره العلماء كل ليلة، وقد استثار حبه للمتنبي غيرتهم منه، له مكانة سامية لم تتح مثلها لغيره، توفي عام 354هـ أبو الطيب أحمد المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1983م، ص ص: 05-06.

⁵- هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، ط1، 2006م، ص: 258.

في الحاضر عبر عملية "تناص" داخلي في الصورة المرئية¹ التي تتحد مع العبارات اللغوية، مما منح جمالية ذات جاذبية لسماع النص وقراءته. استهلت النص بإهداء، تقول:

إهداء

الشخصيات الرئيسية:

إِلَى (الْمُنْتَبِي) لِأَنَّهُ لَا يُحِبُّ الْجَنِّيَّاتِ
إِلَى مَنْ لَا يُتَابِعُونَ نَشْرَاتِ الْأَخْبَارِ الْعَرَبِيَّةِ
إِلَى مَنْ ذُبِحْنَ بِسَيْفِ (مَسْرُورٍ) صَمْتًا وَكَيْتًا وَقَهْرًا وَحُزْنًا وَ... أَشْيَاءَ أُخْرَى.
إِلَى أَطْفَالٍ -أَنَا مِنْهُمْ- سَرَقُوا أَخْلَامَهُمْ وَانْتَمَاءَهُمْ وَأَتَهْمُوهُمْ بِالْخِيَانَةِ الْعُظْمَى لِأَنَّهُمْ: يَحْلُمُونَ بِوَطَنِ أَجْمَلٍ.

و.....

إِلَى آخِرِ حَبَّةِ شُوكُولَا فِي جَيْبِي!²

ظهرت عبارة (الشخصيات الرئيسية) أكبر حجما من عنوان النص ومن كلمة (إهداء)، لتنبه القارئ إلى أهميتها جامعة ملخصا للنص من خلال ما توحى إليه من معاني، فابتدأت بـ (المنتبي) لأنه يتغلغل في ثنايا النص بكثافة، واختارته لتمثيلها معه في الاعتداد بالنفس، مع الطموح إلى الوصول إلى قمة الشعر بصوتها الأنثوي، كوصوله إلى سيف الدولة، وتعليلها بأنه لا يحب الجنيات لعدم العثور في الدراسات التي أجريت عليه جدية قصة حب تجمعها مع أي امرأة، موحية إلى عدم اقتحام المرأة عالم الشعر منذ زمن بعيد بشكل قوي لسلطة الرجال عليه، واستخدمت كلمة (الجنيات) بدل النساء لتشير إلى فئة الشاعرات فالشعر نفثة من الشيطان³، ولتثبت تفوقها ثم تهديه (إلى من لا يتابعون نشرات الأخبار العربية) قاصدة المغيبين عن أحداث العصر، والمعتقدين بتوقف الإبداع الجاد عندهم دون الاعتراف بالجيل الجديد. أما عن المذبوحات بسيف (مسرور)، فـ (مسرور) هو قاطع رؤوس زوجات (شهريار)، في "ألف ليلة وليلة"، وكان الوزير مسئولا عن إحضار الفتيات الصغيرات إلى الملك، لثلاث سنوات ومرة أمره بأن يحضر له فتاة بكرًا لكن الأهالي أخفوا بناتهم ولم يبق إلا ابنته (شهرزاد ودنيا زاد)، وعندما وجدته (شهرزاد) مهموما سألته السبب فأخبرها بالأمر، هدأت من روعه وطلبت منه أن يزوجه منها فإما أن تعيش وإما أن تكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من يديه⁴ استغلت قدراتها "بمعرفة التاريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضية لجمعها ألف كتاب من كتب التاريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الحالية والشعراء⁵ في سرد حكايات مشوقة، وقد "أوصت أختها أن تزورها ليلة زفافها بعد أن تطلب منه توديع أختها

¹- ينظر: صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، ص: 09.

²- حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحنه من باب الحميم)، ص: 11.

³- ورد في الحديث الشريف: "أَلَمْ يُولَدْ بِاللَّهِ مِنْ هَمَزٍ، وَتَفْهِيمٍ، وَتَفْهِيمٍ" يفسر النفث بالشعر، ومعناه أوحى إلي. " ينظر: أبو عبيد أحمد بن محمد الهروي:

الغريبين في القرآن والحديث، تح: أحمد فريد المزيدي، مكتبة نزار مصطفى الباز، المملكة العربية السعودية، ج/6، ط/1، 1999م، ص: 1866.

⁴- ألف ليلة وليلة: ج/1، ص: 16.

⁵- المرجع نفسه، ص: 18.

الصغرى بحجة أنها لم تراها قبل المغادرة، وعند حضورها تطلب منها أن تحدثها حديثاً مسلياً¹ تشد الحاكم به إليها متجنباً ذلك المصير. فأشارت بـ "سيف مسرور" إلى ردع الإبداع الأنثوي في العالم الشرقي الذي تدعمه حالة الاستسلام والفشل المسيطرة على المبدعات اللاتي تختلف عنهن عازمة على توثيق وجودها بثقافة عالية في شتى المجالات منذ نعومة أظفارها² لتنال المجد والخلود مثلما فعلت (شهرزاد)، دالة بها على ذاتها عن طريق (مسرور) بأسلوب جمالي لا يخلو من التشويق. وتختتم إهداءها بعبارة (إلى آخر حبة شكولا في جيبي!) مسبوقة بـ "واو" منسحبة إلى منتصف الصفحة، ومتبوعة بنقاط متتالية إلى آخر السطر، دالة على استمرارها في كتابة الشعر بعد إقصائها الذي أوحى إليه بالنقاط المتتالية، ثم انزاحت قليلاً أسفل الواو وكتبت العبارة متبوعة بعلامة الانفعال، كإشارة إلى تميزها وتفرداها بمثابة لإبداعها بآخر حبة شكولا في جيبيها أي مستورة لتوحي إلى مواصلتها الكتابة إلى آخر لحظة في حياتها فهي حلوة رغم سوادها، لتستمر في مشوارها في ساحة مليئة بالمنافسين والمتعصبين الأشرار، رافضة التراجع عنه لاستمتاعها بكل الأجواء رغم معاناتها.

ثم تتابع سبعة مشاهد على التوالي مستخدمة حوار الذات وحوار الآخر كالآتي:

المشهد الأول

0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/0/ 0/0/// 0/0/0/	لَكَيْمًا اللَّيْلُ الْقَدِيمُ صَدِيقِي	***	لَا الْخَيْلُ تَعْرِفُنِي وَلَا الْبَيْدَاءُ
0/0/// 0//0/0/ 0//0//	0/0/0/ 0/0/0/ 0//0//	وَلَكُمْ شَكَا مِنْ أَدْمُعِي وَشَهْقِي	***	فَلَكُمْ بَكَتْ فِي جَوْفِهِ الْخَنَسَاءُ
0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/0/ 0//0/// 0//0//	لَكِنَّ بَعْضَ الْجَنِّ بَلَّلَ رِيقِي	***	أَنَا طِفْلَةٌ وَشَرَّاطِي حَمْرَاءُ
0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/0/ 0/0// 0//0/0/	أَمْسِي الْهُوَيْنَى وَالضِّيَاعُ طَرِيقِي	***	عَطَشَى غَدَوْتُ وَمَمْرُودِي الصَّحْرَاءُ
0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/// 0/0// 0//0//	فَيْضًا مِنَ الْغَيْضِ الَّذِي بِخَرِيقِي ³	***	وَعَدَوْتُ أَكْتَبُ وَالْمَخَابِرُ مَاءُ

تفوقت الأجزاء المتغيرة على التامة* معبرة عن بلوغها مكانة (المتني) في زمن يختلف عن عصره، بنفي معرفة الخيل والبيداء لها على عكسه مع الاتفاق معه في صداقة الليل، كما تفخر بصوت الشعر الأنثوي ممثلة له بـ (الخنساء/ ت 680م)**، فدلّت بالتصدير في البيت الثاني عن معاناتها كـ (الخنساء) في التصاق الألم بملكة الشعر، فأجمل ما في الحزن أنه منبع الحكمة. ثم تستحضر ذاتها بتفوقها رغم صغر سنّها بعبارة "شرائطي حمراء" مشيرة إلى حالة التميز بتكرار "لكنّ" في البيتين (1-3)، "اشتد اهتمامها بالقراءة بعد منعها عن اللعب خارج المنزل كبقية الأطفال، لخوف والديها عليها لأنها الوحيدة، فشغلت وقتها بالمطالعة متعشرة بكتب الشعر، واكتشفت امتلاكها

¹- ألف ليلة وليلة: ج/1، ص:18.

²- ينظر: حصّة بيت القصيد: تعلّم: زاهي وهبة، إخراج: علي حيدر، قناة الميادين، بيروت-لبنان، 2016/05/03م.

³-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحتة من باب الجحيم)، ص: 12.

*تنوعت بين المضمرة (12) والمقطوعة (06) والمضمرة المقطوعة (04)، الصحيحة (08).

***تُمَاضِر بنت عمرو بن الحارث، شاعرة مخضمة، ولدت بجزيرة العرب لقبت بالخنساء لصغر أنفها وارتفاع أرنبيتها، أسرتها من أشرف القبائل، لها أب وأخوين لا يجزؤ أحد على نقض ما يقولون، عرفت برجاحة عقلها، واتزان فكرها، مع حرية الرأي وقوة الشخصية، وهو أمر انفردت به عن بنات عصرها، تعرضت إلى حزن كبير بمقتل أخيها "معاوية"، ثم "صخر" وأقامت على قبره زماناً تبكيه وتندبه وترثيه حتى عميت، توفيت في زمن معاوية بالبادية 680م. ينظر: تُمَاضِر الخنساء: ديوان الخنساء، شرح: حمدو طَمَّاس، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط/2، 2004م، ص: 06 وما بعدها.

ملكته، مما أدخلها في متاهاته المختلفة عازمة الحصول على ثقافة كبرى لتفهم قديمه وحديثه بأسس متينة استنادا إلى المعاجم والكتب النقدية والقصص والأساطير والروايات¹ فكبرت موهبتها التي تفخر بها، وقد أشارت إليها بتردد لفظة "غدوت" في البيتين (4-5) معززة ذلك بعبارة "أكتب والمحابر ماء" قاصدة شفافيتها وصدقها بعيدا عن السرقات الأدبية، سعيًا نحو التميز الذي التصق بـ (المتني) في منافسة الوصول إلى (سيف الدولة)، مثلما وقع في المسابقة أمام اللجنة بعرض قوي أوحى إلى استقلالها عن البداوة القديمة، "متجاوزة غربة الشعر التي فرضتها أشكال الحداثة الشعرية الغربية، فعبرت عن ذاتها وواقعها وعن حركة التاريخ انطلاقًا من التراث العربي، فهي تعارض (المتني)، لكنها تسعى إلى الاحتذاء به، بنفي نرجسيته وإبراز صوته"² لانشغالها بالمصير العام للشعر المعاصر في شكل حدائثي انطلاقًا من التناص مع التراث العربي، "فتقف معه موقف الند لتحاوره وتعارضه بالنفي، وبالتغيير"³ هادفة إلى التخلص من التبعية، وتقول في المشهد الثاني:

المشهد الثاني

0/0/// 0/0/// 0/0///	0/0/// 0/0/0/ 0/0/0/	وَأَنَا التَّمَرُّدُ صَاحِبِي وَعَشِيقِي	***	أَلْوَيْلُ... صَدِّي خَمْسَةُ خُلَفَاءُ
0/0/0/ 0/0/// 0/0/0/	0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	مَاذَا أَقُولُ وَخَيْبَتِي تَطْوِي؟	***	بِي جُمْلَةٍ صَعَبٌ بِهَا الْإِمْلَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0///	0/0/0/ 0/0/0/ 0/0///	وَقَبِيلَتِي إِنْجَازُهَا تَفْرِيقِي	***	عَبَثًا خَلُمْنَا يَسْقُطُ الْأَعْدَاءُ
0/0/0/ 0/0/// 0/0/0/	0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	وَالْآهَ يُوجِزُ صَمْتُهَا تَغْلِيْقِي	***	مَكْلُومَةٌ فِي الْمَوْجِزِ الْأَنْبَاءُ
0/0/// 0/0/0/ 0/0///	0/0/0/ 0/0/// 0/0/0/	وَرِمَاحُ هِنْدٍ كَبُرَتْ بِعَمِيْقِي؟	***	أَيْنَ الْبُطُولَةُ... وَالْحُمَى جَرْدَاءُ
0/0/0/ 0/0/// 0/0///	0/0/0/ 0/0/// 0/0///	وَلَكُمْ أَرَدْتُ مِنَ الْأَنَا تَصْدِيْقِي	***	فَلَكُمْ نَفَيْتُ وَأَعْيَيْتُ إِذْلَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	0/0/// 0/0/0/ 0/0///	بَعْدَازُ جُرْجِي... أَمْهَلُوا تَفْتِيْقِي	***	وَلَكُمْ رَوَى فِي جُرْجِنَا الشُّعْرَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	0/0/// 0/0/0/ 0/0/0/	مَنْ ذَا يُزِيلُ النَّزْفَ مِنْ تَشْقِيْقِي؟ ⁴	***	وَالْقُدْسُ جُرْجٌ وَالْفَوَادُ إِنْاءُ

جعلت من مطلع المشهد السابق لازمة تتكرر إلى المشهد ما قبل الأخير، كـ "العلامة اللازمة في حقل المسرح بحيث تتكرر جملة بعينها من مشهد إلى آخر تكرر متطابقاً"⁵ أوحى به إلى إحساسها بظلم اللجنة التي لم تنصفها بضمها إلى منافسة مجموعة من ذوي الخبرة الطويلة⁶ مستندة في ذلك إلى علامة الحذف التي لا يصحبها توقف إيقاعي كإشارة إلى غياب العدل، تدعّمه بالاستفهام الإنكاري في عجز البيت (2)، ويستمر ارتفاع الأجزاء المتغيرة⁷ دالة على قوة الخصم ونقص التامة التي مثلت خسارتها لصراحتها، فهي جريئة تواجه بصدق ولا تخشى الإقصاء، بل تسعى إلى نيل الرضا على حقيقتها لا بالمجاملات والنفاق. كما تعاني خيبة أمل لما أشيع عنها من

¹ - حصة بيت القصيد: تقدم: زاهي وهبة.

² - ينظر: آمنة بلعلي: خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2014م، ص: 230 وما بعدها.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص: 237.

⁴ - حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحت من باب الجحيم)، ص ص: 13-14.

⁵ - ينظر: هاني أبو الحسن سلام: سيمولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص ص: 247-248.

⁶ - فيحان الصواغ: حنين عمر.. في حوار خاص بعد أمير الشعراء، موقع: <http://www.anhaar.com>، 05 جانفي 2019م، الساعة: 10:45.

⁷ - تنوعت بين المضمرة (19) والمقطوعة (05) والمضمرة المقطوعة (11)، الصحيحة (13).

الجمهور الجزائري بأنها دخلت المسابقة بواسطة لا بقدراتها، مستفيدة من التصدير في البيت (4) (الموجز/ يوجز)، مع فصل (ال) التعريف عن حرف (آه) لتوحي إلى بطء الزمن حين التوجع الذي يستقر داخلها بصمت، لكنها توجّه بالاستفهام في البيت (5) لأنه لم يساندها بل أهلك معنوياتها بتضمين علامة الحذف بعد مفردة (البطولة)، كما عبرت عن تعبها لما يقع على العراق والقدس بالتصدير والتوازي في البيتين (6-7) مع تكرار كلمة (جرح) المرتبطة بضمير المتكلم والاستفهام في البيت الأخير مستعطفة اللجنة بغية إعطائها مهلة لإفراغ شجنها بمشاركات أخرى، مما ساعد القارئ على استحضار الأحداث الواقعة على المسرح وتخيلها. تستمر في المشهد الثالث، قائلة:

المشهد الثالث

0/0/// 0/0/// 0/0///	0/0/// 0/0/0/ 0/0/0/	وَأَنَا التَّمَرُّدُ صَاحِبِي وَعَشِيقِي	***	أَلْوَيْلُ... ضِدِّي خَمْسَةُ خُلَفَاءَ
0/0/0/ 0/0/// 0/0/0/	0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	لَمَّا أَرَا جَعُ فِي الْأَسَى تَعْتِيقِي	***	لَا تَنْظُرُوا نَحْوِي أَنَا شَوْهَاءَ
0/0/0/ 0/0/// 0/0/0/	0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	بِالْقَلْبِ تَخَفُّقُ اسْأَلُوا (تَخْفِيقِي)	***	لَا تَسْأَلُوا طِفْلاً لِمَ الظُّلْمَاءَ
0/0/// 0/0/0/ 0/0/0/	0/0/// 0/0/0/ 0/0///	يَا غُرْبَتِي صَبِي الْعَنَا وَأَرِيقِي	***	مُدْنِي مَصَتْ غُنُونَهَا الْغُرْبَاءَ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0///	0/0/0/ 0/0/// 0/0/0/	وَيَجِيءُ وَعْدُ اللَّهِ مِنْ تَمْرِيقِي ¹	***	هَزِي إِلَيْكَ سَيَسْقُطُ الْإِيحَاءَ

دل نقص الأجزاء التامة مع ارتفاع المتغيرة على طول الزمن عليها لمعاناتها الناتجة عن أسباب متنوعة تتمثل في الغربة وظلم اللجنة وقوة المنافسين الأشداء، إلا أنها ظلت صامدة كما فعل (المتني) ليصل إلى "سيف الدولة"، واستفادت من النهي الذي حققت به التوازي بين البيتين (2-3) لتفيد في (2) عدم الاستهتار بها كونها امرأة قليلة الخبرة وهذا ما دعمه توظيف كلمة "طفلاً" في البيت (3) كما جعلت مفردة "تخفيقي" بين قوسين لأن الظلماء تحفّق داخل قلبها والخفقان يكون من الداخل ولأنها يافعة فإن ذلك يمنحها الحيوية والنشاط مؤكدة ثقتها بما تكتبه، بالإضافة إلى التصدير بتكرار لفظة "اسألوا" راجية عدم التسرع في الحكم، مع ترديد صيغة الغربة في البيت (4) موحية إلى معانها في الإمارات مع اغترابها في بلدها "الجزائر" وقد ذكرت ما فعله بها "الطاهر وطار" عندما زارته لتعرض عليه بعض قصائدها فنصحها بأن تجد لنفسها رجلاً تتزوجه، فانزعجت كثيراً في ذلك الوقت² مما دفعها إلى تقرب إنصافها من الله عزّ وجل فكان التناص مع قصة "مريم العذراء" التي أوحى إليها الربّ الانعزال عن قومها اللذين قذفوها، إلى نخلة حتى تلد النبي "عيسى عليه السلام"³ فيبرئها بمعجزة تكلمه في المهدي، مثلما سيفعل إبداعها الذي لن يتوقف عند هذه المسابقة بل سيستمر إلى أن تنال مبتغاها من المجد والتقدير. فتعددت

¹ - حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من باب الحميم)، ص: 14-15.

^{*} تنوعت بين المضمرة (13) والمقطوعة (04) والمضمرة المقطوعة (06)، موقوفة (01)، التامة (06).

^{**} «روائي جزائري ولد في 16 أوت 1936 م ب "سوق أهراس"، درس في معهد "عبد الحميد بن باديس" ب "قسنطينة"، والتحق في مطلع الخمسينات بجامع الزيتونة ب "تونس"، انظم إلى جبهة التحرير الوطني سنة 1956 م، نشر القصص في جريدتي "الصباح"، والعمل" ومجلة "الفكر" التونسية، اشتغل في الصحافة التونسية، وفي 1962 أسس أسبوعية الأحرار ب "قسنطينة"، توفي في 2010/08/12 م. ينظر: حاج موسى شهيرة: الطاهر وطار أيقونة الأدب الجزائري، رحلة مليئة بالعتاء في ذكرى رحيله الثالثة، موقع الجبهة، 13 فيفري 2019 م، الساعة: 14:05.

² - حصة بيت القصيد: تقديم: زاهي وهبة.

³ - سورة مريم، الآية (22-23).

الشخصيات التي تمثلتها، مما نوع الحوار بين الداخلي والخارجي، اللذان يجتمعان معا في المشهد الموالي، تقول:

المشهد الرابع

0/0/// 0//0/// 0/0///	0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/	وَأَنَا التَّمَرُّدُ صَاحِبِي وَعَشِيقِي	***	أَلْوَيْلُ... ضِدِّي خَمْسَةُ خُلَفَاءُ
0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	فِي مَسْرَحٍ لَمْ يَغْنِهْ تَصْفِيقِي	***	يَا حَيْلَ صَمْتٍ وَالْأُمَى صَمَاءُ
0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	قَدْ جَرَّمُونِي... مُغْلَقٌ تَحْقِيقِي	***	يَا حَيْلَ حُزْنٍ هَذِهِ الْإِقْصَاءُ
0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/// 0//0/0/ 0//0///	يَا رَبُّ رَفَقًا بِأَمْتِرَاجٍ عَقِيقِي	***	فَرَفَعْتُ حَفْنِي وَاعْتَرَاهُ دُعَاءُ
0/0/// 0//0/// 0//0/0/	0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/	مِنْهُمْ أَبِي وَمُدْلَلِي وَشَقِيقِي ¹	***	أَهْلِي وَإِنْ جَارُوا عَلَيَّ سَوَاءُ

يزداد انخفاض التفعيلات الصحيحة^{*}، لاستمرارها في العتاب ويظهر التضاد في البيت (2) بين (صماء، تصفيقي / إقصاء، تحقيقي)، لاحتوائهما أجزاء مضمرة مقطوعة (متفاعل) أوحى إلى اختفاء وانقطاع عدالة اللجنة وشعبها، عززت هذه الدلالة بالتوازي مرددة أسلوب النداء في البيتين (2-3) ليتحقق التساوي التركيبي والعروضي، مع تكثيف (الميم والعين) البينيين مشيرة إلى تعادل الوجد بفعل ظلم شعبها واللجنة، مما كثف غريتها واغترابها، فتلجأ مرة أخرى إلى الخالق عز وجل أن يرفق بشعرها الذي مثلت له بكلمة "عقيقي"^{**}، مفيدة مرافقته لها وهي جنين في بطن أمها، كتمثيل لحداثة ولادتها في الوسط الشعري، لأنها حوريت بشدة لاختلافها عن السائد، موظفة التناس من بيت ل (الشريف قتادة أبو عزيز *** ت/ 618هـ)، يقول:

بِلَادِي وَإِنْ جَارَتْ عَلَيَّ عَزِيزَةٌ ... وَأَهْلِي وَإِنْ ضُنُّوا عَلَيَّ كِرَامٌ²

فهي متمسكة بالجزائر رغم كل شيء، وترد على من قذفها من شعبها في المشهد الخامس بأسلوب راق، تقول:

المشهد الخامس

0/0/// 0//0/// 0//0///	0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/	وَأَنَا التَّمَرُّدُ صَاحِبِي وَعَشِيقِي	***	أَلْوَيْلُ ضِدِّي خَمْسَةُ خُلَفَاءُ
0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/// 0//0/// 0//0/0/	وَضَعُوا شَرَابَ الذَّلِّ فِي إِبْرِيْقِي	***	قَالُوا الْقَصِيَّةُ مَجْلِسٌ وَإِمَاءُ
0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/	0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/	وَأَبَيْتُ يَغْرُبُ فِي الْبُكَاءِ تَشْرِيقِي	***	فَأَنْفَتُ أَشْرَبُ وَالْحَشَا رَمَضَاءُ
0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/	مَا كَانَ نَخَاسٌ لَهُ تَسْوِيقِي	***	مَا كُنْتُ جَارِيَةً أَنَا الطَّلَفَاءُ
0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/	إِنْ كُنْتُ صَبَاً فَالْصَّبَا تَغْرِيقِي	***	يَا ابْنَ الْمَكَارِمِ جَدَّتِي الزُّهْرَاءُ
0/0/// 0//0/// 0//0/0/	0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	ضَاهَى الشُّمُوسُ تَعْقُفِي وَبَرِيقِي	***	دَجَلِيَّةٌ بِخَرِيَّةٍ حُورَاءُ
0/0/// 0//0/// 0//0/0/	0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	عَطْرِي الْبَلَاغَةُ وَالْقَصِيدُ رَحِيقِي	***	طُوبَى لِنَفْسِي نَفْسُهَا الشَّمَاءُ

¹ - حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من باب الجحيم)، ص: 15.

^{*} الصحيحة (04)، تنوعت بين المضمرة (16) والمقطوعة (06) والمضمرة المقطوعة (04).

^{**} "العقق البرق وسط السحاب كأنه سيف مسلول، والعقيق: هو شعر مولود نبت وهو في بطن أمه، لأنه يشق الجلد". ينظر: ابن منظور: لسان

العرب، مج/ 04، ج/ 34، مادة (ع ق ق)، ص: 3042-3043.

^{***} أمير مكة وحفيد الرسول عليه الصلاة والسلام وأمه الزهراء.

² - ينظر: من القائل: بلادي وإن جارت علي عزيزة ... وأهلي إن ظنوا علي كرام، موقع: www.thaqafaonline.com، 29 ديسمبر 2018م،

الساعة: 06:00.

لا تُخَدَعَنَّ إِذَا أَنَا الْحَسَنَاءُ *** عِنْدَ الزُّرُومِ فَصَاحَتِي تَوْبِقِي¹ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

استندت إلى ارتفاع محسوس في الأجزاء الصحيحة* للمواجهة القوية على المسرح، فسيطر صوتها على صوت (المتنبى) لحساسية الموقف الذي يُعنى بشرفها وسمعتها، وتستمر في التواصل مع عهد أحفاد الرسول عليه الصلاة والسلام، مستندة إلى شرف الانتساب إلى الإسلام والعفة، فخاطبت (المتنبى) على أنه صاحب الإشاعة ولأنها شجاعة وعفيفة ردت بكل وقار مستفيدة من التوازي الأفقي العروضي في البيت (3) مع التقابل الدلالي في شطريه رافضة احتساء شراب الذل رغم عطشها الشديد في عبارة "والحشا رمضاء" والتخلي عن شرفيتها كامرأة حرة لا تباع ولا تشتري، بتدعيم التصدير بأسلوب النفي في البيت (4)، مستندة إلى شرف نسبها بعبارة "جدتي الزهراء"، وارثة العفة والبريق عن ابنة الرسول -عليه الصلاة والسلام- أشرف خلق الله، مع الجناس الاشتقاقي في عجز البيت (5)، مؤكدة جمالها بتتالي ثلاث صفات في شطر البيت (6) تحوي أنوثتها مع الثبات على مبادئها، فهي أنثى جد قوية لتسلحها بعطر البلاغة ورحيق القصيد ومرجع الفصاحة واجتماع هذه الميزات بعيدا عن جمالها وأنافتها هو سبب قبولها وتحسينها من كل طامع فاسق.

بعدها تنتقل إلى أطول مشهد يتألف من أحد عشر بيتا، تخاطب فيه خطيبها، قائلة:

المشهد السادس

0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	وَأَنَا التَّمْرُودُ صَاحِبِي وَعَشِيقِي	***	الْوَيْلُ صِدِّي خَمْسَةٌ خُلَفَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	هُوَ مَا تَفَجَّرَ سُرُّهُ مِنْ ضِيقِي	***	مَا الشَّعْرُ تَاجٌ نَالَهُ الْأُمَرَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	أَنَا جُنْتُ أَبْغِي فِي دَمِي (تَهْرِيْقِي)	***	مَا كُلُّ حُلْمِي بُرْدَةٌ وَعَطَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	سَتَصِيرُ صَوءٌ إِنْ هَمَسْتُ أَفِيقِي	***	آهٍ حَبِيبِي... لَا تَخَفْ فَالْحَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	لَكِنَّ حُبَّكَ فِي الظَّلَالِ غَيْقِي	***	نَحْوُ الْمَنَافِي وَجْهَتِي دَهْمَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	خَيْطًا بِهِ فِي الْمُنْتَهَى تَغْلِيْقِي	***	الْحُبُّ يَبْقَى لَوْ قَضَى الْإِفْنَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	دَعْنِي فَمِعْرَاجِ الشَّفَاءِ رَهِيْقِي	***	آهٍ حَبِيبِي... عِطْرُكَ الْإِسْرَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	فِيهَا جُنُونِي قَاتِلِي وَشَفِيقِي	***	دَعْنِي فَهَذِي لَيْلَةٌ لَيْلَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	فِيهَا تُنَاصِرُ مُهْجَتِي تَوْبِقِي	***	دَعْنِي فَهَذِي غُرُوتِي الْغَرَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	وَالنَّصْفُ فِي مَاءِ الْفُرَاتِ غَرِيقِي	***	نِصْفٌ بِهَا مَلِيُونُنَا الشُّهْدَاءُ
0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/	وَلَرُبَّمَا الْأَخْطَاءُ فِي تَطْبِيقِي ²	***	نَظَرِيَّتِي أَنْ تُقْلَبَ الْأَشْيَاءُ

ساد انخفاض الأجزاء الصحيحة، يمكن تقسيمه إلى وحدات، الأولى (1-2-3) تصرح بأنها لم تشارك من أجل الفوز لا بالبردة ولا بالمال بل للتعريف بإبداعها وإيصاله إلى الجمهور العربي، مما يحيل إلى تيقنها من أنها ستقضى قبل المرحلة النهائية. الثانية (4-5-6) سيطرت عليها التفاعلات المتغيرة لتغير طريقة الحوار مع خطيبها بعيدا عن التمرد، وهذا ما دعمته علامة الحذف بعد عبارة "آه حبيبي..."، وارتفعت الأجزاء المضمرة لهدوئها

¹ -حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لخته من باب المحجم)، ص: 16-17.

*الصحيحة (14)، المضمرة (17)، المضمرة والمقطوعة (11)، مقطوعة (05)، موقوفة (01).

² -حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لخته من باب المحجم)، ص: 17-18.

ورزانتها مشهورة بثقتها العالية بنفسها لخصوبة وجمال إبداعها بدعم حبيبها الذي "قطع مسافة نصف الكرة الأرضية ليشجعها، ويحميها بحبه من كل ما يؤرقها"¹ فمنحها حبه وثقته بها، مع إبداعها كل الحرية والخلاص من وجع الغربة، كما اشترك عشقها له مع الشعر في ميزة الخلود حتى بعد الموت ببقائه مسجلا لدى القراء عبر الأجيال. تشدد المنافسة في الثالثة (7-8-9-10-11)، وهي متمسكة بموقفها، محتمة بحبيبها وقد أشارت في المشهد السابق إلى أن عطرها (البلاغة) وضمنها السياق جعلت عطره (المعراج)، مما أضفى سمة القداسة والعظمة لحبهما بما يحاكي مكانة شعرها، وتتمرد على اللجنة لعدم إنصافهم لها بضمها إلى مجموعة أكثر منها خبرة، فتوقعت إقصاءها² لكن العتاب هنا لا فائدة منه لأنها مسابقة والبقاء للأقوى سواء كان صغيرا أو كبيرا، وقد لا يكون ضمها إلى هذه المجموعة بغرض إقصائها بل لإعجابهم بقدراتها التي تضاهي منافسيها الذين تراههم أقوى منها. أوحى بالجناس الاشتقائي (ليلة ليلاء)^{**} مع التوازي العمودي بين البيتين (8-9) بتكرار عبارة "دعني فهذي" في الصدر وشبه الجملة (فيها) بالعجز بالإضافة إلى التماثل الإيقاعي بينهما، إلى صعوبة المواجهة في هذه المرحلة من المسابقة، ثم تصرّح بازدواجية انتمائها إلى "الجزائر" و"العراق" عن طريق التصدير بترديد كلمة "نصف" في شطري البيت (10)، تاركة قرينة الشهداء لـ "الجزائر" ونهر الفرات لـ "العراق"، عازمة على النضال لنيل المجد حتى مع عدم الفوز وهذه هي النظرية التي تؤمن بها. وتنتهي إلى آخر وأقصر مشهد، تقول:

المشهد الأخير

صُبُوا اللَّهَبَ فَإِنِّي الْعَنْقَاءُ ***	وَرَمَادُ حُرْنِي مُشْتَهَى تَشْوِيقِي	0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/
مَوْتِي أَنْبَعَاثِي وَالْحَيْنُ سَمَاءُ ***	وَالشَّعْرُ بَحْرِي وَالْهَوَى تَحْلِيقِي ³	0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

غَيِّبَتْ فِيهِ التَّرْقِيمَ فَلَمْ تَطْلُقْ عَلَيْهِ الْمَشْهَدَ السَّابِعَ بَلِ الْآخِرَ، لأنها مدركة بأنه آخر ما سيلقى على مسرح المسابقة، كما حذفت اللازمة التكرارية التي وردت في خمسة مشاهد متتالية، للانكشاف المباشر أمام اللجنة من دون قناع، ودل قصره مع سيطرة الأجزاء المضمرة على هدوءها، مقدمة نفسها بصورة ملخصة ومكثفة على أنها العنقاء بتشبيهه تمثيلي وهو "طائر عظيم يموت ثم يقوم من رماد بعد ألف سنة وبذلك ضرب به المثل في الشيء الذي ينقضي زمنا طويلا ثم يعود إلى الظهور من جديد"⁴ فاستخدمت هذا الرمز الأسطوري "استخداما أنثويا،

¹-فيحان الصواغ: حنين عمر .. في حوار خاص بعد أمير الشعراء.

²-المرجع نفسه.

^{*}"الشيخ أبو شجة" من موريتانيا، "حازم التميمي" من العراق، "ياسر الأطرش" من سورية، "روضة الحاج" من السودان، "جاسم الصحيح" من السعودية، "تميم البرغوثي" من فلسطين، "محمد بن قرطاس" من عمان، "هدى السعدي" من الإمارات، و"هاجر البريكي" من عمان. ديماسة: متابعة لبرنامج أمير الشعراء، موقع لها أون لاين، 01 جانفي 2019م، الساعة: 09:15.

^{**}"طويلة شديدة صعوبة وهي أشد الليالي في الشهر ظلمة". ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/06، ج/45، مادة (ل ي ل)، ص: 4116.

³-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لحتته من باب الجحيم)، ص: 19.

⁴-مجلة الثقافة، الملف المثلث والعدد ثلاثة، ص: 100.

مرجعة الطائر إلى أنوثته بعد أن تُعوّد استخدامه استخداماً ذكورياً¹ جاعلة من صوتها الأنثوي صوتاً فحولياً² غير مبالية بكل ما يقال عنها سواء من اللجنة أو ممن يهاجمونها بغير حق، لأن سر انبعاثها المتجدد هو إبداعها فقط، كما عززت انتمائها العربي بتوظيف التراث العربي مبتعدة عن الأساطير الأجنبية، وأفادت ثباتها وشموحها الأبدي بشعرها من خلال الجملة الاسمية (والحنين سماء)، لأنه "لا يمكن لأحد أن يبيع السماء، أو يتاجر بالحب".³ تجدر الإشارة إلى دعم توحيد الأعراب التي انتهت جميعها بـ "همزة" مرفوعة مسبوقة بـ "ألف مد" دلت على رقيها ورفعتها، مع وحدة القافية والروي (فالن/ قي)، مردوفة بـ "الياء" ومطلقة بالكسرة الطويلة، تتميز بأنها متواترة فتتناوب فيها الحركة والسكون بما يحاكي تناوب صوتها مع (المتني) كما دل على المفارقة بين حالة الضعف والقوة التي عاشتها في النص، بتدعيم صوت (القاف) لهذه المعاني بالقلقلة، محدثاً ضجة تحاكي الجلبة التي أحدثتها الشاعرة في الوسط الإعلامي والإبداعي، وأدى أيضاً دلالة قسوة اللجنة وشدتها عليها وفي هذا ما ينافي رأي الناقد (صلاح فضل) بأن القافية لا تسعفها في الشعر الخليلي⁴ فاشترك الإيقاع العروضي واللغوي والبصري في بث تأثير جمالي عزز دلالات الألم مع معاني التحدي والصمود. ولشدة فطنتها أكملت الدائرة الدلالية للنص بافتتاحها بإهداء يتضمن شخصية (مسرور) الأسطورية مع الخروج في آخر مشهد إلى طائر العنقاء الأسطوري، لتفيد بأنها شاعرة خارقة للعادة وستتفوق على كل معاصريها وهذا ما تؤكد دائماً في لقاءاتها مع المذيعين بأنها كثيراً ما تساءلت لماذا لا تكون امرأة شاعرة تضاهي المكانة التي وصل إليها فحول الشعراء على مر العصور⁵ وهذا يبطل القول بـ "عدم جدوى تقسيم النص معتبراً جميع المشاهد من منظور واحد"⁶ فربطت بينهم علاقة تواصل وتكامل، جاعلة من القصيدة مسرحية تعرض على مسرح أمير الشعراء تتأرجح فيها بين الأصالة والمعاصرة بطريقة موضوعية بحيوية جمالية جد مثيرة.

3-2- المتوازي: وينبني على تقنية التوازي بعرض الشاعر "حدثين يتعلقان بطرفين مختلفين بالتناوب، فيقدم لقطة للطرف الأول توازيها لقطة للطرف للآخر وهكذا"⁷ وقد ارتبطت علامات الترقيم بالسيناريو مع هذا المونتاج في نص "بقايا حلم..."⁸

¹ - حصة أمير الشعراء: تعليق الناقد علي بن تميم.

² - الحصة نفسها، تعليق الناقد عبد الملك مرتاض.

³ - فيحان الصواغ: حنين عمر .. في حوار خاص بعد أمير الشعراء.

⁴ - حصة أمير الشعراء: تعليق الناقد صلاح فضل.

⁵ - حصة: أطراف حديث: تقديم: مجيد السامرائي، إخراج: حيدر علي الأنصاري، قناة الشرقية، العراق، 2018/04/29م.

⁶ - حصة أمير الشعراء: تعليق الناقد صلاح فضل.

⁷ - ينظر: محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 250.

⁸ - عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: من 103 إلى 110.

قصد بـ (الحلم) الإبداع الشعري في كل أشكاله، تسبقه كلمة (بقايا) ليبين استمراره وأنه لم ينته زمنه الجميل بعد، رغم تزايد انحطاط مستوى الكثير ممن يدعون بأنهم شعراء، ولأن صاحب النص شاعر فهو حلیم، ويعني "الحليم" لغة" الصبور الذي لا يستخفّ عصيان العصاة، ولا يستفزّ الغضب عليهم، ولكنه يجعل لكل شيء مقدارا، ساعيا إلى إصلاح ما تم فسادُه¹ بشنّ ثورة الأدباء أصحاب المواهب الحقيقية ضد المتطفلين المعدمين من المواهب والذين تجرهم فقط نفحات الحداثة الغربية. وقد جعل منه نصا مفتوحا يقدم فيه أحداثا متنوعة مع اتخاذ شخصية الراوي أو السارد لعرض تفاصيل الأحداث، بفقرات متفاوتة الطول والقصر تشبه اللقطات المشهدية التي تتأرجح بين الماضي والحاضر والخيال في حوار خارجي بعبارات طويلة تشير إلى جهده الكبير وتعبه من أخطاء من حوله، وداخلي بعبارات موجزة توحى إلى وعيه وثقته بنفسه، مستفيدا من تكثيف السواد على صفحات النص ليعبر عن حزنه لندرة أو غياب جمهور متمكن من اكتشاف النقاط الجمالية في الشعر المعاصر الذي يحيطه الغموض.

فالمشهد الأول ينقسم إلى لقطتين، الأولى على شكل فقرتين، تنتهي بعلامة توتر، يقول:

الآن وَنَعْدُ أَنْ قَطَعْتُ مَسَافَةً طَوِيلَةً فِي رَحْلَةِ الْبَحْثِ عَنِ الْحُلْمِ، أَفْقُتُ عَلَى وَقَعِ هَمِّهِمْ يُجْهَلُ مَصْدَرُهَا، رَأَيْتُ بَحْرًا مِنَ النَّاسِ.. خَلِيطًا مِنَ الرِّجَالِ وَالنِّسَاءِ يَجْزُونَ إِلَى الْخَلْفِ بِسُرْعَةِ الْبَرْقِ، لَوْ افْتَرَيْتُ مِنْهُمْ لَتَجَمَّدَتْ عُمُودٌ مِلْحٌ مِنْ لَهَيْبِ شِفَاهِهِمْ.²

سرد بحثه الطويل عن الشعر، وإبصاره ابتعاد الشعراء رجالا ونساء إلى الخلف، مستفيدا من الزمن المبني للمجهول في (يُجْهَلُ/ يُجْزُونَ) ليشير إلى تراجعهم عن مستواه بسرعة البرق في الفترة الأخيرة لاتباعهم تجديد الغرب مع جهل اختلاف السياقات الثقافية وعدم التمسك بالأسس المتينة للشعر العربي. ثم يقول في اللقطة الثانية:

حَاوَلْتُ جَاهِدًا أَنْ أُمَيِّزَ بَيْنَهُمْ عَسَى أَنْ أَعْتَرِ عَلَى وَاحِدٍ أَعْرِفُهُ، غَيْرَ أَنَّ مَا أَثَارَ دَهْشَتِي أَنَّنِي أَعْرِفُهُمْ جَمِيعًا فَقَدْ كَانُوا عَلَى صُورَةٍ وَاحِدَةٍ، وَلَا شَيْءَ خَلْفَهُمْ سِوَى قَرْيَةٍ كَبِيرَةٍ نَكِرَةِ الْأَسْمِ، مَجْهُولَةِ الْحُدُودِ، خَاوِيَةٍ إِلَّا مِنْ مَقْبَرَةٍ فِي وَسْطِهَا، سَيِّجَتْ بِجِدَارٍ مَصْبُوغٍ بِالْأَبْيَضِ وَالْأَخْضَرِ وَالْأَحْمَرِ، وَأَمَّا مَدْخَلُهَا فَبَابٌ عَظِيمٌ مِنْ دَقَّتَيْنِ نُقِشَ عَلَى يَمِينِهِ هَلَالٌ، وَعَلَى يَسَارِهِ نُقِشَتْ نَجْمَةٌ.³

بين توحيد صورتهم التي تشمل انحطاط الشعر بتبني أنواعه دون الأخذ بقواعده التي أشار إليها بـ(القرية الكبيرة، نكرة الاسم، مجهولة الحدود)، لكنه يخصص مقبرة تتوسطها موحيا بها إلى نخبة الشعراء الحقيقيين في الجزائر، محاولا رسم واقع الشعر الجزائري المعاصر، على هيئة الثورة الجزائرية كأنه الوطن، رامت له بالعلم الوطني المؤلف من هلال ونجمة مع الجدار الذي تمتزج فيه ألوان الأحمر والأبيض والأخضر، ويعرف بأن الهلال والنجمة يبران ظلام الليل وقد أشار بهما إلى الشعراء والجمهور، فالشعر هو الهلال كجزء من القمر لا يثبت على حجمه لكنه لا ينتهي أبدا كبقاء الشعر منذ العصر الجاهلي إلى يومنا لكن بأشكال مختلفة وبقيم جمالية متفاوتة، أما النجمة فهي المتلقي الذي يثبت في بروزه في الظلام لينير خبايا الشعر وهو الحاكم عليه.

ويؤسس **المشهد الثاني**، على فكرة اغترابه في ميدان الشعر بين أصحاب المذهب التقليدي والمتجدد،

¹- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/02، ج/11، مادة (ح ل م)، ص: 980.

²- عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 103.

³- المصدر نفسه، ص: 103.

عبر التسلسل السردى فيصف انقسام أنه بين التأمل والجري والتساؤل في نفس الوقت، ثم يوظف الحوار، مما نوع الإيقاع من البطء بعد أن كان منحصرا في السرد إلى سرعة الحوار، يقول:

وَالَّذِي أَثَارَ الدَّهْشَةَ أَكْثَرَ مُشَاهِدَتِي لِنَفْسِي مَعَ تِلْكَ الْجُمُوعِ الْمُفْرَدَةِ..
فَأَنَا هُنَا أَتَأَمَّلُ مَشْدُوهَا، وَأَنَا هُنَاكَ أَجْرِي.. ذَلِكَ الْوَرَاءُ الْفَسِيحُ تَفُوحٌ مِنْهُ أَسْرَابُ الشُّوْكِ وَعَنَادِلُ الْأَلَمِ.. وَأَنَا هُنَاكَ، سَأَلْتُ الَّذِي
عَنْ يَمِينِي:
-أَهُوَ الْخَلَاصُ؟¹

تكررت عبارة "وأنا هنا" وعلامة التوتر (..) لتدل على اضطرابه لمشاهدته مع هؤلاء الذين عبر عنهم بتضاد عبارة (الجموع المفردة) مفيدة رفض المصالحة بين الأشكال الشعرية، وهي قلب لعبارة عنوان قصيدة الديوان (مفرد بصيغة الجمع) لـ "أدونيس"، "الذي يعبر به كل المتهاتات ويمحو كل الحدود"² في قصيدة النشر، ليدل بهذا القلب إلى تفرده بإبداعه فهو لا يتخذ مجمعا ليلمع إبداعه بل يتعالى على ذلك ويتبنى مذهبا يجمع فيه بين الأشكال المختلفة فالجموع تشكل التنوع الذي ينتمي إلى ذاته المفتوحة على كل أنواع الشعر، ويبقى الشعر شعرا بما يتوفر عليه من جمالية، محاكيا "مسمى الله أحدي بالذات، وكل بالأسماء"³ ثم يشير إلى انفصالهم بانقسامهم إلى ثلاث فئات تتمثل في الشمال التي تعنى بالمتعصين للشعر العمودي، واليمين المتمسكين بالتحديد مع إنكار القديم، والوسط الذي يمثله الشاعر ولا يسأل سوى عن الخلاص، فيبدأ الحوار مع فئة الشمال، يقول:

فَأَجَابَ الَّذِي عَنْ شِمَالِي:

-حِينَ تَرْمِي بِتَارِيخِكَ فِي مَرْبَلَةِ التَّسْيَانِ لِيُخْتَرِقَ مَعَ رُكَامِ الْفَضَالَتِ، فَتَنْسُجَ لِنَفْسِكَ سَمَاءً مِنَ الْأَوْهَامِ الْمُعَلَّبَةِ، وَتُوَعِزُّ لِعَيْرِكَ عَنْ طَرِيقِ الْمُخَاتَلَةِ أَنْ يَنْبِي لَكَ صَرْحًا مِنْ رُخَامِ الرَّمَادِ، فَتُعَانِقُهُ وَتُقَدِّمُ تَاجَكَ قُرْبَانًا لِرَجُلٍ مَجْهُولٍ رَجَاءً أَنْ تُقْبَلَ خَادِمًا عِنْدَ مَلِكِ الْعَالَمِ السُّفْلِيِّ.. وَهَذَا الْعَيْزُ يَعْرِفُ جُزْءًا مِنَ الْحَقِيقَةِ الْمُخْتَرَقَةِ، لَكِنَّهُ مُغْرَمٌ بِجَمْعِ خُيُوطِ الظَّلَامِ وَتَرْكِيبِهَا فِي أَشْكَالٍ جَاهِزَةٍ حَسَبَ الطَّلَبِ.. فَمِنْ أَيْنَ يَأْتِي الْخَلَاصُ؟ ..⁴

هاجمه لكتابته على غيره معتبرا ذلك رخام رماد سيتناثر مع الريح، متخذًا مط "الميم" ليؤكد هذا العتاب، ويعقبه خسارة ماضيه بالتخلي عن تاج عمود الشعر بمط "الجيم" بقوته المعززة لقوة الشعر القديم، واستبداله بغيره المجهول، ويختتم إجابته بسؤال إنكاري ينتهي بعلامة استفهام وعلامة توتر، تدعم سخطه ثم يجيب اليميني، قائلا:

وَقَالَ الَّذِي عَنْ يَمِينِي:

¹- عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 103-104.

²هو الشاعر "علي أحمد سعيد إسبر"، ولد في يناير 1930م بقرية سورية، تبنى هذا الاسم الأسطوري سنة 1948م، تزوج من الأديبة "حالدة سعيد"، أسس مع الشاعر "يوسف الخال" بلبنان مجلة شعر سنة 1957م، ثم أصدر لوحده مجلة مواقف (1969-1994) م، نال الدكتوراه في 1973م، وله الكثير من الجوائز العالمية وألقاب التكريم، من أعماله الشعرية: أغاني مهيار الدمشقي، وقت بين الرماد والورد، وزاق يبيع كتب التحوم. موقع ويكيبيديا، 01 مارس 2019م، الساعة: 13:00.

³شريل داغر: مفرد بصيغة الجمع، موقع: www.charbeldagher.com، 06 جانفي 2019م، الساعة: 02:00.

⁴محي الدين ابن عربي: فصوص الحكم، تعليق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ج/1، د.ت، ص: 90.

⁴- عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 104.

- مِنْ حَقِّكَ أَنْ تُفَكِّرَ فِي الْخَلَاصِ، وَلَكِنْ قَبْلَ ذَلِكَ عَلَيْكَ أَنْ تُحَدِّدَ أَوَّلًا الْجِهَاتِ الَّتِي تُرِيدُ التَّخَلُّصَ مِنْهَا.. ثُمَّ مَا مَعْنَى الْخَلَاصِ عِنْدَكَ، أَهْوَى الْمَوْتِ وَالْإِنْبِعَاثِ وَالتَّجَلِّيِ، أَمْ هُوَ الْحَيَاةُ وَالْإِنْعَادَامُ، ثُمَّ لَا شَيْءَ بَعْدَ ذَلِكَ؟؟¹ ..
منحه حق التفكير في الخلاص، لكنه يخيره بين أنواع الشعر دون الجمع بينهم، منتهيا بعلامة استفهام وتوتر كسابقه، ليعبر عن ندمه لسؤالهما، لافتقادهما الوعي بالأسس النقدية والجمالية للشعر الحقيقي مهما اختلف نوعه، يقول:

وَالْحَقُّ أَقُولُ لَكُمْ أَنِّي نَدِمْتُ عَلَى طَرَحِ سُؤَالِي عَلَى مَنْ لَا يُجِيبُ إِلَّا بِالْحَذَلَقَةِ، فَتَارِيخِي مَحْفُوظٌ فِي ذَاكِرَتِي، وَإِيمَانِي بِاللَّهِ لَا تَشْوِيهِ أَذْنَى الظُّنُونِ ..²

لا يعترف بسلطة التقليدي ولا المتحرر بل يثق بالله عز وجل ومن قدراته في شتى الأشكال لتزوده بقواعد الشعر قديمه وحديثه، منتهيا إلى علامة التوتر التي تؤكد رفضه لإجابتهما. ثم يتخذ الحوار الداخلي بعبارة موجزة، متهما عقله بالغباء لتحديثه مع هذين الجمعيتين الضائعتين، ويتوقف عند علامة توتر تدعيما لرفضه، ثم يشير إلى خاتمة اللقطة باستخدام السرد لينتقل إلى تفاصيل لقطة أخرى، قائلا:

ثُمَّ اسْتَدْرَكْتُ فَاتَّهَمْتُ عَقْلِي بِالْغَبَاءِ الْمُرْكَبِ، فَلَا أَخَالِنِي هُنَاكَ عَلَى غَيْرِ هَذِهِ الصَّفَةِ ..³

وانقسم المشهد الثالث إلى عدة لقطات، استمر في السرد في الأولى ببطء إيقاعي بتكرار الافتتاح بعبارة (وأنا هناك) غارقا في خياله بتدعيم مط "النون" البيئي، و"الشين" الانتشاري في (الإشارة)، مفيدا معاني التوتر والاضطراب التي تحاكي هذيانه لاستمراره في الضياع، يقول:

وَأَنَا هُنَاكَ، وَجَدْتُنِي بَعْدَ قِرَاءَةِ تِلْكَ الْإِشَارَةِ أَصَابَ بِشَيْءٍ مِنَ الْهَذْيَانِ، وَرَاحَ الَّذِي عَنْ يَمِينِي يَقُولُ:⁴

تحرك الإيقاع في اللقطة الثانية بتوالي الحوار متنقلا بين الماضي القريب والبعيد مع اليميني، قائلا:

-صَوْرٌ قَوِيَّةٌ أَحْرَقَتْهَا اللَّغَةُ، بِصَرَاحَةٍ لِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالَ.. إِنَّكَ الْآنَ تَهْذِي..

أَسْأَلُهُ الْمَاءَ صَوْرٌ ضَعِيفَةٌ أَعْدَمَتْهَا اللَّغَةُ، الْكُلُّ يَهْذِي حَتَّى الْمَاءِ..

أَدُونِيسُ يُحَطِّمُ مَعْبَدَهُ، الْجَمْعُ بِصِغَةِ الْمُفْرَدِ صَارَ عُنْوَانُ رَحْلَتِهِ الْجَدِيدَةِ فَشَدُّوا الرَّحَالَ .. (فِي أَمْعَانِي يَسْكُنُ الْبَرْقُ) هَذْيَانُ،

حَدَائِثُ، قِصَّةٌ قَصِيرَةٌ جَدًّا، أَقَاصِيصُ .. (كَانَ لَا تَنْصَبُ خَبْرَهَا) ضَرُورَةٌ شَعْرِيَّةٌ ..

اللُّغَةُ تَحْرِقُهَا صَوْرُهَا، الصُّورُ تَحْرِقُهَا اللَّغَةُ، الْخَنْزِيرُ يَنْقَلِبُ ضِفْدَعَةً، الصَّفْدَعَةُ تَنْقَلِبُ خَنْزِيرًا، غُمُوضٌ انْشِطَارِيٌّ وَاضِحٌ، اللَّيْبِرَالِيَّةُ تَدَاعِبُ الْعُقْلَانَةَ الْعَرَبِيَّةَ، تَصَادَمُوا تَرَاحَمُوا يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ، الْأَنْتِلْجَانْسِيَا تَتَرَبَّعُ عَلَى عَرْشِ الْوَهْمِ، لَقَدْ أَفْرَحْتَ التَّطْفُلُ؟ .. الْكَشْكُولُ يَعِيشُ عَلَى فُتَاتٍ غَيْرِهِ، وَالْيَخْضُورُ يَنْعَدِمُ مِنَ الْفِصَّةِ، وَالْمُتَطَفِّلُونَ يُرَدِّدُونَ:

الْأَرْضُ أَرْضُ السَّمَاءِ سَمَاءٌ .. وَالْبَغْلُ بَغْلُ الْجَمَارِ جَمَارٌ

وَالدَّيْكُ دَيْكُ الْحَمَامَةِ مِثْلُهُ .. كِلَاهُمَا طَيْرٌ لَهُ مِنْقَارٌ⁵

¹- عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 104.

²- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³- المصدر نفسه، ص: 105.

⁴- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁵- المصدر نفسه، ص: 105-106.

أظهرت الشرطة اختلاف رؤى الفئتين، بنقمة اليميني على الإبداع بكل أنواعه في الوقت الراهن، لميوعته ووصوله إلى ما يسمى بالنص المفتوح، بفعل تضارب الثقافات الأجنبية دون التسلح بمرتكزات الثقافة العربية، مع عدم أخذ المفارقات الزمنية والسياقية للثقافات المحلية والأجنبية بعين الاعتبار، مما أنتج الكثير من المتطفلين في معارف مختلفة (علوم اللغة، الاقتصاد، علم النفس والنبات، السياسة، الثقافة)، مستخدماً ألفاظاً أجنبية فـ "كشكول" فارسية، تعني "جرب الدراويش يجمعون فيه حاجاتهم، ويصبون فيه ما يشربون، وقد جرت العادة أن يكتب على ظهر الجراب، أشعار الدراويش وعباراتهم وأشعارهم، ويمثل اصطلاحاً "الكتاب الذي لا يعنى بوحدة الموضوع بل ينتقل فيه جامعه من فن إلى فن، وأول من سمى أمثال هذه المجموع بالكشكول هو (بهاء الدين العاملي/ ت: 1030هـ)¹ كما وظف مفردتين لاتينيتين هما، (الأنتلجانشيا) التي تقصد "نخبة مثقفة، يقع بينهم انسجام لما يجمعهم من درجات ذكاء مثالية فيحدث التواصل مشكلين وحدة قوية"² و(الليبرالية)، التي تفيد دلالة التحرر والرغبة في العطاء، وقد تؤدي إلى الحرية الخاطئة³ مشيراً إلى استسهال فئة من المتطفلين بانفتاحهم على الثقافات الأجنبية في الكتابة الشعرية فشوهوها، لكنه يؤكد أيضاً على القراءة الجادة التي تكشف العناصر الجمالية في كل نص، بإدخال بيتين شعريين كوسيلة يستخف بها "المتحدث" اليميني من الشعر العمودي المعاصر، وقد جمع فيهما أشطراً للشاعر المصري الهزلي (علي بن سودون الجركسي/ ت: 868هـ)* الذي "تظاهر بالتبالة والغفلة، بطابع هزلي جامعا أقرب الأشياء في شكل ساذج"⁴ بحيث يعتقد المتحدث خلوها من الجمالية، فغيب الشاعر رمز الأثافي الذي عادة ما يكون ثلاثة نجوم مكتفياً بوضع علامة توتر، لعدم إدراكه القيمة الفكاهية، كإشارة إلى قلة وعي هذا النوع من القراء الذي يغفل جمالية النص، ويدعو إلى "جمع الصفات والخصائص لكل ما يعالجه، فـ "ابن سودون" يحسن كيف يتغابي، وهو غباء ينتهي إلى إهمال عقولنا، بعيداً عن القيم المنطقية"⁵ مؤكداً على ضرورة التأني في الحكم الجمالي مهما كان نوع النص بتقصي دلالاته المختلفة.

وفي اللقطة الثالثة يتبنى الشاعر الحوار فيجمع بين الماضي والحاضر، الواقع والخيال، قائلاً:

بَشَارُ يَصِيحُ مِنَ الْمَاضِي:

أَعْمَى يَقْدُ بِصِيرًا لَا أَبَا لَكُمْ... قَدْ ضَلَّ مَنْ كَانَتْ الْعُمَيَانُ تَهْدِيهِ

صِيحْتُهُ يَلْقِطُهَا عُمَيَانُنَا خَطَاً فَيَقْدُونَ الْأَكْمَةَ وَالْأَبْرَصَ وَالْأَصَمَّ الْأَبْكَمَ.. إِنَّكَ الْآنَ تَهْدِي تُرِيدُ مَسْكَ السَّمَاءِ بِيَدَيْكَ، أَلَمْ تَسْمَعْ قَوْلَ الْقَائِلِ:

¹ - ينظر: الجاردي الموصلي: ما أصل لفظة كشكول، موقع: <http://loghati.net/vb/archive/index.php/t-815.html>، 25 فيفري 2019م، الساعة: 05:30.

² - Vu: Dictionnaire de L'Académie française, p: 1706. Texte original: INTELLECTIF. adj. Appartenant à l'intellect ces phrases de la puissance intellectuelle. Il signifie aussi, Correspondance, communication entre des personnes qui s'entendent l'une avec l'autre. Ils sont en bonne intelligence, en parfaite intelligence.

³ - Vu: Ibid, p: 1827. Texte original: LIBÉRALEMENT. D'une manière libérale. Et LIBÉRALITÉ. disposition à donner. Fausse libéralité.

* من أدباء القرن التاسع الهجري في عصر المماليك، ألف كتاباً باللهجة المصرية والعربية الفصحى بعنوان "نزهة النفوس ومضحك العبوس".

⁴ - شوقي ضيف: في الشعر والفكاهة في مصر، دار المعارف القاهرة-مصر، 1999م، ص: 107.

⁵ - المرجع نفسه، ص: 108-109.

(كَأَنَّنا وَالْمَاءَ مِنْ حَوْلنا .. قَوْمٌ جُلُوسٌ حَوْلَهُمْ ماءٌ)¹

أشار إلى قوة الشعر في الماضي مستندا إلى بيت الشاعر العريق (بشار بن برد/ ت: 168هـ)*، وقد فصل بين شطريه بثلاث نقاط، تحاكي رمز الأثافي مدعما أصالته، وضمه في الحوار ليفيد به حركة مناقضة للمشهد، بـ "إبرازها بصريا بحركة مزدوجة تجمع بين التجسيد الحسي البصري والتمثيل الشعري لتحريك الإيقاع الدرامي"² عاكسا إحساسه المتكلم بالأسى الوجودي للشعر في جانبيه كإبداع وتلقي، فـ "بشار" رغم عماه أوصل شخصا بصيرا إلى ضالته، في مقابل ما فعله الكثير من الشعراء المعاصرين -عبر عنهم بأنهم عميان البصيرة لا البصر- بتبني حركات التجديد، فظلوا فئة من القراء وصفهم بعدم اكتمال صحتهم الجسدية لإصابتهم بأمراض مثل (الكمه والبرص والصم البكم) موحيا إلى نقص وعيهم المعرفي والثقافي، مما أضعف المستوى الجمالي للشعر، ثم يرسم علامة توتر لا انتقال الحديث إلى اليميني، جاعلا من اعتقاد الشاعر وجود شعر قيم في هذا الزمن مجرد هذيان، مدعما رأيه بيت لـ (ابن سودون) ينتمي إلى الماضي القريب وقد كُتب بين قوسين مع فصل شطريه بعلامة توتر، كحصر لرأي المتحدث المتمثل في ابتعاده عن الشعر الحقيقي، مستعينا بحكم (ابن الوردي/ ت: 749هـ) الذي استخف به قائلا:

وَشَاعِرٌ أَوْقَدَ الطَّبْعُ الدُّكَاءَ لَهُ *** فَكَادَ يَخْرِقُهُ مِنْ فَرْطِ إِذْكَاءٍ

أَقَامَ يُجْهِدُ أَيَّامًا قَرِيحَتَهُ *** وَشَبَّ الْمَاءَ بَعْدَ الْجُهِدِ بِالْمَاءِ³

والحقيقة أنه بعيد عن السخافة، "فالشاعر لم يحرق ذكاه من فرط الإذكاء، بل قدم مداخلة ذكية ساخرة، محملة بطاقة نقدية عميقة في ما يخص البلاغة، والتشبيه على وجه الخصوص، ساخرا من موت البلاغة العربية التقليدية في وقته، أيان تم إلغاء الحاجة إلى وجود التشبيه من أساسها لأنه يفترض وجود شيئين غير متجانسين، فيندفع التشبيه باحثا عن صورته في المرأة لكي يشبهها، فألغى (ابن سودون) عدم التجانس بين هذه الأشياء، من أجل هذا كان التجديد في الشعر العربي كهروب من التشبيه ككل أو من وجه الشبه على الأقل، مما يوجب على المتلقي التخييل بعناء شديد⁴ كما قيل فيه "معناه جميل وفيه شيء متحرر ومبتسم، يحقق متعة، فاتحا لذة السخف الجميل، مما أوحى إلى معاني الدادائية بسابق زمني بعيد، كحركة فنية شكلت افتتاحية الفن الحديث في القرن العشرين، الذي يحارب الفن السائد في بيت يظلم احتفالا بالسفاهة بإنتاج شيء مضاد للشعر، فكان السبق للعرب بقرون عن

¹- عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 106.

* هو بشار بن برد بن بهمن يعود نسبه إلى ملوك الفرس، من الموالي من "خراسان"، ولد سنة 96هـ بـ "البصرة" ونشأ بها، تنقل بين البلدان ثم سكن "بغداد" ومات فيها سنة 168هـ. كان عظيم الجسد، ولد أعمى فهو أكمه. بشار بن برد: الديوان، تح: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، ج/1، 2007م، ص: 08 وما بعدها.

²- ينظر: عصام شرتح: جوزف حرب تحولات الخطاب الشعري، دار صفحات، سورية، ط/1، 2016م، ص: 194.

³- ينظر: بهاء الدين محمد العاملي: الكشكول، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت-لبنان، ج/2، ط/6، 1983م، ص: 65.

⁴- ينظر: زكرياء محمد: وشبه الماء بعد الجهد بالماء، جريدة الأخبار، بيروت-لبنان، ع/3497، 2018/06/23، ص: 22.

الحركة التحريرية في الغرب في هذا البيت الخالد لأنه ثورة حقيقية على الشعر واستهزاء بمفهوم المعاني¹ كل هذا يبين عدم عمق حكم (ابن الوردي) رغم مكانته الأدبية العريقة وقد أشار به الشاعر إلى المتكلم. وفجأة يحس المتكلم باختلاط الأمور عليه، فيغير حديثه مستنجداً بمن حوله، بعد أن يشتد إحساسه بالضيق الذي دعمته علامات الاستفهام المتوالية مع علامة التوتر، مستنداً إلى الأسطورة، يقول:

يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي

-أَيْنَ الْخُلُطُ فِي هَذَا الْخُلُطِ؟؟؟

يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي

-تَمُورُ مَاتَ وَعَشْتَارُ جُنْتُ وَنَفَرِي انْتَحَرُ؟؟؟ ..

انْشِطَارُ الْأَنَا أَدَى إِلَى انْشِطَارِ ذَرِّي فِي خَلَايَا الدِّمَاغِ، إِنَّهَا فَوْضَى الْأَشْيَاءِ.²

تمثل (عشتار) أسطورة تعاقب الخصب والجذب، وعبرت عن القصيدة الحديثة التي اشتد إليها (تموز) الذي دل على الشاعر المعاصر الذي لم يأخذ في الحسبان مكرها وكيدها، فانتهى بموته وانتقاله إلى العالم السفلي مكانها لأنها "هي التي ماتت بسبب طموحها للسيطرة على العالمين العلوي والسفلي، فزالت الحياة بموتها غير أنها تزودت بكل الاحتياطات لتتخذ نفسها من الموت، فبحثت عن البديل فيه ولحزنها عليه وندمها على قتله، وقّعت مفاوضة مع العالم السفلي بتبرع أخته كمتطوعة على مناوبته الحياة والموت كل ستة أشهر"³ لكن المعاصرين طمحووا إلى الإحاطة بكل أنواع الشعر دون التحصن بالوعي والمعارف الكافيين، لذا قال المتحدث بموت (تموز) إلى الأبد من غير رجعة، ولم يبق سوى فوضى تفتقد للقيم الفنية، فهو متشائم مؤمن بانتهاء الشعر إلى الأبد بل تعدى ذلك إلى النثر الذي جعله انتحر لاختلاطه مع الشعر.

وظهر صوت الشاعر في المشهد الرابع كسارد، يقول:

وَكُنْتُ أَسْمَعُ وَلَا أَبَالِي فَأَنَا لَمْ أَصْحُ بَعْدُ مِنْ غَيْبِي، غَيْرَ أَنَّ الَّذِي عَنْ يَسَارِي أَظْهَرَ انْزِعَاجًا كَبِيرًا، وَرَمَى صَاحِبَهُ بِالْجُنُونِ .. وَبَيْنَا نَحْنُ كَذَلِكَ إِذْ وَجَدْنَا أَنْفُسَنَا أَمَامَ الْبَابِ الْعَظِيمِ ..⁴

لم يصح بعد من غيبوبته، فهو غير مبال بما يسمع، مبينا انزعاج الطرف الأيسر متهما المتكلم السابق بالجنون، ثم بين اجتماع الكل أمام الباب العظيم للمقبرة، منتهيا بعلامة توتر تفيد حالة الاضطراب التي تسودهم. ويعتبر المشهد الخامس الأطول في النص، يقول:

صَحَوْتُ مِنْ غَفَوْتِي فَهَالِي مَا رَأَيْتُ مِنْ تَرَاحِمٍ وَضَجِيجٍ وَتَدَافُعٍ، فَالْجَمِيعُ يُرِيدُ الدُّخُولَ إِلَى الْمَقْبَرَةِ فِي اللَّحْظَةِ نَفْسِهَا وَالْبَابُ مُقْفَلٌ، وَلَا نَدْرِي كَيْفَ وَلَا مَتَى سَيُفْتَحُ .. وَنَجْهَلُ مَا يَنْتَظَرُنَا فِي الدَّاخلِ، انْتَفَتْ إِلَى الَّذِي عَنْ يَسَارِي أَسْأَلُهُ فَوَجَدْتُهُ يَهْمُهُمْ إِلَى الَّتِي عَنْ يَمِينِهِ:⁵

¹- ينظر: حسين صالح: منتهى السخف منتهى الجمال، صحيفة العرب، لندن، ع/10236، 05-04-2016م، ص: 24.

²- عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 106.

³- ينظر: زيد خلدون جميل: أسطورة الآلهة تموز وعشتار الخالدة!، موقع: <http://www.alquds.co.uk>، 16 جويلية 2018م، الساعة: 16:00.

⁴- عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 106-107.

⁵- المصدر نفسه، ص: 107.

صحا من غفوته على التراحم والضجيج بغية الدخول إلى المقبرة التي فتحت في نفس الوقت دون معرفة ما ينتظرهم، ثم يلتفت ليسأل اليساري فيجده منشغلا بحديثه عن القصيدة غير العمودية مع التي عن يمينه، قائلاً: هَذِهِ رِسَالَةُ صَدِيقٍ أَمْلَاهَا عَلَيَّ، وَطَلَبَ مِنِّي أَنْ أَبْعَثَ بِهَا لِنُشْرَ عَلَّهَا إِنْ قُرِئَتْ وَجَدْتُ مِنَ الْقُرَاءِ مَنْ يَتَجَاوَبُ وَمَا جَاءَ فِيهَا مِنْ مَعَانٍ تَفْصُحُ بَعْضَ أَسَالِيبِ الْعَبَثِ الْمُسْتَوْرَدِ، خُصُوصًا وَأَنَّهُ كَانَ أَحَدُ صَحَابِيهِ، بَلْ إِنَّ الْأَثَرَ مَا زَالَتْ بَقَايَاهُ لَمْ تُنَحَ بَعْدُ مِنْ قَلْبِهِ.. لَيْسَ هُنَاكَ مَا يُقَالُ يَا حَبِيبِي، فَكُلُّ مَا يَجْمَعُنِي بِكَ يُحْتُ بِه عَلَى الْوَرَقِ: أَقُولُ: أَجْبُكَ ؟.. تَأْفَهُ، تَأْفَهُ، فَأَنَا مُنْذُ عَرَفْتُكَ امْتَهَنْتُ الْحُبَّ، صَارَ عِنْدِي هَوَائِي الَّذِي أُحْتَرِقُ فِيهِ .. أَقُولُ: أَكْرَهُكَ ؟.. قَلِيلٌ قَلِيلٌ، فَأَنَا مُنْذُ عَرَفْتُكَ عَشِقْتُ الْكُرْهَ، صَارَ عِنْدِي مَائِي الَّذِي يُهَرِّي أُرْدَتِي الْعُطْشَى .. عِنْدَمَا رَقَصَ الْفَوَادُ وَطَرَبَ الْوُجَدَانُ .. عِنْدَمَا ابْتَسَمَ الرَّيْعُ وَتَدَفَّقَ التَّبَعُ غَرَامًا .. مَاذَا فَعَلْتَ ؟ .. نَهَقَ الْجِنْسُ فِي عَيْنَيْكَ، سَكَنَ الْغَنَجُ فِي شَفَتَيْكَ، إِنَّحَدَ الدَّلَالُ مُوْطِنًا مِنْ وَجْتَيْكَ، وَالتُّفَاحُ أَوْرَقَ مَعْرُضًا عَلَى صَدْرِكَ .. لِمَاذَا، لِمَاذَا؟ .. لَقَدْ هَرَبَ كُلُّ مَا هُوَ جَمِيلٌ، وَأَعْدِمَ الطُّهْرَ مِنْ نَفْسِكَ، مِنْ جِسْمِي .. فَضَاءٌ نَجِسٌ أَنْتِ .. آلَا أَنْ وَقَدْ ذَهَبَ كُلُّ شَيْءٍ، هَلْ عَرَفَ التَّدْمُ إِلَى قَلْبِكَ سَبِيلًا؟ .. اسْتَفْهَامٌ أَحْمَقُ، أَلَسْتَ الْآنَ تُصَاحِبِينَ الْقَطَطَ الْمُسْتَوْرَدَةَ؟ .. لَا تَسْأَلْنِي أَبَدًا، لَا تَسْأَلْنِي، عَفَرْتُ أَعْمَاقِي بِمِسْكِ الْأَغْتِرَابِ، عَزَفْتُ عَنْ طَيْشِ الْهَوَى عَنْ لَذَّةِ الْوَرْدِ الْمُدَابِ، تَقُولُ عَنِّي ظَالِمٌ .. أَبَدًا، حَوَاءُ لَيْسَتْ أَنْتِ، حَوَاءُ قُتِلَتْ يَوْمَ أَلْحَدَتِ الْعُدْرِيَّةُ، يَوْمَ كَسِرَ مِصْبَاحُ الْحَيَاءِ .. خَطِيئَةُ عُمْرِي أَنْتِ، أَمَّا أَنَا فَأَعْلَمُ أَنَّي أَوَّلُ الْأَلْفِ فِي قَامُوسِ خَطَايَاكَ .. لَيْسَ هُنَاكَ مَا يُقَالُ إِلَّا هَذَا، فَاعْتَقِدِي الْآنَ أَنَّ الْحُبَّ وَالْكُرْهَ سَيَّانَ، وَأَنَّ الْجُرْحَ انْدَمَلَ وَالْعُمْرُ أَفْلٌ، وَالْعَقْلُ اكْتَمَلَ، وَالْحُزْنَ رَحَلَ...¹

فضح المرسل أسباب انخراط الشعر، مُتَّخِذا شخصية أحد الشعراء المحددين المغفلين، مما دفعه إلى جعل نصوصه حبسية عاهرة أخطأ بعشقه لها، فهي لا تتبغى سوى عرض مفاتها على الرجال الضعاف فتسيطر عليهم وتسلبهم تاريخهم مقابل تسليم جسدها النجس لهم، لأنه تأثر بالحركة التجديدية المستوردة من الغرب وسعى إلى التقليد دون اعتبار اختلاف السياق الثقافي، فوقع في فخ الضياع والهبوط، لكنه استدرك الأمر وصحح خطاه بحجره لها لما وعى لميوعتها وانحطاطها ونجاستها، وقد أكثر الشاعر علامات الترقيم (فواصل، علامات التوتر واستفهام متجاوزة ومنفصلة) بالإضافة إلى التوازي والتكرار اللفظي، مشيرا إلى تنامي الأحداث التي انتهت بتتابع أربعة نقاط، مما ضعّف توتره وغضبه، لأن الحجر ليس الحل الأنسب بل كان من المفروض أن يبحث عن وسائل للنهوض من جديد، وهذا ما عبّر عنه في المشهد الخامس، يقول:

فَاسْتَعْرِئْتُ الْأَمْرَ وَكَأَنَّ مَا نَحْنُ فِيهِ لَا يَغْنِيهِ، وَعَجِبْتُ لِرَجُلٍ يَعْزُفُ عَنْ لَذَّةِ الْوَرْدِ الْمُدَابِ، وَيَتَّخِذُ مَوْقِفَ الْوَاعِظِ مِنْ كُلِّ الْقَضَايَا؟؟؟²

سرد سلبية المرسل متعجبا من استسلامه بالتخلي عن الشعر دون البحث عن أسباب ترتقي به من جديد، مكتفيا بالوعظ. بعدها يتحدث عن الفتنة التي تشعل نار الفتنة داخل ساحة الشعراء، يقول:

¹ -عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: من 107 إلى 109.

² -المصدر نفسه، ص: 109.

وَأَنَا هُنَا، جَاءَ رَجُلٌ نَجَّهْلُهُ، عَلَى غَيْرِ صُورَتِنَا وَلِسَانِنَا، فَسَكَتَ الْجَمِيعُ وَتَكَلَّمَ هُوَ. فَمَا فَهَمْنَا مِنْ رَطَانِهِ صَوْتًا، إِلَّا أَنَّ الْبَابَ فُتِحَ فَسَقَطَ الْهَلَالُ وَأَفْلَتِ النُّجْمَةُ.. وَخَرَجَ مِنْ وَرَاءِ الْمَجْهُولِ خَدَامُهُ، وَقَدْ كَانُوا عَلَى صُورَتِنَا غَيْرَ أَنَّهُمْ أَقْرَامٌ يُتَقَنُونَ فَنَ الرَّمَايَةِ وَدَفَعَ الْجَمْعُ الْمُفْرَدُ فِي لَهَيْبِ الْمَتَاهَةِ.. وَتَدَافَعْنَا عَلَى الْبَابِ نَتَسَاقَطُ فِي السَّرْدَابِ كَالذُّبَابِ.. وَالرَّجُلُ يَزْعُدُ مِنَ الصَّحْكِ ..¹

عبر عنها برجل غريب الصورة واللغة يتكلم في صمت الجميع، وفتُح الباب وغابت النجمة والهلal وظهر خدمه في صورة أقزام أغروا الجمع المفرد قاصدا فريق اليمين والشمال المختلفين حول الشعر، ورموهم في الحظيظ فسخر منهم الغريب، مما أزعج الشاعر فتوقف عند علامة توتر. وينتهي المشهد بآخر لقطة تبين ضياعه، بقوله: نَظَرْتُ عَنْ يَمِينِي وَعَنْ شِمَالِي فَمَا وَجَدْتُ سِوَى السَّرَابِ، وَتَذَكَّرْتُ مَا قَالَهُ لَنَا أَسْتَاذُ فِقْهِ اللُّغَةِ ذَاتَ يَوْمٍ مِنْ أَنَّ الْكَلِمَةَ مِنْ أَصْلِ فَارِسِي وَتَعْنِي خَيَالُ الْمَاءِ ...²

تألم لسقوطهما ولم يبق سواه متعظا، خاصة وهو يرى سخرية الغريب، فالبقاء للأقوى بسلاحه الثقافي والنقدي، وكان لختامه بعلامة الحذف دلالة إلى انتهاء من يدخل المعركة دون سلاح متين لأنهم قضوا على الشعر بتفرقهم، فلم يجتمعوا لصد العيث بل حاربوا بعضهم البعض.

استمر الشاعر كسارد في المشهد السادس الذي تميز بقصره، يقول:

لَعَلَّنِي لَمْ أَصْحُ مِنَ الْحُلْمِ، أَوْ لَعَلَّ الْحُلْمَ لَمْ يَأْتِ بَعْدُ فَاسْتَعَرْتُ لُغَتَهُ ..³

شغل فقرة موجزة في سطر وحيد انتهى بعلامة توتر، أوحى إلى ريبته في عدم صحوته أو غفوته مكتفيا بلغة الحلم. ثم يعود في المشهد السابع إلى الافتتاح بعبارة (وأنا هناك)، واصفا اندلاع المعركة، يقول:

وَأَنَا هُنَاكَ، أَرَى الْقَرْيَةَ/ الْمَدِينَةَ تَخْتَفِي، وَأَرَى الْهَلَالَ يَنْبَعِثُ مِنْ قَبْرِهِ فَارِسًا يَحْمِلُ فِي جَنِينِهِ قَصِيدَةً يُحْطَمُ بِهَا أَغْلَالُ الْعَيْثِ .. وَالنُّجْمَةُ الزَّاهِيَةُ تَنْجَلِي مَدِينَةَ يَحْكُمُهَا الرُّشْدُ، وَعَلَى صِفَافِهَا يُرْسِلُ ابْنُ رُشْدٍ وَمِيضَ عَقْلِهِ إِلَى تِلْكَ التَّلَالِ الْجَلِيدَةِ، فَتَنْسَابُ مَاءٌ سَلْسِيلًا .. وَأَهْرَبُ هَذَا الْحُلْمَ مَعَ عَرَائِسِ الشَّمْسِ، فَتَحْمِلُهُ إِلَى مَلِكِ الْعَالَمِ السُّفْلِيِّ فَيُعْلِنُ تَوْبَتَهُ، وَيَزِي بِالْمُشَوَّهِينَ مِنْ أَبْنَاءِ جَلْدَتِنَا فِي مَزْبَلَةِ الْعَدَمِ، ثُمَّ يَشْقُ نَفْسَهُ عَلَى أَسْوَارِ غَرْنَاطَةٍ.. لِنَسْتَأْنِفَ رِحْلَةَ الْحَضَارَةِ مِنْ جَدِيدٍ ..⁴

أشار إلى عودة تقاليد الشعر الجمالية بعبارة (أرى القرية)، مع اندثار الجديد العايب بعبارة (المدينة تختفي)، في معركة قادها الهلال كفارس وشاعر متمكن بعد أن خرج من العالم السفلي مثلما حدث مع (تموز) حتى لا يسود الفقر، فالمقبرة التي ارتكزت في الوسط مثلت بقية الحلم، أي ما تبقى من شعر ذو فنية على مختلف أشكاله، فيخرج منها شعراء محاربون مشبعين بملكة الشعر بكل أشكاله التي دل عليها الهلال -الذي لا يثبت على حال واحد- ذات صدى من متلقين مشبعين بالأسس الجمالية لتقدم نقد بناء، وهذا ما أشارت إليه النجمة الزاهية مشكلة المدينة التي تحكمها الجمالية، مستعيرا في ذلك حكمة الفيلسوف (ابن رشد/ ت: 595هـ)*، فيذوب

¹- عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 109.

²- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁴- المصدر نفسه، ص: 109-110.

* أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد، ولد في 520هـ، هو فيلسوف وطبيب وفقه وقاضي وفلكي وفيزيائي، عربي مسلم أندلسي، نشأ في أكثر الأسر وجاهة، اتهم في آخر حياته بالكفر والإلحاد، فُنِيَ إلى مراكش وتوفي بها عام 595هـ، له الكثير من المؤلفات منها: "الكشف عن مناهج الأدلة، والضروري في النحو". موقع ويكيبيديا، 13 جانفي 2019م، الساعة: 15:00.

الجليد الذي ثبّط الشعر ليعيد الانطلاق من جديد، وينهض الشاعر مع شروق الشمس بنوره الذي ينهي كل المتطفلين على الإبداع، مشبها واقع الشعر في الجزائر بقصة العرب مع الأسبان، من خلال توبة ملك العالم السفلي الذي رمز به إلى الحاكم (أبو عبد الله/ ت: 1527م)* بعد أن "أغروه النصارى بشن حرب على والده أبو الحسن وعمه الزغل، لكنه تاب وتراجع عن الخيانة والتحالف مع العدو آخذا برأي (موسى بن أبي الغسان/ ت: 1491م)** والتوحد في صف واحد لمهاجمة العدو، فخيّل لهم أنهم أعادوا أمجادهم في (غرناطة) لكن كل ذلك كان آخر شعاعة شمس عند المغيب وهجم النصارى وحاصروا (غرناطة)، مما أدى إلى المجاعة فسلمها الحاكم لكن (موسى) رفض وهاجر إلى الأبد. أما (عبد الله) فغادر مع أهله إلى (إفريقيا) بأكيا. ثم يستأنف الشاعر بعبارة (ثم يشنق نفسه على أسوار غرناطة)، ويقصد بذلك شخصية الفارس الأخير الجريء والمكافح (مولاي عبد الله محمد ابن أميه/ 1569م)***، الذي مات بشرف واستمر يدافع عن مبادئه حتى آخر نفس، "وبقيت حضارة العرب في إسبانيا لامعة كضوء القمر الذي يستعير نوره من الشمس ثم سادها الكسوف"¹ أي انتهت حضارة العرب فيها. وهذا ما أخذه الشاعر في الحسبان، متجنباً ما وقع ل (تموز) بعد أن غدرت به (عشتار) رغم نجاته وعودته إلى الحياة إلا أنها مؤقتة، ولم يأمن للدواخل الأجنبية مهما ارتقى إبداعه مثلما حدث مع (أبو عبد الله) و(موسى)، مختاراً أن يكون فارساً كرمز إلى البقية القليلة المتحصنة بموهبة الشعر الشاملة لأنواعه والتي ستعمل على استمرار هذا الفن كبداية جديدة. وختم النص بمشهدين قصيرين يبين الأول تجاوزه السطحية التي يبتذلها المتطفلون، قائلاً:

وَأَنَا هُنَا، أَجِدُ النُّصُوصَ قَدْ تَهَاوَلَتْ عَلَيَّ، وَلَكِنِّي غَيْرُ مُسْتَعِدٍّ لِصَيَاغَتِهَا مِنْ جَدِيدٍ ..²

أكد غزارة إلهامه مع عدم الاستعداد لإعادة صياغته بشكل جديد يحاكي العصر، فوقع التضاد مع المشهد السابق الذي أفاد بناء الحضارة لكن ليس بالصياغة المباشرة كاستجابة للانفعال المتهور فهناك المزيد من الأشكال الشعرية التي يسعى إلى تقديمها لكن لم يحن وقتها بعد، لأنه يريد تحرير الوسط من آثار الحداثة التدميرية، وفي نفس الوقت الانتماء إلى التجديد الإيجابي، وهذا ما يشير إليه باختياره الصبر، قائلاً:

* هو محمد بن علي بن سعد، الملقب بأبو عبد الله محمد الثاني عشر (1460-1527) هـ، وهو آخر ملوك الأندلس حكم مملكة "غرناطة"، واستسلم إلى العدو، لقب بـ "الزغابي" أي التعيس، خلع والده من الحكم وطرده من البلاد، لرفضه دفع الجزية لـ "فرديناند" ملك أراغون، حكم "غرناطة" وعمره 25 سنة. موقع ويكيبيديا، الساعة: 15:30.

** تجاهلته المصادر التاريخية العربية، إلا أن له حضوراً طاعياً في الرواية النصرانية كنموذج للفارس المسلم النبيل ممثلاً بقية روح الفروسية المسلمة في "الأندلس"، رفض تسليم غرناطة للنصارى وقاوم حتى النهاية. موقع ويكيبيديا، الساعة: 16:05.

*** "رفض الخضوع وتسليم "غرناطة" التي كانت آخر الحواضر الإسلامية في الأندلس، لكنهم نالوا منه وقطعوا رأسه وأبقوه معلقاً ثلاثين عاماً على باب المذبح بـغرناطة." ستانلي لين بول: قصة العرب في إسبانيا، تر: علي الجارم بك، دار كلمات للترجمة والنشر، القاهرة-مصر، 2012م، ص: 145 وما بعدها.

¹ - المرجع نفسه، ص: 159-160.

² - عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 103 إلى 110.

فَلَا بُقَى كَمَا أَنَا أُعْتَرِفُ مِنْ خَيَالِ الْمَاءِ أَكْسِرَ الصَّبْرَ كَبَقِيَّةِ الْجُمُوعِ الْمَفْرَدَةِ ..¹

يطلق الماء عادة على الشعر وبإسناده إلى كلمة خيال، وبالرجوع إلى كتابته مفردة (نصوص) على واجهة الديوان بعد العنوان، ما يدل على أنه يكتب ما يمليه عليه إلهامه دون تصنيفه كشعر أو نشر بل يترك للقارئ تحديد نوعه، آخذاً طابع التوتر الحاد بين الموهبة وعدم إظهارها بشكل مباشر، مثل الجموع المفردة التي يعني بها هذه المرة أصحاب الموهبة الحقيقية التي تقف على شتى أنواع الشعر دون البحث عن الأضواء والشهرة. شكل النص صورة كلية جسدت الحدث في مشاهد متتابعة غير قابلة للفصل وهذا ما يفسر عدم استخدامه بين المشاهد أرقام أو عناوين، مدعماً أهمية الجانب الجمالي في الشعر المسؤول عن استمراره مع كل التطورات، فينبثق التنامي من فكرة الوحدة التي عبر عنها الشاعر برمز العلم الوطني ساعياً إلى المصالحة بين شعراء التقليد والتجديد كطرف أول بتحاور الأجناس، مع تفعيل الذات والتمثيل الذي يتوزع بين المحلي والتراث العربي والأجنبي والشرقي والمغربي دون التخلي عن الجمالية التي تعد أساس الشعر، والطرف الثاني الذي يعني بالجمهور المثقف الذي يقف عليها.

3-3- الفجائي: يبنى على تقنية المفاجأة وذلك بأن يصور الشاعر "مجموعة من اللقطات المنسجمة في تسلسلها الشعوري ثم يقحم بينها لقطة مفاجئة بهدف التأثير في المتلقي"² اتحدت معه علامات الترقيم في نص "امرأة مؤجلة" بينت دوام خيانة الحبيب متألمة توبته، لكنه لا يعود إليها إلا عندما تضيق عليه الدنيا طالبا عفوها ورضاها بكل برود، متيقنا من مساحتها له بعد مصاحبته نساء عاهرات من مختلف الجنسيات غير مبال بما سببه لها من وجع جاعلا منها بديل النجاسة التي يمل منها، مركزاً فقط على شدة عشقها له، لكنها تبين له رفضها الاستمرار في هذه المعاناة، وتواجهه بثقتها العالية من نفسها بأن الكثيرين يتمنونها، ثم تفاجئه بمصارحتها المباشرة في المقطع السابع والأخير بموت كل مشاعر الحب التي كانت تكنها له لوعيتها بما كانت عليه من سذاجة، تقول:

تُؤْجِلْنِي!

مَنْ يُؤْجِلُ زُلْزَالًا وَيُرْكَانًا؟

مَنْ يُؤْجِلُ الْمَوْتَ لِلْحِظَّةِ؟

مَنْ يُؤْجِلُ امْرَأَةً ...

كَالْكُوَارِثِ الْمُسْتَعْجِلَةِ؟

أَعِدْ حِسَابَاتَكَ سَيِّدِي

لَمْ تَعُدْ تُغَرِّبْنِي أَبَدًا رَغْبَتَكَ الْمُؤْجَلَةَ

فَأَنْتَ ...

تُؤْجِلْنِي ...

إِلَى زَمَنِ لَنْ أُحِبَّكَ فِيهِ!

إِلَى زَمَنِ لَنْ أُحِبَّكَ فِيهِ!

¹ - عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: من 103 إلى 110.

² - محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 257.

إِلَى زَمَنِ لَنْ أُحِبَّكَ فِيهِ! ¹

أحدث التكرار الثلاثي قوة إيقاعية تصحبها جمالية مثيرة، فقد وقع التوازي بالاستفهام الإنكاري بين الأسطر الثلاثة الأولى والتردد المتتالي للعبارة الأخيرة في ثلاثة أسطر، ونفس الشيء في علامة الحذف مفيدة دلالة تخليها عن حب الرجل الخائن الذي يلجأ إليها عندما تضيق به دنيا العاهرات، بعد أن كان حبه ملتهبا في قلبها دون أن يستحقه، فتنكر حبه وتحذفه من حياتها، منفعة من شدة الفرح لتغلبها على نفسها وتحكيمها لعقلها بدل قلبها، ودعم التثليث دلالة الخلع النهائي دون رجعة تماما مثل الطلاق بالثلاث.

يزيد الشاعر في تضمين المؤثرات البصرية في النص من خلال التشكيل بالرسم متخذاً عدة سبل لذلك يوضحها المبحث الأخير.

ثالثا: فنية توحيد الإبداع الشعري مع الرسم

1- مفهوم الرسم وأنواعه

الرسم في اللغة: «الأثر وقيل: بقية الأثر، الثياب المرسمة، أي المخططة خطوطا خفية، والراسم: الماء الجاري، وناقرة رسوم: تؤثر في الأرض من شدة الوطء»² فهو يعود إلى بداية وجود الإنسان. أما اصطلاحا، فهو «مصطلح فني، يقال من تمثيل شخص واحد أو أكثر، أو منظر طبيعي، إما بقلم الرصاص أو قلم الحبر، ويؤخذ أيضا للفن الذي يعلم القيام بمثل هذه الأنواع من التمثيلات بشكل جيد، تتفرع عنه فنون تشكيلية مشكلا جزأها الأساسي كاللوحة الزيتية والنحت»³ أي أنه الأثر الذي يتركه الرسام بقلم الرصاص أو الأقلام الملونة من خطوط وأشكال متنوعة. وقد تداخل مع الشعر المعاصر بإعادة تركيب النص في شكل يوجه المتلقي إلى فهمه انطلاقا من الغرض الأساسي للمؤلف، لأن "القصد من هذه الخطاطة ضبط المحور الدلالي للتجربة الشعرية"⁴ مما يمنح لعين القارئ المتعة والراحة، وتهينه نفسيا للاستعداد والتلقي الجيد⁵ وتوفرت في الدواوين ثلاثة طرق للجمع بين الشعر والرسم، اثنتين تعينان بكيفية توزيع السواد على الصفحة الشعرية منتجا شكلا هندسيا، أو طبيعيا، دون تدخل طرف آخر في ضبط الهيئة المكانية للنص بل يحققها الشاعر بنفسه إما بقصد أو بعفوية، والثالثة تتم بإدخال لوحة تجاور النص وهنا يستعان برسام.

¹ -حنين عمر: سر الفجر، ص: 157.

² -ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/3، ج/19، مادة (ر س م)، ص: 1646.

³ -Dictionnaire de L'Académie française, p: 956.

texte original: «DESSIN. Terme d'Art. Il se dit De la représentation d'une ou de plusieurs figures, d'un paysage, .., soit au crayon, soit à la plume... Il se prend aussi pour L'art qui enseigne à bien faire ces sortes de représentations... Les arts du dessin, pour désigner Les arts dont le dessin fait la partie essentielle, comme la Peinture, la Sculpture».

⁴ -ينظر: معاشو قورور: شعراء قصيدة النثر يبحثون عن المستحيل، محاضرة ألقيت في الأسبوع الثقافي الجزائري، نشرها مدحت علام، جريدة الرأي، الأردن، ع/11280-85، 20 ماي 2010م.

⁵ -عبد الرحمان تيرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 100.

2- التشكيل الفردي

2-1-الهندسي: شاع استخدام الأشكال الهندسية في قصائد الدواوين بشكل معتبر، منها:

أ -المثلث: نال الحظ الأوفر من الاستعمال، له دلالات متعددة إذ "يكون تعبيرا عن الأرض عندما يكون رأسه إلى الأعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأسه إلى أدنى، وتصالبهما يمثل الأرض والسماء أي الكون"¹ وقد اتخذ (محمد بوطغان) في مقطع "بحث"² من نص "قصائد"، بالجزء الأول من المقطع شكل خط منحني يبين تيه الشاعر، يقول:

تَبَحُّثُ عَنْ سَبَبٍ	تبحث عن سبب
فِي أَخْرَاجِ الرُّوحِ لِحَوْفِكَ	في أخراج الروح لخوفك
يَا فَاتِحَةَ الدَّمْعِ	يا فاتحة الدمع
وَبَدَأَ الْمَأْتَمَ ³	وبدأ المأتم

خاطب ذاته الخائفة فمثل الخوف بداية حزنه، ثم يترك مسافة بيضاء تدل على تهيؤه للتوجه إلى مستوى أدائي مغاير، في شكل مثلثين يشتركان في الرأس قائلا:

مِنْ فَجَرٍ أَنْتَ رَسَمْتَ مَعَالِمَهُ	من فجر أنت رسمت معالمه
تَتَوَسَّدُ خَيَّاتِ الْقَلْبِ	تتوسد خيبات القلب
وَتَلْتَحِفُ الْجُرْحَ ...	وتلتحف الجرح ...
وَتَعْلَمُ	وتعلم
أَنْ لَا تُؤَبِّ سِوَاهُ	أن لا تؤب سواه
وَأَنَّهُ لَوْنٌ وَلَافِتُهُ الْمَوْسِمُ ⁴	وأنه لون ولافتة الموسم

عرف حياته باختصار في المثلثين، الأول بقاعدة علوية والثاني أصغر حجما بقاعدة سفلية ليبرز تسببه في مرافقة البؤس الدائمة له بما حدده من سبل في قرارات حياته، مؤكدا ثباته على هذا الوضع، وقد أوحى العنوان هذه المعاني فكأنه حفر قبره بيده كالشاة^{*}، مكثفا واو العطف، وينتهي في السطر الثالث بعلامة الحذف كحلقة وصل وفصل في الآن ذاته تحصر الدلالة بين أفعاله ونتائجها الوخيمة التي تظهر بعد عزل كلمة (وتعلم) في سطر متخذة دور القافية خاصة مع تسكين "الميم" مشيرا إلى أنه لا مجال للتغيير الذي يظهر في السطرين المواليين،

¹-عفيف البهنسي: جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي، مجلة الحياة التشكيلية، صادرة عن مديرية الفنون الجميلة بوزارة الثقافة، سورية، ع/59 و60، 01 أكتوبر 1995م، ص: 58.

²-محمد بوطغان: حمّة الماء، ص ص:25-26.

³-المصدر نفسه، ص:25.

⁴-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*"فالبحت، هو طلب الشيء في التراب، يقال: شاة بحثت عن سكين في التراب بظلفها ثم ذبحت به، استبحث عنه أي فتشّت عنه". ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/3، مادة (ب ح ث)، ص ص: 214.

فتتغلق الأبواب أمامه، بالتقاء المثلثين المعكوسين في ذات الرأس باللفظة السابقة، ولكنه يراجع نفسه ساعيا إلى البحث عن أمل يحتويه في الجزء الأخير، يقول:

مَا زِلْتُ تُفْتَشُ حِينَ تَجِيءُ
وَحِينَ تُغَادِرُ عَنْ صَدْرٍ
يَشْهَقُ مِلءَ الْأَرْضِ
وَمِلءَ الرِّيحِ وَمِلءَ الْمِلْحِ
وَتَبَحُّثُ عَنْ شَرِيَانٍ يَخْوِيكَ
وَتَبَحُّثُ عَنْ حَدَقٍ يُؤْوِيكَ ...
وَعَنْ مَعْصَمٍ¹

يظهر تأمله في الحياة، ناسبا صيغة المضارع إلى المخاطب بفعل البحث ثلاث مرات، فيفتحه بداية بالكلمة المفردة (تفتش) بدلا من (تبحث) معلنا عن التغيير من الاستسلام والتشاؤم إلى التفاؤل، مع ترك بياض متتالي من يمين الصفحة في بقية الأسطر، بعدها يوظف الفعل المضارع (تبحث) مرتين، مبرزاً دلالة الغموض والمشقة التي ترافق عملية البحث للنجاة، مستعينا بتكرار "الواو" الذي يفيد التوسع في اتجاهات مختلفة، انطلاقاً من ارتباطه بالكلمة المكررة (ملء) الحملة بمعاني الشساعة لحد التيه في كل من (الأرض ببرها وبحرها/ الريح شيء سريع لا يمكن الإمساك به/ الملح مستمد من البحر)، ثم تتصل بأعضاء الجسد المتباعدة في كل من (الشریان ، الحدق، المعصم).

ب-المستطيل والمثلث: جمعها الشاعر (عبد القادر مكاريا) في نص "ما لم أقله لفاطم"²، يقول:

مَا لَمْ أَقُلْهُ لِفَاطِمٍ	مَا لَمْ أَقُلْهُ لِفَاطِمٍ
أَنَّ الرَّبِيعَ رَدَاؤُهَا	أَنَّ الرَّبِيعَ رَدَاؤُهَا
وَالْجَبْرُ يَرْقُدُ حَوْلَهَا	وَالْجَبْرُ يَرْقُدُ حَوْلَهَا
وَتَشْتَهِيهَا الْأَنْجُمُ	وَتَشْتَهِيهَا الْأَنْجُمُ ³

ربط وصفه حبيته بالزمن (فصل الربيع، يرقد، الأنجم)، وظهرت الهيئة المكانية كمستطيل مؤلف من أربعة أضلاع، جاعلا منها رمزا للحياة بشكل ثابت ومستقر لانتظام المستطيل مع وحدة وزن الكامل بالإضافة إلى التعانق* الحاصل بين السطرين (1-4) بصوت (الميم) والسطرين (2-3) (بهاء)، بما يحاكي انغلاق المستطيل

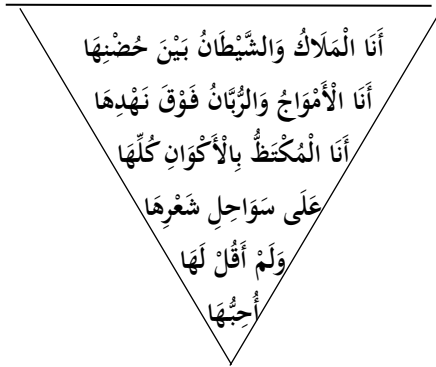
¹ - محمد بوطغان: تحمة الماء، ص: 25-26.

² - عبد القادر مكاريا: أحبك.. والنصف، ص: 9-10.

³ - المصدر نفسه، ص: 9.

* يتحدد التعانق في قافية السطر الأول مثل الرابع والثاني كالثالث"، ينظر: عبد الرحمان ترماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 87.

موحيا إلى كتم حبه لها في نفسه، مما سبب له معاناة كبيرة يدعمها التشكيل بمثلث ذو قاعدة علوية متساوي الساقين بانتظام تناقص حجم الأسطر، في قوله:



أَنَا الْمَلَأُ وَالشَّيْطَانُ بَيْنَ حُضْنَيْهَا
أَنَا الْأَمْوَاجُ وَالرَّبَّانُ فَوْقَ نَهْدَيْهَا
أَنَا الْمُكْتَظُّ بِالْأَكْوَانِ كُلِّهَا
عَلَى سَوَاحِلِ شَعْرِهَا
وَلَمْ أَقُلْ لَهَا
أُحِبُّهَا¹

عبر تساوي الساقين على صراعه مع ذاته لكبت عشقه، فتتخفص قوته أمامها لشدة ما فعلته في نفسه، بسقوطه مقلوبا على رأسه جاعلا رأس المثلث كلمة (أحبها) مؤكدا أن هذا الحب هو سبب وقوعه، وقد دعم هذا الصراع قدرة الحبيبة على تقسيمه إلى حدين بإنشاء ثنائيات ضدية في ذاته بين (الملاك/الشیطان، الأمواج/الربان، الاكتظاظ/وحدة المكان)، لتأثره الشديد وتوتره بقرها، يعززه توتر الإيقاع بين الوحدة والتنوع، فالوحدة تتجسد في ابتداء الأسطر وانتهائها بوتد مجموع، مع تكرار قافية (فاعلن/ها)، و(الهاء) حلقي المخرج متصل بـ "ألف المد" أوحى إلى ضياعه واضطرابه لعدم جرأته وصعوبة مواجهتها بحبه، أما التنوع فيظهر في انقسام الوزن بين الكامل والوافر كما أسهم تكثيف "اللام" البيئي في ذلك.

ظهر هذا المزج في سياق آخر في نص "طاعن في الوهم قلبي"² لـ (سمية محنش) الذي ينتمي إلى الشعر العمودي من بحر الرمل، وقد تعمدت الشاعرة الخداع البصري مستفيدة من المثلث القائم المقلوب، مع رباعي منتظم (مستطيل ومربع) وكلاهما يشتمل على الزوايا القائمة كإشارة إلى الانتظام الذي ظهر في وحدة الوزن والقافية، كما وردت كل الأبيات بحشو صحيح الأجزاء مع عروض وضرب محذوفين.

أوحى ابتداء العنوان بوصف القلب بأنه "طاعن" إلى تقدم حالة الغفلة لديه، ودل خروجها عن الشكل المألوف في الشعر العمودي عن تظاهرها التغير والتخلص من صفات الوفاء والصدق والطيبة التي

¹ -عبد القادر مكاريا: أحبك.. والنصف، ص: 10.

² -سمية محنش: مسقط قلبي، ص ص: 71-72.

دفعت الكثيرين ممن يحيطون بها إلى الغدر بها واستغلالها، مما سبب لها الكثير من الألم، فأعلنت تغييرها طمعا في أن يتركوها لحالها. وهذا ما تؤكد به الأبيات الأولى، قائلة:

اقتلعت الآن قلبي.. وانتهى	اِقْتَلَعْتُ الْآنَ قَلْبِي.. وَأَنْتَهَى
كل شيء كان فيه.. يشتهي	كُلُّ شَيْءٍ كَانَ فِيهِ.. يُشْتَهَى
هكذا قررت في طغيانه درء نفس ليتني.. ما نلتها	هَكَذَا قَرَّرْتُ فِي طُغْيَانِهِ دَرَأَ نَفْسٍ لَيْتَنِي.. مَا نُلْتُهَا
مستبد من عصور قد مضت طاعن في الوهم حد.. المنتهى..	مُسْتَبِدٌّ مِنْ عُصُورٍ قَدْ مَضَتْ طَاعِنٌ فِي الْوَهْمِ حَدَّ الْمُنْتَهَى.. ¹

بعد رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياها يتبين التوجه نحو الأسفل كإشارة إلى انقلاب حياتها بفعل أوهامها، متخذة مفردات كمركز الزاوية القائمة (اقتلعت/كل/هكذا قررت/مستبد). ثم تنتقل إلى المستطيل، في قولها:

سَاكِنٌ فِي الشَّمْسِ زُهْدًا إِنْ هَوَى	سَاكِنٌ فِي الشَّمْسِ زُهْدًا إِنْ هَوَى
وَاهِنٌ لِلْعَزْمِ إِنْ يَوْمًا نَهَى	وَاهِنٌ لِلْعَزْمِ إِنْ يَوْمًا نَهَى
أَحْمَقُّ قَلْبِي وَفِي دَقَاتِهِ	أَحْمَقُّ قَلْبِي وَفِي دَقَاتِهِ
نَعْمَةٌ تَدْنُو لَهُ إِنْ ضَلَّهَا	نَعْمَةٌ تَدْنُو لَهُ إِنْ ضَلَّهَا ²

اقتربت الهيئة المكانية للبيتين من بنية الشعر العمودي خاصة مع جعل كل شطر مستقل بسطر، محاكيا انتظام الرباعي فكل زواياه قائمة، معبرة عن عدم قدرتها التخلص من حقيقتها التي تشمل الصدق والطيبة بعيدا عن تحكيم العقل رغم وعيها بأنه السبيل الوحيد لتسير حياتها بشكل طبيعي. ثم تعتمد الجمع بين المثلث والرباعي المنتظم في بقية الأبيات بالتعاقب، تقول:

¹ - سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 71.

² - المصدر نفسه، ص ص: 71-72.



البيت السادس مثلث قائم مقلوب اجتمع مع البيت الموالي في هيئة مستطيل بالتضمنين، ثم جعلت من صدر آخر بيت مربعا وعجزه مثلثا، فتعانقت الأشكال، لتوحي إلى أن لا مجال للتخلص من سذاجتها، كما دل المربع متساوي الأضلاع على صحة المعادلة التي تفيد عاقبة الحمق المتمثلة في إلحاق الويل بصاحبه، يعززه الانتهاء بمثلث مقلوب.

ج-الدائرة: استفاد (محمد بوطغان) من نصفها في المقطع الأخير من نص " Noir et blanc " للألفية الثالثة، يقول:



افتتح المقطع بكلمة تستقل بسطر متبوعة بنقاط متتالية، ثم ينزاح قليلا إلى اليسار ليكتب أسفل آخر حرف من كلمة السطر الأول، ليتخذ شكل نصف دائرة، موحيا إلى عجزه على احتواء جميع الشعراء بمنحهم أغاني متفردة، ليهنتهم بالعام الجديد، مخصصا لها نصف الدائرة المحذوفة، التي تعنى بالجانب المادي، بينما أبقى على النصف الثاني المتجسد على الصفحة، كممثل لكمال قدرته على حمله لهم أماني طيبة في قلبه كشيء معنوي غير ملموس لكنه الأسمى والأرقى، فجعل التقدير بين قدراته بالمناسبة مع الميل إلى الروحي.

¹ -سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 72.

² -محمد بوطغان: تهمّة الماء، ص: 45.

2-2-الطبيعي: شكل غير منتظم، يتوفر على منحنيات غير متساوية، فهي حرة الشكل وغير متناظرة وتقل مشاعر العفوية¹ ورد هذا النمط في نص "المرافئ العائدة إلى البحر" لـ (حنين عمر) ، شكل العنوان جملة اسمية، مبتدأها المرافئ، وهي "مرسى السفن"² وخبرها (العائدة) متبوعة بشبه جملة (إلى البحر) الذي تقصد به ساحل الجزائر الذي ولدت ونشأت به، وقسمت النص بفاصل البياض مع تكرار لازمة (نذرت) كمفتاح للمقاطع، وقد تتابعت الأسطر في الجزء الثالث عموديا وأفقيا بأحجام مختلفة، وبتفحص كيفية ترتيبها على الصفحة يلاحظ اتخاذها شكل الجزء الغربي الشمالي من خريطة الجزائر، تقول:

نَذَرْتُ
لِلْأَرْضِ الْمُعْجَزَاتِ صَلَاتِي 0//
وَأَسْرَابًا... 0/0/0/
مِنَ الْأَحْلَامِ الرَّاجِلَةِ 0/0/0/ 0/0/0/
مَا بَيْنَ قَلْبِي وَالْمَرَافِي سَفَرْتُ 0/0/// 0/0/0/ 0/0/0/
فِي عَوْدَةِ الْبَحْرِ الْمُضَاعِ إِلَى الرِّصِفِ 00//0/// 0/0/0/ 0/0/0/
وَاحْتِضَانِ الرَّمْلِ فِي شَطِّ الْجَزِيرَةِ ⇐ 0//0/ 0/0/0/ 0/0/0/
وَاعْتِسَالِ الْمَاءِ فِي لَهَبِ الْبُكَاءِ 00//0/// 0/0/0/ 0//0/3

تحلل البياض حشو المقطع، للدلالة على اتساع الرقعة الجغرافية، وقد اكتفت بتحديد جزء فقط من الخريطة لتشير إلى أنها لم تنل الشهرة في كل أنحاء الوطن، مستفيدة من تنوع الأجزاء بين (المتقارب: "1فعل-1افعال/ المتدرك: "1فاعِلن-1فعلاتن"/ الوافر: "2مفاعِلتن"/ الكامل: "6مستفعلن-1متفاعِلن-2متفاعِلان-1مفاعِلن/ الرمل: "2فاعِلاتن-1فاعِلاتٌ")، فهناك خمسة أوزان تحاكي عدد الصلوات المفروضة على المسلم، مع استمرارها داخل الحقل الديني الذي توحى إليه لفظة (المعجزات)، مما دل على ارتقاء عشقها للوطن مجسدة ملامح الوفاء، فمهما سافرت بعيدا عنه ستعود، مشيرة إلى أن الغرض من هذا الترحال المتكرر هو تقديم العون الثقافي للوطن بما تنشره من شعر راق في العالم يعود بالجد عليه كرد على كل من يقلل من قيمة الإبداع الشعري الجزائري، وتزيد الهيئة تخصيص المكان بالمقطع الموالي وحصره في مكان ولادتها بالساحل الغربي، تقول:

وَنَذَرْتُ 0///  مِنْ أَجْلِ أَنْ يَفْنَى الْأَلَمُ: 0//0/ 0/0//0/ 0/_
بَحْرًا مِنَ الدَّمْعَاتِ. 0/0/// 0//0/0/
قُلْ لِلْجَزَائِرِ أَنْبَى: بَحْرِيَّةُ النَّبْضَاتِ. 4 0/0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/

¹-Look: STEVEN BRADLEY: *The Meaning Of Shapes: Developing Visual Grammar*, site: <https://vanseodesinq.com>, 10 mars 2019, 15:00 h.

Original text: "Natural are irregular. They have more curves and are uneven,... , They are free form and asymmetrical and convey feelings of spontaneity";

²- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 03، ج/ 19، مادة (ر ف أ)، ص: 1685.

3-حنين عمر: سر العجبر، ص: 133.

⁴-المصدر نفسه، ص: 132.

ورافق حصر المكان تقليل التنوع الإيقاعي الذي توزع بين ثلاثة أوزان (الكامل: "2متفاعلن-2متفاعل-3مستفعلن/ الرمل: "1فاعلاتن"/ المتدارك: 1فاعلن)، واقتزن الرقم ثلاثة بعدد الليالي التي يختفي فيها القمر، وهو عدد البدء بحياة جديدة، ويمثل رقم الكمال عند الصوفيين،¹ مؤكدة الانطلاق من جديد بعد عودتها لتسعد قراءها، وبالنسبة لصفة الكمال تشير إلى انتمائها الثلاثي للجزائر والعراق والعروبة مع التأكيد على أن الأولوية للجزائر، مما أدى بالبعد البصري إلى تدعيم حقيقة هذه المعاني رغم صدوره بشكل عفوي.

-شكل الشجرة من دون ساق، وردت في نص "أقول.. ل (معمر عيساني):



دلت القصيدة عن ثقة الشاعر بإبداعه ودفاعه عنه ردا على كل من يقلل من قيمته، مانحا له صورة شجرة مورقة مشيرا إلى شموخه بشعره، فهي كل ما سما بنفسه³ كما أنها رمز للمعرفة، وتناظر الوجود المادي والأفعال والأقوال والأشواق والأذواق⁴، ركز على الجزء العلوي منها لتفرعه بما يحاكي متاهة الشعر في أشكاله المختلفة فالنص ينتمي إلى قصيدة النثر، وجعله يمتد كأوراق الشجرة لأنها مصانع الغذاء ومنبع الأكسجين، مؤكدا على قيمة اللغة في بث جمالية الشعر في جميع أشكاله، ولم يشأ إظهار ساقها لابتعاده عن الوزن، فاتخذها مثل الفاصل للاقتراب من ذاته بعيدا عن التقاليد.

3- التشكيل بإدماج لوحة

هناك أنواع مختلفة من الرسم، ظهرت في دواوين بعض الشعراء، منها:

3-1- فن الخط الكاليفرافي: يُعنى بالتشكيل الفني للخط، فهو «الرسم بالخط لكل الأجزاء التي يتم رفع القلم فيها قليلا للكتابة بثلاثيه أو نصفه أو الأجزاء التي يتم فيها فرك القلم أي تدوير زاوية كتابته الأصلية للحصول على

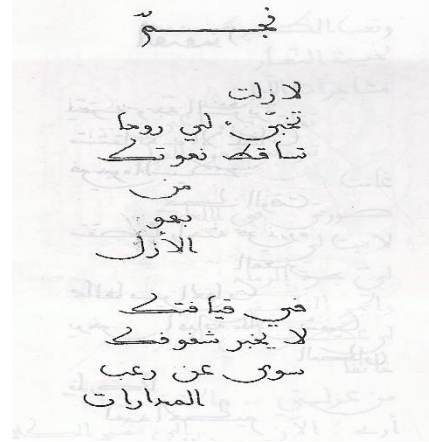
¹- ينظر: صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية، ص: 86.

²- معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 29.

³- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/25، مادة (ش ج ر)، ص: 2198.

⁴- ينظر: مها عبد القادر مبيضين وجمال محمد مقابلة: الشجرة دلالاتها ورموزها عند ابن عربي، مجلة جامعة دمشق، سورية، مج/28، ع/2، 2012م:

سمك متدرج نحو الأقل سمكا لتخفيف ثقل سواد الحرف واتصالاته، وهذه الأجزاء المرسومة هي لب خط النسخ توزن بالإحساس والوعي بها وبأسبابها»¹ ظهر في قصيدة "نجم"² النثرية للشاعر (الخضر شودار*) وكتبها الرسام (محمد خطاب**) بخطه، ثم أعاد تشكيلها على هيئة دوائر كالآتي:



تشكل الدائرة صفرا، و"الصفير" منشأ الأعداد بكونه الأرضية الحالية، ومهمته الكبرى تكمن في تمثله الفراغ، وفي ذات الوقت الحاضن المنبت للأرقام، فمعها يبدأ كل شيء وبه ينتهي كل شيء، وكتبه العرب كدائرة في داخلها نقطة³ وهذا بالفعل ما قام به الرسام فجعل من النص دوامة أو متاهة تُصعب قراءته كلما تم الاقتراب إلى المركز أي كلما اقترب الشاعر إلى الحقيقة، لصغر الحجم وتقاربها مع تداخل مرات التكرار بينها، بما يحاكي اهتزاز قيمة المخاطب في ذات الشاعر، رغبة منه في أن يشاركه القارئ صعوبة الإحساس وكأنه أصيب بدوار في رأسه، لشدة الصدمة.

كما جاء العنوان كلمة مفردة معرفة بالتونين، ويمثل النجم "أحد الأجرام السماوية المضئية بذاتها، ومواضعها النسبية في السماء ثابتة، ومنها الشمس⁴ ويتميز بخاصية "دوران الظل معه"⁵ وشكل في اللوحة القطر العمودي للدوائر المتكونة من كلمات النص، التي تتخذ من نقطة "الجيم" مركزا ثابتا ينتهي الشاعر إليه، وقد جعلها قصدا نقطة "الجيم" لأنه منتصف اللفظة ويتميز بشدته، دل به على ذاته القوية وثباته، مع الإشارة إلى أن القراءة

¹ - محمد إمزيل: أسرار الرسم في خط النسخ، (ميراثاته الجرافيكية والبصرية والجمالية)، نحت بالمدينة المنورة خلال ملتقى أشهر خطاطي المصحف الشريف في العالم، 1432هـ، ص: 02.

² - الخضر شودار: شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2000م، ص: 51. والشكل: محمد خطاب: مجلة نزوى، ع/25، يناير 2001م، ص: 175.

* من مواليد 1962/08/02م، بسيدي بلعباس، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، ينظر: مجموعة من الأساتذة: إشراف: رابح خدوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص: 208.

** هو رسام، ناقد، شاعر وأكاديمي، 1970/12/12م، بسيدي بلعباس، درس بجامعة تلمسان ودرّس بجامعة مستغانم قسم الآداب والفنون، متحصل على شهادة الدكتوراه في نقد الأدب المعاصر عن جمالية التصوف عند ابن عربي، صدر له كتاب بعنوان "أستطيقا التصوف عند محي الدين ابن عربي".

³ - ينظر: صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية، ص: 84.

⁴ - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ن ج م)، ص: 905.

⁵ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/06، ج/48، مادة (ن ج م)، ص: 4357.

تنطلق من الدوائر الكبرى وتنتهي عند المركز ولهذا التناقص دلالة هبوط قيمة المخاطب في ذاته كلما تعرف عليه أكثر، تدعمه الهيئة المكانية للأسطر (4-5-6) بالانزياح إلى اليسار، ويستقل كل واحد بمفرده، مشيراً إلى حالة التفكك والانحيار، مما يضطره إلى تغيير نظره الخالدة بحسن نعوته لتساقطها من بهو الأزل، وفي قوله تساقط دلالة على فعل فاعل، ويؤكد هذا المعنى في بقية الأسطر التي يوحي فيها إلى أن المتتبع له باقتفاء آثاره يكتشف ذلك، تاركاً خلفه مرعبة عنه تشهد عليها كل الأماكن، معبراً عن معاناته كنجم من المدارات الكاشفة للمستور، فيمثل الشاعر المحور الذي تدور حوله الأرض ليوم واحد أين يتشكل الليل والنهار وهذا واضح في انقسام الدائرة بالعنوان كقطر عمودي إلى قسمين، فيصحح النهار اعتقاده الخاطئ في المخاطب بكشف كل العيوب التي لم تكن بارزة في الليل، كما يجسد الشمس التي تدور حوله الأرض مدة سنة، وهذا ما يظهر على اللوحة بتكونها من اثني عشرة دائرة ومن ذات عدد ترددات النص، ولأنها الأقرب إلى لأرض تمنحها الدفء والنور الكامل لإمكانية الحياة عليها، بشكل مستمر لذلك فدورات الشاعر كاملة أما الترددات فمتذبذبة تحاكي تغير الجو في الفصول الأربعة، التي يتوزع كل منها على ثلاثة أشهر مع اختلاف طبيعتها بين الاعتدال والتقلب، جاعلاً من المخاطب متغيراً كأحوال الجو على الأرض. فكانت الدوائر الثلاثة الأولى كبيرة وواضحة بتكرار تام ومستقل توحى إلى الصورة المثالية التي كان يراها فيه، ثم أخذت في التناقص، مع عدم استقرار ترددات النص التي تتوزع بين الدوائر، جاعلاً من العنوان الذي يأخذ شكل القطر العمودي، وسيلة الهبوط بتتبع أثره، بشكل متدفق يعززه انعدام علامات التقييم، حتى آخر تردد يشمل ثلاثة دوائر، كالأول**. وهنا تبرز المفارقة في بلوغ المركز فوصول الشاعر إليه يكون استعداداً لبداية سنة جديدة، كنجم ثابت مثل له الرسام بالقطر العمودي في اللوحة متخذاً دور المحور الذي تدور حوله الأرض والشمس الذي تدور حوله الأرض، جاعلاً منه سلم سقوط المخاطب كلما ازدادت الدورات باكتشاف خباياه المزيفة، فكان لبلوغه المركز انتهاءه في ذات الشاعر كمرحلة طويت وأصبحت من الماضي الذي لا يمكن العودة إليه، فحقق اتحاد المبدعين معادلة جمالية بين النص واللوحة أوحى إلى حفاظ الشاعر على توازنه رغم كل الصعاب لأنه متصالح مع نفسه بشكل تام وثابت، وقادر على الاستمرار، على عكس المخاطب.

* تحتوي الرابعة التكرار (4) وجزء كبير من التكرار (5)، بحيث تنقسم كلمة (قيافت / ك) للسطر السابع بصوت "الميم" في نهايته بين دورتين أين تبدأ الخامسة، ليكتمل النص، ثم يلحقها التكرار (6) الذي يأخذ أربعة أسطر في السابقة وخمسة في السادسة، التي تتسع للتكرار (7) الذي يتعدى إلى الدائرة السابعة بالكلمة الأخيرة فقط بفصل خط "الميم"، و(8) يفصل "الجيم" بين السطرين الثالث والرابع في نفس الدائرة، التي يشترك فيها التكرار (9) بالسطر الأول وجزء من السطر الثاني (الفعل تخبيئ) الذي يكتمل في الدائرة الثامنة بفصل خط "الميم" بقية السطر (لي روحاً)، وتنقسم بصوت "الجيم" كلمة (شفو / فك)، وتستمر الدورة مع التكرار (10) حتى اكتمال السطر السابع ثم يتعدى للدائرة التاسعة بخط "الميم" و يفصل "الجيم" في نهايته بين السطرين الثامن والتاسع، ليحدث التعدي إلى التردد (11) (قيا/) في النصف الثاني من الكلمة أين تبدأ الدورة العاشرة ب(فتك) بفصل خط "الميم" ونهاية "الجيم" وينقسم السطر (8) لا/ بخير شف/ فوفك بنهاية "الجيم".

** مطلقاً من الدائرة العاشرة، ثم ينقسم السطر (3) عند "تساقط" لينتقل إلى الدائرة الحادي عشرة عبر قوس معتبر من خط الميم التي تنتهي عند جزء من كلمة (شفو) ليختتم النص بآخر دائرة مطلقاً بجزء الكلمة (فك) عبر قوس مواز للقوس السابق بذات الشكل.

3-2- الفن التجريدي بتقنية مختلطة مع لمسات التشكيل السوريالي

-قصيدة النثر "هكذا"¹ للشاعر (ميلود خيزار)^{*}، مرفقة بصورة من توقيع الرسام (مودع عبد العالي)^{**}، تنتمي إلى الفن التجريدي بتقنية مختلطة مع لمسات التشكيل السوريالي، والتجريد في اللغة من «جرد الشيء قشره، الجرد فضاء لا نبت فيه»² فيحمل معاني العراء، والتجريدية في الاصطلاح «مدرسة للرسم، تقوم على مذهب فلسفي يميل إلى المساواة من حيث القيمة بين المجردات والمحسوسات، فيصور الفنان فكرته أو شعوره اعتماداً على أشكال مجردة لا تمثل الطبيعة والواقع»³ ف «يجرد الموضوع من ظواهره، وينتزعه من أشكاله المألوفة للعين، وتثبت قدرته على الإبداع بصور ورؤى لا تطابق ما تراه العين، بل قد يستحيل الربط بين المنظرين، لأن أصحابه يفترضون أن القيمة الفنية تكمن في الأشكال والألوان»⁴ ف"التجريد، تشغيل العقل الذي يرى من خلال عمله الأشياء بشكل منفصل عن وحدتها في الواقع بنزعها من موضوعها يقال، رجل مستمر في التجريد لأنه يحلم باستمرار، ويطبقه على أي شيء غير الواقع ويقال عن خطاب أنه مجرد، عندما يكون ميتافيزيقياً للغاية، بعيداً عن الأفكار الشائعة"⁵ وتلتقي هذه المعاني مع ميزات الفن السوريالي الذي «يدين بالحركة المطلقة، وفوق الواقعية، والخروج على كل عرف وتقليد، وجل اهتماماته من الأحلام والرؤى ودفعات اللاشعور والتأثيرات الماضية، فالسريالية إملاء للفكر دون رقابة العقل»⁶ فجمعت اللوحة بمزج بين التجريد والتشخيص الواقع والخيال مع التقاء الخط واللون لتعبر عن صراع أفكار المبدع في اللوحة، المتوزعة بين الرغبة في التخلص من الواقع من جهة، والتمسك به من جهة أخرى كالآتي:

¹- ميلود خيزار: شرق الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2000م، ص: من 61 إلى 63.

^{*} شاعر عصامي من بسكرة 1963م، متحصل على شهادة أستاذ تعليم شبه طبي، متقاعد برتبة مفتش بيداغوجي، وله خمس مجموعات شعرية شرق الجسد، إني أرى، أزرق حد البياض، زهرة الملح.

^{**} شاعر عصامي من بسكرة 1963م، متحصل على شهادة أستاذ تعليم شبه طبي، متقاعد برتبة مفتش بيداغوجي، وله خمس مجموعات شعرية شرق الجسد، إني أرى، أزرق حد البياض، زهرة الملح.

²-ابن منظور: لسان العرب، مج/01، ج/07، مادة (ج ر د)، ص: 587.

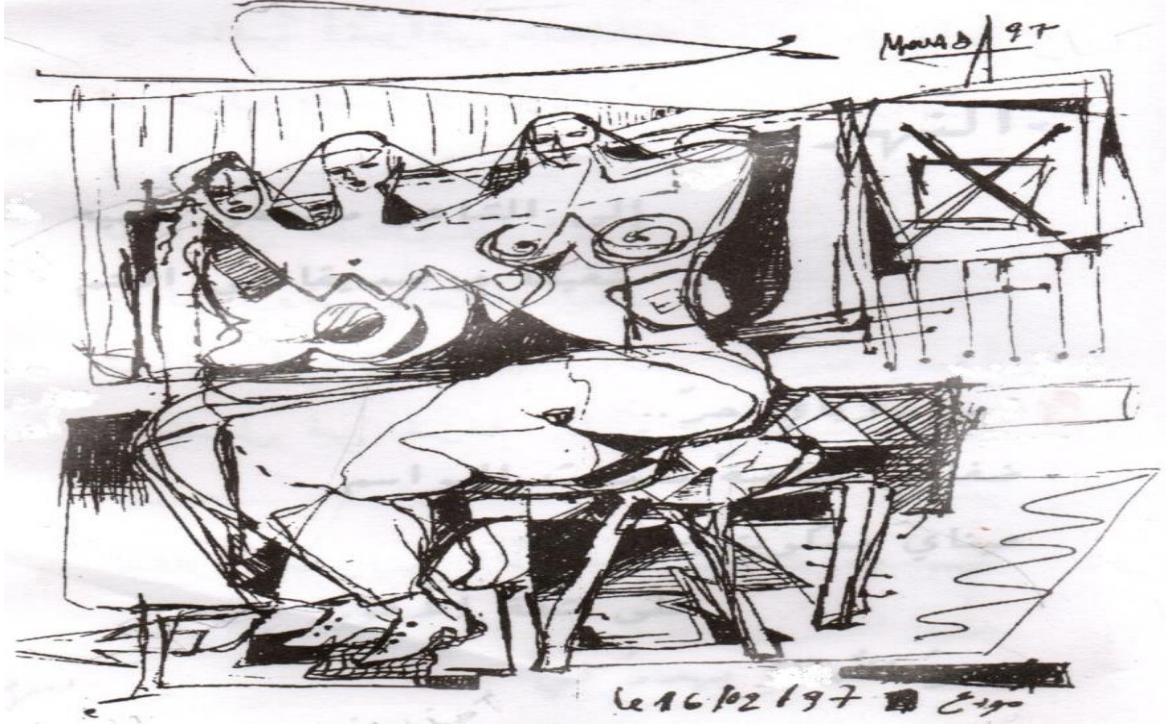
³-أحمد مختار عمل بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج/2، ص: 361.

⁴-محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج/1، ص: 225-226.

⁵-Vu: Dictionnaire de L'Académie française, p: 23.

texte original: «ABSTRACTION Opération de l'esprit, par laquelle il considère séparément des choses qui sont réellement unies ...Considérer les accidents en faisant abstraction des sujets auxquels ils sont attachés... La blancheur considérée par abstraction d'avec son sujet... On dit, qu'Un homme est dans des abstractions continues, pour, qu'il rêve continuellement, qu'il est appliqué à toute autre chose qu'à celle dont on parle, ou qu'il a sous les yeux. Et un discours est abstrait, quand il est trop métaphysique, trop éloigné des idées communes.».

⁶-محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج/2، ص: 533.



أشار التذييل أسفل اللوحة إلى تاريخ 16 فيفري 1997 الذي ينتمي إلى العشرية السوداء، عندما ساد الرعب والجرائم بسبب توقف المسار الانتخابي، ويتألف العنوان من كلمة "هكذا" التي تعني على هذا النحو، متحدة مع مضمون النص واللوحة من خلال انقسامها إلى ثلاثة أجزاء (ها) للتنبيه، و (كاف) للتشبيه، و(ذا) اسم الإشارة مثل احتواء اللوحة على ثلاثة نساء تعبر عن فئات الدولة (المثقفين، السلطة والإرهاب)، وبينه اجتماع النص مع اللوحة القارئ إلى وقائع العشرية السوداء المتعلقة بالجانب الثقافي الذي اشتركت فئات الدولة في القضاء عليه، بأسلوب مباشر يتمثل في القتل والتهديد، وآخر غير مباشر تجسده هجرة المثقفين.

يفتح الشاعر النص، قائلا:

الْحَيَاة ... الْحَيَاة

طُرُقٌ تَتَقَاطَعُ فِي

خَنَاجِرُ تَقْطُرُ¹

أفاد السطر الأول بتكرار نفس الكلمة مرتين مع فصلهما بعلامة حذف إلى أقسام الدولة الجزائرية، فتدل الأولى على السلطة والعلامة على الثقافة المحذوفة والثانية على الإرهاب، تقابلها في اللوحة إجماعات الكتاب الموجود على يمين الورقة وهو يحتوي وسطه شكلا يشبه صندوقا مشطوب، فأفاد التشطيب الطرق التي تتقاطع في ذاته تشغل التاريخ والحضارات، وقد مثل لها بالخناجر، محيلا إلى صراع النظام والجهة الإسلامية للإنقاذ بعد إلغاء نتائج الانتخابات التشريعية سنة 1991 م، كسبب مباشر لإشعال الفتنة التي خلقت العشرية السوداء، تدعمها القطرات المتساقطة من الكتاب، موحية إلى نزيف الفكر الثقافي لما تعرض له المفكرون والمثقفون من جرائم

¹ -ميلود خيزار: شرق الجسد، ص: 61.

الاغتيال والتهديد في كل أنحاء الوطن، فتظهر خطوط تنتهي بنقاط غليظة تتخذ لها مجرى مشكلة نhra من الدماء، يصب في بركة تتجمد وتنتهي إلى كتلة سواد تشبه شكل القبر، كنهاية لإبداع المقتولين وكان أول كاتب يقتل هو (الطاهر جاووت) بسبب "كتاباته التنويرية المنتقدة للسلطة وللإسلاميين في الوقت نفسه"،¹ ولحقته موجة من دماء المعارضين،* ودل توقيع الرسام أسفل تلك الكتلة باللغة العربية وبجانبه حرف (M) بالفرنسية مشطوب إلى فكرة السواد والموت التي تحيط به وبكل المبدعين، ويتكرر التوقيع بالفرنسية في الأعلى لكن دون تشطيب ومرفقا بتاريخ السنة 97 فقط، ليبين حرية الإبداع عند الغرب خاصة وأن الطائفة بجانبه مباشرة. وكان لتموقعهما على يمين اللوحة، دلالة على وضع الفكر في الشرق الذي يبدأ بالإبداع وينتهي بالقتل. كما استند الرسام إلى إرث ثقافي يتمثل في حركة الخطوط صعودا وهبوطا مثل سلام سيرتا أو زراي بسكرة، ويبدو ارتباط القطرات بخطوط تحترق النساء الثلاثة، اللاتي يرتدين الحايك ذلك الزي التراثي الخاص بالجزائريات للدلالة على أحادية الانتماء الجزائري، لكن بملامح مختلفة كإشارة إلى التصدع الحاصل داخل الوطن بين النظام والجبهة ومحاصرة المثقفين بينهما، مما يدعو إلى التأمل في دلالة كل واحدة منهن، فتتصف المرأة الجالسة على اليمين بضخامة الجسد، وملامح القسوة والعجرفة كما ترتدي حذاء بكعب عالي تضعه فوق زريبة متشابكة الخطوط، حتى لا تتسخ بدماء القتلى وتجلس على كرسي وخلفها مدفئة أيضا متشابكة الخطوط كدلالة على نعيم العيش فهي رمز للسلطة، ودل التشابك إلى القيود التي تفرضها، وقد برزت مفاتها بشكل مكشوف، خاصة مع إحاطتها بالنقاط المتقطعة الموصولة بقطرات الدماء النازفة من الكتاب أسفل الرقبة وأعلى الصدر، مما يوحي إلى أنها كاسية عارية، فباتت كل دسائسها واضحة لكثرة ما يسودها من فساد وانحطاط، ويوجد على يمينها دائرة نصفها السفلي تتخلله بعض الخطوط كإشارة إلى الفكر الذي فضح أغلاطها، فيوضح الرسام مصير الموت لمن لم يتراجعوا عن آرائهم، بتواصل الخطوط مع قطرات الدماء، والمرأة الموجودة في اليسار تظهر حادة الملامح، غاضبة، ونخيفة، كما يبرز على كتفها الأيسر شيء مخطط يشبه الرشاش لتدل على فئة الإرهاب، ويعزز الخط المنكسر هذه الدلالة مشيرا إلى جبال الجزائر التي اتخذتها موقعا لها، وتشارك مع السابقة في دلالة التشابك لفرض قيود أخرى على المفكرين، فيتحرك الخط المتقطع من الرشاش ويلتف عائدا إلى الخلف باتجاه القبر ليؤكد فعلتها المشينة في القضاء على كل مثقف يخالف مبادئها، أما المرأة التي تحتجز في الوسط فتبرز محتارة مطأطأة رأسها مغمضة العينين تومئ إلى المفكرين اللذين مازالوا أحياء، ويتوقف الخط المتقطع عند العنق وتظهر قطرة عند الصدر كدلالة على التهديد لا القتل، لكنه مزدوج من الجهتين اليمنى واليسرى فالذي يؤيد النظام تهدده الجبهة والساند للجبهة يهدده النظام، وتوجد دائرة أسفل الجبل المتوسط تشير إلى حلقة المثقفين فيبين الرسام مصير من قرروا الهجرة بالنصف السفلي القاتم، الذي يتصل بتلك القطرة المفردة الناتجة عن اتصال الخط المتقطع بنزيف الكتاب ينزل للأسفل وينتهي بسهم نحو الجنوب الغربي، وآخر

¹ - ينظر: احمدية عياشي: الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور-الرموز-المسار، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط/2، 1993م، ص 34-35.

* كالمسرحي (عزالدين مجوبي) والشاعر (بختي بن عودة)، و(عبد القادر علولة) وغيرهم ممن كانوا ضحية صمودهم على أفكارهم التي تعارض السياسة.

عمودي يصعد إلى الأعلى أين توجد الطائفة التي تتخذ الاتجاه نحو الشمال الغربي*، و تتوازي مع السهم، للإشارة إلى اشتراك هؤلاء المهاجرين في جريمة الإخلاء الثقافي بطريقة غير مباشرة، خوفاً على حياتهم غير مهتمين بمصير الوطن، بالإضافة إلى تعميرهم ساحة الثقافة الأجنبية، وقد مثلهم بـ (الذبالة) التي تعني "فتيلة السراج التي تشتعل فيها النار فتضيء باحتراقها"¹ معبرا عن عتبه، قائلا:

كَيْفَ الْكَلَامُ؟

عُصُورٌ تَضِجُ

ذُبَالَةٌ أُسْطُورَةٌ تَتَاكَلُ

كَيْ تُوْنِسُ الْعُقْلُ²

ويقصد بالعقل العالم الغربي الذي يتميز بالتطور الثقافي ويعمل المهاجرون على تدعيمه أكثر، واستعان بالتوجه إلى اليسار ليكتب السطر الرابع ليدعم هذا المعنى، وهنا يظهر التناص مع مقطوعة لـ (أبي الفضل العباس ابن الأحنف / ت: 192هـ)** عاتبا على حبيته، يقول:

إِنَّكَ لَا تَعْرِفِينَ مَا الْهَمُّ وَالْ *** غَمُّ وَلَا تَعْلَمِينَ مَا الْأَرْقُ

أَنَا الَّذِي لَا تَنَامُ عَيْنِي وَلَا تَرَقًا دُمُوعِي مَاذَا مَيَّ رَمَقُ

أُحْرَمُ مِنْكُمْ بِمَا أَقُولُ وَقَدْ *** نَالَ بِهِ الْعَاشِقُونَ مَنْ عَشِقُوا

صَبْرْتُ كَأَنِّي ذُبَالَةٌ نُصِبْتُ تُضِيءُ لِلنَّاسِ وَهِيَ تَحْتَرِقُ³

تألم من عدم الوصال رغم ما قاله فيها من غزل، في مقابل وصل العشاق لحبيباتهم بما يرددونه من كلامه لمن. ويرمز الجزء العلوي من الحلقة بتخلله خطوط قليلة إلى ما تبقى من المثقفين الصامدين الذين رفضوا الهجرة*** حتى لا يقتلوا الفكر فبقي الشاعر على أرضه ليؤرخ لهذه الحقبة الأليمة من قلب الحدث، رغم الخوف، قائلا:

وَالرُّوحُ ...

شَبَابَةٌ تَتَوَسَّدُ نِيرَانَهَا ...

وَسُؤَالٌ قَدِيمٌ

جَسَدِي يَتَرَهَّلُ ...

هَلْ سَقَرٌ لَا تَقُولُ الْمَسَالِكُ أَسْرَارَهُ؟

* مثل هجرة (أمين الزاوي) و(آسيا جبار) زوجة الشاعر (مالك علولة) أخو (عبد القادر علولة)، إلى (فرنسا) شمال غرب أوروبا و(اعمارة لخص) لـ (إيطاليا) جنوب أوروبا.

¹ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/03، ج/17، مادة (ذ ب ل)، ص: 1489.

² - ميلود خيزار: شرق الجسد، ص: 61.

** "شاعر من العصر العباسي اشتهر بقول الغزل فقط، وكان رقيق المشاعر وفيها لحبيبة واحدة يسميها "فوز" لفوزها في كل شيء دون أن يذكر اسمها الحقيقي حتى لا يمس سمعتها، كان قريبا من "هارون الرشيد". ينظر: العباس ابن الأحنف: الديوان، تح: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة-مصر، ط/1، 1954م، ص: 108.

³ - المرجع نفسه: الديوان، ص: 196-197.

*** ك "احميدة العياشي"، "ميلود خيزار" و "الخضر شودار"، وغيرهم.

هَلْ سَمَاءٌ أُنَادِمُهَا خَمْرَةَ الشَّلَكِ؟¹

يؤكد بأن الحفاظ وحماية الجانب الثقافي للوطن هدفه الأساسي، وشغله الشاغل عن كل ما يحيطه من تهديد، ساعيا لبث النور للأجيال اللاحقة عن هذه الفترة المشؤومة، مشيرا إلى توضيحته من أجل تخليد التاريخ ومكافحة الظلم والفساد، وأوحى تكرار الاستفهام بشكل متوازي إلى حيرته من اختيار زملائه الغربة والمصير المجهول، ثم يُنهي هذا القلق قائلا:

قَلْبِي قُبْرَةٌ تَتَحَرَّقُ تَوَاقَةً

تَتَبَحَّرُ ...

وَالْأَفُقُ أُغْنِيَّةٌ

وَالرَّحِيلُ ... صَلَاةٌ²

جواب على أسئلته مستفيدا من التوازي مرة أخرى، معتبرا المحجرة الحل الأسهل والأقرب كأنها أفق تلتقي فيه السماء والأرض لكنه مجرد وهم فأسند إليه كلمة (أغنية)، ذات المتعة المحدودة التي سرعان ما تتلاشى، وعبر عن هذه الفكرة الرسام بالتصاق الطائفة بالإطار مع عدم اكتمال صورتها، فلم يغره هذا المنظر لأنه واسع الأفق، الذي يدعمه السؤال الثاني بنظرته الواعية والمتأنية إلى السماء عازما على التغيير، متخذاً لفظة (الرحيل) التي يقصد بها "الوجه الذي يأخذ فيه ويريده"³ مع اتباعها بعلامة حذف دلت على نسيانه للجماعة الهاربة، وتأتي بعدها مفردة (الصلاة)، "والصلاة في الرحال تعني الدور والمسكن والمنازل، وجاء في الحديث النبوي الشريف: ﴿يَكُونُ النَّاسُ بِغَيْرِ حَرَبٍ مَا لَيْسَ فِيهَا رَحْلَةٌ﴾، أي البعير القوي القادر على الأسفار والأحمال، وهي التي يختارها على النجاة والخلق الكامل في الخير والزهد في الدنيا مع رغبته في الآخرة والعمل لها قليل كما أن الراحلة النجبية نادرة في الإبل الكثيرة"⁴ وضمن هذا السياق تلتقي إichاءات الشاعر التي ترمي إلى انتمائه للفئة النادرة، متحملا مسؤولية الرحيل بالوضع إلى الأحسن داخل الوطن، كواجب على كل مثقف يحاكي فريضة الصلاة على كل مسلم.

لقد توافقت اللوحة مع النص بتفاعل الرسام مع دلالاته مترجما أبعاده الفنية بدقة، فتزاوجت الفكرة مع اللغة والرسم بشكل جمالي فعال، باعتمادهما "جهدا عقليا في توطين المستورد، سمح للقارئ بالبقاء في مكانه متخيلا وقائع الوطن في تلك الفترة بعيدا عن تهجيده إلى متخيل قد لا يناسبه"⁵ مما أبدى انشغاله بالمصير العام لثقافة الوطن غير مهتمين بالخلاص الفردي بل بالانخراط في المصير الجمعي، باستحضار أطراف الصراع التي تشترك في بطولة النص (السلطة والإرهاب والمثقفين)، محققين بهذا التكامل دراما بصرية قوية.

¹-ميلود خيزار: شرق الجسد، ص: 62.

²-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/03، ج/18، مادة (ر ح ل)، ص: 1611.

⁴-ينظر: المرجع نفسه، مج/03، ج/18، مادة (ر ح ل)، ص: 1609-1610.

⁵-ينظر: السعيد بوطاجين: حوار مع الشاعر ميلود خيزار، الحادثة لا تزال في ثوب الوافد الغريب على حياتنا العامة، موقع: أنطولوجيا السرد العربي.

01 فيفري 2019م، الساعة: 20:00.

3-3- فن الكرافيزم أو فن الحفر

ويعني "رسم بعض الخطوط، والأشكال بالإزميل* على النحاس أو الرخام لنقش تصميم كمثال، فيحفر التصميم على وجه التقريب على قطعة من الصلب، بعد أن يتم النقش بالحفر، تتم طباعته على قطعة أخرى من الفولاذ تسمى مربع، ويحدث الفنان بين القطعتين تصادم وعند فصلهما يرتسم الحفر¹ ونفس الشيء بالنسبة للطباعة على الورق،" فالصورة المطبوعة على الورق، تكون عن طريق لوحة من النحاس أو الخشب، تطبع جيدا بالأسود، بشكل واضح ومثير للانتباه² وتحمل نسخ الحفر من القيم الشكلية والتعبيرية ما تحمله اللوحة الزيتية كوسيلة اتصال بصري وفكري، من تقنياته البياض والمواد والتنقيط والظل والنور³، وقد رافق عنوان نص (أنا.. وزليخة .. وموسم الهجرة إلى بسكرة..)⁴ ل (يوسف وغليسي)**، لوحة للمبدع (قرور معاشو)*** تنتمي إلى فن الكرافيزم، أو فن الحفر، وإلى جانب الصورة استخدم الشاعر خط يده في الكتابة، كالآتي:

* الإزميل «أداة معدنية ذات حافة حادة مائلة تستعمل لقطع الحجارة أو الخشب أو المعدن وتشكيلها أو نزال بها الزوائد من المصنوعات الخشبية». أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج/1، ص: 88.

¹ - Dictionnaire de L'Académie française, p: 1517.

texte original: «GRAVER. Tracer quelque trait, quelque figure avec le burin, sur du cuivre, sur du marbre,... Graver une médaille, Tailler en relief sur une pièce d'acier, les figures, Après qu'on a gravé le poinçon, on l'imprime sur une autre pièce d'acier qu'on appelle le carré, et dans laquelle ensuite on frappe la médaille.»

² -Ibid. p .1231.

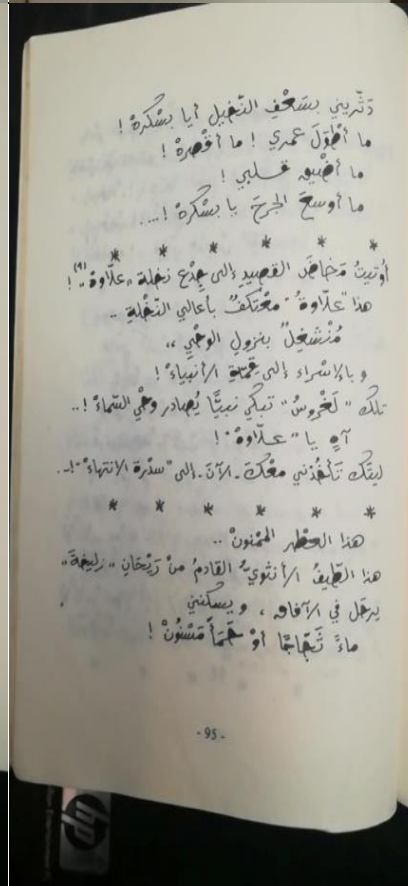
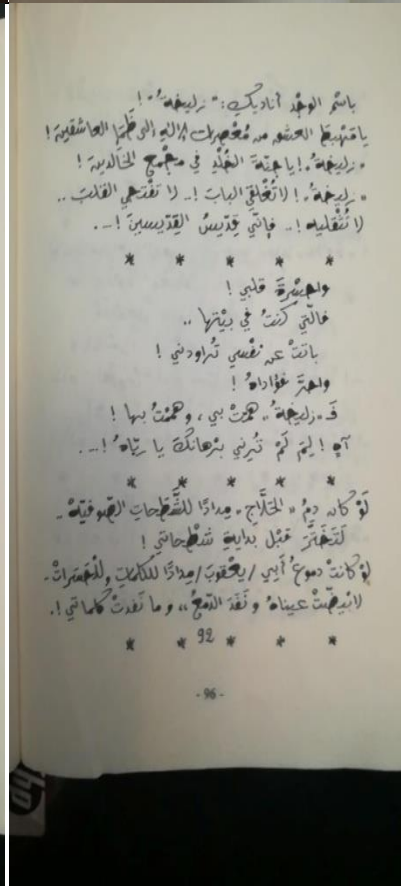
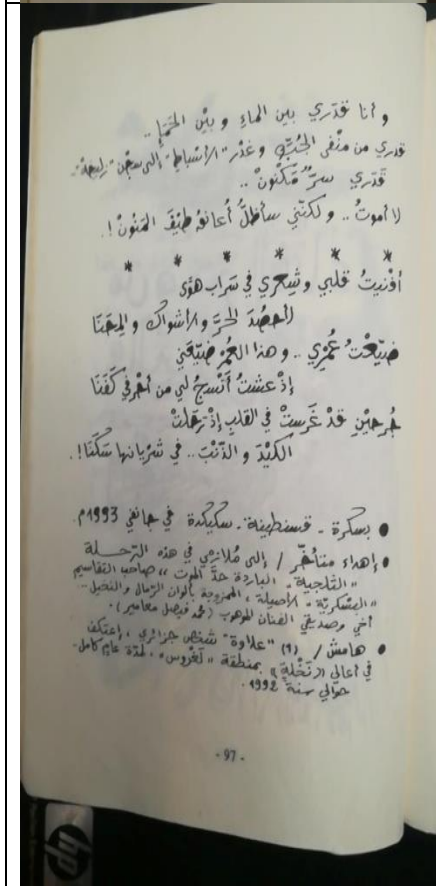
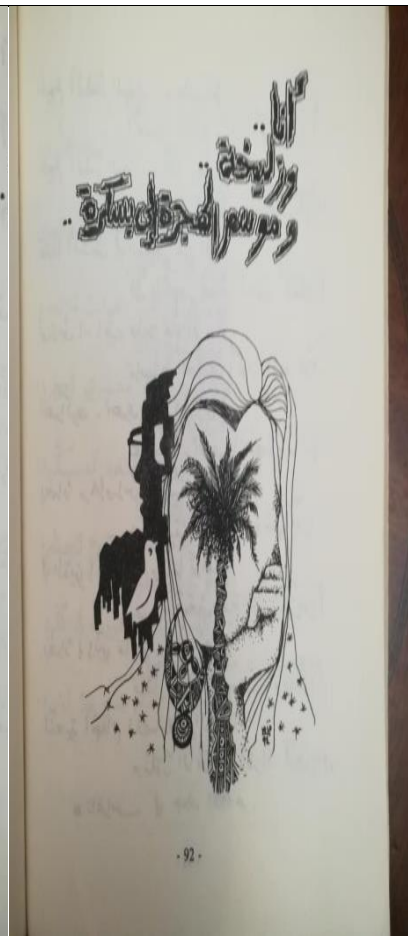
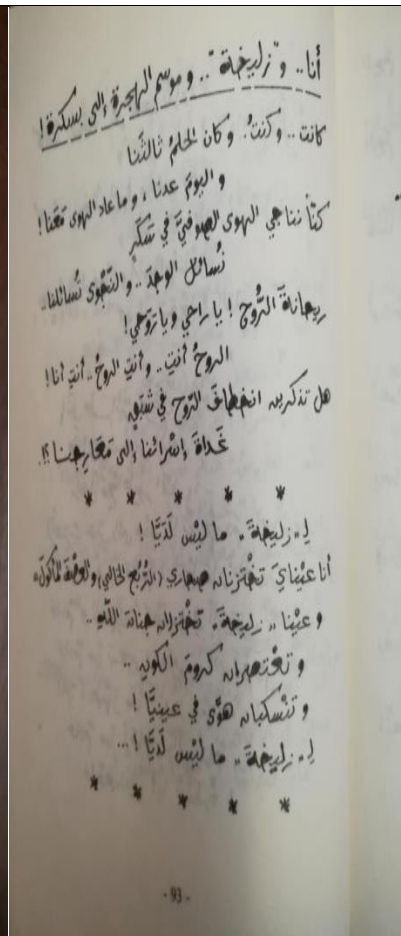
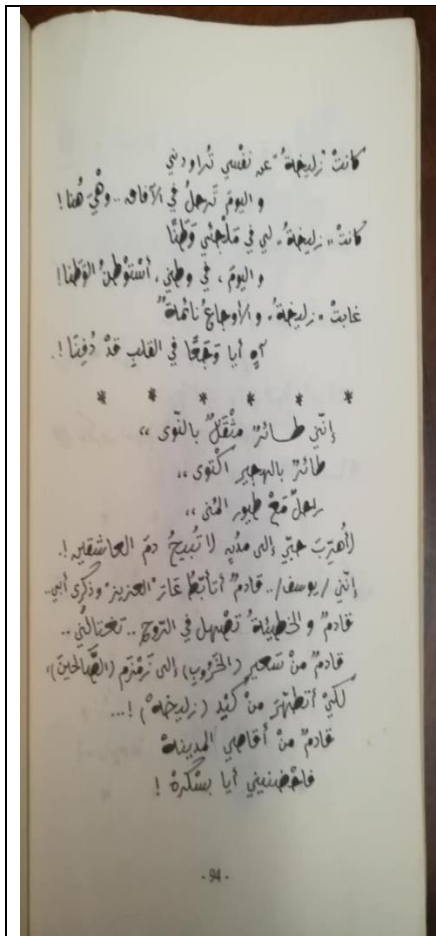
texte original: « Et l'image que l'on imprime sur du papier, par le moyen d'une planche de cuivre ou de bois, qui est gravée. Belle estampe. Estampe bien noire, bien nette, bien tirée.»

³ -كاظم شمهود: تاريخ ومفهوم فن الحفر والطباعة (الكرافيك)، صحيفة المثقف الالكترونية، سيدي-أستاليا، ع/2657، 14-12-2013م.

⁴ -يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989-1994)، دار إبداع، الجزائر، ط/1، 1995م، ص: من 92 إلى 97.

** شاعر وناقد وأكاديمي، «من مواليد 31 ماي 1970م بأم الطوب ولاية سكيكدة، نال شهادة دكتوراه دولة في الآداب سنة 2005م، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو مؤسس لرابطة "إبداع" الثقافية الوطنية، ورئيس فريقها النقدي. نال جوائز وطنية ودولية. من أعماله النقدية (الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية)، ومن أعماله الشعرية تغريبة جعفر الطيار.» مجموعة من الأساتذة، إشراف: رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج/2، ص: 709-750.

*** هو رسام وشاعر وروائي وأكاديمي، ولد يوم 12 مارس 1968 بعين البرد-الجزائر، متخصص في الشعرية البصرية، له كتابات في الشعر والقصة والمقالة النقدية الوطنية والعربية، تعامل مع شعراء مثل (الباس لحود، محمد بنيس والأخضر بركة وعياش يحياوي وأبو بكر زمال، عبد القادر فيدوح، يوسف وغليسي)، عضو مؤسس لرابطة إبداع بالجزائر، وبجماعة الرواق للفنون التشكيلية بسيدي بلعباس، وعضو باتحاد الكتاب الجزائريين. شاعر وناقد وأكاديمي، «من مواليد 31 ماي 1970م بأم الطوب ولاية سكيكدة، نال شهادة دكتوراه دولة في الآداب سنة 2005م، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو مؤسس لرابطة "إبداع" الثقافية الوطنية، ورئيس فريقها النقدي. نال جوائز وطنية ودولية. من أعماله النقدية (الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية)، ومن أعماله الشعرية تغريبة جعفر الطيار.» المرجع نفسه، ص: 709-750.



أشار ضمير المتكلم المفرد (أنا) إلى ذاتية الشاعر المتفردة والمنعزلة، وجاء النص على شكل مقاطع تفصل بينها نجوم، يمكن تقسيمه إلى قسمين يمتد الأول إلى خمسة مقاطع، والثاني ما تبقى منه.

يبدأ المقطع الأول بأبيات عمودية من البسيط، يقول:

وَالْيَوْمَ غَدْنَا، وَمَا عَادَ الْهُوَى مَعَنَا!	***	وَكَانَ الْحُلُمُ ثَالِفَنَا	وَكُنْتُ..
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/		0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	
نُسَائِلُ الْوُجْدَ .. وَالنَّجْوَى نُسَائِلُنَا..	***	كُنَّا نُنَاجِي الْهُوَى الصُّوفِيَّ فِي سَكْرِ	
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//		0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	
الرُّوحُ أَنْتِ .. وَأَنْتِ الرُّوحُ.. أَنْتِ أَنَا!	***	رَبِّحَانَةَ الرُّوحِ! يَا رَاحِي وَيَا رَوْحِي!	
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/		0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	
غَدَاةَ إِسْرَائِنَا إِلَى مَعَارِجِنَا ؟ ! ¹	***	هَلْ تَذْكُرِينَ انْخِطَافَ الرُّوحِ فِي شَقِيقِ	
0/// 0//0// 0//0/ 0//0//		0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/	

عبر عن فقدته حبًا عزيزًا على قلبه دون التصريح باسم المحبوبة، فدل على واقعية الأحداث وصحتها مستندا إلى الشكل القديم العمودي، مع تفوق الأجزاء التامة (19) على المخبونة (13)، مما أشاع هدوء يحاكي قدم الأحداث التي تعود إلى الماضي، وقد جعله الرسام خلف رأس المرأة التي تعبر في هذا المقطع عن المكان أي مدينة "قسنطينة"، التي تحوي الجامعة التي درس بها، لكنه عانى فيها الكثير، والحبيبة التي كانت أنيسه الوحيد غدرت به هي الأخرى، يقول: "مررت بتجربة شعرية مريرة جعلتني أتأكد من أن الجميل الذي أسديته لقسنطينة لم يشفع لي أمام كوني دخيلا فيها وغريبا عنها تنكرت لي قسنطينة المعشوقة بكل ما فيها ومن فيها وخاب حلمي التاريخي في أن أكون كالمهاجر بين أنصارها² ولهذا مثل له الرسام بكتلة حبرية سوداء بحجم صغير على يسار الورقة، بحيث تظهر فقط ملامح وجهه مرتديا نظارة، كإشارة إلى أنه مثقف ومعاصر، ويظهر واضعا يده أسفل ذقنه منظويا على نفسه، يفكر في سبيل للخلاص، فتتخلل كتلة الحبر السوداء صورة عصفور أبيض تكسر السواد وهي أيضا تمثيل له، وهو ينظر في وجه المرأة مؤكدا أنسه بجانبها، ولكن هذه المرة كحبيبة، تمنحه القدرة على الاستمرار في هذا المكان القاسي، غير أنها تختفي هي الأخرى، لاختلافهما في كثير من الأشياء، تتضح في المقطع الثاني، يقول:

ل .. زُلَيْخَةُ .. مَا لَيْسَ لَدَيَّا! 0/0/ 0/0 0/// 0///

أَنَا عَيْنَايَ تَحْتَزِنَانِ صَحَارِي (الرُّبُعِ الْخَالِي) وَالْأَصْفُ الْمَأْكُولُ، 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0 0/// 0/// 0/// 0/0/ 0///

وَعَيْنَا .. زُلَيْخَةُ تَحْتَزِلَانِ جَنَّا اللهُ .. 0/0/ 0/// 0/// 0/// 0/0/ 0///

وَتَعْتَصِرَانِ كُرُومَ الْكَوْنِ .. 0/0/ 0/// 0/// 0///

وَتَنْسَكِبَانِ هَوَى فِي عَيْنَيَا! 0/0/ 0/0/ 0/// 0/// 0/0/

¹ - يوسف و غليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989-1994)، ص: 93.

2- محمد الصالح خرفي: حوار مع الشاعر والناقد "يوسف وغليسي"، موقع: www.aswat-elchamal.com، 06 فيفري 2019م، الساعة: 17:00.

ل.. زُلَيْخَةُ .. مَا لَيْسَ لَدَيَّا!...¹ 0/// 0// 0/0/ 0/0/

اتجه إلى الشعر الحر، بلازمة شعرية في البداية والنهاية، يميزها فصل الجار عن المحرور بعلامة التوتر التي تعبر عن اضطراب العلاقة بينهما، كما تختفي الأجزاء الصحيحة ليؤكد عدم تلاقيهما في أي نقطة مشتركة، وتجتمع بقية الأسطر في وحدة واحدة بالتدوير كدائرة مغلقة، قدم فيه وصفا لشخصه وشخصها فهو التقليدي البدوي وقد استغرق في ذلك سطرا واحدا مبينا تقيده في علامة الحصر التي تحوي عبارة (الربع الخالي)، دعمه تكرار الأجزاء المقطوعة، أما هي فجرئة متحررة، امتد وصفها إلى ثلاثة أسطر، تتكشف فيها علامة التوتر، مع هيمنة الأجزاء المتغيرة والانتها بعلامة تعجب وحذف كإيحاء إلى خروجها التام عن التقاليد بحجة التطور، لكنه رغم كل ما يفصلهما من فوارق جازف بحبه لها وحصر نفسه في حلقة عشقها. ويعود إلى العمودي في المقطع الثالث، يقول:

كَانَتْ زُلَيْخَةُ عَنْ نَفْسِي تُرَاوِدُنِي *** وَالْيَوْمَ تَزَحُلُ فِي الْآفَاقِ .. وَهِيَ هُنَا!
0/// 0/0/0/ 0/// 0/0/0/
كَانَتْ زُلَيْخَةُ .. لِي فِي مَلْجِي وَطَنَا *** وَالْيَوْمَ، فِي وَطَنِي، أَسْتَوِطُ الْوُطَنَا!
0/// 0/0/0/ 0/// 0/0/0/
غَابَتْ .. زُلَيْخَةُ .. وَالْأَوْجَاعُ نَائِمَةٌ *** آهَ أَيَا وَجَعًا فِي الْقَلْبِ قَدْ دُفِنَا!²
0/// 0/0/0/ 0/// 0/0/0/

اعتمد تساوي الأجزاء الصحيحة والمتغيرة³، متخذة نفس الترتيب، ليوضح اختلافهما الذي أنهى جبهما، فبات قصة من الماضي يدعمه عبارة (كانت.. زليخة) مشكلة توازي عمودي بين الأبيات، ويستبدل (كانت) بـ (غابت) في البيت الأخير مؤكدا انفصالهما، وكان لمنحها هذا الاسم إشارة إلى زوجة العزيز تلك الحاضنة العاشقة التي استسلمت لسيطرتها، فخانته متخلفة عن قواعد الدين والتقاليد بعد أن فتنت بحسن النبي "يوسف" عليه السلام فأغوته في وحدته، لكنه رفضها، فاستغل الشاعر الشبه بين أناه وأنا النبي جاعلا من حبيبته الفعلية امرأة متحررة بشكل مبالغ فيه، ومثل لها الرسام بوجه ذو حجم أكبر من وجه الشاعر دون إظهار ملامحها، وتضع لحافا لكنه لا يستر شعرها ولا حليها الذي تترين به قاصدة فتنته بتدعيم وضع يدها على خدها لتخطط الطريقة المناسبة، لكنها تفشل، ويغترب مجددا ليعود إلى التمثل في كتلة الخبر السوداء مفكرا في النجاة، فينتقل إلى الشعر الحر في المقطع الرابع مختارا الانفصال عنها بالانطلاق والهجرة كعصفور إلى "بسكرة" مبديا شخصية قوية كسيّد على نفسه رغم حبه الشديد لها، يقول:

إِنِّي طَائِرٌ مُثْقَلٌ بِالنَّوَى، 0//0/ 0/0/ 0//0/ 0//0/
طَائِرٌ بِالْهَجْرِ اكْتَوَى، 0//0/ 0//0/ 0//0/
رَاحِلٌ مَعَ طُيُورِ الْمُنَى، 0//0/ 0//0/ 0//0/

¹- يوسف وغيلسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989-1994)، ص: من 93.

²- المصدر نفسه، ص: 94.

³* مستغفلن تامة: (12)، فاعلن مخبونة (12).

0/0/0/ 0/// 0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0/// .. لِأَهْرَبَ حُبِّي إِلَى مُدُنٍ لَا تُبْسِخُ دَمَ الْعَاشِقِينَ! .
 0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0/// 0//0/ //0/ 0//0/ .. قَادِمٌ أَتَابَطُ عَارَ الْعَزِيزِ وَذِكْرَى أَبِي
 قَادِمٌ وَالْخَطِيئَةُ تَصْهَلُ فِي الرُّوحِ .. تَعْتَالِي .. ¹ 0//0/ 0//0/ 0/// 0/// 0//0/ 0//0/

تعود صورة المرأة في اللوحة لتمثيل الحبشية وقسنطينة، فيعبر الشاعر عن وجعه من ألم الفراق، ونقمته على مأساته في قسنطينة وخيانة الحبشية، فهاجر كطائر، وقد تكررت هذه الكلمة مرتين بصيغة المفرد ليوحي إلى وجعه الشائئ، فالأول للتطهر من ذنب الحب الفاشل، والثاني من الحزن الذي نشأ مع ولادته يتيماً² ومرة أخرى بصيغة الجمع لتفاؤله بأنه سيرتاح منهما معا، مستنداً إلى ترديد لفظة (قادم)، كما يحصر اسمه بين خطين مائلين ويتقصد الاستقلال التام للأسطر ليؤكد تحدّثه عن تجربته الشخصية، ثم يحدد انطلاقه ووجهته، قائلاً:

فَقَادِمٌ مِنْ تَسْعِيرِ (الْحَرْوَبِ) إِلَى زَمَرَمِ (الصَّالِحِينَ)، 0/0// 0/0// 0/0// 0// 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0//0/،
لِيَكِي أَتَطَهَّرَ مِنْ كَيْدِ (زُلَيْخَه) ...! 0/0/// 0/0// 0// 0//
فَقَادِمٌ مِنْ أَقَاصِي الْمَدِينَةِ 0/0//0/ 0/0// 0/0//
فَأَحْضِنِي يَا بَسْكَرَهُ! 0//0/ 0//0/ 0//0/
ذُتِّرَنِي بِسَعْفِ التَّخِيلِ يَا بَسْكَرَهُ! 0//0/ 0// 0//0/ 0//0/ 0//0/
مَا أَطُولَ عُمْرِي! مَا أَفْصَرَهُ! 0//0/ 0//0/ 0// 0//0/
مَا أَضِيقَ قَلْبِي! 0//0// 0//0/ 0//0/ 
مَا أَوْسَعَ الْجُرْحَ يَا بَسْكَرَهُ! ...³ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

دل تقييد الوقفات على حزنه، ويتكشف الإيقاع اللغوي بإعادة مفردة (بسكرة)، مع تردد أسلوب النداء، التعجب، والطباق، مما أوحى إلى صرخته الروحية ونجدته بهذا المكان فكانت الوجهة نحو الجنوب داخل الوطن لا خارجه، ليدل على عكس الاتجاه الذي ينحوه الكثير من الأدباء في اختيار الغرب كملجأ، ف "تقوم عبارة العنوان على فعل تناصي مقلوب يستوحي رواية "الطيب صالح" الشهيرة (موسم الهجرة إلى مدن الشمال)"⁴ تدور أحداثها حول "انتقال رجل سوداني من الحياة البسيطة إلى الصخب في بريطانيا، فانبهر بالتحضر فيها واندمج معها خاصة فيما يتعلق بالنساء، فأقام علاقات متعددة مع الكثير من البريطانيات منتحلا أسماء مزورة حتى يوقعهن في شباكه، واثم يقتل إحداهن فسجن سبع سنوات، بعدها عاد إلى قريته وكله شوق وحنين لبلاده وأهله ولكن دون أن يحتقر طريقة العيش السائدة في بريطانيا"⁵ لأنه فقد هويته الأصل، بتسامحه مع أشكال التحرر التي تعصف بالدين والعادات والتقاليد، لهذا السبب أخذ التناص بالسلب وركز عليه بالإيجاب من القرآن الكريم، فأدى الرسام هذا المعنى في اللوحة التي تظهر بشكل معكوس عبارة العنوان فهي مرتبة ترتيبا تنازليا من اليسار إلى اليمين والعنوان

¹ - يوسف و غليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989-1994)، ص: 94.

2- ينظر: المصدر نفسه، ظهر الغلاف.

3- المصدر نفسه، ص 94-95.

4- محمد الصالح خرفي: حوار مع الشاعر والناقد يوسف وغليسي.

⁵- ينظر: الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت-لبنان، ط/13، 1981م.

شكل المقطع السادس بداية القسم الثاني، متضمنًا الإعجاب بحركة التجدد الغربي في النص الشعري المتعطش إلى الخروج من حالة السكون التي ثبت عليها منذ زمن بعيد، يقول:

 هَذَا الطَّيْفُ الْأَنْثَوِيُّ الْقَادِمُ مِنْ رِيحَانٍ .. زُرِّيخَةً .. 0// 0// 0// 0// 0// 0// 0// 0//
يَرْحَلُ فِي الْآفَاقِ، وَيَسْكُنُنِي 0// 0// 0// 0// 0//
مَاءٌ تَجَاوَأَ أَوْ حَمًّا مَسْنُونٌ! 2 0// 0// 0// 0// 0// 0//

بِاسْمِ الْوَحْدِ أَنْادِيكَ : "رُيْحَةُ"! // 0/// 0/0// //0/ 0/0/!
يا مَهْبَطَ الْعَشْقِ مِنْ مُعْصِرَاتِ الْأِلَهِ إِلَى ظَمَأٍ الْعَاشِقِينَ! 0//0/ 0/0/0/ 0/
" رُيْحَةُ"! يا جَنَّةَ الخُلدِ فِي مَجْمَعِ الخَالِدِينَ! //0// 0/0// 0/0//
" رُيْحَةُ"! لا تُغْلَقِي البابَ! ... لَا تَفْتَحِي القَلْبَ .. / 0/0// 0/0// | 0//
لا تُثْقِلِهِ! .. فَإِنِّي قَدَيْسُ الْقُدْسِيِّينَ! . . . ^ 0/0// 0/0// 0/0//

¹- أحمد جميل: أسرار تعرفها لأول مرة عن لوحة "المولانا"، موقع البوابة لايت، 02 جانفي 2019م، الساعة: 15:05.

³-المصدر نفسه، ص: 96.

الصحيحة* محاولا الصمود كقديس تقي، بالإضافة إلى التدوير، مما عزز قدرتها على محاصرته وشده إليها، وهذا ما تدعمه الوقفة المتواترة بتناوب الحركة والسكون (0/0/) وهي مردوفة بـ "ياء الجر" وروي "النون" الوسطي مشيرا إلى انقسامه بين نار الالتزام واللهفة عليها، ووضع الرسام يد المرأة على خدها بمثابة التفكير في إغواءه وقطع نخلته الممثلة لعمود الشعر العربي، ثم انتقل في المقطع الموالي مصرحا بخضوعه الحتمي لها، من دون برهان يوقفه كما حصل في الجزء الأول من النص، قائلا:

وَ حَسْرَةً قَلْبِي! 0/0/ 0/0/

فَأَلْبِي كُنْتُ فِي بَيْتِهَا .. 0/0/ 0/0/ 0/0/

بَاتَتْ عَنْ نَفْسِي ثَرَاوُدُنِي! 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

وَاحِرٌ فُؤَادُهُ! 0/0/ 0/0/ 0/0/

ف... زُلَيْخَةُ .. هَمَّتْ بِي، وَهَمَّتْ بِهَا! 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

أَه! لِمَ لَمْ تُرِنِي بُرْهَانَكَ يَا رَبَّاهُ! ... 1 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

لقد نجحت في السيطرة عليه، مبينا ندمه، لكنه سرعان ما يتراجع عنه في المقطع الموالي، قائلا:

لَوْ كَانَ دَمُ "الْحَلَّاجِ" مِدَادًا لِلشَّطْحَاتِ الصُّوفِيَّةِ .. 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

لَتَخَنَّرَ قَبْلَ بَدَايَةِ شَطْحَاتِي! 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

لَوْ كَانَتْ دُمُوعُ أَبِي/ يَعْقُوبَ/ مِدَادًا لِلْكَلِمَاتِ وَلِلْحَسَرَاتِ .. 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 00/0/

لَا بَيُضْتُ عَيْنَاهُ وَنَفَذَ الدَّمْعُ، وَمَا نَفَذْتُ كَلِمَاتِي! 2 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

استخدم ألفاظا صوفية تحيل إلى اغترابه مرة أخرى، وبالعودة إلى اللوحة يكون وضع يده على ذقنه لانعزاله مفكرا في كيفية استغلالها بما يرفع من قيمة أعماله الشعرية، فبعد أن انتبذ تحت نخلة وجاءه المخاض الشعري، يستفيد من قوله عز وجل: ﴿وَهَـذِهِ إِلَيْكَ مِنْ نَخْلَةٍ تَمَاسُكًا لِمَآئِكَ وَطَلَابًا خَبِيثًا﴾³ فالعذراء بعد ولادتها هزت النخلة كي تتغذى، كذلك الشاعر يسمح بجز النخلة لتمنحه التمر اللذيذة التي يتغذى عليها شعره، فيبني نصه الجديد انطلاقا من أصوله الأولى لا بالتخلي عن جذوره والانطلاق من فراغ بالاتجاه نحو الثقافة الغربية، حتى لا يضيع وينسى هويته الأصل، فظهر بشخصيته الحقيقية كشاعر، والخبير الذي يفيض من يده في الصورة يوحي إلى هذا التطور، لكنه يتصدى لمحاولات الحداثة قطع نخلته فتخترق النخلة يدها ووجهها، ولا يسمح لها بلمسه بل يهزها بيده هو كما يشاء، لأنه يعي جيدا فوارق السياقات الثقافية، التي يفقد الشعر هويته بتغييبها ليضعف مستواه، وهنا يتحدد

* الصحيحة (16): فعولن (12)/ فاعلن (04)، المتغيرة (13): مقبوضة (02)، مقطوعة (04)، مرفلة (02)، مخبونة (04)، فاعل (01).

¹ - يوسف وغيلسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989-1994)، ص: 96.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - سورة مريم، الآية: 22-23.

استحضار التناص المعكوس للرواية السابقة، بحجرة بطلها "بحثا عن التجدد"¹ وليس البديل، كما وظف تفعيلة واحدة صحيحة تحتويها عبارة (لو كانت دموع أبي) ليعيد القارئ إلى تمثل الذات الأولى في النبي (يوسف) عليه السلام، مخصصا اسم والده النبي "يعقوب" عليه السلام بين خطين مائلين ليبين استمرار وجوده وعدم ضياعه وخروجه من البئر بعد أن غدره أهله ورفضوه بينهم (قسنطينة)، فكانت (زليخة) هذه المرة الحاضنة التي غمرته بنحائها إلى أن كبر وفتنته وتغلب عليها باستغلالها، مؤكدا عدم توقفه عن الطريق الذي اختاره لأنه واثق مما يفعله، فتفوقت الأجزاء المتغيرة وتقايرت المخبونة والمقطوعة بما يفيد تواصل الحركة والانقطاع، مستغلا ما تعلمه من تجربته الأولى آخذا أشكال الحداثة في جانبها الإيجابي ويتخلى عن ما يهدد أصالته وهذا ما دفعه إلى تراوج حدائته الإيقاعية مع التراث باستناده إلى القرآن الكريم في آيات من سورة (يوسف)، في قول الله عز وجل: ﴿فَلَمَّا حَضَرُوا بِهٖ وَأَجْمَعُوا أَن يَجْعَلُوهُ فِي غِيَابِهِ الْحَبِيبِ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لِيُنْبِئَنَّهُمْ بِأَمْرِ هَٰذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ (15) وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِطَافًا يَبْكُونَ (16) قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا حَضَرْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَابِعِنَا فَوَآخِلَةُ الذَّالِمِينَ وَمَا أَنَّهُ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا حَادِقِينَ (17) وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ (18) وَجَاءَهُ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُرْهَى هَٰذَا ثَلَاثُ وَاسْمُوهَا وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَكْمَلُونَ (19) وَهَرَوْنَةُ بِئْسَ حِرَامَةٌ مَّغْشُودَةٌ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّالِمِينَ (20) وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِنْ مِصْرَ لِأُمْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ نَحْنُ نَفْعَمُ أَوْ نَبْذُلُهُ وَلَكَ وَتَدْلِكِ مَكْنًا لِّيُؤْشِقَ فِي الْأَرْضِ وَلِنَعْلَمَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَاللَّهُ تَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَئِنْ أَكْثَرَ النَّاسُ لَا يَعْلَمُونَ (21) وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَٰلِكَ نُخْرِجُ الْمُسْلِمِينَ (22) وَرَاوَدَتْهُ الْفَاحِشَةُ فِي بَيْتِهَا مِمَّنْ نَفْسِهِ وَالْقَوَاعِي الْأَنْبَابِ وَقَالَتْ هَيْه لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ (23) وَلَقَدْ مَكَّمَتْ بِهٖ وَهَمَّ بِهَا لَوْ لَا أَن نُّزَلْنَا رَبِّيَ هَٰذَا كَذَٰلِكَ لِنُخْرِجَ عَنْهُ الشُّوءَ وَالْفَنَّاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُفْلَحِينَ (24)﴾² وقوله عز وجل: ﴿قُلْ لَوْ كُنَّا نَعْلَمُ مَا فِي الْكَافِرِ مَا كُنَّا لَمَكَلَمَةٍ رَبِّي لَنَكْفِيَهُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَكَ لَمَكَلَمَةٍ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَكْرًا﴾³ وأعلام التصوف في الوطن العربي بداية من (علاوة) البسكري وصولا إلى (الحلاج/ ت: 309هـ)، مبتعدا عن قصص الغرب وأساطيرهم، مؤكدا أخذه الهيكل فقط، محافظا على روحه العربية، ومع ذلك يبقى قدره الحزين ملازما له، يقول في المقطع التاسع:

وَأَنَا قَدَرِي بَيْنَ الْمَاءِ وَبَيْنَ الْحَمَى .. 0/// 0/0/ //0/ 0/0/ 0/// 0///

¹ - محمد الصالح خرفي: حوار مع الشاعر والناقد يوسف وغليسي.

* الصحيحة (01)، المتغيرة (29): مقطوعة (12)، مخبونة (12)، فاعل (04)، مخبونة مذيلة (01).

² - سورة يوسف، الآية: من 15-24.

³ - سورة الكهف، الآية: 109.

** "هو الحسين بن منصور بن محمى، ولد (244هـ)، اعتنق التصوف كجهاد في سبيل إحقاق الحق، وليس مسلكا فرديا بين المتصوف والخالق فقط، حكم عليه بقتله وإحراقه بالنار، فجلد صباح يوم 24 ذو الحجة عام 309 هـ، ثم قطعت أطرافه، ورفع على الجذع، وفي الصباح الموالي قطع رأسه." ينظر: لويس ماسينيون: آلام الحلاج، تر: الحسين مصطفى حلاج، دار قدمس للنشر، دمشق-سورية، 2004م، ص ص: 217-218.

قَدَرِي مِنْ مَنَى الْجُبِّ وَعَدَرِ "الْأَسْبَاطِ" إِلَى سِجْنِ "زُلَيْخَةَ" 0/0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

قَدَرِي سِرٌّ مَكْنُونٌ .. 00/0/ 0/0/ 0///

لَا أَمُوتُ .. وَلَكِنِّي سَاطِلٌ أَغْنِيكَ طَيْفَ الْمُنُونِ! ¹ 00/0/ 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/

كان في تمسكه بنقائه مع مواكبة التطور في نفس الوقت، استنكار له في وطنه، مما جدد اغترابه فيستذكر مأساته السابقة، ليحيا سجنه النفسي الذي هاجر كي يفكه فإذا هو يفتح له بابا آخر زاد وجعه، لكنه يبقى صامدا معانقا طيف الموت بنفحة صوفية، فلا هو يميت ارتاح ولا حي استمتع بشبابه، وهذه حقيقته دل عليها إيقاعيا بحضور تفعيلية تامة وحيدة، تحتويها عبارة (لا أموت)، وتكرار لفظة (قَدَرِي) ثلاث مرات التي تليها معاني البينية وعدم الاستقرار، مثلما حدث مع "علاوة" الذي تعلق بين السماء والأرض، وقد دعم هذه المعاني تقارب الأجزاء المقطوعة والمخبونة، كما يدعم شدة حزنه الأجزاء المذيلة والمرفلة في مفردات (زليخة-مكنون-المنون) مشكلة وقفات مقيدة تؤكد ثباته على هذا الوضع، ثم يختم النص بمقطع عمودي ليشير إلى ثباته على تقاليد الشعر واستحالة تخليه عنها، وعجز الحداثة عن قطع نخلة الواقفة، قائلا:

أَفْنَيْتُ قَلْبِي وَشَعْرِي فِي سَرَابِ هَوَى *** لِأَخْصَدَ الْحَرَّ وَالْأَشْوَكَ وَالْمِحَنَ

0/// 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 0/// 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/

ضَيَعْتُ عُمْرِي .. وَهَذَا الْعُمْرُ ضَيَعَنِي *** إِذْ عِشْتُ أَنْسُجَ لِي مِنْ أَخْرِفِي كَفْنَا

0/// 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 0/// 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/

جُرْحَيْنِ قَدْ غَرَسْتُ فِي الْقَلْبِ إِذْ رَحَلْتُ *** أَلْكَيْدَ وَالذَّنْبَ.. فِي شَرِيَانِهَا سَكْنَا! ²

0/// 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 0/// 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/

عبرت الأبيات عن شدة الوجد الذي جناه من تجاربه، فجاءت الأجزاء الصحيحة تقريبا ضعف المخبونة ليشير إلى الثمن الذي دفعه في سبيل التجديد بمضاعفة مأساته، داعيا إلى إمكانية التحديث ومسايرة التطور دون التخلي عن الأصول العربية بما يحاكي سياق النص الذي يتبدى في شكله الكلي الذي يتوزع بين العمودي التقليدي والحر الحديث بأسلوب جمالي يحتكم في بنيته الإيقاعية والدلالية إلى فكرته العامة. كما جعل القافية متراكبة (0///0/) غنية بالحركات، مطلقة بـ "ألف المد" لامتداد عذابه بقية حياته مستفيدا من الشحن في صوت "النون"، وأوحت علامة التوتر المتكررة إلى اضطرابه واستمرار تنقله باحثا عن مكان يحتويه بكل معتقداته النبيلة، كما أفاد تكثيف التقديم والتأخير*، دلالة تضاربه بين الأصالة والمعاصرة، مع انتصار الأصالة، وقد اشتركت اللوحة في بث هذا المعنى بتفوق النجوم في يسار لحاف المرأة بثلاث عشرة نجمة في جهة الشاعر، وفي اليمين بتسعة فقط، بالإضافة إلى الحضور المضاعف لها في النص، بحيث

¹ - يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989-1994)، ص: 97.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* (هذا العمر ضيعني/ أنسج لي من أخرفي كفنا/ جرحين قد غرست/ الكيد والذنب في شريانها سكنت).

تتساوى النجوم التي تفصل بين مقاطع الجزء الأول مع النجوم المرسومة على لحاف المرأة ، كما تتساوى معها في الجزء الثاني مع استبدال واحدة بالرقم "92" الذي أشار به إلى تاريخ استكمال النص، كدليل على تأثره بالحدائث الغريبة، لكنه يبقى منتصرا لتقاليده، فيأخذ فقط ما يناسبه ملغيا كل ما يهدد أصالته. وقد ورد الفصل بين المقاطع أحيانا بخمسة نجوم، مستفيدا من إحياء الخمسة إلى الصراع في النص، فهو "رقم القوة والزينة، وجروح المسيح خمسة، وخمسة حجارة اختارها الملك داود في صراعه مع الشيطان جوليات"¹ وفي أحيان أخرى بستة نجوم، لـ "تميزه بالكمال حيث خلق الله سبحانه وتعالى السماوات والأرض في ستة أيام"² معبرا عن اكتمال تجربته الشعرية.

أدت قراءة النصوص بواسطة حاسة البصر إلى تقدير النصوص جماليا، بإدراك الكثير من الفنيات الموظفة في بناءها في جميع أنواع الشعر، فلم يخلو أي نوع من اتحاده مع الرسم.

¹- ينظر: صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية في التراث العربي والإسلامي، ص: 86.

²- ينظر: المرجع نفسه، ص: 86.

الخاتمة

أظهرت الدراسة قوة الشعر الجزائري المعاصر فهو لا يخلو من الرقي والتطور بتوفره على تنوع يؤهله إلى منافسة الشعر العربي مع ما تتعاطاه نصوصه اليوم، بحيث توفرت النصوص المدروسة على تنوع إيقاعي، أفاد تعدد المعاني، مما يؤكد التماسك الموسيقي والدلالي، وقد تم التوصل إلى النتائج الآتية:

- شغلت الجمالية مسألة التذوق الفني كنتاج للتواصل بين المبدع والإبداع والمتلقي واختلف حكم الذوق المتوقف على إحساس القارئ اتجاه الإبداع باعتباره حكما مزاجيا، وبين الحكم الجمالي كمبحث نقدي يهتم بتحكيم الذوق عن طريق تأويل القارئ شعوره ذهنيا لإدراك المضمون، أي أنّ الوصول إلى جمالية الإبداع يتم بواسطة الشعور (الذوق) والفهم (العقل) كما ينتج من كسر أفق انتظار المتلقي بالخروج عن القاعدة، مسافة جمالية تُؤثره، وتدفعه إلى تفسير الانزياح، مما يُخرج النص من سكونه، فتتحقق اللذة باستخراجه مكامن التجربة.

- شكل الإيقاع مؤسّسا جماليا، لما حققه من خروج عن المؤلف بفعل التطور مع التماسك بالتركرار على مستوى اللغة (الصوت، التركيب والبلاغة)، ثم العروض الذي تجسد في علاقة عناصره (الوزن، الزخافات والعلل، تجاوزات التدوير والتضمين، القافية، الوقفات) بأنواع الشعر (العمودي، الحر، النثر والممزوج) وأخيرا الفضاء النصي المنبعث من الهيئة المكانية التي تلتقطها العين (البياض والسواد، علامات ترقيم، الكتابة مع الرسم).

- كشف الإيقاع اللغوي عند الشعراء الجزائريين المعاصرين عن ذوق رفيع للشعراء في جميع عناصره، انطلاقا من توظيف القوة التعبيرية للأصوات الموزعة بين صفات القوة (الجهر، الشدة، البينية، الامتداد، التفخيم "الاستعلاء والإطباق"، الإذلاق، الصفير، الإشراب "القلقلة والنفخ"، الثقل) والضعف (الهمس، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات، الانسلاخ والخفة)، فتعددت دلالاتها تبعا للمواقف الشعرية، مع اشتراك كل من الصوائت، التنوين والإدغام في تعميق المعنى، وذلك بربط تشكيلها الموسيقي مع أحاسيسهم، فيتأمل القارئ في مقاصدهم، مما يعزز مواطن الجمالية بالتماسك الصوتي والدلالي. كما دعم التكرار التركيبي طاقة الإيقاع، لوعي الشعراء إلى فنية التراكيب الناتجة عن التواصل المعنوي لتردد حروف المعاني والكلمات والجمال واللازمة الشعرية، مما يفعل رؤيا النص، ويحفز القارئ على كشف ذات الشاعر وما يشغله من قضايا.

ونشر التكرار البلاغي إيقاعاً مكثفاً متعدد المصادر، ينبثق من الانزياح الأسلوبي للتقديم والتأخير الذي يعد أهم متعلقاته، فلا يكتفي بموازنة النغم بل يتعداه إلى التأثير الدلالي، فاتحاً المجال أمام القارئ للتأويل بما يحاكي السياق التعبيري. وينبع من التشابه الصوتي في كل من التوازي والبديع، المنتج لمعان تخدم السياق، بهدف تماسك النص وانسجامه، مما يُفَعِّل التنامي الجمالي ويزود القارئ بالقدرة على مواصلة فهم النص.

-تعامل الشعراء الجزائريون المعاصرون مع التراث الإيقاعي، فاستخدموا بكثرة أوزان (الكامل، البسيط، المتقارب) بالإضافة إلى تفرد الشاعرة "حنين عمر" بالنظم على مجزوء الكامل في ديوانها العمودي، وقلت الكتابة على كل من (الطويل، الرجز، الرمل ومجزوءه، الوافر ومجزوءه، الخفيف، المتدارك)، مع ندرة ما جاء على مشطور البسيط والمجثث الذي ورد مرة واحدة عند "معمر عيساني"، هذا في الشعر العمودي، أما الحر فتفوق فيه حضور الكامل، وهيمن المتدارك على ديوان "عبد الله العشي"، وبنسبة أقل عند "قدور رحامي"، وقل ظهور الرجز مع ندرة المتقارب والرمل. واهتموا بالخروج عن بعض القواعد العروضية كعنصر جمالي خدمة للمعنى، فمنهم من نوع القوافي والروي، كما ساعدتهم جوازات التدوير والتضمين على توسيع حركة الإيقاع، وأدت بهم الزخافات والعلل إلى ابتكار تفعيلات لم ترد في العروض لا مع "الخليل" ولا مع "نازك"، كمحاكاة للتطور الواقع على الشعر العربي. ومنهم من استحسن المزج بين الأوزان بصور متنوعة، كالجمع بين البحر التام ومنقوصه (المجزوء، المشطور والمنهوك)، وقد تفرد "محمد الأمين سعيدي" بضم مشطور الطويل إلى التام، ومنهم من تلاعب بمرات تكرار التفعيلة في البيت، ومنهم من خرج من بحر إلى بحر أخرى أحياناً بانتظام وأحياناً بعشوائية. وتميزت قصيدة النثر بالتراوح بين الطول والقصر، والفوضى والنظام غير المقصود بتفاوت جمالي نابع من اللغة، وتوفرت في بعض السياقات على تتابع تفعيلات متنوعة بشكل عشوائي سرّد الإيقاع الذي تطور في القصائد المفتوحة على نحو عفوي وحيوي، بعيداً عن كل التقاليد، فأسهم تفاعله بين الشعر العمودي والحر وقصيدة النثر، مع تعدد الأوزان والقوافي في المصالحة بين الأنواع في قصائد توزعت على دلالات متنوعة ترابطت فيما بينها لتمييز بسعة التأثير الجمالي.

-أضفى الإيقاع البصري انسجاماً بين الهيئة المكانية للنصوص وقيمها التعبيرية، محدثاً التماسك والتميز الجمالي، من خلال توزيع السواد والبياض بفنيات (النبر الخطي، العتبات النصية، تغيير اتجاه الكتابة والتفريق البصري)، التي أشارت إلى تناوب الصمت والحركة، تاركا للقارئ مجالاً للتأمل في المعاني، كما استند

إلى علامات التقييم، التي ربطت النص مع المونتاج والسيناريو جاعلة منه مجموعة من المشاهد المتنامية في حيوية جمالية، فلم يكتف الشعراء بمصالحة أنواع الشعر في نصوصهم بل تعدوها إلى التفاعل مع أجناس أدبية أخرى. وعمل ترافق النص مع الرسم بأنواعه المختلفة (الهندسي والطبيعي واللوحة) على تحديد مجاله السياقي، كموجه للمتلقي إلى المقاصد بطريقة ممتعة ترجمت أبعاده الفنية، مما أثبت تفوق المستوى الأدبي للشعراء في توزيع كلماتهم على نحو هندسي أو طبيعي بصورة عفوية أو مقصودة هذا من جهة، أو باتحادهم مع مبدعي الرسم من جهة أخرى باختيارات ذوابة عززت أحاسيسهم بشكل صحيح، أنتج الإشباع الإيقاعي على مستوى النص والصورة، مانحا متعة نشطت الفكر بالمزج بين مضمونهما من أجل الوقوف على عمق الدلالة.

وخلاصة القول هي تميّز الإيقاع في النماذج المدروسة بحيزه الواسع الذي احتوى على تجارب متنوعة باستخدامات مختلفة لمستوياته بين التقليد والتحديث مع الجمع بينهما، عاكسا قدرة الشعراء على استغلاله المناسب، مما أثرى فعالية نصوصهم على المستويين الشكلي والجمالي بما نafs ساحة الشعر العربي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم، رواية حفص

- النيسابوري، مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، تح: نظر بن محمد الفاريابي، دار طيبة، المملكة العربية السعودية، مج/1، ط/1، 1427هـ.

1-المصادر:

-الدواوين:

1. بوركية، سميرة: ليزانكسيا، دار ميم للنشر، الجزائر، 2015م.
2. بوطغان، محمد: تهمّة الماء، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط/1، 2003م.
3. حساني، لطيفة: أغنية تشبهي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط/1، 2015م.
4. خلخال، منيرة سعدة: لا قلب للنهار، ميم للنشر، الجزائر، ط/1، 2015م.
5. خيزار، ميلود: شرق الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2000م.
6. رحمان، قدور: ثروة عمري، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط/1، 2007م.
7. زيد، عبد الوهاب: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، دار أمواج للنشر، الجزائر، ط/1، 2004م.
8. سعيدي، محمد الأمين: ماء لهذا القلق الرملي، دار فيسيرا، الجزائر، 2011م.
9. شودار، الخضر: شبّهات المعنى يتبعها كتاب الندى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2000م.
10. عرعار، ياسين: مهر ليلي، موفم للنشر، الجزائر، 2008م.
11. العشي، عبد الله: صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان-الأردن، ط/1، 2014م.
12. عقاب، بلخير: الأرض والحدار، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2002م.
13. عمر، حنين: باب الجنة (وجهك الذي لمحت من باب الجحيم)، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر، الإمارات العربية المتحدة، ط/1، 2010م.
14. (—): سر العجر، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط/1، 2009م.
15. عيساني، معمر: قصيدة تبحث عن أنثى أشعار وخواطر، النشر الجامعي الجديد، الجزائر، 2018م.
16. فني، عاشور: الربيع الذي جاء قبل الألوان، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004م.
17. كوسة، علاوة: ارتعاش المرايا، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط/1، 2009م.
18. لوحيشي، ناصر: فجر الندى، منشورات أرابيسك، الجزائر، ط/1، 2007م.
19. بن لقريشي، عمار: مقام الاغتراب-نصوص، دار الروائع للنشر، سطيف-الجزائر، ط/1، 2015م.
20. محنش، سمية: مسقط قلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2013م.
21. مغيش، كمال: خفافيش الليل البارد، نصوص، دار الأوطان، الجزائر، د.ت.
22. مكاريا، عبد القادر: أحبك والنصف، دار الوسيط، تونس، ط/1، 2011م.

23. وغيلسي، يوسف: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989-1994)، دار إبداع، الجزائر، ط/1، 1995م.

-المعاجم:

1. بابتي، عزيزة فوال: معجم الشعراء الجاهليين، دار صادر للطباعة والنشر، طرابلس-لبنان، ط/1، 1998م.
2. التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/2، 1999م.
3. جبور، عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط/2، 1984م.
4. حركات، مصطفى: المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، 2008م.
5. الخولي، محمد علي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض-المملكة العربية السعودية، ط/1، 1982م.
6. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط/1، 1985م.
7. عمر، أحمد مختار بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط/1، 2008م.
8. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم: لسان العرب، دار المعارف، مصر، ط/2، د.ت.
9. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط/4، 2004م.
10. النجدي، عبد الرحمان: معجم حروف المعاني في القرآن الكريم مفهوم شامل مع تحديد دلالة الأدوات، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، ط/1، 1996م.
11. يعقوب، إميل بديع وعاصي، ميشال: المعجم المفصل في اللغة والأدب، نحو-صرف-بلاغة-عروض-إملاء-فقه اللغة-أدب-نقد-فكر أدبي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط/1، 1987م.
12. يعقوب، إميل بديع: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 1991م.

-الموسوعات

1. جونسن. ر.ف: موسوعة المصطلح النقدي المأساة الجمالية الرومانسية المجاز الذهني، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط/2، 1983م.

2-المراجع:

أ-باللغة العربية:

1. إبراهيم، وفاء محمد: علم الجمال "قضايا تاريخية ومعاصرة"، مكتبة غريب، القاهرة-مصر، ط/1، 1992م.
2. أبو أحمد، حامد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، النسر الذهبي للطباعة، القاهرة-مصر، د.ت.
3. ابن الأحنف، العباس: الديوان، تح: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة-مصر، ط/1، 1954م.
4. إستيتية، سمير شريف: الأصوات اللغوية، رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر، عمان-الأردن، ط/1، 2003م.

5. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت-لبنان، د.ت.
6. (ب): الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، ط/3، 1974م.
7. الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، تصحيح: أحمد الشنقيطي، مطبعة التقدم، مصر، د.ت.
8. ألف ليلة وليلة، تقديم: حسن جوهر وآخرون، دار المعارف، مصر، ط/2، 1991م.
9. إمزيل، محمد: أسرار الرسم في خط النسخ، (مبرراته الغرافيكية والبصرية والجمالية)، نحت بالمدينة المنورة خلال ملتقى أشهر خطاطي المصحف الشريف في العالم، المملكة العربية السعودية، 1432هـ.
10. الأنصاري، أبو جعفر أحمد بن علي: الإقناع في القراءات السبع، تح: عبد المجيد قطاش، دار الفكر، دمشق-سورية، ط/1، 1403هـ.
11. الأنصاري، جمال الدين محمد بن عبد الله بن يوسف بن هشام: شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، ج/1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 2000م.
12. أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، د.ت.
13. (—): موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط/2، 1952م.
14. أيوب، عبد الرحمان: أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، مصر، ط/2، 1968م.
15. ابن برد، بشار: الديوان، تح: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.
16. بشر، كمال: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة-مصر، 2000م.
17. بلعل، آمنة: خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت-لبنان، ط/1، 2014م.
18. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط/2، 2001م.
19. (—): حادثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط/2، 1988م.
20. بومير، كمال: مقاربات في الجمالية المعاصرة، مسائل فلسفية، دار الأمان، المغرب، ط/1، 2017م.
21. تبرماسين، عبد الرحمان: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط/1، 2003م.
22. التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/3، 1994م.
23. توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، هيدحر-سارتر-ميرلو بونتي-دوفرين-إنجاردن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط/1، 1992م.
24. التيلي، عالم سبيط: اللغة الموحدة، نشر وتوزيع مكتبة بلوتو، بغداد-العراق، 1999م.
25. الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/7، 1998م.

26. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار البايي الحلبي، القاهرة-مصر، ط/2، 1965م.
27. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط/5، 2004م.
28. جمعة، حسين: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2005م.
29. (—): في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2002م.
30. ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، 1952م.
31. (—): سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، دار القلم، دمشق-سورية، ط/2، 1993م.
32. حسان، تمام: البيان في روائع القرآن (دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني)، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط/1، 1993م.
33. أبو الحسن سلام، هاني: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، ط/1، 2006م.
34. الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل: البنى الأسلوبية في النص الشعري، (دراسة تطبيقية)، دار الحكمة، لندن، ط/1، 2004م.
35. حمدان، ابتسام أحمد: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب-سورية، ط/1، 1997م.
36. خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد-العراق، ط/5، 1977م.
37. الخنساء، تماضر: ديوان الخنساء، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط/2، 2004م.
38. داغر، شربل: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط/1، 1988م.
39. أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط/1، 1974م.
40. (—): جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط/1، 1979م.
41. (—): في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط/1، 1987م.
42. زكي، أحمد: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، كلمات للترجمة والنشر، القاهرة-مصر، 2013م.
43. الزناد، الأزهر: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط/1، 1993م.
44. سحلول، حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2001م.

45. السد، نور الدين: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.
46. ابن السراج، محمد بن سهل: الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، ط/3، 1996م.
47. سعودى أبو زيد، نواري: جدلية الحركة والسكون نحو مقارنة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني الغاضبون أمودجاء، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط/1، 2009م.
48. سعيد، خالدة: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط/3، 1986م.
49. ابن السكيت، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق: شعر عروة بن الورد العباسي، تح: محمد فؤاد نعناع، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/1، 1995م.
50. سمير، حميد: النص وتفاعل المتلقي - في الخطاب الأدبي عند المعري-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2005 م.
51. السهيلي، أبو القاسم عبد الرحمان بن عبد الله: نتائج الفكر في النحو، تح: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 1992م.
52. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، ج/4، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/2، 1982م.
53. (ـ): الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/3، 1988م.
54. السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت-لبنان، ط/2، 1986م.
55. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: أسباب حدوث الحروف، تح: محمد حسان الطيان ويحيى مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق-سورية، د.ت.
56. السيوطي، أبو الفضل عبد الرحمان جلال الدين أبو بكر: الأشباه والنظائر في النحو، تح: عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، د.ت.
57. شاكر، عبد الحميد: الصورة في الأدب ضمن عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، 31، المطيلة الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2005م.
58. شرتح، عصام: موحيات الخطاب الشعري (دراسة في شعر يحيى السماوي)، مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية، 2011م.
59. (ـ): ملفات حوارية في الحداثة الشعرية (حداثة السؤال أم سؤال الحداثة؟)، دار الأمل الجديد، دمشق-سورية، ط/1، 2012م.
60. (ـ): مستويات الإثارة الشعرية في شعر بدوي الجبل، دار علاء الدين، سورية، ط/1، 2015م.
61. (ـ): جوزف حرب تحولات الخطاب الشعري، دار صفحات، سورية، ط/1، 2016م.
62. (ـ): نزار قباني بحث في علم الجمال النصي، دار عقل للنشر والدراسات المترجمة، سورية، 2017م.

63. شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2007م.
64. صابر عبيد، محمد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2001 م.
65. (-): شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2009م.
66. صالح، الطيب: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت-لبنان، ط/13، 1981م.
67. الصعيدي، عبد المتعالي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، في علم البديع، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، 1999م.
68. الصغير، محمد حسين علي: الصوت اللغوي في القرآن، دار المؤرخ العربي، بيروت-لبنان، ط/1، 2000م.
69. الصفرائي، محمد: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط/1، 2008م.
70. ضيف، شوقي: في الشعر والفكاهة في مصر، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1999م.
71. الطويل، السيد رزق: في علوم القراءات مدخل ودراسة وتحقيق، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة-المملكة العربية السعودية، ط/1، 1985م.
72. عاشور، محمد الطاهر: موجز البلاغة، المطبعة التونسية نيج سوق البلاط، تونس، ط/1، د.ت.
73. العاملي، بهاء الدين محمد: الكشكول، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت-لبنان، ط/6، 1983م.
74. عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 1998م.
75. (-): النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، مصر، ط/3، 1974م.
76. عباس عبد الواحد، محمود: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، ط/1، 1996م.
77. عبد التواب، رمضان: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/3، 1997م.
78. عبد الجليل، عبد القادر: الأصوات اللغوية، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، 2014م.
79. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط/1، 1994م.
80. عربي، محي الدين: فصوص الحكم، تعليق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، د.ت.
81. العسكري، أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين (الكتابة والشعر)، دار إحياء الكتب العلمية، مصر، ط/1، 1952م.
82. عفيفي، أحمد: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة-مصر، ط/1، 2001م.
83. العقاد، عباس محمود: اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، 2013م.
84. العلوي، محمد أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 1982م.

85. العلوي، يحيى بن حمزة: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد الحميد هنداي، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، د.ت.
86. عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط/2، 1997م.
87. العمري، محمد: الموازنات الصوتية (في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية) نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2001م.
88. العوادي، عدنان حسين: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام سلسلة دراسات 375، العراق، 1985م.
89. عياد، محمد شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، مصر، ط/2، 1992م.
90. عياشي، أمينة: الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور-الرموز-المسار، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط/2، 1993م.
91. الغري، حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م.
92. فرحان، فهد محسن: التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة شعر "سامي مهدي" مقارنة تطبيقية، مهرجان المريد الشعري 14، بغداد-العراق، 1998م.
93. فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م.
94. (—): قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط/1، 1997م.
95. الفياض، سليمان: النحو العصري دليل مبسط لقواعد اللغة العربية، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مصر، ط/1، 1995م.
96. قاسم، مقداد محمد شكر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان-الأردن، ط/1، 2008م.
- القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبدیع، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 2003م.
97. قطوس، بسام: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد-الأردن، 1998م.
98. القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط/5، 1981م.
99. قيسومة، منصور: جمالية الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط/1، 2013م.
100. كشك، أحمد: من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي نحوي ودلالي، دار غريب، القاهرة-مصر، ط/1، 2006م.
101. الماكري، محمد: الشكل والخطاب (مدخل تحليل ظاهري)، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط/1، 1991م.
102. مالك، محمد: الألفية، مطبعة محمد أبو زيد، القاهرة-مصر، ط/1، 1309هـ.

103. المبخوت، شكري: جمالية الألفة النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون-بيت الحكمة، تونس، ط/1، 1993م.
 104. المتنبي، أبو الطيب أحمد: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1983م.
 105. مجموعة من الأساتذة بإشراف رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، تقديم: محمد الأمين بلغيث، منشورات الحضارة، الجزائر، 2012م.
 106. محمود عبد الوهاب، فاطمة: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، قراءة في نصوص مورتانية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009م.
 107. المرادي، حسن بن قاسم: الجنى الداني في حروف المعاني، تح: طه محسن، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل-العراق، 1976م.
 108. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد-العراق، ط/3، 1967م.
 109. مونسى، حبيب: القراءة والحداثة مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2000م.
 110. ناجي، عبد المجيد عبد الحميد: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت-لبنان، 1985م.
 111. ناظم، حسن: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط/1، 2002م.
 112. نويات، موسى الأحدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط/3، 1983م.
 113. الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط/1، 2006م.
 114. الهروي، أبو عبيد أحمد بن محمد: الغريبين في القرآن والحديث، تح: أحمد فريد المزيدي، مكتبة نزار مصطفى الباز، المملكة العربية السعودية، ط/1، 1999م.
- ب-الأجنبية المترجمة:**
1. برنار، سوزان: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيا مانا)، تر: زهير مجيد مغامس، علي جواد الطاهر، دار المأمون، بغداد-العراق، ط/2، 1999م.
 2. برور، ماري نوال غاري: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فهم الشيباني، محفوظة للمترجم، سيدي بلعباس-الجزائر، ط/1، 2007م.
 3. بول، ستانلي لين: قصة العرب في إسبانيا، تر: علي الحارم بك، دار كلمات للترجمة والنشر، القاهرة-مصر، 2012م.
 4. تولستوي، ليون: الأعمال المسرحية الكاملة، تر: صياح الجهم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سورية، ط/1، 1989م.

5. سي هول، روبرت: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية-سورية، ط/1، 1992م.
 6. كانتينو، جان: دروس في علم أصوات العربية، تر: صالح القرمادي، نشرات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية-تونس، 1966م.
 7. كنت، امانويل: نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط/1، 2005م.
 8. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط/1، 1986م.
 9. ماسينيون، لويس: آلام الحلاج، تر: الحسين مصطفى حلاج، دار قدمس للنشر، دمشق-سورية، 2004م.
 10. نيوتن. ك.م.: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 1999م.
 11. هيغل، جورج فيلهلم فريدريش: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط/3، 1988م.
 12. ويليك، رنيه ووآرن، آوستن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريح، المملكة العربية السعودية، 1992م.
- ج-الأجنبية غير المترجمة:

1. Dictionnaire de L'Académie française – 5^{ème}, Editions eBooks, France, 1978.
2. DUCROT, OSWALD et TODOROV, TZVETAN: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Éditions du Seuil, Paris- France, 1972.
3. HAKAT, MOSTEFA: Dictionnaire comparé des théories du vers arabe-français mètre, rythme, Edition- Afaq, Alger, 2008.
4. JAUSS, HANS-ROBERT: Pour une esthétique de la réception, traduit par Maillard Claude, Gallimard, Paris, 1978.
5. RICHARDS. I. A.: Practical criticism a study of literary judgment Principles of Literary Criticism, Broadway house, Second Impression (with a few alterations), London-Great Britain, 1930.
6. SARTRE, JEAN- PAUL: Qu'est-ce que la littérature?, Editions Gallimard , Paris, 1948.

المجلات:

أ-العربية:

1. البهنسي، عفيف: جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي، مجلة الحياة التشكيلية، صادرة عن مديرية الفنون الجميلة بوزارة الثقافة، سورية، ع/59 و60، 01 أكتوبر 1995م.
2. بورس، سليمان وبن حليس، هدى: جمالية الإيقاع في قصيدة "آخر الموت يا نخلي المتعبة" لـ محمد الأمين سعيد، مجلة حوليات الآداب واللغات، صادرة عن كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة-الجزائر، مج/5، ع/11، ماي 2018م.

3. بن حليس، هدى: الإيقاع ووظائفه التأويلية دراسة تطبيقية في قصيدة "المرّة المعسولة" للشاعر الجزائري "قدور رحمان"، مجلة أشنونا للدراسات الإنسانية، ديالي -العراق، ع/5، حزيران 2017م.
4. حمر العين، خيرة: جمالية العدول في التراث البلاغي، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة-المملكة العربية السعودية، ج/14، مج/7، سبتمبر 2003م.
5. خطاب، محمد: نص "نجم" في هيئة لوحة، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، عمان-الأردن، ع/25، يناير 2001م.
6. أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللابنية أيضا قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، مجلة نزوى، ع/17، يناير 1999م.
7. سعدون، محمد: جماليات التلقي مفهوما ومرجعياتها الفلسفية: مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة- الجزائر، ع/13، جوان 2013م.
8. السمطي، عبد الله: قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، مج/18، ج/71، نوفمبر 2010م.
9. الشهاوي، صلاح عبد الستار: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية في التراث العربي والإسلامي، المجلة العربية، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، المملكة العربية السعودية، ع/456، محرم 1436هـ.
10. عكاشة، رائد جميل: رؤية العالم عند المعري، قراءة أسلوبية لدائته، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، المملكة العربية السعودية، ع/5، يوليو 2011م.
11. فريق القافلة: ملف المثلث والعدد ثلاثة، مجلة القافلة، المملكة العربية السعودية، مج/63، ع/2، مارس-أفريل 2014م.
12. قاسم، سيزا: القارئ والنص -من السيمويطيقا إلى الميرمينوطيقا، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج/23، ع/3-4، 1995م.
13. القصاب، وليد إبراهيم: أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي "في البلاغة العربية"، ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، جامعة الغمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض-المملكة العربية السعودية، 1432 هـ.
14. مبيضين عبد القادر، مها ومقابلة، جمال محمد: الشجرة دلالاتها ورموزها عند ابن عربي، مجلة جامعة دمشق، سورية، مج/28، ع/2، 2012م.
15. النّصري، فتحي: التدوير في الشعر الحر: محاولة لفهم الظاهرة، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع/42، 1998م.
16. وولف غانغ إيزر: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة بو حسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، دراسات سال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ع/6، خريف-شتاء 1992م.

ب-الأجنبية غير المترجمة

1. SIBILIO, ELISABETTA: Une prose musicale, sans rythme et sans rime, Questions de style, n° 6, 2009, Université de Cassino, Paris , 24 mars 2009.

-الرسائل:

أ-باللغة العربية:

1. الحياي، عبد الله خليف خضير عبید: التوازي التركيبي في القرآن الكريم، ماجستير، إشراف: هاني صبري علي آل يونس، جامعة الموصل-العراق، 2004م.
2. بن زيان، عبد القادر: جمالية الانزياح في القرآن الكريم، ماجستير، إشراف: عبد اللطيف شريف، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان-الجزائر، 2012م.
3. عمروش، سعيدة: سيميائية العنوان في ديوان "أوجاع صفصافة في موسم الإعصار" لـ "يوسف وغليسي"، ماجستير، إشراف: عقيلة محجوبي، جامعة سطيف 02-الجزائر، 2013م.
4. قاسي، صبيحة: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، دكتوراه، إشراف: أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف 02-الجزائر، 2011م.

ب-باللغة الأجنبية:

1.ZIMMERMANN, PHILIPPE: Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d'Horace , recherches sur une poétique du sens, Thèse de doctorat , supervision : M. MARC REYDELLET, Université Rennes 2, Université européenne de Bretagne, Français, 2009.

-الصحف:

1. شهود، كاظم: تاريخ ومفهوم فن الحفر والطباعة (الكرافيك)، صحيفة المثقف الالكترونية، سيدني-أستراليا، ع/2657، 14-12-2013م.
2. صالح، حسين: منتهى السخف منتهى الجمال، صحيفة العرب، لندن، ع/10236، 05-04-2016م.
3. قورور، معاشو: شعراء قصيدة النثر يبحثون عن المستحيل، محاضرة أقيمت في الأسبوع الثقافي الجزائري، نشرها مدحت علام، جريدة الرأي، الأردن، ع/85-11280، 20 ماي 2010م.
4. محمد، زكرياء: وشبه الماء بعد الجهد بالماء، جريدة الأخبار، بيروت-لبنان، ع/3497، 23/06/2018م.
5. العمري، أمير: "مريم المجدلية".. صورة جديدة للشخصية الإنجيلية، صحيفة العرب، لندن، ع/10937، 23/03/2018م.

-حصى تلفزيونية وإذاعية:

1. أطراف حديث: تقديم: مجيد السامرائي، إخراج: حيدر علي الأنصاري، قناة الشرقية، العراق، 29-04-2018م.
2. أمير الشعراء: الموسم الأول: عرضت في قناة خاصة بالمسابقة تحمل اسمها وعلى قناة أبوظبي، 19-07-2007م.
3. بيت القصيدة: تقديم: زاهي وهبة، إخراج: علي حيدر، قناة الميادين، بيروت-لبنان، 03-05-2016م.
4. مساحة حرة، تقديم: باسم سلوم ورضا جودي، استوديو كافي شو، إذاعة مونت كارلو الدولية، فرنسا/ ليبيا، 22-06-2018م.

-المواقع الالكترونية:

أ-العربية:

1. بوطاجين، السعيد: حوار مع الشاعر ميلود خيزار، الحداثة لا تزال في ثوب الوافد الغريب على حياتنا العامة، موقع: أنطولوجيا السرد العربي، 01 فيفري 2019م، الساعة: 20:00.
2. تس دور جفو توف: ماء الحياة، أدب مترجم، موقع: wallada، 05 جويلية 2008م، الساعة: 13:00.
3. التعريف بـ "أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد"، موقع ويكيبيديا، 13 جانفي 2019م، الساعة: 15:00.
4. التعريف بـ "أدونيس"، موقع ويكيبيديا، 01 مارس 2019م، الساعة: 13:00.
5. التعريف بـ "محمد بن علي بن سعد" موقع ويكيبيديا، الساعة: 15:30.
6. التعريف بـ "موسى بن أبي الغسان"، موقع ويكيبيديا، الساعة: 16:05.
7. التعريف بالشاعر "محمد بوطغان"، موقع ويكيبيديا، 12 فيفري 2019م، الساعة: 10:25.
8. التعريف بالشهيدة "آيات الأخرس"، موقع ويكيبيديا، 16 مارس 2018، الساعة: 16:15.
9. توما، منير: جمالية الشعر في عالم الأدب، موقع الجبهة، 03 سبتمبر 2016م، الساعة: 17:30.
10. جميل، أحمد: أسرار تعرفها لأول مرة عن لوحة "الموناليزا"، موقع البوابة لايت، 02 جانفي 2019م، الساعة: 15:05.
11. جميل، زيد خلدون: أسطورة الآلهة تموز وعشتار الخالدة!، موقع: <http://www.alquds.co.uk>، 16 جويلية 2018م، الساعة: 16:00.
12. حاج موسى، شهيرة: الطاهر وطار أيقونة الأدب الجزائري، رحلة مليئة بالعطاء في ذكرى رحيله الثالثة، موقع الجبهة، 13 فيفري 2019م، الساعة: 14:05.
13. الحياي، إيمان: ظاهرة السراب الصحراوي، موقع موضوع، 15 جانفي 2018م، الساعة: 18:00.
14. خرفي، محمد الصالح: حوار مع الشاعر والناقد "يوسف وغليسي"، موقع: www.aswat-elchamal.com، 06 فيفري 2019م، الساعة: 17:00.
15. داغر، شربل: مفرد بصيغة الجمع، موقع: www.charbeldagher.com، 06 جانفي 2019م، الساعة: 02:00.
16. ديماسة: متابعة لبرنامج أمير الشعراء، موقع لها أون لاين، 01 جانفي 2019م، الساعة: 09:15.
17. زحكا، قيصر: رمزية الأرقام والأشكال الهندسية، موقع: معاير، 29 ديسمبر 2018م، الساعة: 14:23.
18. سالم، عادل: علامات التقييم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها، موقع ديوان العرب، 14 ديسمبر 2018م، الساعة: 03:30.
19. شرتج، عصام: الاغتراب الجمالي، مؤثرات الوعي الجمالي في شعر حميد سعيد، موقع ثقافات، 21 سبتمبر 2017م، الساعة: 05:30.
20. (—): حوار مع حميد سعيد الشاعر العراقي الكبير، موقع: ديوان العرب، 10 سبتمبر 2017م، الساعة: 16:30.
21. الصكر، حاتم: بعض مشكلات توصيل الشعر من خلال شبكة الاتصال المعاصرة، موقع حاتم الصكر، 28 سبتمبر 2016م، الساعة: 14:05.

22. الصواغ، فيحان: حنين عمر.. في حوار خاص بعد أمير الشعراء، موقع: <http://www.anhaar.com>، 05 جانفي 2019م، الساعة: 10:45.
23. بن عطية، عز الدين: بلدية لغروس "العامري" من دشرة منسية إلى "كويت سيتي"، موقع: <http://www.elayem.com>، 05 فيفري 2019م، الساعة: 03:30.
24. المقطع الشهير للشهيدة "آيات الأخرس"، موقع ويكيبيديا، 16 مارس 2018، الساعة 17:00.
25. من القائل: بلادي وإن جارت علي عزيزة ... وأهلي إن ظنوا علي كرام، موقع: www.thaqafaonline.com، 29 ديسمبر 2018م، الساعة: 06:00.
26. الموصلي، الجاربردي: ما أصل لفظة كشكول، موقع: <http://loghati.net/vb/archive/index.php/t-815.html>، 2019/02/25م، الساعة: 05:30.
27. أبو يوسف، شارف عامر: من شوه البحر، موقع صدانا، 2019/01/18م، الساعة: 11:05.

ب-الأجنبية:

1. DURISOTTI, MAXIME: L'alliance de la poésie et de la critique, site: <https://www.nonfiction.fr/home.htm>, 20 mars 2018 à 04:25 h.
2. BRADLEY, STEVEN: The Meaning Of Shapes: Developing Visual Grammar, site: <https://vanseodesing.com>, 10 mars 2019, à 15:00 h.

قائمة المحتويات

قائمة المحتويات

شكر وتقدير

مقدمة أ-ب-ج

الفصل التمهيدي: الجمالية والإيقاع مطارحات نظرية

1- مفهوم الجمالية 05

2- آلية المقاربة الجمالية 08

3- الإيقاع والجمالية 12

الفصل الأول: الفعالية الجمالية للإيقاع اللغوي

أولاً: تنوع الأصوات وأثرها في جمال المعنى وانسجامه 23

1- مفهوم الصوت 23

2- أهميته 23

3- جمالية التنوع الصوتي 29

ثانياً: أهمية الإيقاع التركيبي في بناء جمالية النص الشعري 53

1- مفهوم التركيب 53

2- أهميته 53

3- أقسامه 53

ثالثاً: دور الإيقاع البلاغي في تحديد المعالم الفنية للنص 78

1- مفهوم البلاغة 78

2- أهميته 78

3- أقسامه 79

الفصل الثاني: التأثير الجمالي للإيقاع العروضي

أولاً: جمالية ترابط المكونات العروضية للشعر العمودي مع دلالة النصوص 104

1- الوزن في الشعر العمودي 104

2- الأوزان الشائعة 104

3- الأوزان قليلة الاستعمال 113

ثانياً: دعم الحضور العروضي جمالية الشعر الحر 128

1- الوزن في الشعر الحر 128

2- الأوزان الشائعة 128

3- الأوزان قليلة الاستعمال 142

ثالثاً: جمالية الإيقاع العروضي بين تنوع الحضور وغيابه وتسريده 155

1- جمالية التعدد في النص أحادي النمط 155

2- جمالية تسريد الوزن في قصيدة النثر 171

3- جمالية التفاعل الإيقاعي بين أنواع الشعر بين حيوية تنوع الوزن وغيابه 174

الفصل الثالث: إيقاع الفضاء الشعري وتعبيراته الجمالية

أولاً: جمالية توزيع البياض والسواد 187

1- إيقاع السواد 187

2- إيقاع البياض 196

3- التفريق البصري 205

ثانيا: التعبير الجمالي لعلامات الترقيم	209
1- مفهومها	209
2- فنيها بين الحضور المكثف والغياب	209
3- شعرية ارتباطها مع فنون أخرى	216
ثالثا: فنية توحد الإبداع الشعري مع الرسم	238
1- مفهوم الرسم وأنواعه	238
2- التشكيل الفردي	239
3- التشكيل بإدماج لوحة	245
خاتمة	265
قائمة المصادر والمراجع	269
الملخص	
قائمة المحتويات	

الملخص:

الشعر منجز أدبي إنساني يبعث بمختلف أشكاله على مر العصور متعة في ذات المتلقي، رغم تراجع عرضه الشفوي وهيمنة حضوره الكتابي، ومصدر هذا الشغف به عدة عوامل مثل الإيقاع أهمها، كمبحث حيوي يفتح على آفاق واسعة بهدف للوصول إلى المكامن الجمالية، في مجموعة من النماذج، تجتمع فيها أنواع الشعر العمودي والحر والنثري والمنفتح.

فكيف تعامل الشعراء مع مستوياته العروضية واللغوية والبصرية؟ وما هي الاستراتيجيات الإيقاعية التي اتبعوها في إنشاء قصائدهم لتخرج إلى القارئ بشكل جمالي؟

وللإجابة، تمت الاستفادة من آليات المنهج الأسلوبي الإيقاعي والتعبيري، والإحصائي مع الاستناد إلى المنهج الوصفي والتحليلي التأويلي، للجمع بين الظواهر الإيقاعية مع ما يحيطها من دلالات داخل النص. وعليه قُسم البحث إلى تمهيد حددت فيه مفاهيم الجمالية والإيقاع، مع العلاقة التي تجمع بينهما، ودرس الفصل الأول فعالية الإيقاع اللغوي في مكانة النص الشعري الجمالية على المستوى الصوتي والتركيبى والبلاغي، والثاني جمالية تقاطع أنواع الشعر بالعناصر العروضية ومعانيها، في العمودي والحر والنثري والمنفتح، والثالث، إيقاع الفضاء الشعري وتعبيراته الجمالية على سطح الصفحة الشعرية من خلال الصراع بين البياض والسواد، واستخدام علامات الترقيم، والتشكيل مع الرسم.

وفي الخاتمة تم التوصل إلى أن الشعراء الجزائريين المعاصرين استغلوا الإيقاع في جميع مستوياته بأشكال متنوعة ومتفاوتة، فحقق انسجاماً مع الدلالة، ارتقت بنصوصهم إلى قمة الجمالية. الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الجمالية، العروض، اللغة، الفضاء الشعري.

Summary:

Poetry is a human literary achievement has been bringing pleasure to the same receiver, in its various forms, despite the decline of its oral presentation and dominance its presence in writing. The source of this passion is several reasons, the most important is the rhythm. The thesis it's a vital study that opens to wide prospects in order to reach to the aesthetics lays, in a collection of poetic columns of vertical, free, prose and open poetry.

How do poets deal with their visual, linguistic and presentative levels? And what are the rhythmic strategies that they followed to compose their poems to come in such delight to the reader?

In order to answer, the mechanisms of the methodical and expressive and statically were used, based on the descriptive and analytical, explanatory to combine the rhythmic phenomena with the meanings of text beauty.

The first section examined the effectiveness of the linguistic rhythm in the position of the poetic aesthetic text on the vocal, syntactic and rhetorical level, and the second aesthetic of the intersection of the types of poetry with the elements of the presentation and its meanings, in the vertical, the free, the prose and the open, and the third, The rhythm of poetic space and its aesthetic expressions on the surface of the poetic page through the conflict between whiteness and blackness, the use of punctuation, and the formation with the drawing.

In conclusion, it was found that contemporary Algerian poets exploited the rhythm at all levels in different and varied forms, so that in harmony with the significance, rose up their texts to the top of aesthetics.

Keywords: rhythm, aesthetic, metric, language, poetic space.

Résumé:

La poésie est une réalisation littéraire humaine qu'il a été apporter du plaisir chez le même récepteur, dans ses diverses formes, malgré le déclin de sa présentation oral et la dominance sa présence en écriture. La source de de cette passion est plusieurs facteurs la plus important est le rythme, il a été rapporté dans la thèse comme un recherche vital qui s'ouvre sur des larges horizons et vise à atteindre les réservoirs esthétique, dans un groupe des diwans rassemblant les types de poème verticale, libre, prose et type ouverts.

Alors, comment les poètes traitaient les niveaux de métrique, linguistique et visuelle? Quelles sont les stratégies circadiens qui l'ont suivi dans l'établissement de leurs poèmes pour la rendre esthétique aux lecteurs?

Pour répondre, on profite les méthodes de mécanismes rythmiques stylistiques expressives, et statistique avec l'outil du mécanisme descriptive et analytique, reformulation, pour combiner les phénomènes rythmiques avec des connotations dans le texte.

- Dans la recherche est partagée en préface qui contient les concepts esthétiques et le rythme, et la relation entre les deux, le premier chapitre a étudié l'efficacité du rythme linguistique sur le statut esthétique de texte poétique au niveau vocale, synthétique et rhétorique. Et la deuxième chapitre traite l'esthétique de l'intersection de types de poésie et les éléments métrique et leur signification dans le poème prose, libre et ouvert. Et le troisième chapitre traite le rythme de l'espace poétique et ses expressions esthétiques au niveau de page poétique à partir de conflit entre le blanc et le noir, et l'utilisation de numérisation et ponctuation avec l'incarnation par le dessin.

Dans la conclusion on a arrivé que les poétique algériens contemporains ont profité le rythme dans tous ces niveaux différentes, donc il atteint une harmonie avec l'indication ce qui fait que ces textes arrivent au sommet de l'esthétique.

Mots-clés: rythme, esthétique, métrique, langage, espace poétique.