فلسفةُ الإيقاع

قراءةٌ في شعريّة محمّد صابر عبيد

محمد يونس صالح

الإهداء

أولاً

إلى زوجتي

ذلك السرد الروحي المتدفق في كل لحظة

ثانياً

لها أيضاً

المحتويات

المقدمة

مدخل رؤيوي: الإيقاع: توليد الدلالة الشعرية

الفصل الأول: الفكر الإيقاعي الاصطلاحي في المدونة النقدية

الخليلي في الدلالي: الكلام على الكلام

المصطلح الإيقاعيّ: أسلوبية التداخل

مدخل

إيقاع الصورة

إيقاع الجسد

إيقاع السرد: إيقاع الحوار

إيقاع الفكرة

إيقاع البياض

الفصل الثاني: شعرية الدلالات الإيقاعيّة

المفارقة الإيقاعية: استعادة الفضاء الخليليّ

الإيقاع البصريّ: تغيير الشكل التفعيليّ

تمظهرات الإيقاع في قصيدة (زمّار)

الفصل الثالث: سيمياء العتبات النصية

العنوان: المفهوم وإشكاليّة الإجراء

العنوان: سيمياء اللون وصدى المكان

قصيدة (عريس الشفق):

قصيدة (زمار):

التعالق: العتباتي – العتباتي – المتني

هكذا أعبثُ برملِ الكلام، هذه قصائدي

الفصل الرابع: الفضاء السيري لأنماط القصيدة

قصيدة العائلة وسيرية النص

القصيدة الماذائية : الحوارية

قصيدة الأنا اللونية

مكتبة البحث:

أ-مدونة الشاعر الإبداعية:.....

الشعر.....

النقد:الكتب.....

النقد:الأبحاث والمحاضرات .....

ب-المصادر والمراجع.....

جـ-الدوريات والجرائد.....

د-الرسائل الجامعية.....

هـ-شبكة المعلومات:الانترنيت.....

سُئِلَ أبـو العتـاهيـة: عن العروض

فأجاب: أنـا أكبـر من العروض

المقدمة

(1)

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على سيد المرسلين ، محمد (ﷺ) الصادق الأمين ، الرائي في البيان سحرا وفي الشعر حكمة ، وعلى آله الطّيبين الطاهرين وصحابته الغرّ الميامين ، وبعد...

فإنّ الشاعر الناقد والأكاديمي الدكتور محمد صابر عبيد يمثّل خلاصة القراءات في القصيدة العربية الحديثة ونقدها ، فشعره ونقده فضاءٌ احسب أن لا حدود له ، وهو طاقةٌ لا تنضب تقع في مقدمة الشعراء الذين عملوا على تفعيل الأنا الناقدة في الشعر ، بانفرادية عالية وخصوصية صوغية عارفة، فالشاعر يدرك منزلة الناقد عنده والعكس ، ففي رده على سؤال القاص (طلال حسن)،: إذا تجاذب فيك الشاعر والناقد ، فلمن تكون الغلبة عادة ؟ ولماذا؟ يقول:

"التجاذب والتقاطب بين الشاعر والناقد فيّ ليس صدامياً كي أتوقع لمن تكون الغلبة ، إنهما يتآمران دائماً كي يتحقق لهما الاتحاد لا الفرقة ، والانسجام لا التضاد ، والصداقة لا العداوة ، أحدهما يقيم في منزل الآخر ، يرتديان الملابس نفسها ، ويستخدمان اللغة نفسها ، إنهما توأمان سياميان يعيشان بلا انفصال في ذاتي وكياني ورؤيتي ومزاجي وفرحي وحزني ، حين يدخل الشاعر فيّ في كآبة ما يتحفّز الناقد ليفعل أيّ شيء ممكن وغير ممكن من أجل أن لا تنجح الكآبة في اغتيال لقطة، أو تدمير مشهد، أو جرح صورة ، أو تغيير لون حرف ، يتجادلان بعنف لكنهما لا يختلفان ، أنا مسرور بوجودهما فيّ ، هذا الوجود يضمن لي توازناً تفتقر إليه حياتي بين ما أنا عليه وما أظن أنني استحقه ، بين وجودي المحايد وتطلّعي المنتمي ، بين ما أرى وما

أريد أن أرى ، بين ما أُرى وما أريد أن أُرى ، هكذا أجد أن انشطار شخصيتي بين الشاعر والناقد هو انشطار منتج وجدلي يلائم شخصيتي تماماً." [1] .

الدراسة جاءت على أربعة فصول سبقها مدخل رؤيوي وسمناه بـ **(الإيقاع: توليد الدلالة الشعرية)**، الإيقاعي الشعري السمع صري، ماراً بطروحات القدماء والمحدثين وكيفية تطور المصطلح الذي حظي بفوضى التسميات وصولاً إلى الإفادة من الإيقاع البصري في القصيدتين، مستشهداً بأكبر عدد من الآراء لأعطي صورة واضحة ومشرقة عنه وهو ينمو ويتطور بتطورات القصيدة العربية الحديثة ويتسع بسعتها ، ليكتسب حلة جديدة في شعر محمد صابر عبيد يمكن أن نطلق عليه بـ **((الإيقاع المتداخل))** الذي يمثل ظاهرة تستحق الوقوف والتنقيب في شعره عموماً .

الفصل الأول الذي وسمناه بـ **(الفكر الاصطلاحي الإيقاعي في المدونة النقدية)**، تناولنا في مبحثه الأول **(الخليلي في الدلالي)**، إشكالية الفضاء الخليلي العروضي في الدلالة، وجدلية العلاقة الأزلية بين الموضوعي وصداه على الفني، وقد أفدنا من طروحات الشاعر النقدية الإيقاعية ومدى شرعية الخروج على الوزن ودخوله في قصيدة النثر سداً لرمق التجربة، والمرور بالطرح الشعري والنقدي العربي القديم متمثلاً بأعلام مهمة في الشعرية والنقدية العربية القديمة وعلى حد تعبير – أبو العتاهية – (أنا أكبر من العروض)، أما المبحث الثاني: **(أسلوبية التداخل الإيقاعي)** فقد تناول عدد من المصطلحات المتداخلة مع مناطق نقدية أخرى خارج الإيقاع التقليدي وهي (إيقاع الصورة) و (إيقاع الجسد) و (إيقاع السرد: إيقاع الحوار) و (إيقاع الفكرة) و (إيقاع البياض)، وخلصت إلى نتائج أحسبها مهمة وجديدة في هذا السياق في مقاربة شكل الرؤية وحساسيتها ورؤيتها.

أما الفصل الثاني: فقد وسمناه بـ **(شعرية الدلالات الإيقاعيّة)**، حيث جاء في ثلاثة مباحث احسبها متوازية في الرؤية النقدية الإيقاعيّة وهي تطرح سؤال الإجراء النقدي بوصفه أحد أهم أركان هذه الرؤية ، تحت عناوين: المبحث الأول: **((الشعر خارج النثر: الشعر داخل الدلالة))**، تناولت فيه تحليلياً قصيدتين متشابكتين من قصائد الشاعر هما قصيدة (عريس الشفق) وقصيدة (زمّار)، كي أفحص الجهد الإيقاعي الإبداعي عند الشاعر محمد صابر عبيد بعد فحصها عند الناقد محمد صابر عبيد، وكان ذلك في سياق مبحثين متلازمين هما المبحث الثاني: **(المفارقة الإيقاعية: استعادة الفضاء الخليليّ)** فتناولت فيه التوظيف الخليلي في قصيدة النثر ، وكيف يمنح شاعرنا قصيدة النثر

---

[1] – الناقد الدكتور محمد صابر عبيد حاوره: طلال حسن جريدة الزمان الدوليّة، ألف ياء بتاريخ 2012/3/29 .

إيقاعاً خليلياً في لحظات تكوينية دلالية خاصة في جسد النص ونفسية الشاعر، إذ إن لكل شاعر تجربته وفضاءه الشعري وعموده الخاص وان كانت هناك محددات علمية يستند إليها كثير من نقاد الإيقاع.

وفي المبحث الثالث: **(الإيقاع البصريّ: تغيير الشكل التفعيليّ)**، أبصرت المقاربة الإجرائية فيه أثر البصري في تغيير المسار العروضي ومن ثم تغيير الدلالات المترتبة عليه ومدى تأثير كلٌ منهما في الأخر، خصوصاً بعد أن تجاوز الشعر مرحلة مهمة من حياته تمثلت بعمود الشعر وصولاً إلى اشتغال شعراء الحركة الشعرية الجديدة – التفعيلة والنثر – ، بقصدية عالية نحو خلق إيقاع فعّال يمثل الخلق الشعري الجديد ، وينطلق من مناطقه ويعبر عن دلالاته ورؤاه، ونظنّ أننا قد وضعنا اليد على محتوى هذه الإشكالية في مفاصل رئيسة منها، لكنها مع ذلك مازالت بحاجة إلى قراءات أخرى على مفاصل أخرى ثرية تتنوع فيها تجربة الناقد الشاعر محمد صابر عبيد.

الفصل الثالث جاء تحت عنوان **(الفصل الثالث: سيمياء العتاب النصية)**، وكانت العيّنة فيه المجموعة الكاملة (هكذا اعبث برمل الكلام) ، المجموعة التي احتوت (عريس الشفق) و (زمار) ، ففي المبحث الأول **(العنوان:المفهوم والأجراء والتأويل)**، تطرقت من خلاله على اللمسة الأولى لاهتمام قدماء العرب في العنوان على الصعيدين اللغوي والنقدي مرّة، وأهمية ووظائف وإشكالية وأشكال العنوان غربياً مرّة أخرى ، وأهميته ووظائفه ومفاهيمه ودلالاته عند شاعرنا/الناقد ثالثاً ، أما المبحث الثاني **(العنوان: سيمياء اللون وصدى المكان)**، فهو محاولة إجرائية لدعم الطروحات الصوتية التي ألمح إليها ناقدنا في قراءة العنوانات، قرأت من خلاله (عريس الشفق/زمار)، معرجاً على أهمية العنوان مكانيّاً في جانب، وتلوينه في جانب أخر، ومدى تحقيق وظائف العنوان عبر هاتين القصيدتين ومدى تحقيق الصوتية عبر البصرية بوصفه _ أي البصري في الشعري – مرهون بلعبة اللغة. وتناولت المبحث الثالث **(التعالق: العتباتي–العتباتي–المتني)**، لتحليل العلاقة الثلاثية (العنوان/المتن/العتبات) والعلاقة العتباتية (إهداء/تصدير/عنوان)، وأثر كلٌ منهما في كشف الوجه الدلالي للآخر وسبر أغواره وكشف مكامنه التجسيرية .

الفصل الرابع الموسم بـ **(الفضاء السيري لأنماط القصيدة)** ، اشتمل على المبحث الأول **(قصيدة العائلة وسيرية النص)**، فهو يحاول كذلك الوقوف على المنجز الشعري للشاعر في ضوء طروحاته

النقدية واستنطاق العائلي في الشعري، من خلال علاقة الذات الشاعرة بالماحول العائلي (الأب/الأم/الأخ)، وكيفية تقديم منظومة الحياة شعراً بالاعتماد على علاقة الذاكرة بالزمان والمكان والشخصيات، المتطابقة بين الداخل والخارج النصي . أما المبحث الثاني **(القصيدة: الماذائية)** فقد سلط الضوء على ظاهرة مهمة في شعر محمد صابر عبيد، تلك التي تضفي على أساليب الاستفهام الصبغة السياقية للنص لتغير مجرى دلالات الأسلوب الواحد إلى حد التناقض من نص إلى آخر أحياناً، وتمنح القصيدة مناخاً شعرياً خاصاً يحمل في طياته الكثير من الأسئلة الموزعة على مساحة كبيرة من الدلالات اللا متناهية حتى يكاد يصعب حصرها في حدود عاطفية ووجدانية ونفسية ما، متوخية ما هو خبري للخروج إلى إيحاءات لا تتلمس حدودها ولا تترجى منها إجابة . وفي المبحث الثالث **(قصيدة الأنا اللونية)**، وقفنا فيه على علاقة التشكيلي في الشعري بوصفه – أي الشعر– أحد أهم الفنون القولية وأكثرها علاقة بالفنون الأخرى ، وكيفية إفادة محمد صابر عبيد من معطيات اللون وخواصها الكيميائية ، ليؤسس مناخاً شعرياً يعيد صياغته لونياً في حدود مختبر الشاعر، الذي تلتقي فيه رموز الحشد اللوني مع الحشد الدلالي .

وبعد هي أسئلة منهجية قابلة للحوار والنقاش والنقد، وحسبنا أننا نسال ونقترح ونحاول أن نتعلّم من كل ملاحظة وفكرة، ومن الله التوفيق.

محمد يونس صالح

مدخل رؤيويّ

الإيقاع: توليد الدلالة الشعرية

الإيقاع: توليد الدلالة الشعرية

هذا منعرج بحثي يحاول تسليط الضوء على جدلية ((الإيقاع)) وتوليد الدلالة تارة ، والأصل المفهومي والاصطلاحي له قديماً وحديثاً تارة أخرى ، ويدرس ما تعرض له من مدّ وجزر على مدّ العصور الذي يبدو أنه سيدوم دوام الحركة الفكرية والإنتاج الأدبي والنقدي ، معبراً عن حالة صحية في الحركة الثقافية . ويمر بتطور النظريات والطروحات والمسميات والمصطلحات ، ويقف عند عدد منها ، منطلقاً من تعويض الجزء عن الكل.

فعلى الرغم من تأكد الطروحات النقدية الحديثة على الإيقاع بمستواه البصري ، ولاسيما بعد "أن تجاوزنا مرحلة (ربابة الراعي) بإيقاعها البدائي البسيط ، إلى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل ، وانتهت في حياتنا مرحلة (القصيدة العصماء) بأبياتها المئة ، تجلد أعصابنا بقوافٍ نحاسية مرصوصة كأسنان المشط ، نعرفها قبل أن نعرفها ، الشعر العربي الحديث يُسمع بالعين ، أي أنه موسيقى مقروءة ، وهذا دليل آخر على دخوله مرحلة التحضر"[1] ، إلاّ أن أهمية "الأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة ، إلا أنها تظل في طور القوة والكمون ما دامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها... وهكذا فإلى جانب علم الصوتيات اللغوية ، يمكن أن يقوم علم الصوتيات

[1]- الشعر قنديل أخضر: نزار قباني ، منشورات المكتب التجاري ، بيروت،1964، 41/2.

التعبيرية الموسيقية ليلقي ضوءاً غامراً على العلم الأول ، بتحليل ما امتدت إليه غرائزنا الفطرية منذ وقت طويل وهو العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها"[1] ، إذ إن الأهمية– في الجانب الصوتي – لم تكن في المقاربة الإجرائية أقل من الجانب الصوتي في القراءة الإيقاعية للنص الشعري ، لا بل يشترك كلاهما في مدّ جسور الترابط الدلالي في آن واحد، وهو ما يدفعنا إلى نظرة جديدة في التراث النقدي الثرّ، "فالقدماء وبعض المحدثين ينظرون إلى النظام الصوتي للغة العربية ، متأملين خصوصيته ناظرين إلى الأصوات المجردة التي تتوافر عليها العربية مضافاً إليها طريقة انتظامها عند تكوين الكلمات ثم تركيب الخطاب ، والحيز الذي يشغله الإيقاع في الشعرية العربية متأتٍ من خصوصية اللغة العربية ، ذات الطابع الكمي القياسي وليس النبري النسبي ، وفي الشعرية العربية بعض صفات "لسانية . صوتية" مثل الأوزان والقوافي ، وقد أولى العرب هذا المنحى جلّ عنايتهم"[2] حتى الآن، بل حتى غير العرب مع أن الإيقاع بمفهومه الصرف تربى في حاضنة عربية، وإن تجاوزت الدراسات النقدية الحديثة ((الصوتي)) لتولي منطقة البصر في قراءة القصيدة العربية الحديثة بشكليها الجسدي التفعيلاتي والنثري اهتماماً بالغاً في إماطة اللثام عن الوجه الدلالي، وصولاً إلى طروحات النقاد المحدثين كآراء معبرة عن خلاصة الإضاءات في الإلمام والإحاطة بالإيقاع، مع أن المفهوم عندهم – أي حديثاً – عانى "من التضييق والتوسع للمفهوم ، ومن التعسّف بإقحام ما ليس من عناصره فيه مرّة ، وبإقصاء ما لا شكَّ في انتمائه إليه مرّة أخرى ، ما جعل المصطلح قلقاً والمفهوم سائباً ، والخلاف بين الدارسين كبيراً . وهذا الخلاف يدل على تعدد أطراف الاجتهاد ومصادره ، ويدل في بعض وجوهه ، على تقدم في العلم وتطورٍ في التفكير ، لكنَّهُ يدل أيضاً على تفاوتٍ في تقدير الحقائق وخلطٍ في تدبر المسائل أحياناً"[3] .

---

[1]– علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: د.صلاح فضل، الهيئة المصرية، للكتاب الطبعة الثانية، 1985 ، 22.

[2] – مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: د.رحمن غركان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2004، 27.

[3] – في مفهوم الإيقاع: محمد الهادي الطرابلسي ، حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب، العدد (32)، تونس 1991،7 .

يواجه الإيقاع إشكالية في مفهومه عند المنظرين له سواء أكانوا من العرب أم من الغربيين ، فمنهم من يراه متجسداً في النصوص الأدبية على نحو عام ومنهم من يقصره على الشعر خاصة ، ومنهم من يوسع مجاله إلى أبعد من ذلك فيراه في الطبيعة والظواهر الصناعية مثلاً ، شأنه في ذلك شأن التشظيات الدلالية والمفهومية والاصطلاحية قديماً ، فالإيقاع "بوصفه نظاماً ، ما يزال يفتقد في طروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد ، ويبدو أنه لن يكتسب وضوحاً مرموقاً في القريب العاجل لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقدي فيه"[1] على الرغم من أن ما وصله إليه في العصر الحديث ، يطمئن باقترابه من شاطئ الأمان ، وهي رؤية نابعة من إفادتهم "من عصرهم وما فيه من خبرات جمالية فوعوا جيداً معنى التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع والتنافر والنشوز والتناقض ، فصقل هذا الوعي إحساسهم وهذّب طباعهم ومكّنهم من تنظيم قصائدهم تنظيماً رائعاً يعطي الكلمات وإيحاءاتها دلالة كبرى ، فيفصح هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات ومتناقضات ووجوه نشوز في الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي والطبعي ، مما جعل القصيدة بنية رمزية قائمة على تنظيم لفظي ، وهذا الاتجاه الجديد جعل الشاعر موجها بإيقاع مسيطر عليه يطلب تشكيله، وألزم الشاعر أن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل فأصبحت تشكيلات الكلمات هي التي تخلق القصائد وليست الأغراض كما كان سابقاً"[2] ، وإن كانت أدوات التشكيل الإيقاعي– الصوتية – هي صورية بالأساس .

ولم تكن علامات الترقيم ، وتوزيع السطور الشعرية وسواد وبياض الورقة أقل أهمية عن المرحلة اللاحقة للبصر–الصوتي–، إذ إن لكلٍ منها دوره في إضاءة التجربة وإيقاعها ، إلا هذه التقانات تجاهلها النقد العربي القديم ، لأسباب تتعلق بطبيعة الشعر والمرحلة والفكر والبيئة، وعلى الرغم من أن مفهوم الإيقاع لم يؤطر لدى النقاد والبلاغيين العرب إلا أنه لا يمكن القول بخلو الفكر العربي النقدي واللغوي من رؤية لمفهوم الإيقاع ، أو من محاولات لربط الشعر بالموسيقى والغناء والتجارب وخير دليل على ذلك طروحات الفارابي والكندي وابن سينا والجاحظ والقرطاجني ، وإن كانت

---

[1] – القصيدة العربية الحديثة ،حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى ،جيل الرواد والستينات: أ.د.محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الثانية،2010، 13.

[2]– عضوية الموسيقى في النص الشعري: د. عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار، الطبعة الأولى، 1985، 102.

طروحات الكثير منهم واقعة تحت سطوة تأثير الثقافة اليونانية متمثلة بـ (أرسطو) ، الذي عده – أي الإيقاع – أحد مرتكزات الشعر الثلاثة ، جاعلاً لكل تجربة إيقاعها الخاص .

عند التأمل فيما وضعه المعجميون العرب نجد أن المفهوم يقترب من الاصطلاح فوقع، المطر الذي قال به الخليل وابن منظور، ووقع حوافر الدابة، وإيقاع الألحان – مما أكدت عليه المعاجم –، هي عمليات تكرار منتظم بأوقات ونسب محددة، وهي عبارة عن توالي الصمت والصوت ، ويقترب من هذا المفهوم في اليونانية أيضاً فالكلمة مشتقة في اليونانية أصلاً بمعنى "الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت"[1].

أما على الصعيد النقدي والبلاغي والفلسفي ، فقد تعددت الآراء حول مفهوم الإيقاع بتعدد النقاد والبلاغيين والفلاسفة فالجاحظ (ت 255 هـ) ، ربط الشعر بالغناء والموسيقى ورأى أن "وزن الشعر من جنس وزن الغناء ، وأن كتاب العروض من كتب الموسيقى"[2] ، موقناً بأهمية العلاقة بين إيقاع الصوت والدلالة وما لها من أثر في النفس، مدركاً أن منه "ما يسر النفوس حتى يفرط عليها السرور، فتقلق حتى ترقص ، ... ومن ذلك ما يزيل العقل حتى يغشى على صاحبه ، كنحو الأصوات الشجية، "[3] .

أما ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) فيرى أن "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه"[4]. وإذا كان ابن طباطبا قد حدد الإيقاع في الوزن الخارجي فإن قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) قد أدرك التقنيات الداخلية للإيقاع مثل "الترصيع والسجع ، واتساق البناء واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ... والتوازي"[5]، وهو يتجاوز عنده القول الموزون المقفى الدال على معنى ، لكن قدامة وغيره

---

[1]– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس : مكتبة لبنان ، 1979 ، 42 .

[2]– البيان والتبيين واهم الرسائل، شرح وتحقيق: د. جميل جبر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1959 137 .

[3]– الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده ، الطبعة الأولى ، 1940 ، 4 / 191 .

[4]– عيار الشعر، تحقيق وتعليق: د. طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المطبعة التجارية الكبرى ، القاهرة ، 1956، 15 .

[5]– جواهر الألفاظ، تحقيق: محي الدين عبد الحميد،دار الكتب العلمية، بيروت، 3 .

من القدماء لم يحددوا الإيقاع الداخلي بطريقة مؤطرة يضعوا المعالم الواضحة والتقسيمات الخاصة بالحقول الإيقاعية ، وهذا ما ذهب إليه ابن فارس (ت 395 هـ) أيضاً، الذي رأى أن "صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحرف"[1]، وفي هذا تأكيد على اقتصار الإيقاع على الوزن من خلال المتوالية بين حالتي الصمت والصوت زمنياً.

أما أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) فعبّر عن خلاصة الموقف النقدي العربي من جدلية الشعر والنثر من خلال تفضيله الشعر على النثر ، منطلقاً من أهم أعضاء القصيدة العربية القديمة فمما "يفضل به الشعر أن الألحان التي هي اهنآ للذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية ، والأنفس اللطيفة ، لا تتهيأ صناعتها إلا على كل منظوم من الشعر"[2]. أما التوحيدي (ت 414 هـ) فنجد أنه أقرب إلى مفهوم الإيقاع الوزني وعلاقته بالغناء، فالشعر عنده "كلام ركب من حروف ساكنة ومتحركة بقوافٍ متواترة ... والغناء ... شعر ملحن داخل الإيقاع والنغم المعترية ... والإيقاع فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"[3] ، وقد تحدث الفلاسفة عن الإيقاع والزمن وكثيراً ما ذهبوا إلى ربطه بل جعله في جانب الوزن فقط، وهذا ما ذهب إليه الفلاسفة أيضاً فالفارابي (ت 339 هـ) يرى أن "الإيقاع المنفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل ، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل"[4]. إن هذا لا يعني أن الفارابي قد ربط الشعر بالموسيقى أو ربطه بالإيقاع وإنما أدرك نقطة التقاء الموسيقى بالشعر، في حين ينحو ابن سينا (ت 428 هـ) نفس المنحى الزمني للإيقاع كسابقيه ، فيرى أنه" تقدير ما لزمان النقرات ... ، إذا اتفقت كانت النقرات محدثة للحرف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً"[5].

---

[1]– الصاحبي في فقه اللغة الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها: ، تحقيق: مصطفى الشويحي، مؤسسة بدران، بيروت، 1963 ، 66 .

[2]– كتاب الصناعتين– الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد العباوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، ، دار إحياء الكتب العربية ، الطبعة الأولى ، 1992 . 138 .

[3]– المقابسات، شرح ،حسن السندوبي، مطبعة الرحمانية، مصر ،الطبعة الأولى، 1929. 359 .

[4]– الموسيقى الكبير: الفارابي ، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة ، مراجعة: د. محمد احمد حنفي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1085 .

[5]– جوامع علم الموسيقى،تحقيق زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة ، 1956م ، 126 .

إن كان من سبق ابن سينا وهو معهم قد ربط الوزن بالزمان فإن ابن سينا مدركاً جدلية الشعر الخيال، وكان أكثر دقة في ربط الشعر بالإيقاع عندما قال إن "الشعر كلام مُخيل مؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة ، أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر" [1].

إن العرب القدامى كثيراً ما كانوا يحاولون ربط الزمن بالإيقاع أو ما عرف عندهم بالوزن، فالتركيز "على عنصر الزمن في الشعر يبرز خاصية التناسب من حيث هو مبدأ جوهري في كل أشكال الفن وأنواعه الصوتي بين أحرف كلماته، من حيث تساويه في مقادير زمن نطق العناصر المكوّنة له"[2] وهو ما ذهب إليه حازم القرطاجني (ت 684 هـ) فوزن الشعر عنده "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[3] وهو على مقربة من مفهوم الإيقاع الصوتي على أنه "تكرار ظاهرة صوتية على مسافات متساوية أو متجاوبة"[4] ويكاد أن يتفق أيضاً مع مفهوم الإيقاع عند صفي الدين الأرموي البغدادي (ت 693 هـ) فـ "الإيقاع ... جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها ادوار متساويات الكمية"[5].

من هنا تجدر الإشارة إلى أن النقاد والبلاغيين والفلاسفة انقسموا فئات في فهمهم للإيقاع وجزئيته الوزنية، فمنهم من ربطه بالغناء وهذا الربط أغلبه كان للوزن فقط، ومنهم من ربطه بالموسيقى، وكل هذا لا يخلو من ربط الموسيقى والشعر والوزن بعامل الزمان الذي قسم نقرات الموسيقى وأوزان الشعر بين حالتي الصمت والصوت.

---

[1]- فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، 161،1973 .

[2]- مفهوم الشعر ،دراسة في التراث النقدي:جابر عصفور ،المركز العربي للثقافة والعلوم،1982 ، 367 .

[3]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة ، المطبعة الرسمية الجمهورية ، تونس ، 1966، 263 .

[4]- في الميزان الجديد: محمد مندور، نشر مؤسسات ع. بن عبد الله ، تونس ، 27،1988 .

[5]- الأدوار، تحقيق الحاج هاشم محمد الرجب، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ،139،1980-140.

أما البلاغيون فأدركوا تقنيات كثيرة من الإيقاع الذي يسمى اليوم بالإيقاع الداخلي أو الخفي- وفي هذه المصطلحات حديث-، ولكن هذا الإدراك كان في حقل البلاغة ، كما اهتم علماء العربية "بدراسة المفردات ثم الجمل ، ... كما اهتموا بحدوث بعض الظواهر اللغوية .. التي لها دلالات فنية ، ... ويمتد بحثهم ... إلى تنويعات في التركيب تستند إلى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار... ، وهي مؤثرات تتحول وتتبدل لتكون في النهاية تنوعاً فردياً أو جماعياً أسموه بالبديع"[1].

إن هذا الارتباط بين الغناء والشعر والموسيقى كان واضحاً عند القدماء بيد أن "الغناء شيء والموسيقى شيء آخر. والغناء ليس من طبيعة الموسيقى ولا من جوهرها وإنما قد ينتهي بأنغامه إلى النتائج التي تنتهي إليها الموسيقى ، كذا نراها في الشعر، إلا أن كلاً منها يختلف جوهراً عن سواه وإن تقاربت الغايات"[2]، وفي الوقت الذي نجد فيه أن "الإيقاع الموسيقي يلتقي مع الوزن الشعري في مبدأ التناسب ... ، ولكن صور هذا المبدأ تختلف قطعاً باختلاف الأداة"[3] ، وعلى هذا لا يمكن أن نجعل "من الوزن الشعري مجرد محاكاة لفن الموسيقى بل يجعل موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أداته الخاصة ، من حيث الإمكانيات الصوتية لهذه الأداة"[4].

من الملاحظ أن "التاطير العام في النقد العربي الكلاسيكي حصر موسيقى الشعر كما هو معروف في علم العروض غير أن جميع المباحث الأخرى التي اهتمت بمستويات القصيدة تحت عناوين متعددة مثل اللفظ والمعنى ، سر الفصاحة ، والمحسنات اللفظية ... لم تخل من حديث عن ألوان من الإيقاع الشعري بألفاظ غامضة ... على سبيل المثال ، عذب الإيقاع ، جيد النغم ... "[5].

---

[1]- البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، الطبعة الأولى ، 1992، 289.

[2]- الرمزية في الأدب العربي الحديث : انطون غطاس كرم ، دار الكشّاف للطباعة والنشر ، بيروت، 1947 ، 83-84 .

[3]- مفهوم الشعر العربي، 375.

[4]- موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة ، الطبعة الثانية، القاهرة ،58،1978 .

[5]- بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرن السابع والثامن الهجري ، د. يوسف إسماعيل ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 2004 ، 10 .

إن ما وضعه الجرجاني وتبعه المرزوقي في ذلك كان عبارة عن أطر للقصيدة العربية وقد اقترن اسمها بعمودهما الشعري آنذاك ، وكان من أحد هذه الأطر وأهمها هو الفضاء الخليلي ببعديه الزماني والمكاني ، وقد وضع الخليل تمظهراته الإيقاعية حسب الأوزان المنفذة إجرائياً على أرض الواقع – شعراً مكتوباً– ولعل الأمر الذي لم يستطع القدماء الوصول إليه بتاتاً ، واكتفوا بتجارب وآراء القرطاجني النقدية المتكئة على أسس تخمينية بتأثيرات يونانية ، هو أن هذه البحور وضعت ليس تبعاً للتباين الحاصل في الأغراض لسبب بسيط هو تعدد موضوعات القصيدة العربية القديمة الواحدة هذا من جهة، ومن جهة أخرى إن ما نظر له القرطاجني وأنيس وآخرون أثبتنا مجانبته للصواب في دراستنا عن شاعرات العرب في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام المعتمدة على أسس إحصائية لما يقارب المائة وخمسين شاعرة وشاعر، وإنما وضعت على أساس الحالة الانفعالية والتجربة الشعرية .

أما حديثاً فقد حظيت الدراسات الإيقاعية بأهمية بالغة في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة ولا أحسبني جانبت الصواب إن قلت إن الإيقاع حظي بجور فوضى المصطلحات ما لم يحظَ به غيره، ابتداء من الأصول ، وانتهاءً بالفروع ، ولدراسة الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة فإننا بحاجة إلى آليات ومناهج جديدة كذلك ، ولعل من مسوغاتنا هو أن ما وضعه الخليل وما شاهده النقد الحديث كلاهما استجابة للتجربة الشعرية المتطورة، ولما كانت تقانات وأساليب وطرق وأغراض وتجارب القصيدتين العربيتين مختلفة تماماً باختلاف العصر والتجربة كان من الطبيعي أن يستجيب الإيقاع للتجربة ببدائل إيقاعية تسعى جاهدة للتعبير عن موسيقى الروح وتجربتها الذاتية ، ليولد من ذلك أبعاداً دلالية.

إن تنوع الظواهر الإيقاعية لم يكن على مستوى شكل القصيدة الواحدة فحسب بل امتد إلى أبعد من ذلك، إذ لتداخل تقانات الإيقاع شكل منعكس على الإيقاعية ، ويبدو أن مسوغات القرطاجني وأرسطو من قبله والطيب المجذوب من بعدهم وآخرون ما عادت تقبل، عندما قسموا البحور على الأغراض ولاسيما إن هناك من يرى أن الأغراض الشعرية "ماتت" هذا من جهة، ومن جهة أخرى

أن القصيدة الغرضية القديمة كان الشاعر فيها يطرق أبواب عديدة قبل وصوله إلى الغرض الرئيس والتجربة المبتغاة .

يعرف ريتشاردز الإيقاع بأنه "تتابع المقاطع على نحو خاص ، سواء أكانت هذه المقاطع أصواتاً أم صوراً للحركة الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة"[1] ، هو عند غيره توالي أو تناوب "بموجب مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جوٍ ما (حسي، فكري، روحي) وهو صيغة لعلاقات التناغم، التعارض، التوازي، التداخل)، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية كذلك وشكلية"[2]، وهو "ليس مجرَّد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان ، الإيقاع بالمعنى العميق لغةٌ ثانية لا تفهمها الأُذن وحدها ، وإنَّما يفهمها قبل الأُذن والحواس الوعي الحاضر والغائب . لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضر الأجواء والأجواء تبعثها.

هذا يعني أنَّ الإيقاع ليس مجرَّد تكرارٍ لأصواتٍ وأوزانٍ تكراراً يتناوب تناوباً معيناً: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن أو مستفعلن مستفعلن ... وليس عدداً من المقاطع ، أثني عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة . وليس قوافٍ تتكرَّر بعد مسافاتٍ صوتيةٍ معيَّنةٍ لتشكِّل قراراً، فهذه كلُّها عناصر إيقاعية، ولكنَّها جزءٌ من كلٍّ واسعٍ ملوَّنٍ متنوع"[3]. فهو طاقة سحرية غامضة غموض الشعر ، تطرب النفس وتحزنها ، تحركها وتسكنها ، تبكيها وتضحكها ، بأدوات متنوعة سمعية وبصرية ، معنوية وفكرية، تعمل على كسر الحواجز بين المبدع والمتلقي ، ليكون الاثنين في عالم شعري وشعوري واحد ، وهو بذلك يؤدي أحد وظائفه الدلالية والاتصالية ، هو طاقة أكبر من الصوتي وتتجاوز البصري ، إلى عالم يصعب الإمساك بحدوده إلى حدّ ما.

---

[1]– مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز، ترجمة، مصطفى بدوي، مراجعة، لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة،1963، 188 .

[2] – حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية،1982. 111 .

[3] – حركية الإبداع،111.

على الرغم من التشظيات الحاصلة في اصطلاح ودلالة الإيقاع ، إلا أنها تعبر عن تواتر وتناوب بين "حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء.. الخ ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن ، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباع طريقة من ثلاث: "التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"[1].

وهناك من يوسع الأمر إلى أبعد من ذلك فيرى وجود "إيقاع للطبيعة وآخر للعمل وإيقاعاً للإشارات الضوئية"[2]، وتمتد صورة الإيقاع عند آخر ليشمل كل ما يصدر عن الإنسان "من حركات جسمية، كنبضات قلبه، وحركة أطرافه، وسريان دمه في جوف شريانه"[3]. ولعل الحجة التي يستند إليها القائلون بهذه الآراء والداعون إلى هذا التوسع في مفهوم الإيقاع هو أنه "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر"[4] بغض النظر عن طبيعة هذه العناصر ، إذ إن الإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والرقص ، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية"[5].

فعلى الرغم من – تطرف البعض– في اعتبار أنّ لنبضات القلب والرقص مثلاً إيقاعاً كما للشعر إيقاع إلا أن هناك فرقا بينهما "فالعلاقة بين عناصر النوع الأول ظاهرة بسيطة يسهل قياسها ، أما في النوع الثاني فهي أخفى وأكثر تركيباً ، والعلاقة في النوع الأول توشك أن تكون حسية خالصة

---

[1]– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، 71، وينظر القصيدة العربية الحديثة ، 10.

[2] – نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين: ترجمة: محي الدين صبحي ، مراجعة: حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، 1972 ، 212.

[3]– البنية الإيقاعية وجماليتها في القرآن الكريم:ا.محمد حرير،مجلة التراث العربي، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب،العددان، 99و100، السنة(25) تشرين الأول، 2005، 51 .

[4]– نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: د. علي يونس،، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، 1993 . 17 .

[5]– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،42 .

ولهذا لا يتفاوت الناس في إدراكها ، أما العلاقة في النوع الثاني فهي حسية عقلية لا تكفي الحواس لإدراكها تحتاج إلى الفكر ولذلك يتفاوت الناس في فهمها وتذوقها وتقديرها"[1] فتجاهل الفارق وعدهما أمراً واحداً، ويتوسع في مفهوم الإيقاع حتى تكاد تخفى ملامحه فيفقد اللفظ دلالته وخصوصيته.

للإيقاع أهميته البالغة صوتياً وبصرياً ومن ثمّ وهو "يعمل مع باقي العناصر الأُخر، فيحقق بهذا أهم السمات التي تتجلى في التناسق والانسجام"[2]. ولأن الانسجام من العناصر المهمة في تشكيل الأعمال الأدبية والفنية فإن أهمية الإيقاع تبدو كبيرة لأنه "يأتي لدعم الإحساس العام بالانسجام"[3]، والإيقاع "يعدل ويكيف باقي العناصر، ويمارس من ثمّ تأثيراً حاسماً على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفية والدلالية ... فالإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظر للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته"[4] ، وهو جزء من عملية بناء القصيدة يجمع المتشابهات والمتضادات نحوياً وصرفياً ودلالياً وهو العنصر المهيمن على فرض صداه في ذاكرة المتلقي، ومن هنا نستطيع القول إن الشاعر "لا يبدع فحسب ولكنه يؤلف كذلك ويركب في الزمن ، أي بألفاظ تكتب وتقرأ في خلال فترة زمنية لا في مكان من الشعر ثم يبني إيقاع لازم لاختصار هذا التركيب الزمني"[5] .

إنّ فرض إيقاع الوزن – بوصفه ضابطاً صوتياً جمالياً – لمدة طويلة من الزمن منحه قدسية في النفس العربية والشعور القومي، لذلك أصبحت قصيدة النثر والحرة من قبلها تلاقي صعوبة فرضها عند الكثيرين، – وفي تقديرنا– إن عدم تقبل هذا الآخر المساير للذاتية والمتلاحم مع التجريبية والمعبر عن النفسية بطريقة شكل – مضمونية من خلال مزاوجة الإيقاع والتجربة ، يعد تجاهلاً للتجربة الشعرية ولإيقاع الروح ، حيث التجربة المختلفة والبيئة النقيضة والذوق المعاكس، وإن كان

---

[1]– نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، 18 .

[2]– اللغة الشعرية: محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1997،21–22 .

[3]– بنية اللغة الشعرية:جان كوهن ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمر ، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، 1986، 86 .

[4]– النظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998، 49–50 .

[5]– الأسس الجمالية في النقد العربي: د. عز الدين إسماعيل ،، دار الفكر العربي ، 1992،305.

قانون الترخصات العروضية خير معبر عن التجربة والغرض الشعري والانفعال النفسي، إلا أنه لا يستطيع أن يميط اللثام عن التجربة الشعرية ودلالات إيقاعها لذلك كانت دراسة الإيقاع في الشعر العربي القديم تدور في فلك محدود ، وإن كان الإيقاع صفة مشتركة لكل عمل شعري وهو أحد أهم أركان هذا الكائن العجيب ، ينمو بنموه ، ويفرض نفسه كوجه آخر للتجربة، "يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن ، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها ، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة ، ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل ببعضه البعض ، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب ، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، في نفس الوقت الذي يتغير هو بوساطتها من ظاهرة صوتية بحتة وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى أقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة.. حيث يدخل كل عناصر القصيدة في كون إيقاعي نغمي شعري بعد أن ذاب الإيقاع فيها، ليتجسد خلقاً جديداً متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد وتتسرب هي فيه وتتشكل تشكلاً بكرا"[1].

يعدّ الإيقاع عنصراً مهماً من عناصر التكوين الشعري ، ذلك أنه يثري النص صوتياً ودلالياً ويمنحه الترابط والانسجام والجمال والانتظام، ولا يقتصر مفهوم الإيقاع الواسع سعة تطورات القصيدة العربية ، والمتحول تحولات الذات الشاعرة على عنصري الوزن والقافية فحسب ، بل ما تمتلكه الفنون البلاغية والمنطقة البصرية عموماً ، وتوزيع القصيدة على الورقة واللون، والعنوان والفواصل المقطعية والتراكيب السطرية – كما أشرنا– والتوازيات والتكرارات والتعارضات والتقابلات والمفارقات ، وكذلك اللغة والإعراب بحركاته الإعرابية المموسقة وارتباط كلمة بكلمة ، من قدرة على ثراء الإيقاع النفسي – الداخلي – بالصوت والدلالة .

---

[1]– قراءة نقدية في قصيدة حياة : علوي الهاشمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،الطبعة الأولى،151،1989– 152.

فهو على هذا الأساس "يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي ، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً ، ظاهراً أو خفياً ، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها. والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها. وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحاً من غيره خاصة وأنه يتصل بتجربة الأذن المدربة جيداً على التقاطه. وليس يعني أي من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة المبعثرة في النص شيئاً ذا بال، إذ هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع من مختلف أطرافه"[1].

على أقل تقدير– في ضوء دراستنا – لقصيدة النثر المتدخلة في فضاء الخليل التي تستعير العروض كثيراً – هنا – لا يمكن الجزم بأنها قادرة على نفي كل ما هو صوتي من جهة ، قاطعة صلتها بالتراث الإيقاعي من جهة أخرى ، وأن تعتمد في إيقاعها على "الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها ، وعلى نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة ، بحيث يتبع الإيقاع المعنى والغاية ، وينسجم مع الدفقة العاطفية ، وتحدده الصورة بتتابع الألفاظ... وهي تلجأ إلى التوازي في العبارات والتكرار والارتكاز والنبر وتجاوب الأصوات. وقصيدة النثر تتمتع بانسيابية خاصة بها هي من خصائص النثر أصلاً.. وتأخذ من الشعر فجائيته واكتنازه وشحنه وتوتره وانخطاف رؤاه"[2].

وهو ما يؤكده رائد قصيدة النثر أدونيس بقوله "من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم، ومن الخطر أيضا القول بأنهما يشكلان الشعر كله" [3]، لذا فعلى الرغم من محاولة قصيدة النثر قطع صلتها مع القديم – إيقاعاً – إلا إنها لم تفلح في الوصول إلى

---

[1]- جدلية السلوك المتحرك– مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي :د. علوي الهاشمي،(مقال) مجلة البيان، العدد 290–1990.

[2]– الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله : سلمى الخضراء ، مجلة عالم الفكر، المجلد4، العدد2، 1973،346.

[3]– في قصيدة النثر :أدونيس، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، السنة(4)، العدد(14)، 1960، 78.

نتائج مرضية تلبي مستوى طموحاتها – طموحاتهم –، ذلك أن قطع الصلة يعني أن يكون إيقاع قصيدة النثر إيقاعاً بصرياً صرفاً .

إننا مع إيماننا أن لكل قصيدة إيقاعها الخاص ، حتى في حدود الشكل الواحد ، إلا إن هذا لا يعني أن يكون لقصيدة النثر إيقاعها البصري الخاص مستغنية عن الصوتي لا بل يشترك كلاهما في منح القصيدة إيقاعاتها، وقد لا يكون معنى الاشتراك هنا المناصفة، ففي الوقت الذي يفوق البصري الصوتي في قصيدة ما ، يفوق الصوتي البصري في أخرى . فهو يقوم على "بنية إيقاعية خاصة ، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته ، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المشوهة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر ، بل صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً ، من شأنه أن يساعد الآخرين على الارتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقاً لنسقها"[1] ، فالإيقاع في القصيدة الجديدة/الحديثة يمثل "نسقاً موسيقياً بالغ الحساسية ، بالغ الصعوبة ، فكل حركة فيها بميزان دقيق، وكل حركة ترتبط إيقاعياً مع باقي الحركات ارتباطاً نغمياً لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التي يخضع لها الشاعر"[2]

أما عن مصطلحي الوزن والإيقاع فهما ثنائية حصل فيها لبس عند كثير من القدامى والمحدثين، فلا بد من الإشارة إلى أن الإيقاع يعرف بأنه " كيان معارض للوزن الذي هو نظامي ، ذلك أن الإيقاع متغير، أما الوزن فثابت، والوزن نمط مجرد يخلق نظام توقعاته وجموده الخاص"[3] ، ولو كان الإيقاع مرادفاً للوزن أو قرينه لكان ما وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي كافياً لإيقاع القصيدة العربية القديمة والجديدة ، بل إن جهوده لا تتجاوز جزءاً من هذا العالم الخصب ، ومن هنا جاءت الأهمية والتأكيد على "أن ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن meter وما يدعى فنيا بالإيقاع Rhythm ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة ، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة،

---

[1] – الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1981 ،64،

[2] – الشعر العربي المعاصر ،68.

[3] – النقد والدلالة، نحو تحليل سميائي للأدب: محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق،1996، 77 .

ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمة أو فتحة مثلاً، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية relational كدرجته علوا وانخفاضاً ، ومداه طولاً وقصراً ، ونبره قوة وضعفاً، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة ، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت ، إضافة إلى السياق الذي ورد فيه ، والنسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره"[1]. فيتجاوز صداه في النفس والتأثير صعوداً وهبوطاً ، إلى وظائف دلالية ، فهو بذلك "وظيفته كوسيلة للقياس – يلعب دوراً دلالياً. فتشابه عناصر مختلفة جداً أو –بالعكس– اختلاف عناصر متشابهة جداً، يمكن أن يزداد تأكده من خلال تواجدها في مواضع وزنية متطابقة.

الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي، فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت، والوزن الذي هو نمط مجرد يتعرف عليه بواسطة التقطيع ، يخلق نظام توقعاته الخاص ، جموده الخاص ، وسرعان ما يصبح إدراكه آلياً والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية للوزن يحطم آلية الإدراك ويكون مقوماً أساسياً في التأثير الجمالي العام للنص ، إن النظام الوزني يتفاعل ليس فقط مع تمثيله وتفسيره ، بل مع عناصر من المستويات الأخرى مثل المستوى المعجمي أيضاً "[2] فالوزن هو ما يلتزم به الشاعر من بحر وقافية ويقوم على مجموعة من تفعيلات محكومة بعدد من السواكن والمتحركات، والبحر أيضاً محكوم بعدد من التفعيلات ولكن هذا العدد قابل للتغيير بحكم قانون العروض المتعارف عليه، يلتزم به الشاعر عكس ما سمي بالإيقاع الداخلي الذي لا يفرضه قانون معين وبالتالي فإن الوزن جزء من الإيقاع ، أما الإيقاع الداخلي فيشمل التكرار والتوازي وتقانات المنطقة البصرية وما إلى ذلك، وكثيراً ما تجد مصطلحات الموسيقى والوزن ، الإيقاعية العروضية ، والإيقاع الوزني ، تتداخل فيما بينها ... وكأنها تتساوى في الدلالة ، وهذا ما جعل المصطلحات تتداخل حتى ليطلق أحدها على الآخر إلا أنه لا يخلو من فوارق ولعل أهمها أن العلاقة بين الوزن والإيقاع قائمة على مبدأ علاقة الكل بالجزء والاختلاف في الوقت نفسه.

---

[1]– ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: د. محمد فتوح أحمد، (مقال) مجلة البيان، العدد 28، 1990 ، نقلاً عن:
–Warren Rwellek, Thory of literature, London, 1954, p.160.

[2]– دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر: بارتون جونسون، (مقال) ترجمة، سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد 25، السنة 1982،4، 151.

الفصل الأوّل

الفكر الإيقاعيّ الاصطلاحيّ في المدونة النقدية

الخليلي في الدلالي: الكلام على الكلام

المصطلح الإيقاعيّ: أسلوبية التداخل

مدخل

إيقاع الصورة

إيقاع الجسد

إيقاع السرد: إيقاع الحوار

إيقاع الفكرة

إيقاع البياض

الخليليّ في الدلاليّ: الكلام على الكلام

لأحسبُ أنّ الدراسات الإيقاعية والعروضية بشكلها الزمكاني المنتظم ، والإيقاعية بشكلها الخاص اللا زمكاني ، بقيت في تلك الحدود المعيارية والتقانية الضيقة التي تحكم بصواب أو مجانبة الصواب في الحُكم الإجرائي النقدي الحُر.

فلم يُعد يحكم الخروج على الوزن بالعيب الأسلوبي والشعري ولا القول إن هذا التكرار متكلفاً مصنعاً ...لا بل أولت الدراسات السيميائية والتأويلية ذلك اهتماماً دلاليا بالغاً وحساساً في آن معاً، وما عادت تقبل نظرة القدامى ممن قالوا بأن ما خرج على الوزن ليس بشعرٍ، إلا أنه ومن طريف الموقف الثقافي النقدي العربي القديم أن نجد ممن شذّ عن مثل هذه القاعدة المؤطرة وزنيّاً كأبي العتاهية وعبيد بن الأبرص مثلاً ، ممن خرجوا على الوزن لأسبابٍ تتعلق بفضاء القصيدة النفسي والفني ، إذ أعتبر إلى حد ما أنه "أمر مقبول ، بل إنه مفضل إذا كان نابعاً من داخل التجربة وليس مفروضاً عليها من الخارج ، فالوزن يتشكل عند الشاعر الملهم تشكيلاً آنياً وفق منحيات المعاني وشحنات العاطفة ، وكلما كانت التجربة محتدمة متوهجة كان المجال لتعدد البحور في القصيدة أوفر وأفضل"[1] وعلى هذا الأساس جمع عبيد بن الأبرص في قصيدته بين مخلع البسيط ومجزوء الرجز والسريع ، وحظيت باهتمام بالغ حتى في الإطار النقدي القديم .

---

[1] – الخروج على الوزن في القصيدة العربية: أبو فراس النطافي (بحث) ،مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الأدب واللغويات) ، مج (10) ،ع (2) ، 1992، 20.

وإذا حاولنا تعضيد الموقف النقدي القديم من إيقاع التجربة نقف عند قول (أبو العتاهية)، عن العروض: (أنا أكبر من العروض)، إلا أننا إذا ما اتجهنا للنظرة المعاكسة لهذا الرضى التام عن المزاوجة الإيقاعية من جهة وتأييد إيقاع التجربة من جهة أخرى من هؤلاء ومن آخرين يضيق المقام لذكرهم، وجدنا العكس تماماً ووجدنا الكفة النقدية القديمة تميل للرأي الثاني المغاير الذي يلخص بموقف التوحيدي الذي رأى ((أننا منتظمون فما لامنا النثر)).

من هنا يمكن القول إن الفكر النقدي القديم لم يخلُ من محاولات تطرق باب الإيقاع التجريبي/ الذاتي ولكن في حقول أخرى من الدراسات العربية ، فعلى الرغم من أن مفهوم الإيقاع الداخلي لم يؤطر لدى النقاد والبلاغيين العرب إلا انه لا يمكن القول بخلو الفكر العربي من مفهوم الإيقاع الداخلي والخارجي المتنوّع ، ومن محاولات لربط الشعر بالموسيقى ، ومن الملاحظ أن "التأطير العام في النقد العربي الكلاسيكي حصر موسيقى الشعر كما هو معروف في علم العروض ، غير أن جميع المباحث الأخر التي اهتمت بمستويات القصيدة تحت عناوين متعددة مثل اللفظ والمعنى ، سر الفصاحة ، والمحسنات اللفظية ... لم تخل من حديث عن ألوان من الإيقاع الشعري بألفاظ غامضة ... على سبيل المثال ، عذب الإيقاع ، جيد النغم ... "[1].

ولم تكن قضية ربط الوزن بالغرض قد غابت عن أذهان العرب – القدامى والمحدثين – وهذا بحد ذاته لا يتجاهل الذاتية والتجربة في القصيدة .

فقضية المناسبة بين الغرض والوزن شغلت الكثير من النقاد فوقفوا مواقف شتى – ومنهم ناقدنا الدكتور محمد صابر عبيد – بين مؤيد ومعارض، وانقسموا على فئات ، فئة تربط بين الأوزان والموضوعات وفئة ترفض ذلك وتربط بين الوزن والعوامل النفسية، وتحاول فئة أخرى التوفيق بين الفئتين[2] كما سنبين هذا، على إن ما يهمنا في هذا الطرح تسليط الضوء على جدلية الوزن/الغرض، ووضع شاعرنا / الناقد في فئة من فئات هذه التنظيرات.

الفئة الأولى: هي الفئة التي تربط بين الأوزان والأغراض ومنهم حازم القرطاجني، ويبدو أنه من المتأثرين بأرسطو، الذي رأى أن الوزن البطولي هو أفخم الأوزان وأنسبها للملاحم، غير أن مما

---

[1]– بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، 10 .

[2]– ينظر: الأوزان والقوافي في شعر ابن عنين الأنصاري : خالد محمد الهزيمي ، مجلة مؤتة ، مج12 ، ع2، 1977 ، 12–3 .

تجدر الإشارة إليه أن الكندي والفارابي وابن سينا الذين شرحوا فن الشعر لأرسطو قد سبقوا القرطاجني[1] في الحديث عن هذه القضية، ولم تقف القضية عند الفلاسفة والنقاد العرب القدامى فحسب، بل امتدت إلى العصر الحديث ليؤيد الكثير منهم هذا الاتجاه مثل الدكتور أحمد الشايب والدكتور ناصر الدين الأسد وعبد الله الطيب المجذوب وغيرهم من المحدثين ، فهؤلاء يرون أن اختلاف البحور يعني أن أغراضاً ومعاني دعت إلى ذلك[2].

أما الثانية: فهي تربط بين الوزن والعامل النفسي والعاطفة ومنهم الدكتور يوسف حسين بكار الذي يرى أن من الصواب ربط الوزن بالعاطفة، والدكتور إبراهيم أنيس الذي يرى أن الشاعر يختار أوزاناً طويلة كثيرة المقاطع في حالة اليأس ليصب فيها أشجانه ، بينما يختار أوزاناً قصيرة وقت المصيبة تأثراً بالانفعال النفسي ، والدكتور عبد القادر الرباعي الذي يرى أن مثل هذا الربط – يقصد بين الوزن والغرض – يتجاهل الذاتية، في حين يرفض الدكتور محمد غنيمي هلال العلاقة القائمة بين الأوزان والأغراض فيرى أن العرب يمدحون ويفخرون ويتغزلون بنفس البحور[3]، وتقف الفئة الثالثة موقفاً وسطاً ومنهم فخري الخصري الذي يرى أن اختيار الأوزان يتناسب مع الغرض ويتلاءم مع العاطفة .

ومن الوسطية أيضاً أن لا تجزم بوجود علاقة أو تنفي وتقول إنه رأي يحمل الصواب ويحمل الخطأ، وهذا ما دعا إليه الدكتور محمد صابر عبيد في كتابه (عضوية الأداة الشعرية) إذ يقول: "لم يكن هذا الاعتقاد – في تقديرنا – سوى افتراض نظري يحتمل الصواب والخطأ ، إذ يمكن تطبيقه

---

[1]– ينظر، فن الشعر :أرسطو طاليس،مع الترجمة إلى العربية وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد،ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة ، بيروت،211،66،1973،ويرى الفارابي أن جل الشعراء الذين بلغ أخبارهم لم يرتبوا للمعاني الشعرية أوزاناً معلومة إلا اليونانيين فقط، م، ن،152.

[2]– ينظر، أصول النقد الأدبي : د.احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة،324،1994، والقيان والغناء في الشعر الجاهلي: د.ناصر الدين الأسد، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية ،1968 195، والمرشد إلى فهم أشعار العرب:عبد الله الطيب،دار الفكر،بيروت،الطبعة الثانية،1،72/1972.

[3]– ينظر بناء القصيدة العربية: د.يوسف حسين بكار، دار الثقافة، القاهرة،1979 ،218 ، وموسيقى الشعر: د.إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، الطبعة الرابعة،1972 ،196 . والصورة الفنية في شعر أبي تمام:د.عبد القادر الرباعي،شركة المطابع النموذجية،الأردن،الطبعة الأولى،222،1980، والنقد الأدبي الحديث: د.محمد غنيمي هلال،نهضة مصر للطباعة والنشر،1997 ،411.

على نماذج شعرية معينة في حين لا يمكن تطبيقه على نماذج أخر" [1]، في حين لم يربط القدامى الذين ذكرهم د.محمد صابر عبيد (الكندي والفارابي وابن سينا والقرطاجني) بين تموج الموسيقى وحساسية الانفعال في علاقة متجانسة ومتماهية بل ربطوا بين الوزن والغرض ، وأعطوا لكل وزن قدرة خاصة على احتواء نوع خاص من الأغراض كما ذهب شاعرنا/الناقد في كتابة (القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، إذ يرى" أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب ، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها، إذ لو كان بحراً واحداً قابلاً لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية"[2] وهذا يضعنا أمام موقف نقدي مغاير للوسطية النظرية ليقف ناقدنا في صف الرعيل الأول من نقادنا وفلاسفتنا العرب القدامى والمحدثين أصحاب الفئة الأولى، إلا أن ناقدنا استدرك تلك الجدلية الوزن/الغرض ليوضحها في كتاب (شعرية القصيدة العربية) ليرى "أن المعنى لا يتحول من نثري محدد إلى شعري مطلق إلا من خلال اشتغال بنية إيقاعية تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقتها الدلالية"[3]، ومن ثمّ ليخرج بطرح مفاده أن الوزن هو مجرد وعاء أو محيط إيقاعي للنص يمكنه أن يخلق مناخاً ملائماً للفعاليات الإيقاعية في النص ، وكلما كانت العلاقة ملتحمة بين الوزن والدلالة زاد من أهمية الوزن [4] .

من هذا نخرج بطرح نقدي يعضد رأيه في (عضوية الأداة الشعرية) ويقف في الجهة المقابلة لرأيه الأول في (القصيدة العربية الحديثة)، وهو أن العلاقة بين الدلالة أو الغرض يمكنها أن تكون ملتحمة متوافقة ومن ثمّ تزيد من أهمية الوزن وتشتغل في دلالة النص، ويمكن أن تكون على العكس فلا أهمية – دلالية – للوزن في تكوين دلالة النص الشعرية ومن ثمّ تقسم العلاقة بين الوزن والغرض على دلالية ولا دلالية.

---

[1]– ينظر، رحلة مع النقد الأدبي: فخري الخضري، دار الفكر العربي،15،1977، وعضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة: د.محمد صابر عبيد، كتاب الصباح الثقافي،(14) بغداد101،. وفي طبعة دار مجدلاوي، الأردن،2007، 147.

[2]– القصيدة العربية الحديثة،21_22،وفي طبعة عالم الكتب الحديث،الطبعة الثانية،2010،في الأردن ،20.

[3] – شعرية القصيدة العربية ،نماذج في التطبيق:د.محمد صابر عبيد،غيوم للنشر،بغداد152،2000 .

[4] – ينظر، شعرية القصيدة العربية ،نماذج في التطبيق ، 155.

إن مثل هذه الأحكام التي أطلقها القرطاجني وأتباعه قد أطلقت على ما يبدو من دون الاعتماد على أسس إحصائية، وحتى إحصائية الدكتور إبراهيم أنيس لم تتم على إحصاء علاقة البحر بالغرض وإنما على عدد مرات استخدام البحور في الشعر العربي، ولو كانت على أسس إحصائية للشعر العربي لكانت نتائجها هي القول الفصل في هذه المسألة ، ذلك أن الاعتماد على الذوق والدربة قد يوقع عدداً من القائلين بهذا الرأي في الاختلاف الذي قد يصل إلى حد التناقض ، فقد وجدنا القرطاجني يربط بين الطويل والفخر بينما يرى عبد الله الطيب أنه من البحور الرقيقة اللطيفة النغم وأن شعراء الغزل أكثروا النظم فيه، وحين يرى القرطاجني أن الكلام في الكامل جزلٌ يرى عبد الله الطيب أن الكامل " خلق للتغني "[1] ، ويضربان لذلك أمثلة كثيرة.

[1]- ينظر،منهاج البلغاء وسراج الأدباء:حازم القرطاجني،(ت648هـ) ،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،المطبعة الرسمية الجمهورية،تونس، 205 ،والمرشد 246/1 ، 2/ 362.وينظر،درستنا لـ شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام – دراسة إيقاعية– في كلية التربية الأساسية ،جامعة الموصل ،بإشراف ،د. ذنون يونس مصطفى الأطرقجي ،2011، 19 –28.

المصطلح الإيقاعيّ: أسلوبية التداخل

مدخل:

قراءتنا هذه إنما تسعى إلى الإجابة على سؤال الإيقاع – ما وسعها ذلك – بتداخله مع الفنون المجاورة في المنطقة البصرية والسردية ، وكذلك في تفاصيل الصورة وبلاغتها ، وكيفية تفعيل الجسد تفعيلاً إيقاعيّاً يحرك الجسد شعرّياً ، ويوظف الصورة توظيفاً إيقاعيّاً ويسردن تقانات الشعر المتنوعة لتصبّ من ثم في إطار نقدي حرّ بعيداً عن كل قوالب النظرية والمصطلحات المُقولبة في حدود كونها قراءة تشتغل في فضاء التداخل .

إن الغور في المصطلح الإيقاعي عند الدكتور محمد صابر عبيد الأكاديمي والناقد يحتاج إلى وقت أكبر ومشروع آخر غير ما نعمل عليه في((بحث)) محدد في قضية معينة، وعيّنتها في أكثر من كتاب عنده لعل أهمها (القصيدة العربية الحديثة/عضوية الأداة الشعرية)، وكتب أخرى يأخذ المصطلح فيها أكثر من مستوى، وهو المصطلح القار وهو المتعارف عليه والمحسوم، والمصطلح القار الذي اكتسب شكلاً جديداً عند ناقدناً، ونوع ثالث نشتغل على جزء منه هنا هو – المتداخل – وهو المصطلح المسحوب من خارج حدود الإيقاع المتداول، على الأقل في الثقافة النقدية العربية المؤطرة إيقاعيّاً في حدود الخليل والبديع في بعض الأحيان.

إيقاع الصورة:

لا شكّ في أنّ انفتاح مفهوم الإيقاع على نحو عام، وعند د. محمد صابر عبيد على نحو خاص على أكثر من فضاء، أتاح له حرّية الهيمنة على كثير من مناطق القراءة في منجزه مما جعل المصطلح يلاقي مرونة أكثر من قولبته المحددة في الحدود العروضية والبلاغيّة .

وكان من أهم عوامل الانفتاح هذه أنه تحرك نحو الفضاء التشكيلي للقصيدة ليؤكد أنّ العلاقة بين التشكيلي– ولاسيما والصوري – وإيقاع الشعر علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية ، تنبع من كونهما مظهرين من مظاهر الحياة والنشاط الإنساني يصدران عن نفس الملكة الإدراكية، ويتشابهان في الأسس النفسية التي يفترض وجودها في نفس الشاعر والتشكيلي ومن ثمّ يكتمل النضج الفني شعراً وتصويراً كلٌ حسب مادته في سياق، وانصهار أحدهما بالآخر في سياق آخر.[1] وكيف هي الحال حيث إن كان الشاعر هنا رساماً بالكلمات يدرك تقانات العمل بدقة ووضوح وتجربة .

إنّ تعامل عبيد مع إيقاع الصورة تعاملا مرناً أتاح لها أكبر قدر ممكن على استنطاق النص والوقوف على مرتكزاته الدلالية في مزاوجة بصرية – ذهنية – سمعية، تتداخل فيه فاعلية الصورة وإيحاءاتها بوساطة "الألوان والأبعاد" [2].

دراسة إيقاع الصورة في إطارها العام علاقة بالغة الأهمية وهي ترصد حركة الفضاء الشعري والسردي من خلال رصد التحول الدلالي للكلمات المكونة لنسيج النص ، إذ تسعى هذه المحاولات إلى إعادة الهيبة لدراسة الإيقاع وأهميته في النص الأدبي والنصوص عموما ، على النحو الذي يؤكد فيه تلاحم عضوية الإيقاع مع أعضاء القصيدة الأخرى وهذا ما نبه إليه ماكسايستمان 1931، إلى علاقة الإيقاع عموماً والوزن خصوصاً بالصورة، وأنهما متلاحمان يتبع أحدهما الآخر [3].

---

[1]– ينظر ، جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر : كلود عبيد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2011 ، 9.

[2] – عضوية الأداة الشعرية ، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة: د. محمد صابر عبيد ، دار مجدلاوي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2007، 175.

[4] – ينظر ، نظرية الأدب: رينيه ويليك ، اوستن وارين ، ترجمة ، محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، الطبعة الأولى 1972 ، 239.

مما تقوم عليه منظومة الإيقاع بتداخلها مع الصورة هو أن اللغة تمنح الأشياء المحيطة بها تناغماً واضحاً، بحيث تتجاوز نظامها النحوي والدلالي الرتيب إلى نظام ينطلق من أسس الصورة وصدى إيقاعها ، ذلك أن "القصيدة إنما هي مجموعات من الصور المنتظمة في بنية إيقاعيّة ذات محتوى ينفعل المتلقي لتخيلها وتصورها" [1] .

في معاينته الإيقاعية لقصيدة أحمد عبد المعطي حجازي (مقتل صبي)[2] ، يفيد الناقد محمد صابر عبيد من الطاقة الإيقاعية الكامنة وراء المغزى الدلالي لمفردات القصيدة ،على النحو الذي يجعل به النص ضاجاً بكل ما من شأنه فرض إيقاعه الخاص المنسجم مع الصورة في سياق القصيدة العام ، وهو انسجام يجيد التعامل مع اللفظة المفردة بما يخدم الصورة إيقاعيّاً، فإيقاع الصمت مثلاً يكمن في سكونيّة لفظة (الموت) ، أما الفعل الإيقاعي المشدد فيكمن في لفظة (طنّ / صفّرت / توقفّت) مثلاً، وهو نابع من كون اللفظة المفردة تمثل محمولاً لمستوى إيحائي يعكس صداها المكوّن لمدلولاتها السمعيّة، الأمر الذي يستدعي توثيق هذه العلاقة بوصفها صنعة يجيد الشاعر التعامل معها.

وهذا ما أدى إلى إبراز مكنونات القصيدة – نقدياً – بشكل يزيد شحنة قدرتها في التأثير في المتلقي، الأمر الذي جعل الناقد يعاينها معاينة إيقاعيّة متمركزة في منطقة توزيع المفردات في متواليات صورية، إذ إن من المهام الإيقاعيّة الأساس تحقيق فاعلية الكلمة بما يخدم التجربة ويعزز وقعها ويجسد فلسفة الإيقاع الجديدة التي تتجاوز البعد حسب [3] ، بل تشترك في منح نفسها قدرة نقل الفكرة نقلاً إيقاعيّاً وهي مرحلة مهمة في تواشج الذهني بالحسي للوصول إلى منطقة دلالية معينة، تفيد من الفضاء التخيلي للوازم التكرار وأسلوبية التوازي الشعري، فضلاً عن تواشج خليلي أقل ظهوراً وأقل انعكاساً وشحناً في حمولاته الملقاة على عاتق لغة النص الشعري الحجازي، على النحو الذي يؤكد فرضية أن اللغة كساء للنظام الصوري وإيقاعها الموحد في أطر شعرية خاصة .

---

[1] – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، د. ابتسام احمد حمدون ، دار القلم العربي ، سوريا، الطبعة الأولى ، 1997، 256.

[2] – في كتاب ، عضوية الأداة الشعرية ، 176–177.

[3] – مظاهر التناظر الصوتي والإيحائي في شعر البريكان : د. فهد محسن الفرحان ، (بحث) ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد(24) ، كانون الأول ، السنة الرابعة ، 1999، 53.

إيقاع الجسد:

فكرة إيقاع الجسد في أساسها الرؤيوي هي فكرة مسرحيّة درامية في المقام الأول ، تسعى إلى إقامة آليات تنظيم دقيق للجسد في العرض المسرحي، وتدفع المتلقي إلى الإحساس بمناطق الاشتغال البصري بوصفه أحد أهم عناصر العرض المسرحي خصوصاً وأن الاتجاهات الحديثة أخذت توازي بين (البصري والسمعي) ، مع وجود من نادى بتغلب البصري على السمعي – مسرحيّاً – أمثال آبيا وكريك، ومن ثم فإن للجسد إيقاعاته المتنوعة بما تحتويه من انفعالات وتوتر عضلات الوجه وعلاقته بعملية التنفس والراحة والغضب والحب والتعب وكذلك حركة أعضائه كالأقدام واليد واللسان والعين ... الخ[1].

ولما كانت العلاقة بين الجسم والجسد هي علاقة تضاد إلى حدّ ما على اعتبار أن الجسم مقاس وملموس بينما الجسد – على حدّ تعبير رسول محمد رسول – إيحائي وخطابي وإشاري ، فإنه يمكن طرح التساؤل الآتي: هل نحن أمام إيقاع الجسم أم إيقاع الجسد؟ وهو سؤال يسعى إلى الإجابة عن الجسد إيقاعيّاً، وتحريك هذه التفاصيل تحريكاً شعرياً تاماً بالاعتماد على مرتكزات مختلفة تفيد من مناطق اشتغال الجسد بوصفه حركة وحيوية ، إلاّ أن المتفحص لآليات الفصل الجسد/الجسم، يسعى إلى النبش في قصيدة (أقدام) للشاعر سامي مهدي وهي القصيدة المنتخبة للمعاينة تحت عنوان (إيقاع الشعر: إيقاع الجسد) .

بداية يمكن على سبيل الإيجاز القول بأن الجسم ما هو "مرئي ومنظور وملموس ، بينما الجسد (metebody) ، دلالة خطابية ، ولذلك لا يمكن لمسه أو قياسه بمعايير كميّة سوى من باب القراءة والتأويل بحيث يمكن الشعور بهالته وجماله وجلاله ، وإدراك دلالاته الإيحائية والخطابية والإشارية والأيقونة" [2]، ومن هنا فإننا أمام عنصر عصي على التأطير والتحديد والقياس ، عنصر ماثل أمامنا مثولاً كتابيّاً، وباثاً فينا دلالاته الإيحائية والمتخيلة المتعلقة بالحركة والسكون ، وهو يفيد – حسب

---

[1]– ينظر ، الإيقاع البصري في العرض المسرحي :ميادة مجيد أمين الباجلان ، مطبعة الديار ، العراق ، الطبعة الأولى ، 2013 ، 13 ، 15 ، 24.

[2] – الجسد المُتخيل في السرد الروائي : رسول محمد رسول ، منشورات alnaya ، سورية ، الطبعة الأولى ، 2014 ، 19 .

ناقدنا – من جوهر الفعل اللغوي وهي منطقة رصد تماهي "الفاعليّة اللغوية مع الفاعلية الشعرية، للتوصل بالنص إلى تحريك الجسد تحركاً شعريّاً، مستفيداً في كل ذلك من كل إمكانات الجسد الشعرية ، وإمكانات الشعر الجسدية" [1]، بوصفها تفاعلاً ذهنيّاً متخيلاً وكما يقول الكندي – حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها – أي فكرة حضور الأجسام/الأجساد وهي تحمل معها خصائص متنوعة من حيث الحجم والشكل واللون، وكذلك السكون والحركة والأبعاد المكانية[2] ، إذن – نحن – بوصف عملية تناولنا هي عملية قراءة وتأويل وإيحاء وأمام فعل خطابي يُلمس قرائيّاً فنحن أمام إيقاع للجسد .

مرتكزات التحليل الإيقاعي لفعل الجسد في منجز محمد صابر عبيد متنوعة وإجرائية تنطلق من النص وتؤسس رؤية من داخل الفعل الإجرائي، وتأخذ أكثر من طريق لسلك الفحوى الإيقاعي في فعل الجسد، فتارة يحضر الإيقاع في عتبات المقاربات وأخرى يغيب لتجده يتجسد داخل العمل الإجرائي ، ومما هو ما تجسّد أمامنا – كما أشرنا – في تحليله لقصيدة سامي مهدي التي تعتمد على أكثر من مرتكز (إجرائي)، لعل أهمها هو تفعيل البعد الدلالي للغة تفعيلاً حيوياً يعتمد على الإيقاع الذهني وإيقاع الفكرة في صوغ الإيقاع صوغاً دلالياً أكثر من مثوله عبر تقانات صوتية أو بصرية.

إنه مثولٌ متخيّل وقارّ في بؤرة النص على النحو الذي يجعل الناقد يجد أكثر من زاوية لرصد الرؤية داخل القصيدة (سلوك بصري مباشر– للرائي والمرئي – /رؤية متناقلة الحواس – يبصر بسمعه– /الرؤية البصرية /الرؤية الذهنية)، وهي تعتمد في أساس تحركها داخل فضاء النص على أسلوبية توزيع اللفظة الجسدية توزيعاً بصرياً/ذهنيّاً، بما يجعل الجسد عنصراً شعريّاً يكتسب طاقته الإيقاعيّة من التماهي اللغوي/الجسدي – البصري الموزع على سطح الورقة توزيعياً جغرافيّاً محكماً، على النحو الذي يمكن مقاربة مقولة نزار قباني ((*الشعر العربي الحديث يسمع بالعين*))، إلاّ أن هذا لم يمنع مقاربة ناقدة من الإفادة من المستويات الصوتية وهي إفادة لا تمنع من فك مغاليق الذبذبات

---

[1] – مرايا التخيّل الشعري: د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2006 ، 119.

[2] – ينظر ، الجسد المُتخيل في السرد الروائي ، 61 .

الصوتية، وهي تستعير اللغة كوسيلة نقد إيقاعي تقاني من خلال تجليات التكرار والنظام التفعيلي – الخبب – المشحون بالدلالة .

في كتابه الموسوم (شعرية الحجب في طاب الجسد: تموجات الرؤية التشكيلية في شعر أمل الجبوري)، يسعى الناقد للاستفادة من نظام البلاغة العربية وعلم بديعها في استكناه البعد الإيقاعي/الجسدي، المضمر خلف عتبة (خمر الجراح) ، بالرجوع إلى المعادل السيميائي لكل من الخمر والجراح وهو معادل يسعى – على حدّ قوله – إلى تمظهر جسدي يسعى إلى التعتيم من جهة، والتحرك من جهة أخرى نحو الصدى الإيقاعي لمجريات الأصوات وتناسقها ، وهو توجه يدعم فرضية الإفادة من البعد الصوتي في معالجة البعد البصري.

إيقاع السرد: إيقاع الحوار:

يرى ناقدنا محمد صابر عبيد في كتابه الموسوم بـ (القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاقية الأولى: جيل الرواد والستينيات)، أن القصيدة العربية دخلت أبواباً جديدة في سبيل توكيد حداثتها على اعتبار "أن التاريخ لتطور الأشكال الشعرية هو تاريخ لتدرج الوعي بالإيقاع بوصفه مكوناً مركزيّاً في بناء لغة الشعر" [1]، وهو هنا إنما يقف عند تقانتين سرديتين في المقام الأول (إيقاع السرد وإيقاع الحوار)، شعريّاً، وهي محاولة جادة تحرك نحوها إيقاع القصيدة العربية الحديثة من جانبه التعويضي– أي عن الفضاء الخليلي الخارجي – ، كل بحسب فاعلية الاشتغال الإيقاعي وموجاته فيه بوصفه – أي السرد والحوار إيقاعيّاً – إطاراً يمنح القصيدة محيطها الدلالي ، ومساحتها المفترضة، ولتجول عناصرها على سياقها يفترض الحركة أو السكون أو يفترض البطء أو السرعة كل حسب مادته.

بمعنى أخر فإن ناقدنا يقيم افتراضه هذا على افتراض محسن أطيمش في قوله "إن أسلوب إيقاع السرد ووصف الأمكنة لا بد أن يكون أكثر ميلاً إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة

---

[1] – الإيقاع حصيلة التفاعل بين مكونات الخطاب الشعري : محمد كنوني ، مجلة أقلام جديدة ، عمّان ، العدد (28) ، 2009، 118 .

والحوار، الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وأجوبة" [1].

ولعل المسوّغ في هذا الافتراض كما يرى أن السرد ذاتي مسترسل في الوصف غير الحوار المشارك مع الآخر والمتغير، وهذا الافتراض هيمن على الفعل الإجرائي في مقاربة قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور والشاعر سامي مهدي ، إلاّ أنه يفيد – وإن كان في طبقات خفية وسريعة – من تحولات المكان الشعري عبر سير أحداثه مرّة، ويسلط كاميراته على حركة الشخصية وأزمنتها بوساطة افتراضات الزمن مرة أخرى ، كذلك يسعى فعله الإجرائي إلى الإفادة من متوازيات اللغة تشابهاً وتطابقاً ونظاماً قافوياً، ومن ثمّ فإن (إيقاع السرد: إيقاع الحوار) يؤديان الوظيفة بطاقة أكبر من الصوتي وتتجاوز البصري ، إلى عالم يصعب الإمساك بحدوده يشتغل بقوة وتورية في عوالم النص السردي/الشعري، في قضاياه الكبيرة وتفاصيله الدقيقة من الاستهلال إلى عتبة الإقفال، على النحو الذي يحتاج فيه إلى رفع الحجب المتخفية خلفه تلك السلطة – السمع بصرية – الدالة، لأن جماليات النص الشعري تسعى في تشكلاتها المتنوعة ما وسعها ذلك إلى "سردنة الفنون" [2] .

إذ إن منطقة الشعر منطقة مشحونة بالإيقاع يمتد أفقياً وعمودياً – بخطوط متوازية – تسهم على نحو فعّال في منح كل قصيدة نهجها الخاص، الذي يتطلب عادةً رصداً خاصاً قائماً على قدرة الفصل بين إيقاع السرد وإيقاع الحوار في كل نص على جنب، وعدم الارتكاز على افتراض سرعة الحوار وبطء السرد لأنه مرهون بالنظر إلى أنّ الأسلوبين على درجة واحدة من الحالة النفسية [3].

يستند الناقد في قراءته إلى الحراك – السرد – الحوار– الإيقاعي – داخل مكونات العمل الشعري كونه عنصراً مهماً من عناصر التصميم الشعري، "والكاتب يقدمه لنا على هيئة أمواجٍ تتحرك بنظام خاص لتؤدي إلى تأثير معين [...] وقد يبدو في بعض الأحيان خافتاً غامضاً ، وفي البعض الأخر متحفزاً متسارعاً ، ولكنه في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد ، فيكون حراً أو

---

[1] –دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982 ، 321 .

[2] – المغامرة الجمالية للنص القصصي ، سلسلة مغامرات النص الإبداعي ، د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2010 ، 54.

[3] – القصيدة العربية الحديثة : 43 .

منضبطاً ، متعسراً أو منساباً ، هادراً متوثباً أو خافتاً متغيراً ، في آن واحد، وسر الإيقاع هو التنوع في الوحدة أو الوحدات المتنوعة " [1]

إن الإيقاع السردي والحواري – بمفهومه الشعري – يوظف لغايات فنية ونفسية وفكرية ودلالية مهمة ، ومن زاوية نظر أخرى فهو يمنح حركة الأحداث والتجول داخل إطار القصيدة المفترض وخارجه ، وحدود الزمن والفضاء التشكيلي بمفهومه الواسع بعداً جديداً يمنح القصيدة إيحاءً متنوعاً بحسب الأثر الذي يتركه كل مرّة ، ويجسد الانطباع الأول عن كل قصيدة بأفضيتها وعوالمها لأن انتظامها وتوازيها وانسجامها وتداخلها يشكل العنصر الرئيس في هذا الفن ، فيرصد العالمين الخارجي الهندسي والمعماري للقصيدة والخفي الداخلي النفسي ، في حين يرصد مناطق التحامهما ، في الوقت الذي يفضي اشتراكهما إلى نتائج مهمة في المقاربة الإجرائية ومد جسور الترابط الدلالي[2].

إيقاع الفكرة:

اختلف النقاد حول الأسس المعرفية لجذور ((إيقاع الفكرة)) ، في النقد العربي القديم إلا أن الأمر كاد أن يكون محسوماً في التقاء مفهوم إيقاع الفكرة، المصطلح المتداول في الخطاب الإيقاعي الحديث يلتقي مع مفهوم (التوازي) في تماثله ودورانه، نحو توكيد صور معينة تصب في شكل دلالي موحد لتحقيق أبلغ مراحل المزاوجة بين الإيقاع والدلالة، ويمكن كشف الانسجام والتباين في هذه البنى والمعاني عما يعرف بـ "إيقاع الفكرة"[3] وعن رؤية الشاعر وخلفية النص السوسيولوجية.

---

[1] – فن القصة : د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1966، 87–88.

[2]– ينظر في ذلك ، في الإيقاع الروائي ، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية : د.احمد الزعبي ، دار الأمل ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 1986، 8. وينظر فضاء التشكيل الشعري ، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، محمد يونس صالح ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2013، 21.

[3]– ينظر ، مدارات نقدية مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع): فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1982، 243.

فالعلاقة بين المادة الخام وصوغها شعرياً هي علاقة تجلي هذه الفكرة إيقاعيّاً على نحو ما، أي أنه – حسب ناقدنا – تسهم في تحقيق التماسك النصي بالوصول إلى أعلى مراحل المزاوجة الصوت – فكرية، حيث إنّ إيقاع الفكرة ينبعث "أساساً من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة ، وهو عادة إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصة " [1]، أي أنه خلاصة لغة نفسية تتمظهر بأكثر من شكل وأكثر من تجل بالاعتماد على رموز وتراكيب متنوعة تأخذ من آلية التكرار الصوتية أساساً لفعلها الإجرائي.

ففي مقاربة ناقدنا لقصيدة أدونيس الموسومة بـ (المدينة) يركز على التكرار والدوران في فلك هذه المفردة بوصفها بؤرة الفكرة العامة التي تنشطر عنها (بنى صغيرة) ، بفاعليته الوظيفة لتأكيد أمر وتقديره في نفس المتلقي .

إنّ إيقاع الفكرة المتمظهر برداء التكرار إنما يخلق جواً نغمياً يوحي بأهمية الألفاظ المكررة ودورها في تأكيد فكرة ما والدوران الحلزوني فيها وما تكتسبه من دلالات قد تكون مفتاحاً لفهم القصيدة، إذ إن تكرار كلمة معينة في جسد القصيدة في أكثر من موضع له دور في إضاءة التجربة وتعميقها ، فقد يشير الإلحاح على بعض الكلمات إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية الإيحاء بها من دون التكرار، فهو لا يولد من فراغ ، كما أنه لا يهدف إلى سدّ نقص في الكمية الصوتية للبيت وإنما يولد من خلال المزاوجة بين اللغة والنفس ، فيظل في فلك النبض النفسي للشاعر، إذ إن الإلحاح على لفظة ما أو جملة هو لاتصال دلالاتها الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكنه[2]، إلاّ أن ناقدنا يدرك وبوعي الخيط الذي يفصل التكرار بوصفه تقانة إيقاعيّة منفصلة، والتكرار بوصفه آلية عمل من آليات إيقاع الفكرة، ففي الثاني هناك معادلات "تبعث بانسجامها وتنافرها وصراعها وتكرار صيغها ورموزها واكتناز دلالاتها إيقاعاً معيناً لا يمكن القبض عليه، باستعمال الوسائل التقليدية في كشف

---

[1]– القصيدة العربية الحديثة :55.

([2]) ينظر ، ظاهرة التكرار في الشعر الحر : د. صالح أبو إصبع، مجلة الثقافة العربية ، 1978 ، 33 ، و تكرار التراكم وتكرار التلاشي ، ظاهرة أسلوبية تطبق على الشعر العراقي الحديث : د. عبد الكريم راضي جعفر، بحث مقدم إلى مهرجان المربد ، الخامس عشر ، 1999 ، 9–10 .

النظم الإيقاعيّة المعروفة والمألوفة القائمة على التصويت والغنائية العالية" [1]، وإنما بمحاولتها التأكيد على فكرة بشكل دوري وحلزوني يتخذ من القصيدة مساراً لصراعه يتخذ من اللغة المحورية أداة له.

إيقاع البياض:

إنّ ما يرافق المادة الإيقاعيّة الصوتية من لون وخطّ وشكل توزيعي وكثافة كتابيّة توزيع على سطح الورقة وعلامات ترقيم وتركيز طباعي وما إلى ذلك من هندسة بصرية، إنما تسهم على نحو واضح في إغناء النص الشعري بإيقاعات متنوعة مشحونة "بالدلالة ومستجيبة لفكرة النص الأولى بتركيز ينطوي على قدرٍ متنوّعٍ من التداخل والتعقيد والغموض" [2]، ولعل القضية تكمن في تحرر جسد القصيدة العربية من نظام الوزن (كف الصدر يساوي كف العجز)، بطريقة متساوية وعمودية – مع وجود تجارب بصرية محدودة قديماً – لا يمكن أن يدخلها أي خرق يخدش قدسية هذا النظام، إلى أن جاءت القصيدة العربية الحديثة وما رافقها من أسلوب كتابي وطباعي حرّ ومرن يتيح للشاعر التعبير عن تجربته بطرق متنوعة وبأشكال عدة .

وقد حاول ناقدنا محمد صابر عبيد أن يقف إجرائياً عند هذا النمط الإيقاعي على اعتبار أن الخاصية الصوتية لا يمكن أن تدرك إلاّ "من خلال الصمت المحيط به ، الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع" [3]، ولمّا كانت جغرافية المساحة المفترضة للشاعر مساحة حرّة لا تحدد الشاعر بمساحة معينة كان له أن يختار ما يحس أنه يستفزّ القارئ وما يفعل إيقاع البصر بكثافات سوداء متنوعة الكتل، مما حدا بناقدنا إلى اختيار قصيدة للشاعر سعدي يوسف (الشخص السادس)، وقصيدة (إشارة مرورية)، للشاعر معين بسيسو تمثيلاً لذلك، وهي محاولة جادة للكشف عن تقييم البياض المكاني مقابل السواد وأثره الفاعل في بنية الإيقاع وفاعلية التلقي .

---

[1]–القصيدة العربية الحديثة :56 .

[2]– العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطوّر : د. محمد عويس ، مكتبة الانجلو ، مصر ، الطبعة الأولى ، 1988، 373 .

[3] –القصيدة العربية الحديثة : 47.

الفصل الثاني

شعرية الدلالات الإيقاعيّة

المفارقة الإيقاعية: استعادة الفضاء الخليليّ

الإيقاع البصريّ: تغيير الشكل التفعيليّ

تمظهرات الإيقاع في قصيدة (زمّار)

المفارقة الإيقاعية: استعادة الفضاء الخليليّ

يرتبط الإيقاع بالتجربة ارتباطاً لا تنفك عراه ويشتغل موجهاً قرائياً يمدّ النص بأبعاد سيميائية تحيل في كل نص على دلالات خاصة، وتختلف موجة الإيقاع من تجربة إلى أخرى، ولعل من الشائع هو أنه كل ما احتدمت التجربة وارتفعت الحالة الانفعالية والعاطفية سلباً أو إيجاباً زادت فرصة الترخصات العروضية للدخول في عالم هذه التجربة ومشاركتها صنع هذه الدلالة الخاصة، هذا إذ ما عزمت التجربة المؤطرة الخليلية والتفعيلية الحرة أن تخرج على الوزن سداً لرمق الحياة الشعرية المعاصرة وإغناءً لتجربتها.

إلا أن لكل شاعر تجربته وفضاءه الشعري وعموده الخاص ، وإن كانت هناك محددات علمية يستند إليها كثير من نقاد الإيقاع ، فهناك أمرٌ– لا بل خاصية – تميز تجربة محمد صابر عبيد الشعرية العروضية، وهي سيطرة الفضاء الخليلي على تجربته كلما احتدمت وارتفعت العاطفة وطفحت في بؤرة ما ، ويمكن ترجيح أسباب ذلك إلى تمركز الفضاء الخليلي في ذهن الشاعر العربي، مما يمنح قصيدة النثر إيقاعاً خليلياً في لحظات تكوينية دلالية خاصة في جسد النص ونفسية الشاعر وتتجلّى في هذه الظروف الشعرية الخاصة وفي مناطق ما لا يمكن تعميمها .

تنهض قصيدتي النثر (عريس الشفق/ زمّار) السيرية الشعرية على استعادة الفضاء الخليلي للشاعر، ويتجلى واضحاً في الكثير من مقاطع القصائد هذا الفضاء ، فقد غلب الطابع النظميّ للتفعيلة الخليلية (فاعلن) التي تعدّ النواة الأولى لبحر المتدارك ذي الطابع النثري على هاتين القصيدتين، في حين استعادت القصيدتان أنفتا الذكر كلٌ من بحر المتقارب (فعولن) والكامل

(متفاعلن) ومضمرها (مستفعلن)، وإن كانتا لا تخلوان من دخول ما لبحر الوافر إلا انه لا يشكل ظاهرة تسترعي الانتباه.

وتعدّ المزاوجة النثرية /النظمية بين البحور استدراكاً رابعاً لأنماط المزاوجة الموسيقية التي طرحها د.محمد صابر عبيد في مدونته النقدية الخاصة بنظرية الإيقاع، وهي (التداخل العروضي/التداخل الشكلي/التضمين النثري)، وهي مزاوجة شكلت بروزاً في قصيدة النثر (التضمين الخليلي) .

الشعر– في بعض لحظات تكوينه – "يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي ، وأن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني"[1]، ومع هذا لا يمكن البقاء على ذلك الشكل الإيقاعي/الخليلي الانعكاسي لواقع اجتماعي، إذ "لم يعد من العسير الجزم بأنّ الحياة المعاصرة قد اختلفت عما كان سائداً ومألوفاً قديماً ، وأن التحول أو التغير أصبح أمراً مقبولاً ، بل من العجيب أن لا نميز الانزياح والعدول في أنماط البنى الفوقية والتحتية على صعيد الأدب وغيره ، ومن يتدبر التجربة الشعرية الجديدة يتضح له أن الشاعر المعاصر بدأ يتعامل مع اللغة وإيقاعها تعاملاً جديداً وخاصاً يختلف كثيراً عن منهج الشاعر التقليدي ، ولا بد إن يكون الباحث على وعيٍ كافٍ بحيوية الانحراف الطبيعي وأبعاده" [2] .

يقول الشاعر محمد صابر عبيد في قصيدته (عريس الشفق):

مثل كلّ الورودِ حين تُجن لفرط رهافِتها

عشقاً وزهواً رحلتْ

مثل كلّ الأماني الحبيسة في ضفةِ القلبْ

لم تدعْ لي فرصةً للتأملِ .. للتحمّلِ .. للكلامْ

لم تدعْ لي من ودادكَ

---

[1] – قضية الشعر الجديد: د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي ، دار الفكر، القاهرة ، الطبعة الأولى 1971، 20.

[2] – أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر: د.عمران خضير حميد الكبيسي، مجلة الأقلام ، العدد (الأول)، كانون الثاني،1990، السنة (25)،27. وقد طرح الباحث بديلاً لأجزاء تفعيلة الخليل مستلهمة من رواية نقلت عن الخليل واضعاً (نعم) بدلاً من مقاطع التفعيلات ، ينظر، م.ن،29.

ما يُسكتُ في الروح هذا الظمأ

كخطف البروقِ ، كلمحِ البصر

تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرةْ

بماذا أُفسّرُ كيدَ المنونْ !

((أكل الذي نحبّهمُ يرحلونْ ...!))

ويتركون في أعلى أعالي الضميرِ المنادي

دمعاً من الخزّ يثقبُ الروحَ والولعَ المر والتسمياتْ

***

فالهندسة التقطيعية لها:

فاعلن فاعلن فلن ((فعل)) فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن

فعْلن فلن((فعل)) فاعلن نـ

فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فعِلن فعِلْ

فاعلن فعْلن فلن ((فعل)) فاعلن فعِلن فعلْ فعِلن فعلْ نْـ

فاعلن فعْلن فعولن

فعْلن فعِلن فاعلن فاعلن

فعل فاعلن فعِلن فاعلن

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولُ فعولن فعولْ

فعولن فعل فعل فعولن فعل فـ

فعل فعل فعل فاعل فعولن فعولن فعولن

فعْلن فعلُ فاعلن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولْ

***

تندرج هذه اللوحة الشعرية المفعمة بإحساس فجائعي يحمل سيمياء الموت، من خلال الصدى الإيقاعي والسياقي المتضمن اللا نماء والانبتار الحاد والسكون الرهيب والتشبيه الرثائي في آن، ضمن ((قصيدة العائلة)) التي "ترويها الذات الشاعرة في صميم القصيدة السير ذاتية ، إذ تتمركز الذات الشاعرة حول أنويتها وتنفتح بالقدر ذاته على الماحول العائلي ((الأب / الأم / الأخوة)) لتحكي سيرتها وسيرتهم، انطلاقاً من رؤية واقعية مشحونة برؤيا تخييلية ترتفع إلى بناء قصيدة سير ذاتية لها / لهم" [1] .

يسعى الشاعر إلى دمج الفضاء السيري بالغيري والإفادة من الطاقة الأسلوبية الكامنة في اللغة والإيقاع والعدول إلى الضمائر عن التصريح اللفظي – في أكثر مواضع النص – باستخدام دوال (رحلتْ / تدع / لي / تدع / لي / ودادك)، ومن ثم العودة إلى التصريح ((منعم)) في سياق حوار الراوي الشعري الذاتي مع نفسه ، وهو يستعيد الشخصية قبل الموت بحكم معرفته بها ، في سعيٍ لخرق أسلوب الخطاب – الغياب الشعري واللغوي والانحراف عن الغيري إلى الذاتي، باستخدام دوال الغيري الضمائرية في الأسطر (3/2/1) والانتقال إلى الذاتي في الأسطر (5/4)، والعودة من ثم إلى الغيري في السطر (8) ((منعم))، والجماعي في السطر (10)، مصحوبة بتحولات وانزياحات عروضية في بحر المتدارك، فضلاً عن حركة الشخصيتين داخلياً في مونولوج ساكن رتيب.

إذ إنّ الضمائر المرصودة في هذه اللوحة تحيل على شخصيتين إحداهما الذات الشعرية والأخرى الذات الغيرية المرثية، مع نمو إحساس مدرك لجدلية الحياة والموت بأسلوبيته التشبيهية (مثل كل الورود) المنزاحة عن الفائدة في طاقة الترخصات العروضية في المتدارك، إذ يفيد السطران الشعريان الأول والثاني المدوّران تدويراً صورياً من التشكيلات العروضية لبحر المتدارك (فاعلن / فلن ((فعل)) / فعِلن / فعْلن / فاعلن ن).

---

[1] – العلامة الشعرية ، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة :أ.د.محمد صابر عبيد ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ،الطبعة الأولى ،2010، 140.

استخدم الشاعر النواة الأساس لبحر المتدارك التامة معرجاً في لحظات دلالية خاصة على (فاعلن) المشعثة والمخبونة (فلن) و (فعِلن) المخبونة – في أسطر شعرية معينة – وكذلك (فعْلن) المخبونة المضمرة [1] .

ولم تكن ظاهرة إقحام المتدارك بهذا الكم من الترخصات العروضية جديدة فقد حكم الكثير من العروضيين بشذوذ استخدامه سالماً .

في السطرين الأول والثاني اقتربت الصورة من التجسيم في محاول لدعم الإيقاع البصري للنص من خلال التدوير الصوري ، الذي اقترن بترخصات كادت أن تكون متشابهةٍ منحت النص إيقاعاً صورياً عمل على مد قنوات التواصل الاستمرارية في مدّ السكون.

إن التدوير فضلاً عن وظيفته الإيقاعية والبصرية والدلالية، يعبّر عن حركة انفعالية لا يكاد يسيطر عليها البناء البصري والإيقاعي النصي، فلقطة الموت المقترنة بالورد الراحل تحيل في جزئها الثاني على الانقطاع متمثلة بـ (رحلتْ) التي تحمل سيمياء الغياب ، في حين جاء الجزء الأول دالاً على السكون في لحظته التشبيهية، وهذا ما يفسّر لنا تمام ورود تفعيلتي التشبيه (مثل كل الورود) (فاعلن فاعلن) بفتح استهلالي باللفظ (مثل) بدلالة الماضي، مما أضفى سكونية معلقة بشيء من الحيوية (كل الورود) المنقطعة باستكمال صورة النص "وهذا طبيعي مادام الانفعال الذي يأتي بالصورة ويدخلها في القصائد هو الذي يشكل الأوزان الملائمة، ومن هنا يتّحد نظام الصورة أو (الشكل المكاني) مع نظام الإيقاع (الشكل الزماني) فيتّخذ الجميع شكلاً موحداً ذا انطباع عام "[2] .

---

[1] – التشعيث: هو قطع رأس الوتد المجموع كتحويل فاعلن إلى فالن ، وقد أجاز بعض العروضيون وروده في الحشو لأنها علة غير لازمة ، ينظر ، فن التقطيع الشعري والقافية : د. صفاء خلوصي ، بيروت ، الطبعة الثانية ،1966 ، 209. والخبن: هو حذف الحرف الثاني الساكن ، ينظر ، الإقناع في العروض وتخريج القوافي : الصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد (ت 385 هـ) ،تحقيق محمد حسن ال ياسين ، منشورات المكتبة العصرية ، الطبعة الأولى ، بغداد ،1960، 14، والإضمار: هو تسكين الحرف الثاني، ينظر، م.ن ،29.

[2] – الصورة الفنية في شعر أبي تمام : د. عبد القادر الرباعي ، شركة المطابع النموذجية ، الأردن ، الطبعة الأولى ،1980 ، 233.

إنّ نظامي الوزن والصورة يتبع أحدهما الأخر في التكوين الشعري من خلال أدواته التعبيرية المعكوسة أحداهما على الأخرى، إذ إنّ الترخصات العروضية ونظامها الإيقاعي لم تكن حالة اعتباطية وإنما تصب في مصلحة نفسية ودلالية يعبر عنها بصورة تعبير ذهني وصوتي.

الانفعال المشحون في النص ينمو تنامياً يوحي بالحركة والاستمرارية (عشقاً / زهواً) في سياق التجانس الدلالي والصوتي في الطرفين، مرفقاً بغنة النون الحزينة – الناتجة عن إشباع التنوين– صوتياً وعروضياً– التي تحيل على ذاتية الموقف، وما تلبث أن تحقق الانقطاع الصوتي والدلالي (رحلتْ) .

فتنتهي بهذا لقطة الموت الشعرية بطابعها السكوني الإعرابي لعنقدة الدلالة بصرياً وذهنياً لتصب في منظار سيميائي واحد، إذ إنّ لفظة (رحلتْ) تحمل في طياتها طاقة خصبة من الدلالات التي لا تولد سوى الغياب وهو يحمل قوة انفعالية لا تشبعها نواة المتدارك (فاعلن) المتكررة بنغمٍ موحدٍ يخلق نوعاً من الرتابة، ولما كانت هذه الرتابة تقف موقفاً ضدياً من الدلالة في لحظات شعرية خاصة وتقف الموقف ذاته من لحظات تجريبية فقد استغل الشاعر طاقة الترخصات العروضية في هذين السطرين، في استعادة للفضاء الخليلي في قصيدة نثرية ليشتغل هذا الفضاء على الفضاء الدلالي باستخدام بحر مهجور لحالة هجرت آنفاً، لا رغبةً لكنها بقيت عالقة في الذاكرة والروح والوجود العاطفي الطافح بالحزن والمعاناة الشديدين كحضور المتدارك في القصيدة الحديثة بطابعه النثري للتعويض عن معاناة الشكل العمودي الخانق.

إنّ فـ (فاعلن) تمثل مظهراً إيقاعياً رتيباً لا ينسجم والموقف الفجائعي الحزين والانفعالي ، وإن كانت مؤثثة تأثيثاً فجائعياً وقد يحمل السطر الثاني وجهاً عروضياً لا يقل أهمية عن الأول ولا ينزاح عن السيميائية المبنية على الوجه الإيقاعي الآخر، فقد يكون التنظيم الهندسي لهذا السطر على الشكل التالي: (فعْلن فعولن فعلن) و (فعولن) لم يُعرف عنها أنها استخدمت قديماً في المتدارك إلا أنها استخدمت في الشعر العربي الحديث وقد شكلت ظاهرة بارزة .[1]

[1] – تحولات المتدارك ،دراسة في ديوان " المطر في الداخل " و " أناشيد الصباح " لإبراهيم نصر الله (بحث) : د. سامح الرواشدة ، مجلة أفكار ثقافية ، العدد (132) ، أيار ،1998 ، الأردن ،16 ، وما بعدها.

إنّ نظرة متفحصة في أبعاد النص الإيقاعية والدلالية تكشف لنا عن تلك العلاقة الحميمية بينهما، فما ورود تفعيلتي افتتاح النص تامتين، ولا شيوع الترخصات العروضية واستعادة الفضاء الخليلي– وان كان هناك دلالات أخرى لهذه الاستعادة – وحركية التنوين وسكون التاء في (رحلت)، إلا وهي تحمل في طياتها أبعاداً دلالية ما تشكلت إما بوعي الشاعر الناقد أو لا وعي الشاعر الشاعر.

في محاولة من الذات الشاعرة لتعميق وتجلّي العلاقة بين السيري والغيري من خلال إيقاع الصورة التشبيهية القائم على الفضاء العروضي المرخص، يتمظهر إيقاع الموت باشتغال المؤثرات الإيقاعية في لغة النص بوساطة الإيقاع السمعبصري ، فعلى صعيد الفضاء الخليلي يمكننا ملاحظة التشعيث والخبن والطي[1]، فضلاً عن تضمين (فعولن) نواة المتقارب في أثناء المتدارك، ذلك أنها تحمل طاقة إيقاعية ممتدة في وتدها المجموع يتبعه سبب خفيف يكسر رتابتها الإيقاعية في "محاولة لتوسيع الخارطة الموسيقية للشعر الجديد... ومنها ابتعادها عن تلك الأوزان الفخمة التي كانت تملأ أذن القارئ التقليدي ، وهذا الابتعاد متأت من اقترابها الشديد من الإيقاع النثري... ولأن لغة الشاعر الحديث بوجه عام لم تعد تبتعد كثيرا عن لغة الحياة المعاصرة فإنّ موسيقاها بالتالي ستختار من الإيقاعات ما يبرر هذا التقارب والالتقاء بين اللغة وإيقاعها ولغة الشعر الجديد وإيقاعه" [2].

كذلك هي محاولة لاحقة لمحاولات الذات الشاعرة لكسر رتابة بحر المتدارك وتأثيث تجربة إيقاعية منسجمة مع تجربة الروح الشعرية، ويتمظهر هذا جلياً في قصيدة (عريس الشفق)، بتقليص البعد الزمكاني، في حين يعبّر المدّ في التفاعيل النصية عن أنين الذات الشاعرة وامتدادها الصوتي في آن، لتسهم الترخصات العروضية بتغيير الشكل الإيقاعي المتعارف عليه لعروض الخليل بخروج (فاعلن إلى فعْلن– فاعلن إلى فعِلن – فاعلن إلى فالن)، فضلاً عن استعادة فضاء المتقارب، وفضلاً عن الإفادة من أسلوبية البناء التركيبي للغة بتحويل دلالة الألفاظ إلى أضدادها (للتأملِ .. للتحمّلِ .. للكلامْ) بالاتكاء على (لم تدع).

---

[1] – التشعيث (وهو حذف أول الوتد المجموع) وقد رجح بعض العروضيون إدخاله في الحشو ذلك أنها علة غير لازمة كقولك فاعلن= فالن، ينظر، فن التقطيع الشعري: د.صفاء خلوصي، الطبعة الثانية، بيروت ،1966، 197،209.

[2]– تحولات الشجرة، (دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها) ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط/1 ، 2006. 101.

إنّ هذه الإفادة من تشكيلة التفعيلة الأساسية ما هي إلا خلاصة لغة نفسية قبل أن تكون لغة عروضية ، بحيث تنفعل معها الذات الشاعرة في حركة ذاتية قبل أن تكون صوتية عروضية ، فالوزن العروضي في الشعر لا يتحقق إلا من خلال اللغة المعبر عنها بنظام العلاقات البنيوية، ابتداء من الكلمة كأصغر وحدة لغوية وانتهاء بالتفعيلة كأصغر وحدة عروضية ، ولهذا فإن العلاقة بين البنية اللغوية والبنية العروضية – علاقة لفظية – معنوية بالأساس[1].

يحمل السطر الثالث وما بعده أنويّة عالية تجتاح الشكل الإيقاعي المألوف لتفيد من حرية التغيير الإيقاعي والشكلي في القصيدة الجديدة، إذ يسعى كلاهما كي يصبّ في منظور الدلالة، فعلى صعيد هذا السطر تفيد الدلالة من الشكل الكتابي والتفعيلي للنص إذ كتب هذا السطر بستِ تفعيلات ، الثلاث الأولى منها بشكلها التام الدالة على الهدوء إذ تطابق العروض والمعنى، ففي الوقت الذي تمّت به التفعيلات تمّ المعنى، في حين رخصت التفعيلات الثلاث الأخرى، إذ إن الإيقاع الغيري هنا جاء احتفائياً بهائياً.

أسهم التضعيف المشدد في (كلّ) في احتفائية وتمام هذه تفعيلات مما يعزز دور البنية التركيبية للصورة في البنية الدلالية والإيقاعية، ولعل مما يسهم إلى جنب ذلك في تمظهر إيقاع الصمت/الموت لفظة (حبيسة) بإبعادها الذاتية ودلالاتها الضاربة في أعماق التجربة ولا تقل عن ذلك أهمية إيقاعية التكرار والتوازي من خلال توالي:

لم تدعْ لي فرصةً للتأملِ .. للتحمّلِ .. للكلامْ

لم تدعْ لي من ودادكَ

إنّ مما لا شكّ فيه أنّ تكرار ألفاظ (لم/ تدع/ لي) بصيغتها التركيبة تنبع من إحساس بأهمية صيغة اللازمة الإيقاعية في المنظار الدلالي ، وهذا الإحساس لم تكن آثاره في نفسية المبدع فحسب بل إنه "يحدث أثاراً نفسية للمتلقي، فهو يطبع في حسه، عقله، أو قلبه أو وجدانه .....الخ، يطبع صورة الشيء المكرر، صوتية كانت أو مرئية، إن التكرار يجعل الأمر المكرر حاضراً غير

---

[1]- ينظر الإيقاع النفسي في الشعر العربي : عباس عبد جاسم ، مجلة الأقلام ، ع 5 السنة 20، 1985، 96، وينظر، شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام –دراسة إيقاعية،36.

غائب"[1]، إذ إنّ وقوع هذه البنيات اللغوية – المكررة – في بداية صدور الأبيات فضلاً عن افتتاحها بـ (لم) أسهمت أسهاماً جلياً إفادة معاني النهي، ومدى هذا النهي في نفسية المبدع من خلال نهي (للتأملِ .. للتحمّلِ .. للكلامْ) ومدى دلالتها على التعويضية – تعويضية الذات الشاعرة – عن حالات الجزع والحزن الشديد، وقدرتها على تقرير الأمر في النفس والاستعذاب، فهو بذلك يتجاوز كونه ظاهرة إيقاعية بل يمتد إلى أبعد من ذلك ليشكل ظاهرة دلالية تسبر غور النص وتكشف عن مكامنه .

ويتخذه الشاعر لـ "يؤكد على حقيقة داخلية تتصل بتكوين تجربته الشعرية وحركته الذاتية التي يعانيها ، وهو ما يجعل ظاهرة التكرار ذات وظيفة متحركة تكسب أجزاء النص قدرة على الحركة والترابط العضوي الممتد في مستوياته الواضحة والخفية منها "[2] ، وله إمكانات تعبيرية تتمثل أهميته في قدرته على خلق الترابط والتأكيد على دلالة مقصودة بعينها في سياق الألفاظ ، وما ينبع عنه من إيقاع يخدم النظام الداخلي للنص ويشارك فيه، وهذه قضية هامة لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يكشف عن الدلالة الإيحائية في النص[3]. فالألفاظ هنا تشكل نظاما خاصا في القصيدة، ينبع من صميم التجربة وعمقها، وكلما كان نابعا من صميم التجربة يمنح نفسه "أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية واللغوية الصرف ، لتصبح أداة موسيقية دلالية في أن معاً "[4].

أسهمت هذه الحالة إلى جانب أسلوبية التوازي السمعبصري في ثراء دلالة النص إذ إن التوازي في الشعر يتجه عمله نحو وظيفتين مهمتين، فهو يعمل على تحقيق البعد الإيقاعي في النص في

---

[1]– التكرار الأسلوبي في اللغة العربية : د . السيد جعفر، دار الوفاء، مصر، الطبعة الأولى 2003، 59.

[2]– السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً) ، د. علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، المطبعة الاقتصادية ، 1992، 349–350.

[3] – ينظر ، قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، الطبعة الثانية ، 1965، 230، وألق النص ، دراسة للبنى الفنية والموضوعية في شعر الموصل المعاصر: عبد الغفار عبد الجبار ، دار ابن الأثير ، الموصل ، الطبعة الأولى ، 2009 ، 153 ، و الأسلوبية وتحليل الخطاب : د. منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري، دمشق،80،2009.

[4]– القصيدة العربية الحديثة، 184.

حين يسعى إلى تبليغ رسالة ما، وهو بهذا يتجاوز كونه سمة إيقاعية إلى أبعد من ذلك ويتجاوز ما هو لغوي إلى ما هو نفسي ينسجم وإيقاع النفس والوجدان.[1]

إذ استطاعت الذات الشاعرة في تصوير معاناتها (الموت) الذي لحق بالاخر المرثي – العائلي – من نأي الذات الشاعرة عن الأسلوب اللامباشر بالتصريح .

تشتغل كل من الحركات الإعرابية وعلامات الترقيم في بنية النص الدلالية والإيقاعية من خلال ممارستها الإجرائية في الوقوف والحركة الانخفاض والعلو ، إذ يمنح النص إيقاعية بصرية حيناً وسمعية حيناً أخر لا تقل أهمية عن تقانات الإيقاع الأخرى ، بوساطة خصوصيتها السطرية في جسد القصيدة الحرة والنثرية، إذ لعب دوراً في (للتأملِ .. للتحمّلِ .. للكلامْ) ، حين اشتغلت الكسرة في (للتأملِ/للتحمّلِ) على مدى الكلمتين بتوازٍ على مستوى الصوت (ياء) المشبع بالكسرة، رافقه توازٍ انكساري في نفسية الذات الشاعرة وهو ما يوحي بتعميق الحالة الانفعالية ، فالصوت المنكسر هو ألصق بالذات المنكسرة وأكثر قدرة على استمرار إيقاعية النص بطريقة امتدادية – أفقياً – في تدليل الحسرة والتأوه الشديدين.

إذ إن "إيقاع الحالة الشعورية هي انعكاس لطبيعة الوضع النفسي للشاعر ، ومن هنا يمكن قياس درجات التوتر النفسي في الشعر من خلال الإيقاع اللفظي ، الذي يفضي عادة إلى الإيقاع المعني في النفس..... إن طبيعة الإيقاع النفسي في الشعر هي انعكاس لطبيعة الإيقاع الذي يحكم الذات الشعرية من الداخل، وبالتالي فإنّ هذه الطبيعة الإيقاعية هي التي تطبع خفايا وتجليات التجربة الشعرية بطابعها الخاص"[2]، ويبدو أن العلاقة وثيقة بين ذاتية الشاعر الدلالية والإيقاعية في قدرة على الإفادة من المتدارك أولاً وكسر رتابته ثانياً للتعبير عن حالات انفعالية خاصة، في الموت والأمل المفقود والكلام المحجوب.

---

[1]– ينظر، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، د. سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، ع2، 1998، 11. وظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء د. موسى ربابعة، دراسات العلوم الإنسانية، م22، ع5.
، 2037، شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام – دراسة إيقاعية،108.

[2]– الإيقاع النفسي في الشعر العربي : عباس عبد جاسم ، مجلة الأقلام العدد 5 السنة 20 مايس 1985/ 98–99.

إنّ العلاقة بين الحالة الانفعالية للشاعر وبين حركية النص الإيقاعية محطّ جدل ، إلا أنه ومن خلال إجرائية التحليل الإيقاعي يمكن تلمس هذه العلاقة ومدى انعكاسها على البنية الإيقاعية للنص، وإن كنا لا نمتلك الأدلة العلمية الدقيقة على مدى صواب ومجانبة صواب ما يمكن إسناده من حركية إيقاعية على المضمونية، إلا أنها علاقة لا يمكن تجاهلها مع إننا عزّل في مواجهة التقانات العلمية التي تجزم الأمور التي لا يمكن تطبيقها كثيراً في النص الأدبي حمال الأوجه.

في الحقل نفسه نقف أمام موقف آخر ولكنه أقل وطأة من الموقف الأول ، وهو مدى الانعكاس الدلالي، وما الدافع النفسي والوظيفي والتعبيري للانتقال الإيقاعي من بحر شعري إلى بحر آخر على حدود المقطع واللوحة الواحدة وخارجها – أي بين مقطعين داخل القصيدة الواحدة – والمسمى تنوعاً إيقاعياً، الذي عدّه شاعرنا مزاوجة موسيقية في رؤيته النقدّية.

إن ما يميز مدى الانعكاس دلالياً من الانتقال والتنوع الخليلي الداخلي والخارجي هو أن هذا الانتقال له مسوغات علمية تعكسه دلالياً، ما يكمن في النظام الخاص الذي يحمله كل بحر ذلك الذي يتميز عن الآخر بنغمته المختلفة، ومن ثمّ فإنّ هذا البحر أكثر من غيره في موائمة تجربة ما ، فـ "أن تعدد الأوزان يعني تعدد وسائل التعبير عن التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها شاعرنا المعاصر، إذ إن أولى موجبات هذا التعدد هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربية الحديثة نحو بنية درامية، وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر، وفضلاً عن ذلك فإن هذا التداخل العروضي يعطي الشاعر فرصة للتعبير عن ثراء التجربة"[1].

وقد لا يكون ذلك مرهوناً بتغيرّ موضوعي للنص وإنما "يرتبط بتغير العاطفة وما يصحبه من تغير سيكولوجي في ذات الشاعر المبدع ، فتغير العاطفة يحدث تغيراً في نبرات الصوت ، وفي طول المقاطع وقصرها، وفي العلل والزحافات ، ومن الأجدر أن يحدث تغييراً في البحر الشعري، فإن اختلافاً في البحر الجديد عنها في البحر السابق يعطي تميزاً لما يجدّ من العواطف والمعاني

---

[1] –القصيدة العربية الحديثة،236، وينظر،النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985 ، 59.

تعجز الزحافات والعلل أن تحققه في البحر السابق" [1]، فالالتزام بوحدة الإيقاع الوزني – إلا إذا ساير التجربة وعبر عنها – يفسد تلك التجربة ، ولا أحسب أن تلك الرّخصة قادرة على التعبير عن التجربة في الكثير من أوقات مجيئها ، وإذا كان ما يثير إعجابنا ويسهم في زجنا في التجربة وفتح باب الدلالة على مصراعيه هو الإيقاع لا الوزن كان حرياً بنا قبول ذلك الإيقاع الوزني المتنوع المتداخل.

إنّ ما يميز (عريس الشفق) أنها تسعى إلى الرقص على وتر التجربة في مشاركة الآخر/المتلقي في العملية الشعرية ، فتنتقل (عريس الشفق) في عدد من أسطرها إلى المتقارب:

تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرةْ
بماذا أُفسّرُ كيدَ المنونْ !
((أكل الذي نحبّهمُ يرحلونْ ...!))
ويتركون في أعلى أعالي الضميرِ المنادي
دمعاً من الخزّ يثقبُ الروحَ والولعَ المرّ والتسمياتْ

ينهض سطر (تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرةْ) وما بعده على الشكل التفعيلي الهندسي لعروض المتقارب انتقالاً من المتدارك ، ولا يخفى على أحد من المتخصصين تلك العلاقة الحميمية بين المتقارب والمتدارك حتى سمي المتدارك متداركاً لأنه تدارك المتقارب ، فضلاً عن أن أحدهما يمثل انقلاباً للآخر، إلا أن ما يميز المتقارب عن المتدارك هو تلك الامتدادية التي تتميز بها (فعولن) الناتجة عن افتتاحها بوتد مجموع أولاً ويفصل بين كل وتدين سببٌ واحدٌ ثانياً.

إنّ أسطر التحول الإيقاعي إلى المتقارب تمتاز بالطول النسبي إذا ما قورنت بأسطر المتدارك، إذ إن هذا التحول في المناخ الإيقاعي أقترن بتحول في المناخ الشعري، فقد اقترنت امتدادية المتقارب بلحظات انفعالية يرافقها حزن يكسر قوة الحركة الإيقاعية من خلال الدوال (تساميت/يا/منعم/الجرح/العين/المنون/نحبهم يرحلون/المنادي/دمعاً/يثقب الروح/الولع)، إذ تبدأ الحركة الإيقاعية تنازلياً بافتتاحية (تساميت يا)، فالصورة الإيقاعية المتداخلة ترتبط بعلامات دلالية خاصة

[1]– الخروج على الوزن في القصيدة العربية،21.

منطلقة من واقعه المرير، وهو يمر بلحظات تشعره بقوة الهوة بينه وبين المُرثى ، لذا نجده يكسر أفق الغياب إلى الحضور الشعري انتقالاً من الضمائر إلى التصريح بالاسم (منعم) بترديدها النغمي (م/ن/م/ع).

فالشاعر وهو يعبّر عن ذلك أنزاح عن الشكل الإيقاعي المألوف لهندسة المتقارب (فعولن)، إلى (فعولُ/ فاعل/فعل /فاعلن/فعلُ /فعولْ)، في سياق الإفادة من طاقته العروضية كالقبض والحذف والثرم، وما إلى ذلك[1]، ولو تفحصنا التوزيع السطري لعروض المتقارب لرأينا أنّ شيوع التفعيلات المرخصة جاءت متوافقة مع النداء الروحي المتدفق المتحول إلى نداء مجاني (يثقب الروح) ، في الموقف التعجبي المدهش المقترن بالسؤال المعبر عن موقف سيري بالحضور الطاغي للأنا الشعرية، وعلاقتها بالعائلي ، ليعطي دلالة عن مدى الانفعال النفسي من جهة ومن جهة أخرى يوقف الحركة الإيقاعية.

ولعل هذا من أسرار التحول الإيقاعي، أُثيرَ من خلاله إيقاعٌ حزينٌ يعبر عن يأسه ومأساته الكبيرة الحادّة من الحركة والاستمرارية ، ولعل خير ما يسهم في قطع جسور استمرارية هذه الحركة هو السكون القافوي – مجازاً – في كلٌ من (الصغيرةْ/يرحلونْ/المنونْ/التسميات) وللوقوف أكثر على هذا التحول النثري/العروضي– العروضي /العروضي، نأخذ:

أراكَ بعينين دامعتين ضاحكتين تُغالطُ كلّ الجنودِ، تُمازحهمْ،

تغازلُ كلّ البناتْ

وشدوَ الحياةْ

وترجعُ في أخر الليلِ جذلاً

فالهندسة التقطيعية لها:

---

[1] –القبض: هو حذف الخامس الساكن، والحذف :هو حذف السبب الأخير في التفعيلة، والثرم تحويل التفعيلة إلى فعل، ينظر الإقناع ،72 ، وما بعدها. والعروض والقافية،87، وما بعدها.

فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولْ

فعولُ فعولُ فاعلن نـْ

فعولن فعولْ

فعولُ فعولُ فعولن فعولن

يبدأ هذا المشهد الشعري بطاقة تصويرية عالية تنهض منذ السطر الأول مستخدمة آلة التصوير البشري (أراك/بعينين) ، مسهماً في كشف العلاقة بين اللغوي والصوري والتفعيلي للنص، مولداً من ذلك تناغماً داخلياً يبرز الحركة الإيقاعية الداخلية والخارجية للنص ، فبحكم المعرفة السياقية للمرثية تحال الدلالات النصية على ضديتها (دامعتين/ضاحكتين/تغالط /تمازح/تغازل/شدو الحياة /ترجع) ، ويسهم في كشف هذا التحول من المتحرك الصوري إلى الثابت الصوري ، وإذا توخينا الثبوت قلنا البطيء الصوري ، هو ذلك السكون القافوي ، فلم يكن سكون (تُمازجهمْ/ البناتْ/ الحياةْ) طبيعة لغوية بل حاجة دلالية تطلبتها التجربة لتعكس إيقاعياً بمعية (،) الفارزة بطابعها الإملائي في (تمازجهم) لتمثل نقلة صورية مع وجود رابط دلالي ، في حين جاء النص بتنوع حرّ لتشكيلات المتقارب ما بين ارتفاع وهبوط متفاعلة مع درجة الانفعال النفسي للشاعر.

يسعى البناء التفعيلي في النص إلى اختزال عددٍ من السواكن في (فعولن) بتحويلها إلى (فعولُ) ، الذي يسهم في الحد من الحركة الإيقاعية المتنامية على العكس من زج السكون في القافية، التي تكشف عن التجربة الشعرية القاسية التي يمر بها الشاعر وهو يعيد الشخصية المرثية ، في تصوير عنفوان شبابها، إذ تتكفل الدوال (تغالط /تمازح/تغازل/شدو الحياة /ترجع في أخر الليل/جذلاً) بتعميق الإحساس العاطفي والوجداني من خلال استحضار الصدى الروحي المفقود.

إنّ هذا لا يمنع من وجود حركة إيقاعية أسهمت في وجودها الألفاظ والتراكيب اللغوية سواءً على مستوى الشكل أو على مستوى الدلالة ،فعلى مستوى المفارقة الدلالية (ضاحكتين/دامعتين)- (تغالط/تمازجهم) .

يحيل التوازي الدلالي الحاصل بين مفردات السطر الشعري على ضدية دلالية تثير الدهشة والغرابة ، مما يمنحها دلالة تشتغل في بنية النص الإيقاعية في سياق قدرتها على بناء التوتر في

النص، فما تحيله كل مفردة من دلالة هي نقيضة للأخرى ، ففي الحين الذي تحمل فيه مفردة العينين (الضاحكتين) دلالة الأمل الحالم بمستقبل مشرق في طقوس إنسانية خاصة ، تحيل مفردة (دامعتين) على النواح اللاجم لذلك الفرح العارم في لحظات نائحة :كلمح البصر، وكذلك الدلالة النقيضة بين (تمازجهم) في دلالتها المعجمية والسائدة هي نقيضة من (تغالطُ) حتى في بنائها الصوتي ، فكل منها يحيل على عائلة من الدلالات الصوتية.

ففي حين تقابل المزحة الرقة في الطبع والعمل والعيش ، تقابل الغلظة الضد وعدم الرقة في ذلك، وتعمل الثنائيات الضدية في النص على استثارة القارئ وجعله شريكاً في العملية الشعرية عن طريق استثارته وتحفيز ذهنه ليتجاوز ما هو ظاهر من المعنى– في التقابلات الضدية – للوصول إلى المعاني الخفية، وبهذا تكون مسألة التأويل ذات أهمية بالغة في تحليل التوازيات السلبية – الضدية[1]، هذا فيما يخص المستوى الأفقي للإيقاع الدلالي في النص، أما على المستوى العمودي فقد منح الشاعر نفسه الحرية في توالي (وشدوَ/وترجعُ) على المستوى العمودي لتعمل أداة تعبيرية إيقاعية في آن .

إنّ الركن الأساس الذي يقوم عليه توازي التقابل الدلالي هو الدلالة ، وعلى ما يبدو أن الإيقاع عملية لاحقة للدلالة على العكس من تقانات الإيقاع الأخرى ، ومنها التكرار الذي يعد هو الأقرب إلى التوازي، وبما أن الإيقاع يقوم على شيء من التوقع لعملية دورية سواء أكانت منتظمة أم غير منتظمة فإن التوازي الدلالي في هذا النص خلق إيقاعاً ناتجاً عن توقع معاودة منتظمة لتقابلات ضدية.

أما بحر الكامل فقد جاء في:

تحبو إلى شباكَ المفتوحِ كي تلقي عليكَ النظرةَ/القطرةْ،

لتقوم بعد نضوب ماءِ الفجرِ – في هلعٍ – قيامتُها

---

[1]– ينظر، المفارقة في شعر المتنبي: د. عبد الهادي خضير، بحث مقدم إلى ندوة بغداد السادسة، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، نيسان 2،1997، والمفارقة : نبيلة إبراهيم، مجلة الفصول، ع4، سبتمبر، 1987، 133، والأسلوبية الشعرية، 206.

فالهندسة التقطيعية لها:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مسـ

متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفا

(متفاعلن) هي الأساس الهندسي لعروض الكامل التي كثيراً ما يدخلها الإضمار فتصبح (مستفعلن) ، وقد "سمي كاملا لكماله في الحركات، وهو أكثر البحور حركات فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة.. وقيل سمي كذلك لأنه كمل عن الوافر الذي هو الأصل في الدائرة وذلك باستعماله تاما، وقيل إن سبب التسمية هو أن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور ، فليس من البحور بحرٌ له تسعة أضرب كالكامل"[1].

ولما كان من البحور الصافية كان له المسوغ الكبير في زجه في تجربة القصيدة العربية الحديثة هذا من جهة، ومن جهة أخرى دور الترخيصات العروضية مما منحه قدرة عالية على استيعاب الكثير من التجارب الشعرية.

يمتاز البحر الكامل بامتداد زماني وقد وظف هنا ليخدم غرض الذات والعائلية والذات الراثية ، فكان من الطبيعي شيوع زحاف الإضمار للتقليص من الامتداد الزمني وهذا ما يتطلبه غرض الرثاء فتتحول متفاعلن (///o // o) إلى متْفاعلن (/ o / o // o) ، ولهذا يكون شكلها كتفعيلة الرجز مستفعلن (/ o / o // o) والمعروفة بسرعتها الإيقاعية الانتقالية.

إنّ زحاف الإضمار يقلل من حركة تفعيلة (متفاعلن) ويجعلها أكثر وقاراً وأليق بالتعبير عن الحزن والتفجع والحسم والغياب، فما هذه الإفادة من تشكيلة التفعيلة الأساسية إلا نواة لتجربة شعرية ممزوجة بلغة عروضية/إيقاعية استطاع الشاعر في حركة أن يحقق الانعكاس التجريبي في التجربة العروضية، وهو بذلك يتجاوز الشكل التفعيلي إلى علاقة تركيبة /عروضية ، ذلك أن العروض جسد تكسوه التجربة.

---

[1] – فن التقطيع الشعري والقافية: 95.

يسعى النص بوساطة الإفادة من قدرة الفنون المجاورة على منح النص طاقة دلالية، متمثلة بأنسنة المكان (زمّار) الواقعة خارج الإطار المستعاد/الخليلي (و زمّار على غربتها تمسحُ عن جبهتك الظلمةَ)، لتنقل من خلاله مأساة الذات الجماعية الأسرية السوداوية ، مستحضرة شخصية المدينة (زمّار) وهي تلقي على أبنها النظرةَ/القطرةْ ، في سياق التصريح بجزئها الناظر المضمر (العين) بإيحاءاتها الدامعة الحميمة ، في انكسار محبط في نظرة إنسانية للرحيل والفقدان ، بإيقاع حزين خافت طاغٍ على الشكل التفعيلي يحدّ من حركته المرتفعة نحو الأعلى إلى حركة أفقية حابية ، لا تقوم نحو الأعلى في السطر الثاني لانعكاس اللعبة الإيقاعية وتغلب الشكل التفعيلي من جديد.

إذ تسيطر (متفاعلن) بغالبية عظمى مانحة النص دلالات متعددة مولداً إيقاعاً متنوعاً في صوته، رتيباً في سكونه المخيف في إيقاعٍ كاسر للرتابة الصارخة لعروض الكامل وفحولة وقعه الكلاسيكي في الأذن ، لنقل صورة دلالية لعروض ذلك البحر في تحويل ضرباته إلى ضربات أكثر قصراً "فلا شكّ أن الضربات القصيرة في الأبيات ... توحي بمعنى الحسم والقطع كما أن توالي هذه الضربات يوحي بنوع من التأكيد والحركة النفسية في الأبيات بصفة عامة حركة حماسية"[1]، على العكس مما يحكم مسبقاً بدلالات البحر على نحو ما تناولناه في مدخل هذه الدراسة. ويعود الكامل أيضاً في:

أحلامُنا تحت السماء قوافلُ من فضّةٍ

معجونةٍ بالريحِ

بالخَرسِ المصبّبِ فوق عشقٍ من ضبابْ

فوق دفءٍ من يبابْ..

ما عادت الطرقُ القريبةُ توصلُ الأشياءَ بالأشياءِ

والطرقُ البعيدةْ

ما عادت الكلماتُ كالكلماتِ

فالهندسة التقطيعية لها:

---

[1] – التفسير النفسي للأدب،71.

متفاعلن مستفعلن (كتابة نثرية)

مستفعلن مستفعلن

متفاعلن متفاعلن مستفعلن نـ

فاعلاتن فاعلاتْ

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعل

(كتابة نثرية)

مستفعلن متفاعلن متفاعل

على الصعيد العروضي يتألف المقطع من الكامل (متفاعلن) ومضمرها (مستفعلن) ونواة الرمل (فاعلاتن) ومقطوعها (فاعلاتُ)، فضلاً عن المزاوجة نثرية – عروضية، عادت (توصل الأشياء بالأشياء)، في سعيٍ من الذات الساردة لإجلاء المكامن المأساوية على الصعيد الثنائي حيناً والفردي الذاتي حيناً أخر، في تعبيرٍ عن أبسط همومها في قطع السبل.

فعلى صعيد السطر الأول – من جزئية المقطع – يأخذ شكلاً عروضياً / نثرياً، في وقتٍ ما عادت كافية لإرواء الدلالية والشعورية، في أحلامٍ معجونة بالريحِ ، فما بين الانفلات الدلالي للنص، يشيع انفلاتٌ من نوع آخر (عروضي) كي يتطابق كلٌ من اللغة النفسية واللغة العروضية داخل فعالية شعرية واحدة.

أما على الصعيد الإيقاعي فالنص يتألف من تكرار لازمة (ما عادت / ما عادت) التركيبية وتكرار مفردات (الأشياء / الأشياء /فوق / فوق / من / من / الطرق / الطرق / الكلمات / الكلمات)، ولازمة الجر المتوازية – في أغلب مرات ورودها – (من فضةٍ / بالريحِ / بالخرسِ / من ضبابْ / من يبابْ / بالأشياء / كالكلماتِ)، وما تحمله هذه المتوازيات من طاقة سيميائية، وطاقة إيحائية إيقاعية بحساسية عالية.

إلى جانب كل هذا يلعب إيقاع الفكرة دوره البارز في إثراء هذه البقعة الإيقاعية في منح النص هدوءاً أكثر مما يمنحه شكله الخارجي– التفعيلي– ، فيخيم عليه إيقاع اليأس والإحباط والبكائية

المرافقة العالية ، في انكسارات تركيبية / متوازية (من فضةٍ / بالريحِ / بالخرسِ / من ضبابْ / من يبابْ / بالأشياء / كالكلماتِ)، تحمل انكسار النفس وألم الفقدان والخيبة ، بعاطفة إنسانية جياشة ، وكأنها صور للآخر، الذي نراه (تحت السماء) (معجون بالرياح) (عشق من ضباب) (دفءٍ من يباب) ، ولكن تبقى الصورة قاتمة، مموسقة بالشجى والانحسار لصدى الفؤاد ذي التأثير الإيقاعي العجيب والصدى الأليم المتعاظم في الآمال المفقودة .

على الرغم مما تملكه الإيقاعات الثرية – هنا – من إيقاع يملأ البيت صدىً إيهامياً إلاّ أن سيطرة إيقاع الفكرة ومن خلال ألفاظه وتراكيبه وشكله البصري الدال، يقطع الصلة – أو يكاد ذلك– بين القارئ الإيقاعي وتقانات الإيقاع الأخرى، فيبعث الانسجام تارة والتنافر أخرى، لتكوين إيقاع سياقي فعلي ينبثق من التركيبة السطرية بكل مقوماتها ، وما تحمله من سيمياء لإيقاع الآخر (القريب بصراً / البعيد ذاتاً وروحاً) ، بألمها المييت وسياقها المشحون بالضياع الإيقاعي الثري بزحمة تقانية غلبتها الفكرة عظيمة الوجع، الصامتة لفظاً وحركةً، ذلك أن (الطرق .../الكلمات ...) تمثل فضاءات مشتبكة، لهذا لم تتمكن هذه التقانات من إخفاء النار اللاهبة ، وكبت صداها فكرةً وإيقاعاً، فكانت فكرة الموت وصداه باندهاش عاجز عن الوصل، إلا أن الخارج نصي – العتباتي (الإهدائي)– يخفف الصدى (الذي استشهد في مناسبة وطنيّة ما) ، وما تحمله من معانٍ عقائدية.

تمظهرات الإيقاع في قصيدة زمّار

تشتغل قصيدة (زمار) على استعادة للفضاء الخليلي بشكلٍ أقل من قصيدة (عريس الشفق) وأن كانت لا تقل أهمية شعرية من الأولى ، فلا يستعاد هذا الفضاء إلا في حدود ضيقة لا تمثل وقفات كثيرة:

يا نهراً خانَ السرَّ وخانَ الملحْ
ستموتُ على أعتاب الزحفِ الحجريّ وتفتقدُ الأحلامَ الحبلى
فاجمعْ صبرَكَ منذ الآنْ

فالهندسة التقطيعية لها:

فعْلن فعْلن فعْلن فعل فعْلن نْ
فعلن فعلن فعْلن لن فعلن فعلن فعلن فعْلن فعْلن
فعْلن فعْلن فعْلن فعْ

تنهض هذه الأسطر على استعادة المتدارك فضاءً، إلا أن هذا البحر لم يأتِ بشكله السياقي المتعارف عليه – في حدود الخليل – لا بل خبن حيناً وأضمر في أخر–، وهو بذلك يكون خبباً– ليكون للصوت صدىً أقوى في بلوغ مرامي الندائية (يا نهراً) والتكرارية التوكيدية (خان /خان). فنداء النهر على الشكل التفعيلي للخبن يمنحه الكثير من الدلالات خصوصاً وأن السكون الذي يقسم التفعيلة نصفين يمنحها طاقة انطلاقية أقوى مما يمنحه الكسر– معادل الكسرة دالة الإغراق – فيكون النداء أبعد تأثيراً وأكثر وصولاً ، في الوقت الذي يحيل على معاني الحياة وأنسنة النهر، بوصفه معادلاً للحياة المتجمدة الجافة، الفاقدة للأحلام الحبلى وما تزجه من دلالات إيقاعية ، ناتجة عن تكرار لفظة (حبلى) بالنفس مرات عديدة بدلالاتها الأنثوية لتنتهي الأسطر بموت إيقاعي مفاجئ بـ (سكون).

انزفْ..
ليس لكَ إلا أن تنزفَ سرّاً.. سرّاً
علناً أيضاً.

فالهندسة التقطيعية لها:

فعْلن
فاعلن فعولن فعْلن فعْلن فعْلن
فعلن فعْلن

هذه الأسطر تجمع بين نواة المتدارك مرة والمتقارب والخبب في أخرى ، لتكون من ذلك تنوعاً إيقاعياً، تحاشياً لرتابة الوزن الواحد بما يتيح للشاعر التعبير عن تجربته بإيقاعات متنوعة ، قريبة من إحساسه، فضلاً عن ذلك فإنّ الإيقاع اللفظي يولد إيقاعاً دلالياً في النفس في سياق تكرار (انزفْ / تنزفَ) (سراً / سراً) وثنائية (سراً / علناً) ، فتولد من ذلك إيقاعاً متميزاً بوساطة الوتر القائم على إيراد

المعنى وضده في السياق النص، والمنعكس على المتلقي إيجاباً من خلال إشراكه في المعنى الشعري.

ففي الوقت الذي تحمل به النزف السري دالة الألم الشعري المعجون بالكتمان تعبيراً عن مظلمة، تحمل الطاقة التعبيرية في النزف العلني دالة التظلم ، فما بين الظلم والكتمان خشية الظالم، والتشكي ثقة بحمية المستجار بظله تولد طاقة إيقاعية قائمة على المد والجزر حيناً والتكرار والتوازي التفعيلي حيناً أخر.

الإيقاع البصريّ: تغيير الشكل التفعيليّ

لم يكن الشكل العروضي لتفعيلات الخليل وحده من أسهم في مدّ الإيقاع وجزره ولا علوه وانخفاضه، إغناءً للتجربة، كذلك تسهم اللغة والصورة والشكل البصري الإملائي والكتابي إلى جنب الصورة الإيقاعية في رفدها من جهةٍ ومعارضتها من جهةٍ أخرى، في حين لا يمكن إغفال الدور التفعيلي في تقييد حركة اللغة ومن ثم الصورة ففي قول الشاعر:

كخطف البروقِ ، كلمحِ البصرْ
تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرةْ [1]

تنهض الهندسة التقطيعية لعروض الخليل على شكل إيقاعي مشعّث / مخبون في التفعيلة الأولى ، ومخبون في التفعيلة الثالثة (فعل فاعلن فعِلن فاعلن) هذا في الشكل التفعيلي المتداول والمعرف عروضياً.

[1] – هكذا أعبثُ برملِ الكلام (هذه قصائدي): أ.د محمد صابر عبيد ، دار الكتب الحديث، الأردن ، الطبعة الأولى 2010، القصيدة في المجموعة الشعرية من 250–255.

إلا أنه بفعل الفاصلة (،) وانطلاقاً من إمكانيات المزاوجة الإيقاعية بين المتدارك والمتقارب في المدونة النقدية العروضية والإجرائية ، وفي (عريس الشفق) وعلى حدود اللوحة الواحدة يمكننا قراءة ثانية للهندسة العروضية لهذا السطر فتكون: (فعولن فعولُ ، فعولن فعو) المقبوض في الثانية والمقطوع في الأخيرة ، وبهذا فقد لعب صمت الإيقاع البصري متمثلاً بـ الأداة (،) الفاصلة والتي تحمل دلالات السكوت بين جملتين أو كلمتين ، على تغيير التقدير التقطيعي لعروض الخليل وبالتالي تغيير الإشارات الدلالية المترتبة على هذا التقدير.

لكلٍ من وجهي السطرين الإيقاعيين أربعة أوتاد مجموعة تطغى على الشكل البنيوي للغة وتقيد الحركة الصورية والإيقاعية البصرية المتسمة بالسرعة والاستلاب والومضية واختلاس البصر كقراءة أولى ، المتناصة مع قوله تعالى (كلمحٍ بالبصرِ) في (سورة القمر، الأية50 ، وسورة النحل ، الأية77) بدلالتي السرعة والجزم ، بوساطة جسد نصي يشتغل على ثيمة طافحة بجدلية الحياة / الموت / الغياب ، والامتزاج الصوتي المخيف، ما يحمل الذات الشاعرة على اللوذ بالأداة التشبيهية (ك) بوصفها مركز قوة صوتية ، ضمن حركة خفية قريبة من الصمت مناهضة للقوة اللونية، "ولا شك أن إيقاع اللون أكثر خفاء وداخلية من إيقاع الصوت ، خاصة حين لا يصطدم بحاسة البصر الخاصة بالتقاطه والمكلفة بتحويله وترجمة ذبذباته إلى مركزه في المخ اصطداماً مباشراً ، بل عن طريق تخيلي". [1]

للوهلة الأولى وبمجرد تحريك عين القراءة نحو المتوازيتين البصريتين وما بينهما (،) الفاصلة تستشف وتستدعي الكثير من المعاني، ولعل ما يقع في مقدمتها هو ارتباط ما قبلها بما بعدها على سبيل التتمة والتفصيل والتدليل ، في حين تعمل على إضفاء سكونية على جانبيها ، أحدهما ناتج عن الدهشة البرقية، والثانية عن اللمحة البصرية، في حين تعمل بمؤازة الكسر في (البروقِ) والسكون في (البصرْ) على تبطئة الحركة الإيقاعية الناتجة عن الكسر والكاف في المتوازية البصرية (كخطف البروقِ ، كلمحِ البصر)، فتلفظ السطر الشعري ببطء يتواشج مع الانفعال النفسي والحركة الذاتية المتباطئة في موضع النواح والندب والبكائية العالية ، بتشبيهية عالية نحو الأفول ، إذ تنعكس

[1] – السكون المتحرك ، 412.

الحركة الصورية (كخطف / كلمح) سلبياً على الذات الشاعرة ، لتمثل سرعة اللحظات الخاطفة للذات المرثية ومن ثمّ فهي تنعكس فجائعياً على الذات.

يستعير السطران الشعريان في هذه القراءة البصرية للإيقاع ، المعتمدة على التشكيل الهندسي والرسم والكتابة على الورقة، تقانات ترقيمية تشتغل على الفضاء التشكيلي والدلالي والإيقاعي إذ تكتسب طاقتها الشعرية وفضاء في النص:

بماذا أُفسّرُ كيدَ المنونْ !

((أكل الذي نحبّهمُ يرحلونْ ...!))

تعمل الأداة (!) على تمظهر إيقاع التعجب والدهشة، وإضفاء السكونية واللاحركة على الماحول، والتأثير في النفس بصياغة تأسفية استفهامية نحو استثمار أدوات الاستفهام (ماذا / أ) أسهمت فيها علامة التعجب بخروج الاستفهام إلى تعجب يؤكد دلالات نفسية معينة.

تفتح العلامة مناخاً شعرياً يسعى لتأثيث نشيدٍ موغلٍ ومستمرٍ في اللاجدوى البكائية السائلة ، في سعي لتحقيق أعلى درجات المزاوجة بين إيقاع البصر ودلالاته السمعبصرية من جهة ، وبينه وبين الذاتي العائلي من جهة أخرى .

ففي سياق تكرار أداة التعجب (!/!) يشتغل تكوين إيقاع بصري دلالي، يعمل على تجلّي واستثارة معاني التنبيه والتفخيم للحدث ، وتقرير الدهشة والاستمرارية في النفس ، في حين يعمل بوصفه جسراً يتجاوز المعنى الترقيمي للعلامة إلى الأحادية المضمونية والموضوعيّة للصوت السيري .

تفتتح الذات الشعرية حوارها بصفة استفهامية ، يتصدرها النسيج العائلي الشعري الإيقاعي الحميمي المتداخل ، فالنظام الحركي للمقطع يقوم على اللاحركية والغياب الكلي، من خلال متوازية بصرية ساكنة (المنونْ / يرحلونْ) بثنائية الوجود واللا وجود (عائلي / محبين) عدولاً عن التصريح إلى الضمائرية ، أسهم في إبرازها التضعيف المشدد (أُفسّرُ / نحبّهمُ) بصوت حواري عائلي (نحبّهمُ) بتقدير (نحن) ، وصوت حواري فردي ذاتي (أفسّرُ) بتقدير (أنا) بمرجعية واحدة مرة ، وإيقاعي شعري مرة أخرى ، يتموضع ويتمركز حول إيقاع فكري بصري تسائلي دائري ، بوساطة تكرار تعجبه /

تعجبهم ، في حين تسهم – إضافة إلى لعبة الضمائر – أداة الحصر والنقاط ((.....)) في سعي للفت الانتباه والحصر العائلي والاستمرارية الترحالية الفاقدة معاً ، مسهماً في الانغلاق على الذاتي والعائلي بحوارية داخلية .

***

أأواجهُ حزنكَ بالدمع الصامتِ،بالصمت الدامعِ،

بافتعال الشرودِ،بُحمىّ النسيانْ،

أم أجلدُ ذاكرتي الكحليّة كي تصحو من غفوتها، من سقطتها،

وتغورُ أصابعُها في محرقة الدمعِ

الدماءِ

الدموع؟

***

إنّ صورة الشكل الكتابي على سطح الورقة تبصر عن ماهية اجتياح السواد في الاستهلال الذي يمثل المركز القرائي وحركة الحدث المأساوي في الأسطر (من الأول إلى الرابع) ، وهو بمثابة الاستهلال التفصيلي للتعبير عن حجم الفكرة المراد إرسالها بمنولوج داخلي ، إذا ما قورن بحجم البياض الطاغي والسواد (المنحسر) الختامي اليائس في الأسطر (الخامس/السادس)، المعبر عن المائية الهابطة المتقاطرة "عمودياً بغزارة إيقاعية – صوتية وبصرية لافتة"[1]، والذي يمثل إعادة تشكيل وتدليل للاستهلال وثنائيات النص (بالدمع الصامتِ / بالصمت الدامعِ– النسيان / الذاكرة – تصحو / غفوتها – الدمع / الدماء / الدموع).

وهي بذلك تشتغل على ثيمة المائيّ بإيقاع شعري سمعبصري ، يستثمر ويستجلي دوال الماء (الدمع / الدماء / الدموع / غفوتها) ، ويجعلها حاضرة في صداها الإيقاعي وماكثة في النفس واللسان ، وفي الوقت الذي تنمو فيه الحركة الفكرية الدورية القائمة على التوازي الدلالي ينبعث إيقاع

[1] – مرايا التخيّل الشعري: أ.د محمد صابر عبيد ، دار الكتب الحديث،الأردن ، الطبعة الأولى 2006، 114.

الفكرة ، وعليه فإنّ "رؤية العين غير كافية لإثبات توازي تحليل الخطاب الشعري ولذلك لا بد من إعمال عين الفكر أيضاً وإعمال هذه العين يحتم تجاوز ما هو سطحي إلى ما هو عميق حتى يمكن إثبات النظام والانتظام الكامن من وراء بنية الشعر"[1] ،

يتجه عمل التوازي الفكري والدلالي واللفظي والبصري نحو وظيفتين مهمتين، إذ إنه يعمل على تحقيق البعد الإيقاعي في النص في حين يسعى إلى الضرب في جدار الدلالة ، وهو بهذا يتجاوز كونه سمة إيقاعية إلى أبعد من ذلك ويتجاوز ما هو لغوي إلى ما هو نفسي وبصري ينسجم وإيقاع النفس والوجدان، فعلى صعيد المفردة تنحو مفردة الدمع إستراتيجية خاصة في إثبات حضورها النفسي والدلالي والبصري الإيقاعي مقترنة بالماحول البصري والسياقي الحركي التتابعي.

إنّ قراءة استشرافية معمّقة لقصيدتي الشاعر محمد صابر عبيد ((عريس الشفق)) و ((زمّار)) تأخذ بنظر الاعتبار ما حلّ بالعراق من كوارث، يمكن أن تكشف عن نبوءة شعرية حملت في طياتها كل ما حصل الآن، فعلى الرغم من أن قصيدة (عريس الشفق) في منظورها النصيّ المتعلّق بالشخصية والمناسبة بدت وكأنها قصيدة رثائية مجرّدة، غير أنّ التعمّق في طبقاتها يحيل على رثائية طاغية للأرض والوطن والمكان والزمن بصورة كليّة، يمكن أن تكون نبوءة بما يتعرّض له العراق أرضاً وشعباً وتاريخاً وجغرافيةً من استباحة وقهر وضياع وتدمير للهوية، ثمة طبقة مأساوية عميقة في باطنية هذه القصيدة تنبئ بما جرى.

قصيدة (زمّار) هي الأخرى قصيدة نبوئية من طراز رفيع، فالشاعر وهو يرثي مدينته الضائعة كان في طبقة غائرة في أعماق الكلام الشعري يرثي البلد بأكمله، ثمة مستويات قرائية لو تعمّق فيها قارئ عارف ومتمعّن سيصل إلى قراءة استشرافية تفكك القصيدة على أنها نبوءة بما حصل ويحصل، هي دعوة لقراءة القصيدتين انطلاقاً من هذه الرؤية، فما تنطوي عليه القصيدتان من مرارة تكاد تتفجّر من بين يدي دوالّهما الشعرية فاقت التصوّر المتعلّق بمناسبة استشهاد عزيز أو ضياع مدينة صغيرة، ثمة ما هو أعمق وأوسع وأكثر غزارة في الرؤية والاستشراف والاستباق تضع الشاعر في مقام شعري جديد يتجاوز حدود التعبير الشعري المجرّد.

---

[1]- مدخل إلى قراءة النص الشعري: د. محمد مفتاح ، مجلة فصول ، المجلد 16، العدد1، 1997، 261.

الفصل الثالث

سيمياء العتباب النصية

العنوان: المفهوم وإشكاليّة الإجراء

العنوان: سيمياء اللون وصدى المكان

قصيدة (عريس الشفق):

قصيدة (زمار):

التعالق: العتباتي – العتباتي – المتني

هكذا أعبثُ برملِ الكلام، هذه قصائدي

العنوان: نظرة في المفهوم والتأصيل

– العنوان: المفهوم وإشكاليّة الإجراء

شكّل العنوان أهمية لا تقل عن المتن – بوصفه أول لقاء بين المبدع والمتلقي– في ضوء النظريات النقدية الحديثة كالتلقي والتأويل والسيمياء ، ولاسيما بعد النصف الثاني من القرن المنصرم، إذ غدا من الصعب الولوج إلى عالم النص قبل الاستئذان بنظرة قرائية في العنوان بوصفه اختزالاً وتكثيفاً للنص– وإن كان العنوان أبعد من هذه الصفة التقليدية – إذ يحتل مكان الصدارة والمركزية في النص الأدبي وجزءاً من خطابه.

جاء العنوان في لسان العرب في إشارة إلى دلالات عديدة ومنها أن الكلمة تحمل معنى "الأثر"، و" الاستدلال"، و"التعريض" و"الظهور" أو "البروز" ، كما يشير صاحب اللسان إلى أن العنوان بمثابة "السمة" للكتاب والعنوان "سمة الكتاب" هذا ما ذهب إليه ابن سيده [1]، وهي كلها دلالات ثرية وغزيرة تخرج بمحصلة ثقافية تقانية تلتقي إلى حد ما مع الاصطلاحية والمفهومية.

---

[1] – ينظر،لسان العرب المحيط ، العلامة جمال محمد بن مكرم بن منظور (ت 711 هـ)، طبعة مراجعة بمعرفة نخبة من الأساتذة المتخصصين ، دار الحديث ، القاهرة ، 2003 ، مادة (عنن)، وقد فصل الحديث في دلالات كل معنى من هذه المعاني، د.محمد فكري الجزار،في كتابه:العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998. 18–22

ويعرّف ليوهوك (LEO HOEK) العنوان بأنه "مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحدّده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود"[1].

لعب العنوان في كتابات العرب القدامى دوراً بارزاً ، ففي سياق النظر في الموروث النقدي والثقافي العربي يتضح لنا جلياً تلك الأهمية من خلال كتاب ((الفهرست)) لابن النديم ، وكذلك كتاب ((كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون))، ويبدو ما في نفسيهما من أهمية في سبر غور العنوان وكشف دلالاته ومضامينه وأهميته في التعبير عما يركن تحت عتبته من نصوص.

يقرن النحاس صاحب كتاب ((عمدة الكتاب)) العنوان بالعين التي يستدل بها على الشيء، والمتصفح للكتب العربية القديمة يرى سبل عديدة لجذب القارئ، فمنها ما ينتمي إلى الحقل الدلالي للمرأة كـ ((دمية القصر)) لأبي حسن الباخرزي و ((تاج العروس))، ومنها ما ينتمي إلى حقل الفحولة كـ ((طبقات فحول الشعراء)) لابن سلام الجمحي ، ومنها ما ينتمي إلى الحقل الدلالي الحواسي ، كـ (نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب)) للمقري ، و((زهر الآداب)) للحصري ،...الخ.[2]

يشتغل العنوان الذي يتكون من مجموع العلامات البصرية واللسانية على تحديد هوية النص ويعمل دائرة إعلامية توجه القارئ مثيرة إغراءه عن طريق شبكة المكونات البصرية والسمعية للعنوان، إذ من الممكن أن يكون العنوان "علامة صوتية أو خطية أو رقم"[3] ، ذلك أن الشكل الكتابي هو انعكاس لطبيعة الذات الشاعرة في ظروف زمكانية محددة في سياق سعي لخلق لغة شعرية مكثفة ذات أبعاداً دلالية خاصة تتحرك مع الحركة الروحية والعاطفية والوجدانية، من خلال أبعادها السيميائية المستقلة المتعالقة مع الداخل النصي.

---

[1] – *سيمياء العنوان:دراسة في نصوص العناوين:بلال عبد الهادي(بحث): نقلاً عن:*

joesp Besa camprubi:les fonctions du titres, nouveaux actes semiotiques, 82, 2002- : pulim, université de liomges, P:05.

على الموقع:

http://bilalabdulhadi.maktoobblog.com

[2] – ينظر ، *سيمياء العنوان:دراسة في نصوص العناوين:بلال عبد الهادي(بحث)على الموقع:*

http://bilalabdulhadi.maktoobblog.com

[3] – *إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية:مطاع صفدي،منشورات مركز الإنماء القومي ،بيروت ،الطبعة الأولى ،1986، 5.*

يخضع العنوان – في مواجهة المتلقي – تحت مؤثرات انبثاقية عديدة يقع في مقدمتها الشكل البصري –، ومن ثم تشابك الأصوات والألفاظ والتراكيب وصداها الإيقاعي وصولاً إلى الدلالة من خلال التعاشق البصري والحسي السمعي، إذ يذهب إلى" الإفادة من خواص التشكيل الطباعي الايقوني والخطي المرسوم على بياض الورقة، بوصفه ضرورة طباعية وعنصراً فضائياً وعتبة من عتبات القراءة تسهم في استقبال النص"[1].

ولا يتوقف الناقد محمد صابر عبيد عند هذه الحدود في فضاء النص البصري (الخط/الرسم/الشكل الكتابي) بل يفيد من الدلالة النابعة من " سيمياء التشكيل اللغوي "[2] ، إذ إن تغيير المسار القرائي للشعر في مستوياته الاتصالية من الشفوية – الإيقاعية المحفلية – إلى القراءة الكتابية – البصرية، لا يمنع من اشتغال "الصوتي" في إجرائية التحليل العنواني ، ويجري "الكشف عنه عبر أنموذجه الصياغي وما يتكشف عنه من دلالات وقيم من جهة ، وعبر تجلياته وانفتاحه على المتن النصي من جهة أخرى"[3] حسب، فهو عند دوسوسور "وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطاً وثيقاً ، ويتطلب أحدهما الأخر، أما الوجهان فهما التصور"concept" والصورة السمعية "imageacoustique" والتأليف بينهما يقدم إلينا الدليل الذي يتوافر على مكونين اثنين الدال والمدلول ويتكون بالجمع بينهما المعنى"[4]، وهو بذلك يساوي بين طرفي النص البصري/الصوتي في الإجرائية التحليلية ، ذلك أن العنوان ذو مكانة خصبة في الفعل القرائي واستكناه الدلالة بوصفه نصاً موازياً للنص الأم.

لا يتوقف العمل الإجرائي عند سيمياء اللغة وصداها الدلالي "بل يذهب إلى أبعد من ذلك في الإفادة من خواص التشكيل الطباعي الايقوني والخطي المرسوم على بياض الورقة، بوصفه ضرورة طباعية وعنصراً فضائياً وعتبة من عتبات القراءة تسهم في استقبال النص"[5]، ذلك أن عتبة العنوان وما يرافقها من خط ولون وصوت وإخراج طباعي كلها إشارات لا تتجزأ من خطاب النص يكمل

---

[1] – شعرية الحجب في خطاب الجسد، تموجات الرؤية التشكيلية في شعر أمل الجبوري،: أ.د.محمد صابر عبيد،المركز الثقافي العربي، المغرب،2007، 27.

[2] – شعرية الحجب في خطاب الجسد،27.

[3]– شعرية الحجب في خطاب الجسد،27.

[4] – قراءة في الشعر العربي الحديث والمعاصر:د.خليل الموسى،،مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000، 71، نقلاً عن:

saussre-cours.p.99 .

[5] – شعرية الحجب في خطاب الجسد،27.

بعضها البعض ، إلا أنها تدخل ضمن نظام اللغة لسبب بسيط هو أن سيميولوجيا الصوت واللون والصورة لا يمكنها وصف الصوت واللون والصورة إلا من خلال استعادة اللغة.[1]

اختلف النقاد في تحديد الأهمية الوظائفية للعنوان مثلما اختلفوا في تقسيمه، فعلى صعيد الوظائف ذكر الناقد خليل شكري هيّاس وظائف عديدة للعنوان [2]:

1- تعيين النص.

2- تحديد مضمونه.

3- التأثير على جمهوره.

إن هذه الوظائف تقترب إلى حدٍ كبير من الوظائف التي حددها محمد صابر عبيد بفعّالية ووعي بوظيفة العنوان – بوصفه مجموعة العلامات اللسانية التي تغري القارئ وتحدد النص،- فوظائف هذه العلامات – أي العلامات اللسانية التي يتألف منها العنوان- "الوظيفة الأولى إيقونية تتمثل بالتحديد، والثانية دلالية تتمثل بالتدليل على المحتوى وإشكالية المعنى، والثالثة اتصالية تتمثل بإغراء مجتمع القراءة"[3]، وكما أشار يمكن الكشف عن تلك القيمة الدلالية للعنوان من خلال نموذجه الصياغي وما تحتويه من دلالات وقيم من جهة، وعبر تجلياته وانفتاحاته في المتن النصي من جهة أخرى.

وهناك من الباحثين من نزع إلى تحديد وظائف العنوان في سياق الاعتماد على وظائف اللغة التي قال بها رومان ياكبسون وقد حدد جيرار جينيت للعنوان أربع وظائف هي:

1- تحديد هوية النص.

---

[1] – *ينظر، قراءة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، 72، نقلاً عن*

. ducrot et todorov –dictionnairc-p121

[2] – *ينظر، سيرة جبرا الذاتية في البئر وشارع الأميرات: د.خليل شكري هياس، مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001، 25ومابعدها، والقصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب (كتاب)،عالم الكتب الحديث،الأردن،2010، 100ومابعدهاو(مدينة الله)الرواية الرسائلية وفضاء التشكيل السردي (بحث) جريدة الأديب الثقافية ،السنة السابعة ،العدد(190)14 كانون الأول 2011، 4ومابعدها،والعنوان موجهاً قرائياً حفريات في الذاكرة نموذج جريدة الأديب الثقافية ،السنة السابعة،العدد(188)5 تشرين الأول 2011، 6ومابعدهاً ،و: مفهوم الرواية السيرية، د.عمر محمد الطالب، مجلة صوت، نينوى، العدد 1 لسنة 1997،21. وقضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر،ط1، الدار البيضاء، 1988،33. والسيميوطيقا والعنونة، د.جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3 لسنة 1997،100.*

[3] – شعرية الحجب في خطاب الجسد،26.

2- الوظيفة الوصفية: هي وصف النص بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية.

3- الوظيفة الدلالية الضمنية أو المصاحبة (الإيحائية).

4- الوظيفة الإغرائية.

أما أقسام العنوان فقد جاء عند جيرار جينت على[1]:

1-العنوان (الأساس أو الرئيس).

2-العنوان الفرعي (الثانوي).

3-التعيين الجنسي

أما ناقدنا فيقسم العنوان على[2]:

1 . العنونة الكبرى.

2. العنونة الصغرى.

ولم يعد ينظر إلى النص نظرة نسبية من حيث الطول والقصر وظروف المبدع وما إلى ذلك، لا بل أولى النقد الغربي والعربي – وإن كان في محاولات خجولة – على حد تعبير الناقد محمد صابر أهمية كبيرة للعتبات وعلى رأسها العنوان، "وتسهم التجربة الذاتية الجمالية في احتواء عناصر العمل الشعري ومناطقه ومن ثم صوغ نموذجها وترتيب هيكليتها بما يتناسب مع الوضع العام للقصيدة، وتأتي ستراتيجية التسمية العنوانية في مقدمة المهام الجمالية الخلاقة الممثلة للتجربة الذاتية للقصيدة"[3] ، وقد يحمل ذاتية مباشرة تحيل على شخصية أو شخصيات محورية كما نرى ذلك في (دون كيشوت) أو (الحرافيش)، أو على مكان عندما يشمل مساحة مهمة ومحورية في فضاء النص، وهذا ما نجده في سيرة جبرا (شارع الأميرات)، أو على حدث يمثل مؤشراً يحدد الطابع الفكري أو الإيديولوجي مثل (الحرب والسلام)، أو على زمان مثل (موسم الهجرة إلى الشمال)، أو على أساطير موظفة في النص مثل (رحلة السندباد)، أو تكون هذه الدلالة غير مباشرة إذ ورد العنوان رمزياً استعارياً[4] من خلال قدرة الشاعر على تجسيد التجربة الشعرية وتكثيفها على سطح العنوان، وهي

---

[1]- *السيميوطيقيا والعنونة: 106.*

[2] – *التجربة والعلامة القصصية ، رؤية جمالية في قصص ((أوان الرحيل)) لعلي القاسمي:أ.د.محمد صابر عبيد،عالم الكتب الحديث،الأردن ،الطبعة الأولى 2011، 26.*

[3] – *صوت الشاعر الحديث:أ.د محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث،الاردن، الطبعة الاولى ،2011، 207.*

[4] –بلاغة الخطاب وعلم النص: د.صلاح فضل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار

بهذا الإطار تكون موازية للنص والتجربة وانعكاساً لها، فضلاً عن ذلك الوظيفة التجارية (التسويقية) والقرائية – أي موجهاً قرائياً – وواجهة إعلامية وعلامة تجارية في الوقت نفسه.

يعيش العنوان في ظل القارئ الذي يبدأ دوره غالباً بعد سلطة العنوان الوظائفية ، كالتسويقية والأغرائية ، والمرواغاتية والإبهامية والترويجية، يبدأ دور القرائية بوصفها موجهاً قرائياً، ففي الوقت الذي لا يستطيع به اسم المؤلف أن يكون وجهاً إعلامياً ترويجياً تبدأ سلطة العنوان فرض نموذجها على القارئ بالاعتماد على آلية الأغراء والتوجيه القرائي ، في أي عمل كان كـ (الشعر والقصة القصيرة جداً والقصة والرواية والكتب النقدية).

تلعب السياقات في الكتابات الإبداعية دوراً مهماً وحساساً خاصاً في توجيه العنوان وتأويله، فالعنوان والسياق في النص الإبداعي معادلة لا بد منها ،إلا أن هذا يقودنا إلى الحديث عما اصطلح عليه بالعنونة الصغرى والكبرى، فهل العنونة الكبرى هي الأخرى تتواجه مع العنوان مواجهة معادلية؟ وعلى أيهما نطلق تسمية العنونة الكبرى لو كان الأمر كما في شعر محمد صابر عبيد – على سبيل المثال لا الحصر– عندما وضع تسمية للمجموعة الكاملة التي تضم دواوين عديدة، كلٌ منها يحمل تجاربه الخاصة.

مثل هذه القضية تأخذ مسارين في العملية الإجرائية لتحليل العنوان فإما أن تكون العنونة الكبرى والعنونة الأم الشاملة –التي تضم المجموعة كلها– أو العنوان الغلافي ، منبثقة من أحد الدواوين – في العنونة الكبرى– أو من أحد الدواوين– في العنونة الأم الشاملة – التي ينظر إليها تعالقياً بين الداخل والخارج النصي، وأما أن يكون من خارج العمل فيكون العنوان حاملاً لإيقاعات خاصة ذوات أبعاد زمكانية ودلالية في نفس المبدع في ظروف خاصة –، هذا إذا ما كان العنوان اللا تعالقي يحمل أبعاد ضاربة في أسفل أحد التجارب الشعرية الذاتية إلا أنها مغمورة في الإضمار، يصعب الإمساك به، ومن ثمّ هي الأخرى – أي العنونة الكبرى والشاملة – جزء لا يتجزأ من العلاقة المتنية/العنوانية.

للطباعة،الطبعة الاولى، القاهرة، 1996. 304.وينظر سيرة جبرا الذاتية في البئر وشارع الاميرات28.

سيمياء اللون وإيقاع المكان

العنوان: سيمياء اللون وصدى المكان

إنّ تحوّل الشعر في مستوياته الاتصالية من الشفوية الإيقاعية إلى الشكل الكتابي ((البصري)) القرائي ،لا يمنع من اشتغال ((الصوتي)) في قراءته، ذلك إن تركيبة العتبة العنوانية وما يرافقها من خطوط وألوان وأصوات وإخراج طباعي وتركيب نحوي كلها علامات دالة لا تتجزأ من خطاب النص– العنوان ، والعنوان– النص يكمل بعضهما البعض ، إلا أن اللون والخط والصورة تتدخل في نظام اللغة لسبب بسيط هو أنه "لا يمكن أن تصف الأصوات أو الألوان أو الصور بل لابد لها من أن تستعير ترجمان اللغة – بصفتها واسطة ضرورية – ولذلك فإن وجودها متعذر إلا بواسطة سيميولوجية اللغة"[1] ، وتلعب مرجعيات الصوت وتأثيراته وذبذباته الفيزيائية دورها الفعّال في البنية الدلالية للعنوان ، كأول "مثير ومنبه أسلوبي يتلقاه القارئ في النص، على أنه يمثل الوحدة الصوتية والصورية الأولى المشحونة بالدلالة والمستجيبة لفكرة النص الأولى بتركيز ينطوي على قدرٍ متنوّعٍ من التداخل والتعقيد والغموض"[2].

---

[1]– ينظر، *قراءة في الشعر العربي الحديث والمعاصر:د.خليل الموسى،،مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000، 71،نقلاً عن:*

saussre-cours.p.99.

[2] – *العنوان في الأدب العربي ، النشأة والتطوّر: د.محمد عويس ، مكتبة الإنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى،1988، 373، وينظر ، عتبات الكتابة القصصية:جميلة عبد الله العبيدي ، دار تموز للطباعة والنشر ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 2012، 17.*

((عريس الشفق)) نموذجاً:

يتكون العنوان في هذه القصيدة قيد المقاربة من عنوان رئيس وسط الصفحة ببروز واضح "غامق" ببنط سميك **((عريس الشفق))** ، بحجم كبير مذيل بتصدير جانبي ((إلى أخي عبد المنعم ..... الذي أستشهد في مناسبة وطنيّة ما)) ، بحجم أصغر إلى جانبه الأيسر مكون من سطرين متوازيين رأسياً.

إنّ قراءة أولى للعنوان تثير شيئاً من الالتباس والتوجس في قراءته ، وبمجرد تحريك عين القراءة نحو الأسفل إلى ((عتبة التصدير)) تزيل من ذاك الالتباس شيئاً لكنها لا تمحو من الذاكرة القراءة الأولى للعنوان هذا من جهة، وتهيئ من جهة أخرى ذهن القارئ لقراءة جديدة ذهاباً وإياباً إلى أن تصل إلى ختام المقروء مروراً بالصوت والتركيب وتشظيات القراءة المعجمية والدلالية.

لمّا كان الحرف أصغر وحدة لغوية وهو أصغر وحدة إيقاعية – صوتاً ملفوظاً – في المفردة الداخلة في نسيج العنوان، وهو يكتسب بدخوله هذا قيمة إيقاعية ودلالية من خلال تواشجه مع الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتنافرة والمتقاربة المخرجة التي تشتغل نحو تكوين دلالات معينة في التشكيل الصوتي للعنوان ، لأنه لا يمكن بأية حال من الأحوال فصل الصوت – الحرف– عن الدلالة.

صوتياً يتكون العنوان من أصوات ملفوظة عديدة ، فبحكم القراءة الإيقاعية يتكون العنوان من ثمانية حروف هي (عرِ/سش/شفق) في تعدي للأصوات المهموسة على المجهورة ، ففي ضوء التقسيمات الصوتية فكلٌ من (ع/ر/ِ) مجهورة ، و (س/ش/ش/ف/ق) مهموسة.

إن شيوع مثل هذه الحروف – أي المهموسة – سمة صوتية بارزة في العنوان، والهمس يتناغم مع انخفاض الصوت وهدوئه تعبيراً عن الحقيقة المأساوية للذات الشاعر بإيقاع صامت وصدى مميت لشفق المكان، فقد جاءت هذه الحروف لتخدم الغرض الإيقاعي والنفسي للتجربة، إلا إنّ هذا لم يمنع من ظهور حروف مجهورة لا تقل أهمية عن المهموسة وقد جاءت بعدد ((3)) مقابل ((5)) للمهموسة .

فالشاعر ما بين صرخة انفعالية ونداء يائس منهك، ، ذلك إن الأصوات "المجهورة تضيف متانة في التأثير النغمي ، وإن العلاقة الإيقاعية المتبادلة تضيف اختلافات في درجة علو الصوت وتخلفه تفاوتاً في الصيغ المجهورة والتي تساعد المعنى"[1] .

إن التعامل القرائي مع العنوان منح الأصوات المهموسة فرصة أكبر في اجتياح ((عريس الشفق)) والهيمنة علية، ذلك أن "الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد ، أما الأصوات المهموسة فالتعامل معها يتم عن طريق القراءة"[2]، إلا أن هذا لم يقلل من مكانة الهمس إيقاعياً ودلالياً – في حدود عريس الشفق– في سياق التنافر (س/ش/ش– ف/ق)، وما يحمله من طاقة سيميائية خصبة وثرية تثير إيقاعاً انتباهياً يشد المتلقي ويطلقه من مناطق تأويلية مهمة تعبّر عن حجم الفكرة المراد إيصالها.

في الوقت الذي تثير فيه أصوات الصفير التوجس والقلق الحزين والخوف، يرى د. محمد النويهي أن مثل هذه الأصوات يدخل في تشكيل الكلمات التي تدل على "الأفول والحزن والأسى"[3]، فضلاً عن الاستمرارية المأساوية التي يمنحها التعاشق اللفظي بين المتنافرات مما يعطي تصويراً مفعماً بالكآبة والانحباس واليأس المخيم على الذات الشاعرة، وهي ترسم صورة موت "وبذلك تعمل اللغة صوتياً ودلالياً على امتصاص الخواص الفيزيائية المباشرة الملتصقة بمادة اللون الطبيعية وتحولها إلى خصائص تخييلية مرتبطة بوظائف الشعر واللغة أساساً ، والاقتصار على جوهرها التشكيلي المتمثل بإيقاع اللون وانعكاسه على شاشة الخيال وصفحة النفس وحركة الشعور"[4]، ومنح النص الموازي إيقاعاً زمكانياً يحمل علامات ثرية ناتجة عن فضاء المكان الشفقي وصدى إيقاعه اللوني.

يتجاوز العنوان بوصفه بناءً لغوياً – رسالة– وظائفه في الخطاب الشعري والخطاب الأدبي بشكلٍ عام ، إلى وظائف فنية ودلالية معينة متمثلة في الانتباه والإخبار والإعلام ، لما تحمله التراكيب من

---

[1] –التركيب الصوتي في قصيدة أنشودة المطر : د. قاسم راضي مهدي البريسم ، مجلة آفاق عربية ، ع 421، 2006 ، 114.

[2] *– البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث:د.مصطفى السعدني، منشأة المعارف ، الإسكندرية،33.*

[3] *–الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه : د.محمد النويهي ،دار الكتب القومية، القاهرة1969، 5–6.*

[4] *–السكون المتحرك،دراسة في البنية والأسلوب/تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً: علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات،الطبعة الأولى،1992، 412.*

إشارات تواشج التركيب والدلالة ، لأنه – أي النحو– "الركيزة التي تستند إليها الدلالة"[1] على حد تعبير جان كوهين.

أما تركيبياً فيحيل العنوان على فسحة من التشظيات الدلالية ، وفي محاولة لانتهاك أسرار الشعرية نرصد البنية التركيبية للعنوان ، يقع المرصود في حقول الجمل الاسمية ، والجملة الاسمية في فضاء النحو الدلالي تعبر عن الهدوء والسكينة والوقار، هذا إذا ما آلت للخروج إلى دلالات الوقوف والجزم والانقطاع على العكس من نقيضتها الفعلية الحركية والاستمرارية في ضوء التقدير النحوي (هذا عريس الشفق) ، أما (عريس الشفق) المكتوب فعلياً فهو مكون من المحذوف اسم إشارة (هذا) وعريس اكتسب التعريف بالإضافة، وهذا النوع من الإضافة يفيد تعريف المضاف بالمضاف إليه وتخصصه به ، بقصد ساع إلى إيجاز القول، ذلك أن "جمالية القول البلاغي تكمن في الإيجاز، وإن إيجاز الحذف قد فعّل هذا القول في حالتي الإقناع والإمتاع معاً، وبذلك أراد أن يغوي القارئ ويغريه في الوقوف مندهشاً أمام هذه الثنائية " [2]، وعلى المستوى النحوي يلحق المضاف إليه بالمضاف وهو شرط تحقيق الفائدة والممارسة الدلالية التغلب على فوضى التشظيات الناتجة عن الاقتصاد اللغوي ، ومن ثمّ يجر أحدهما الأخر ويكون ردفاً دلالياً له .

إن هذا لا يمنع – على سبيل التأويل النحوي– أن يكون المحذوف إشارة ندبية ندائية تفجعية، لإظهار اللوعة والندب والرثائية فيكون التقدير ((أيا عريس الشفق)) أو ((وا عريس الشفق))، أما ((أيا)) "ففيها ما يعين على مد الصوت ورفعه"[3] و ((وا)) "هي أداة تنبيه تقتضي الإطالة ومد الصوت ، وتستعمل في الندبة مع ألف الندبة التي تلحق المنادى من آخره"[4] .

في حين يستبعد أن يكون التقدير أداة من أدوات النداء الأخرى التي تخص القريب أو متوسط البعد ، وبهذا يكون التأويل للتقدير النحوي قد منح النص قيماً تفسيرية لطرف العنوان المحذوف، إذ

---

[1] – بنية اللغة الشعرية،ترجمة :محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،الطبعة الأولى ،1986، 178.وينظر،وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ،دراسة تطبيقية، عثمان بدري، موفم للنشر والتوزيع ،الجزائر،2000، 29.

[2] – سيمياء العنوان في شعر يحي السماوي، مجموعة "قليلك...لا كثيرهن" نموذجا: د.جاسم خلف الياس،44/2ضمن كتاب، تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحي السماوي : إعداد :ماجد الغرباوي، دار الينابيع ،سوريا،الطبعة الأولى،2010.

[3] – في النحو العربي ،نقد وتوجيه: د.مهدي المخزومي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية،2005، 325.

[4] – في النحو العربي ،نقد وتوجيه326.

ارتبط المضاف والمضاف إليه بالمحذوف من جهة وبالتعريف – أي تعريف الأول الثاني والاختصاص به – من جهة أخرى ليتيح أكبر قدر من التأويلات والاحتمالات.

أما على الصعيد الدلالي فقد منح المضاف إليه للمضاف دلالات الحب والانسجام والدم الجسدي والغياب والموروث الثقافي والإضمار نابعاً من ازدواجية التكوين اللوني للشفق، ولكن بأبعاد غيابية بريئة شفافة نقية تحمل طاقات دلالية ثرية وواسعة ، فالشفق لون مختلف إذ قيل إنه "بقية ضوء الشمس وحمرتها في أول الليل ، ترى المغرب إلى صلاة العشاء.قال الزجاج الشفق النهار أيضاً،قال بعض الفقهاء الشفق البياض ،لأن الحمرة تذهب إذا أظلمت ، وإنما الشفق البياض الذي إذا ذهب صليت العشاء الأخير، وقال أبو عمر والشفق الثوب المصبوغ بالحمرة" [1]، وهذا ما ذهب إليه ابن كثير ذاكراً خلاصة الآراء فالشفق هو بقية ضوء الشمس وحمرتها أما قبل طلوع الشمس أو بعد غروبها وهو قريب من العتمة .[2].

يدخل العنوان (عريس الشفق) في علاقة اجتماعية عقائدية حميمة ، فكل من المفردتين الداخلتين في التكوين العنواني ينتمي إلى حقل من هذين الحقلين.

إن المفردتين – المنفصلتين – يسودهما شيء من التقليدية ، فكلٌ من ((العرس/الشفق)) مفردة متداولة شعرياً، إلا إن إضافة الأولى إلى التي تليها تمنحها طاقة ثرية وخصبة خارج التداول والمعجمية المعروفة لهما، فكلاهما يحمل دلالات ضدية للأخرى فما يحمله العرس من الفرح والتباهي والنور والإشهار والسرور واللقاء الحميم والمودة والتجانس، على العكس مما يحمله الشفق من العتمة والغياب والرحيل اللا إرادي والحزن والتفرقة القدرية ، في حين تحمل أبعاداً إشارية توحي باستشراف ونبوءة واستمرارية الوضع المأساوي في العراق وظاهرة الطحن المجاني للنفوس ، نابعة من تكرار واستمرارية ظاهرة الشفق .

بهذا يجمع العنوان بين حقلي المتعة والألم إلا إنه "ثمة نوع من التجاور الفلسفي– نفسياً ووجدانياً وروحياً– بين الألم والمتعة إذ قد تؤدي المتعة إلى ألم أو يؤدي الألم إلى متعة، ومن خلال هذا التعاشق بين فضاء الدلالي لكلٌ من المتعة وفضاء الألم الذي يبلغ أعلى درجات التماهي تتكشف الحال العنوانية عن أفق سيميائي عميق التدليل والتشكيل والتصوير "[3].

---

[1] –*قاموس الألوان عند العرب: أعداد أ.د.عبد الحميد إبراهيم،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989، 1290130.*

[2]– *ينظر،تفسير القرآن العظيم:للأمام أبي الفداء الحافظ بن كثير الدمشقي(ت774هـ) ، دار الكتب العلمية،بيروت 456/6 ، 2006.*

[3]– شعرية الحجب في خطاب الجسد،31.

محمد صابر عبيد لم يكن قادراً على قول الشعر خارج المكان الذي كان يملأ عليه نفسه وروحه، ولا بالتخيل خارج حبل الحنين العارم الذي كان يشده إلى هذا المكان شداً، فكان المكان بالقياس إليه بمثابة المادة الكريمة التي يستمد منها:

أحلمُ أن ألمس أجراسَ الخيلِ فتُخفيها تحت المجذافْ،
ولا تتركُ من صورتك إلا عينين تفيضانِ غيوماً
وجموحاً ورحيلا
يستحم البحر فيها
و (زمّارُ) على غربتها تمسحُ عن جبهتك المظلمةَ
تحبو إلى شباككَ المفتوحِ كي تلقي عليكَ النظرةَ/القطرةْ،
لتقوم بعد نضوب ماءِ الفجرِ– في هلعٍ – قيامتُها
لتكبرَ صورة الإنسانِ/قلبُهْ
ليحتضن المدى ويُذيب كلّ الثلوجِ ، كلّ الحبِ ، كلّ الحربِ
في قدح الصباحِ المستحيلْ،
ليتيه في الشمسِ الدليلْ،
لنوزّع الليلَ المخلّدَ في صحون الأمسياتْ
ونطيرَ من سجنٍ إلى قفصٍ إلى منفى إلى موتٍ نبيلْ
ولنعلكَ العشبَ المباغتَ في ظلال العتبةْ
كالأمسِ كاليومِ كألف حمامةٍ مما تعدونْ
كالنومِ كاللعنةْ
كالصحوِ كالطعنةْ

***

غابَ الغروبُ،
والنجم يحبو نحو بلبلك الغريبِ
أيا أخي البحار بين حجارتين
أحلامنا تحت السماء قوافلُ من فضّةٍ
معجونةٍ بالريحِ

بالخَرَسِ المصبّبِ فوق عشقٍ من ضبابْ
فوق دفٍ من يبابْ..
ما عادت الطرقُ القريبةُ توصلُ الأشياءَ بالأشياءِ
والطرقُ البعيدةْ
ما عادت الكلماتُ كالكلماتِ
تمتحنُ القصيدةْ
ولا عاد السؤال امرأةٌ حسناءَ
تَصْفَعُ عَدْوَنا
وتكفُّنا عن خدعةٍ أخرى،
اللقاءُ مفخّمٌ بالموتِ
والشعرُ المغادرُ بالفجيعةُ
فاملأ بدلوك ما تشا
من فرحٍ أخضرْ
ومن أرضٍ تبورُ
وأمسحْ
بدمعتِكَ
السطورْ

في ظروف زمكانية محددة خاصة ومؤنسنة ، حيث يتجلى الحضور الذاتي في سياق الراوي الذاتي ، باستخدام تقانات اللغة الضمائرية (لي/ للتأملِ/ للتحمّلِ/ للكلامْ/ لي) ، والأخر جماعي عائلي – مكاني– ، فعلى الصعيد السردي يروى المقطع بلسان الراوي عن العائلة المكان ، والمكان العائلة في استعادة للذاكرة الإنسانية .

قصيدة ((زمّار)):

تنفتح عتبة عنوان قصيدة – زمّار– على تأويلات عديدة ، واسعة النطاق والدلالة ، حتى يصعب للوهلة الأولى الإمساك بطرف خيطه المؤدي إلى ختام المقروء وحجب المعنى عنه، ذلك المعنى المفضي إلى فضول ، ينتج عنه قراءات متنوعة قبل الاستقرار القرائي والختامي للعنوان،

مروراً بتشظيات كثيرة ، فالعنوان قيد المقاربة يقع وسط الصفحة. بخطّ الكتابة الرسمية في الطباعة المعتمدة ، وبنط سميك ، وخط أكبر، يميزه عن جسد القصيدة، وهو يفصح في القراءة الأولى ، عن طابع سردي– سيري ، لسيرة المكان ، وهو بذلك يتجاوز واحداً من أهم وظائفه (التعينية)، ليشترك العنوان/القصيدة، بتحويل (زمّار) من الحيز المكاني الواقعي إلى المتخيل السردي.

تُحيل لفظة ((زمّار)) المكانيّة بصيغتها التنكيرية، إلى عالم من الغياب ، يشي بهروب من أرض، وماضٍ وتاريخ فجائعي يحمل صدوعاً وأصداءً، قد لا تكون إلا مخيفة ، إلا أن الصدى الإيقاعي في تشديد (الميم) يمنحها إيقاعاً تكرارياً يوحي بالقوة والشدة، يتآزر مع تكرار (الراء) بما تحمله من اهتزاز وتكرار وترجيع واستمرارية وإيحاء بالتواصل "يجعل الأمر المكرر حاضراً غير غائب، ويلح في إظهاره بالصيغة نفسها"[1] ، ما يمنحها استقراراً في النفس.

صوتياً يتكون العنوان من (ز/م/م/ا/ر) ، ينتمي كلٌ من هذه الحروف إلى عائلة صوتية تتفق وتختلف مع الأخرى، فالزاي ينتمي إلى عائلة الأصوات السمعية ، بما يحمله من ذبذبات دورية ونغمات توحي بالضجيج والقعقعة ، وهو يتفق والبعد الدلالي لتسمية زمّار .

فتسمية زمّار هي الأخرى قائمة على أبعاد توحي بالذبذبات والاهتزاز والحدّة كما توحي بالشدة والفاعلية والإيقاعية .

(الميم) تنتمي إلى عائلة الحاسة اللمسية ، إلا أنها تلتقي والزاي حيث الإحساس بالألم والتماس والجهر، وهو لقاءٌ صحي في حقل الدلالة ، حيث السبب والمسبب، بين الصدى الإيقاعي والنغمي المؤثر ما يولد ليونة ومرونة ومشاعر إنسانية في استقبال الميم ، وتدرج نغمي بين (الزاي) ثم (الميم) فـ(الألف) حيث الوضوح الأقل في الجرس وإضفاء خاصية الامتداد المكانية إلى (الراء) وتكراره وترجيعه، ومتانته النغمية.[2]

مما سبق يتضح أن العنوان يجمع بين نقيضين اللعبة الصوتية ودلالاتها ، فالزاي (مطلعاً) بعثرة وانتشار، والراء (قفلاً) تكرار وترجيع واستقرار ، وما بينهما امتداد وليونة ومرونة ، الذي يعبر عن انتشار الصوت في حدود زمكانية وظروف نقائضية خاصة ، حيث النشوة النغمية والاستقرار والبوح

---

[1] – التكرار الأسلوبي في اللغة العربية : السيد جعفر ، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ، الطبعة الأولى ، 2003، 59.

[2] – عن هذه الخصائص ينظر، خصائص الحروف ومعانيها: حسن عباس، مطبعة ومنشورات اتحاد الكتاب العرب،1998، 99،91،89،86،74،77،73،56،141،143،142.

والسر والتشرد والنهر الخائن والأسى العميق والأمل المستحيل في مساء مظلم يعانق (الزيت بالنار)، كمعانقة (زاي) (راء) وما بينهما.

فزمّار اسم مدينة يدلل على غياب جزئه الإعرابي الأول (هذا) مبتدأ اسم إشارة محذوف وهذا ما تؤكده عتبة الإهداء إلى الإنسان والمكان المؤنسن.

ومن "حسن حظ الشاعر العربي أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل ، وذلك لأن الإعراب أحد سمات اللغة العربية الأساسية وله فيها أهمية عضوية إذ بدونه تتعطل اللغة. ووظيفة الإعراب منصبة بالدرجة الأولى على أواخر الكلمات، فيه تتحدد المعاني، ولو استعرضنا حالات الكلمات العربية فيما تنتهي به أواخرها إعراباً لهالنا عددها وتنوعها. والإعراب مرتبط ارتباطاً كاملاً بالمعنى، وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات، فيحصل – عندئذ – ضربان من الإيقاع في كل كلمة أحدهما ذهني والآخر فني. وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسياً مؤثراً في ذهن المتلقي"[1].

إنّ مجيء اسم المدينة بلا مؤطرات نحوية مكتوبة تتعلق به – فقد جاء الاسم وحده من دون تراكيب نحوية – وهي ظاهرة بارزة في عناوين القصائد ، ينطلق من رؤى واضحة ، مفادها أنّ أسم المدينة والولادة الأولى ، بما تحمله من صدى إيقاعي ومدلول كبير قادرة على اختصار سرد تاريخ إنسان ومكان بأكمله فلا حاجة لتراكيب نحوية ، إلا إذا حملت معاني التمسك والنداء القريب (يا زمّار) عوضاً عن أنادي، أو الغياب والندب الاستغاثة (وا زمّار) والثانية أقرب في صيغتها للمبالغة وحضورها الأرضي والتاريخي والسيري، وبهذا تلتقي في ندائيتها وندبيتها واستغاثتها مع عريس الشفق:

في مواجهة النهرِ
أرقبُ خيطَ المستحيلِ هذا المساءْ...
فما بين وهمِ التشهّي وسرّ الحقولْ
عانقتُ دوّامةً تقرنُ الزيتَ بالنارِ
والعشبَ بالموتِ،
أنبتتْ في مقلتيّ نداءً محتبساً بالدمع ورجعِ البكاءْ.

---

[1]– تشريح النص– مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة : د. عبد الله الغذامي، دار الطليعة ، الطبعة الأولى، بيروت، 107، 1987.

لحظةٌ...
أقصتِ الضحكةَ المستحمّةَ فيَّ،
علّمتني كيف يقتلُ الطهرُ عشقَ الحياةْ
وصحو السكارى سلاطيناً على عدم الكلماتْ.

***

فعلى حد قوله: "أحب أن أقضي الكثير من وقتي قرب النهر (نهر دجلة) الذي يحيط بقريتي كما يحيط السوار بالمعصم، ففضاء الماء يروي فضولي وتأملي ويؤمنني من خوف لم أكن أعرف مصدره على وجه التحديد من الطفولة والفتوة إلى حاضر هذه الأيام" [1]:

***

ظللتُ أفتّشُ عن أيّما موجةٍ تقتادني نحو ذاكَ المسارْ
توارتْ في هذا الغيهب المظلم كلُّ حدقات العيون
وكلُّ الرسوم الطفوليةِ التي رسمناها بأقلام الرصاصْ.
كيف أوقظُ في ضحكة النهرِ
سرباً من الصمت والخوفِ والخصبْ
كيف أنقذُ الموتَ من جهلهِ بالحبِّ
ومن أنشودتهِ الأزليةْ.
لابدّ للصيف من الذوبانْ
ولابد للسفر من أرَقٍ يرسم في جبهة العمرِ أرضاً جديدةً
جديدةً فقط.

***

تدثّرتُ بالوله المنبعثِ من رعبي
من وهج الأغنياتِ الصفيقةِ
سجيناً يتأرجحُ في خاصرتي حقلٌ من عبّاد الشمس

---

[1] – محمد صابر عبيد: لا ثقافة في العراق حالياً ! حاوره إسماعيل البو يحياوي: المغرب موقع قاب قوسين الإليكتروني، 2011 .

يسرقُ من عينيّ الصافيتين خيطاً مجدولاً من حريّةْ
من عمر مسكينٍ يركضُ بين الموتِ وبين الموتْ
بين الحزن المستخفي في ريشة طيرٍ ضائعْ
وبين الصوت المشنوقِ المتشرنقِ في ذاكرتي
أرجِعْ كلّ نذور الناس التعبانين
يا نهراً خان السرَّ وخانَ الملحْ
ستموتُ على أعتاب الزحفِ الحجريّ وتفتقدُ الأحلامَ الحبلى
فاجمعْ صبرَكَ منذ الآنْ
لن تُقذفَ في نار اللذة والحبّ المتوقدِ بعد الآنْ.
فالثمر الناضجُ والماء العذبُ ونظمُ الأشعارْ
وبيتٌ ترعى فيه أمانيك الخضراءْ...
سرابْ.

الراوي الشعري هنا ذاتي مما يضفي على النص سيرذاتيته ليكون بين الأنا الرائية/الأنا المرئية، ومن ثمّ يكون عبارة عن جدلية بين رؤية زمار في سياق عين وروح وقلب الشاعر من جهة ، وتأثير زمار في شخصيته ورؤية نفسه من خلالها من جهة ثانية .

التعالق: العتباتيّ – العتباتيّ – المتنيّ

لعل من القضايا المهمة في الدراسات النصية الحديثة – العتبات– لما لها من دورٍ مهم في إبراز دلالات النص ، التي يجيء العنوان في مقدمتها ، لما له أثر بالغ عميق في توجيه القراءة بحضوره العلامي ، وتأخذ العلاقة بين العنوان والمتن أشكالاً عديدة وصلت حد التناقض، فمن النّقاد من عدّ العنوان وثيق الصلة بمتنه إذ عدّه بعضهم "بنية شديدة الافتقار لا تكتمل إلا ببنية النص الذي تضيئه ، إلى عدِّه بنية مستقلة عن نصه"[1].

إن دراسة العنوان وما يحمله من مدلولات وعلاقات توليدية بين الداخل والخارج نصي– ذاتياً وموضوعياً– في أشكال مبهمة وواضحة ، خفية وجلية ، دراسة بالغة الأهمية في الكشف عن الأبعاد السيميائية والدلالية للعنوان في النص ، والنص في العنوان ، التي تتيح لكل من السيميائية والتأويلية ممارسة سلطتها على النص ، في ظل – موت المؤلف– فالعنوان والمتن ، يخضعان لسلطتي التأويل والسيمياء القرائيتين.

وهو بذلك "يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفاً لديك ، بل هو جزء من ثقافتك ، ولكنه يغريك بإعادة قراءته ، لأنه يفجر فيك طاقات جديدة ، وكأنه مع العنوان يبدأ فعل القراءة ، ومن ثم

---

[1] – *الدّلالي في الإيقاعي، قراءة في قصيدة السّلام المباح لعبد الوهاب إسماعيل : أ.د بشرى البستاني، سلسلة تصدرها المديرية العامة لتربية نينوى، مديرية النشاط المدرسي ،الشؤون الأدبية (30)،2010، 20.*

فعل التأويل ، فالعنوان إذاً ذو حمولات دلالية ، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء ، بل هو نص موازٍ، كما هو عند (جيرار جينت)"[1] .

لا بل هو المفتاح الإجرائي لدخول عالم النص، وسبر أغواره وكشف مكامنه، وإماطة اللثام عن الجزء المحجوب من وجهه ، إلا أن بنية العنوان هي بنية اقتصاد لغوي، رأي أنها قد لا تعمل بمعزل عن المتن الذي تكون عنواناً له ، فالعلاقة بينها وبين النص علاقة تواز ، ولا يستبعد أن تجر هذه العلاقة عتبات النص الأخرى مع العتبات مرّة ومع والمتن أخرى ، "تأكيداً للعلاقة الجوهرية بين عتبة العنوان وطبقات المتن النصي ، وذلك لأنها أوّل منطقة يواجهها القارئ وهو يتدخل في النص محللاً ومؤولاً، ويرمز إلى شبكة احتمالات ويكشف عما يواجه الممارسة النصية نفسها لديه ، من تعددية وتنوّع وتداخل علائقي بين عتبات النص الأدبي ، وطبقاته من البداية حتى النهاية"[2]

ينهض كلٌ من العنوان والتصدير في عريس الشفق على علاقة تعالقية موازية ، والتصدير عتبة مهمة من عتبات النص الشعري ، تعمل على مد جسر للتواصل بين (العنوان) و (المتن) ، على سبيل الإهداء الذي يعمل في حقل السياق العقائدي والسياق الثقافي/الاجتماعي:

إلى أخي عبد المنعم .....
الذي استشهد في مناسبة وطنيّة ما

الشكل الكتابي والبصري للتصدير يقع في الجهة اليسرى من الورقة بسطريين متوازيين رأسياً وبنط أقل سمكاً وحجماً من العنوان ، وهو ما يؤكد ثانويته – في دلالات خاصة – ودوره التفسيري .

لعب التصدير دوره الفعّال في رسم صورة ذاتية ، تنتمي إلى عالم ماض ترك صداه في أعماق النفس بما يحمله من علاقة عائلية (إلى أخي) حميمية غرست جذورها العاطفية قبل الرحيل، بتركيبة مفعمة بالدلالات تبدأ بقصدية ووعي عاليين من إخفاض الجناح (إلى) التي افتتحت الذات الشاعرة سرد التصدير بها إلى تنكيرية (ما) ، بأبعادها الدلالية الثرة.

الجملة الأولى تتكون من جار ومجرور (إلى أخي) وبدل (عبد) وهو مضاف (المنعم) مضاف إليه، أما المتوازية البصرية الثانية فتتكون من اسم موصول مبني على السكون في محل جر صفة

---

[1] –*النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار: عبد الله الخطيب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن ،الطبعة* الأولى،2008، 60.

[2] – *عتبات الكتابة القصصية ،18.*

(الذي) ، وفعل ماضٍ مبني للمجهول (استشهد) والنائب عن الفاعل ضمير مستتر تقديره (هو) ، و (في مناسبةٍ) جار ومجرور (وطنيةٍ) صفة لـ (مناسبةٍ)، و (ما) قصد لفضها صفة لـ (وطنيةٍ) تنكيرية على الإطلاق.

التصدير وللوهلة الأولى يكشف عن طابعه السير ذاتي ، وهو مناسب للحضور العائلي، لتهيئة الذهن نحو جو استقبالي لبكائية واحتفائية عاليتين، في تكثيف ومركزية لمرتكزات مهمة ، شعرية ووطنية وإنسانية عالية.

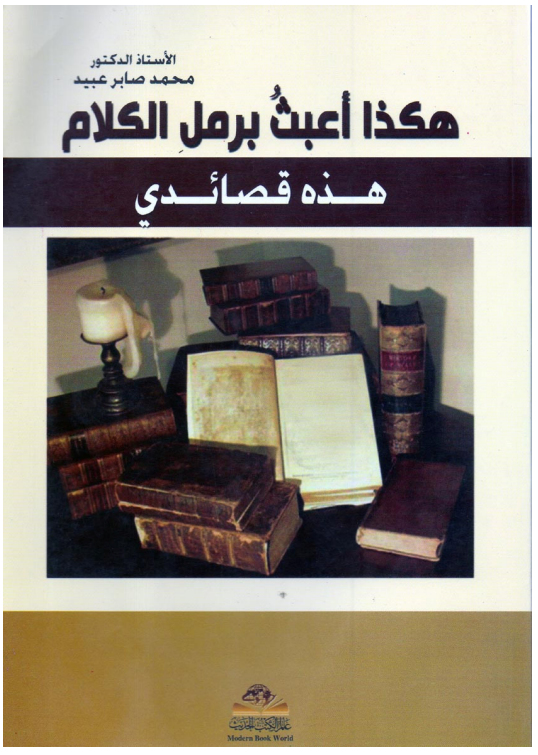
يحمل التصدير انكساراً عالياً للذات الشاعرة وملامح إنسانية حساسة ومستشرفة للفجائعية التي تنتجها الحروب فتنأى عن التصريح المباشر باسم الحرب لما تحمله من مجانية – طاحنة للنفوس– بالمفهوم الإنساني ، والاعتراف بالحق الوطني الذي يعد الاستشهاد ((مناسبة)) تفخيم وتباهٍ ممزوج بالفرح في السياق التداولي للغة، فهي لا تطلق – أي لفظة المناسبة – إلا على طرفها الايجابي – من حقولها الدلالية.

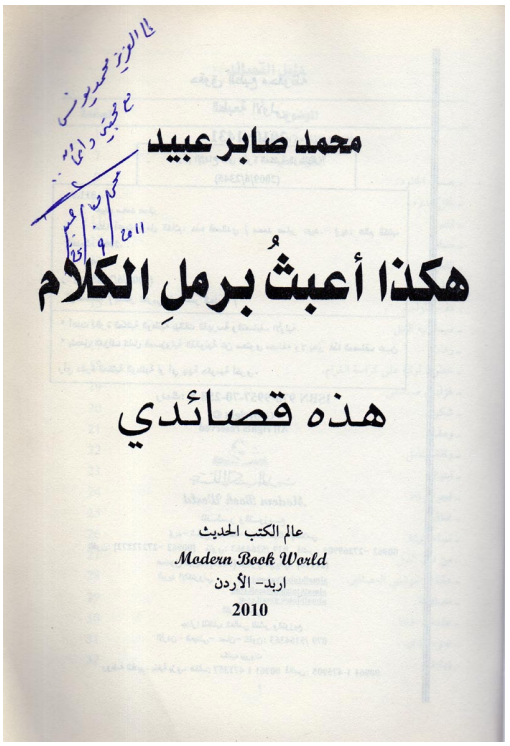
وهو بهذا التصريح – التصديري – والإضافة يصبح العريس ((الشهيد)) ببعده التأويلي وإشارته السيميائية في شفقٍ ((غياب على أمل اللقاء)) متعالقة مع خلفية دينية/إسلامية.

هذا على الصعيد الذي يتعالق العنواني فيه مع التصديري ، أما على صعيد التعالق العنواني– المتني فالتعلق يأخذ مسارين، أحدهما سردي ذاتي يتعلق بلسان الحال الساردة الشعرية ، وآخر ينطوي على أبعاد حميمية منبثقة من روح الشاعر وعائلته.

***

هكذا أعبثُ برملِ الكلام، هذه قصائدي:





يشتغل عنوان المجموعة الشعرية الكاملة (هكذا أعبثُ برملِ الكلام) ، على بُعد تأويلي واسع ، "يجعل القارئ يقف للوهلة الأولى أمام النص وقفة يشوبها الغموض وهو يحاول من خلالها فكّ شفرة العنوان وتبئيره نحو دلالة قرائية معينة تسعفه في الولوج إلى النص . وهذا يعني أن المؤلف في كل ذلك يلغم العنوان بطاقة عالية من القصدية في مسعى منه لخلق حالة من التمنع والاحتجاب والتستر"[1]، في حين تسهم العنونة التجنيسية (هذه قصائدي) في إماطة اللثام في الكشف عن طابعه الشعري .

يستجيب الفضاء التركيبي والصوتي لبنية العنوان استجابة فعّالة وحساسة بأهمية الصوغ في الفضاء الدلالي، فهو ينطوي على بعدٍ عالٍ وقصدية توجيهية وإرشادية ، فيتكون العنوان – قيد المقاربة– من اسم إشارة مبني في محل رفع مبتدأ (هكذا) ، وفعل مضارع مرفوع بالضمة (أعبثُ) على وزن (أفعل) التي توحي بالصعوبة والتواصل والاستمرارية معاً ، والفاعل ضمير مستتر تقديره (أنا) ، في محاولةٍ لإيهام القارئ وإخفاء الأنوية العالية الصائغة لهذا العبث .

أما (برمل الكلامِ) ، فهي شبه جملة جار ومجرور في محل نصب مفعول به ، والجملة من الفعل (أعبثُ) وما بعده خبر في محل رفع لهكذا ، أما العنونة التجنيسية الفرعية (هذه قصائدي) فتتكون من اسم إشارة في محل رفع مبتدأ وبدل ، وعلى الرغم من اللحمة التركيبة لصياغة العنوان والعنوان التجنيسي إلا إنها تجعل القارئ في حالة توجس يشوبه القلق .

ينطوي التركيب العنواني للمجموعة (هكذا أعبثُ برملِ الكلام) ، (هذه قصائدي) ، على حركيّة فعّالة تزيد من نصيب الحراك السردي فيه (أعبثُ) ، ومن ثمّ فهي تعطل الفرضية القائلة بثبوت الجملة الاسمية واستقرارها –كقراءة أولى– ، إلا إن قراءة متفحصة للدلالي في التركيبي ، يتضح أنّ (هكذا)، لا علاقة لها بالبنية التركيبة والدلالية الإيحائية للعنوان ، وإنّما تنطوي على بعد إشاري وغرور وتقرير التحدي والفردانية والنموذج الخاص ، بقصدية عالية نحو توجيه الأخر المتلقي نحو فضاء وزمكان معين .

أما معجمياً فتُحيل القراءة المعجمية للفاتح السردي الفعل (أعبثُ) ، على دلالات اللعب ، أما (رمل) فهو نوعٌ من التراب ، ورمل النسج زينه بالجوهر ونحوهِ ، وهي تحيل كذلك على فضاء العروض وكل شعر مضطرب ناقص عن الأصل. [2]

---

[1]– *مدينة الله ، الرواية الرسائلية وفضاء التشكيل السردي (بحث) ، 4.*

[2] – *ينظر، لسان العرب ، 47/6 ، 249/4 ، وما بعدها .*

تقترن الأبعاد المعجمية لألفاظ التركيب العنواني مع الدلالة مرة وتفترق أخرى بنقلها من الفضاء المعجمي إلى الفضاء الدلالي، فترشد المنظومة الإيحائية لمفردات (العبث والرمل) على الحرية والكثرة وصوغ النموذج الخاص بإرادة شخصية ، على العكس من مفردة (الكلام) بصيغتها التعريفية الدالة على التقييد بنموذج لغوي خاص مُصاغ ومُتبع ومعروف ، والحركة فيه تكون بحدود ضيقة جداً ، لكن العبث هنا يخرج إلى معاني وتفاصيل الصعلكة التي توحي بالقوة والصراحة والتمكن من (فرض النموذج الشعري الخاص) ، وهو بذلك يحمل أبعاداً سيميائيةً تقترن بمعاني الصياغة والتمكن من أخراج المصاغ الشعري (القصائد) ، على أكمل وجه وأجمل شكل ، على الرغم من نقصه – في النظرة الكلاسيكية– من أهم مقومات الشعر – الوزن– في أغلب أحيانه .

أما تركيبة (رمل الكلام) دلالياً فهي تحيل على المادة الخام والأساس للذهب (رمل الذهب) ، ومن ثمّ يكون (العبث) (صياغة) بأنوية عالية وثقة في النفس ، أما (رمل الكلام) فيحيل على كون قصائد الديوان مصوغات ذهبية ، تحيلُ إلى الصائغ (هذه قصائدي) النسبية – بياء النسب – ، ومن ثمّ فإن العنوان الشامل الأم يتعالق مع جميع قصائد الديوان بصفتها مصوغات ذهبية ، وكأنه تقول (هكذا أصوغ الشعر(الذهب)) ، (هذه مصوغاتي) .

يتعالق العنوان (هكذا أعبثُ برملِ الكلام) مع عنوان الديوان الذي نحن بصدد دراسة عيّنة من (صياغات خاطئة للحلم) الذي كتب قصائده بين عامي ، 1993_ 2000 ، والمتضمن أربع صياغات (الصياغة الأولى/الصياغة الثانية/الصياغة الثالثة/الصياغة الرابعة) .

تُحيل مفردة "صياغة بوصفها دالاً افتتاحياً على صناعة الحلي الذهبية ، وهي مفردة تحيل مباشرة على العلاقة الوثيقة بين صياغة الذهب وصياغة الشعر لترددها على ألسنة الشعراء والنقاد قديماً وحديثاً، وما بينهما من اشتراك في تقنية السبك التي تقضي إلى حسن الصنعة والجمال "[1] .

والصياغة الرابعة تتضمن قصائد عديدة ، ومنها (عريس الشفق/زمار) بطريقة تعالقية ، وفي الوقت ذاته فإن الصياغة برمتها مهداة إلى :

إلى تلك الأحزان التي لا بدائل لها ...
ترى ما هي هذه الـ... لا بدائل لها!

---

[1] – *مقال لـ، كاظم خضير كاظم القاضي ، 98، وفيها درس عنوان الديوان* (صياغات خاطئة للحلم) *ضمن كتاب النافذة والريح، إضاءات في شخصية محمد صابر عبيد الإبداعية :إعداد وتأليف د.محمد صالح رشيد ، دار تموز، دمشق، ط1، 2012.*

وكيف يمكنها أن تغنّي خارج سرب لم يتقن في مسيرته الغرائبية
سوى الشعوذة والتمويه والضجر
إنها على أية حال كذلك ...
فضاءان عملاقان تتفرّع عنهما صدوع منوّعة وأصداء مختلفة
عريس الشفق/زمّار
أو زمّار/عريس الشفق
على الرغم من أن النتائج الجحيمية الطاحنة
منفصلة تماماً عن أسبابها الكاذبة ...
فحين يقضم الشاعر أصابعه من فرط خجل قديم ...
لا مقدّمات

"حيث تمتد شبكة من خيوط هذه الموجهات العتباتية إلى خلايا المتن النصي لتشتغل في صوغ نظمها الدلالية من الداخل، على النحو الذي أسهمت إسهاماً بالغ الأهمية والخطورة في إدراك مقولة النص عامة ، وفهم حساسية النص بصورة أكبر من مجرد قراءة المتن النصي"[1]

[1] – *المغامرة السردية جماليات التشكيل القصصي ، رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية : سوسن هادي جعفر، جائزة الشارقة للإبداع العربي،الإصدار الأول الدورة(13)2009، إصدار دائرة الثقافة والأعلام ،حكومة الشارقة 2010، 234.*

الفصل الرابع

الفضاء السيري لأنماط القصيدة

القصيدة الماذائية: الحوارية
قصيدة الأنا اللونية

قصيدة العائلة وسيريّة النصّ

في محاولة لتسليط الضوء على شعر شاعرنا في ضوء رؤيته النقدية ، ومدى تطبيقها شعرياً، نقف عند نمط جديد من أنماط القصيدة العربية الحديثة في طروحاته ، ألا وهو (قصيدة العائلة) التي "ترويها الذات الشاعرة في صميم القصيدة السير ذاتية ، إذ تتمركز الذات الشاعرة حول أنويتها وتنفتح بالقدر ذاته على الماحول العائلي ((الأب/الأم/الأخوة)) لتحكي سيرتها وسيرتهم ، انطلاقاً من رؤية واقعية مشحونة برؤيا تخييلية ترتفع إلى بناء قصيدة سير ذاتية لها/لهم" [1] .

تنحو الذات الشاعرة في قصيدة العائلة نحواً خاصاً في استعادة الأجواء العائلية ذاكراتياً بأحداثها وشخصياتها وأماكنها المتطابقة داخل النص وخارجه ، بوصفهم قريبين "جداً إلى روح الشاعر وحياته وتجربته، لأن الدلالة الواضحة المنبثقة من روح المفهوم تعود بالشاعر إلى حيز ينطوي على درجة كبيرة من الخصوصية، ويجعله بمواجهة ذاته العميقة وجها لوجه"[2]، يتم النظر فيها من زاوية إنسانية حميمية على درجة عالية من العاطفة والوجدانية ، وهي على حد تعبير حاتم الصكر تقديم رواية

---

[1] – العلامة الشعرية ، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة : أ.د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتاب الحديث ،الأردن ،الطبعة الأولى ،2010، 140.

[2] – *شعرية الأم في قصيدة العائلة : نافع حمّاد محمد ، ضمن كتاب سحر النص ، من أجنحة الشعر إلى أفق السرد،قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله ، إعداد وتقديم ومشاركة ، أ.د.محمد صابر عبيد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2008، 99.*

الحياة منظومة شعراً ، إلاّ أن الأمر هنا مقتصر على تقديم رواية الحياة على النطاق العائلي ومحيطه وأجوائه ، وكل ما يتعلق ببناء شخصياته وأحداثه وأزمنته وأماكنها وحسب ، حيث يقول الشاعر:

يا لسعادة الحب المكثّفِ في الصباح
ويا لصمتك يا أبي
جبلٌ من الصّبير والحنظل والحزن الثقيلْ...
والهبوطِ المستحيلْ

في قصيدة ((عريس الشفق)) الملحمية ثمة بؤرة مركزية تكمن في ميثاقها السير ذاتي والماحول العائلي تتموج عبر علاقات فعّالة تتجسد بعلاقة الأنا السير ذاتية مع العائلة من جهة ، والأنا الغيرية مع العائلة من جهة أخرى ، عبر فضاء يرسم تلك العلاقة التي تنتهي في مطاف غيابي يؤول إلى عالم الشوق والحنظل والحزن الثقيلْ... ، المنفتح على رموز استعارية وطاقات ثرة في تجسيم صورة (الأب)، المنطوية على قدرٍ عالٍ من الخصوصية والعلاقاتية الحميمية بين مكون ثلاثي (الأنا الشاعرة/الأب/الأنا الغيرية)، عبر صلة سيرية وروحية ووجدانية.

يتجلى الحضور العائلي في أعلى هرم النص ليهيئ السبيل لفرض الجو العائلي المستعاد ذاكراتياً برؤية إنسانية ومنلوج يشعرك بتشغيل تقانات العاطفة وندائيتها المتألمة (ويا لصمتك)، وإمعاناً في بثّ الصفات الألفوية تعويضاً في (الصبر)، (الحنظل)، بكل ما تعنيه الكلمتان من خصوبة وانفتاح على التوازي الحاصل بين مفردات النص وتراكيبها، التي توحي بشبكة دلالات يمكن أن تستشف من نمطي التوازي القائم في النص، والفعّالان في محاكاة صورة الأب المطلة على أبعاد رمزية مشحونة بواحتين متضادتين تستدعيان تراثاً شعبياً ثراً بدلالات تؤكد حالة البؤس واستلاب المباهج والحياة المرّة الصابرة ، التي يتداخل فيها وعي الشاعر النقدي بأهمية شكل الكتابة على الورقة بصرياً وما تنتجه من تشظيات دلالية ، ووعي موضوعي يتداخل فيه الإيقاعي والبلاغي وصداه على العائلي الأبوي التي أفضت إلى جوٍ بلاغي معلن تصوّر المأساة . وفي القصيدة ذاتها يقول:

مصيري كي تتعادل الصرخاتُ انتحابٌ في الحلمْ
مصيري كي تتعادل الطعناتُ انتخابٌ في الحلمْ..

وظلتُ ملتوياً أسطّرُ فيك أوتاري
لأعثرَ في خضمّ حطامك المسحوقِ عن خيمةْ
لأعثرَ في بكاء الأمِ عن غيمةْ
لأهتف في طفولتك النّبيةِ: دقّ في النور الجَرَسْ
ولأحمدَ الله على وعدٍ
على جوعٍ
على وطنٍ عزيزٍ مثل خيط القلبْ
ضاع القلبُ في الدمعةْ
وضاع الدمعُ في الكذبةْ
وضاعتْ آخر الأوتارْ
وانشقّتْ أكفُّ النملِ عن أقصوصة النسيانْ

ينتخب شاعرنا بحذر وتوجس وحذق الزاوية المهمة في السردي – الشعري – العائلي ، ليسلط أضواء كامرته الشعرية مستفزاً القارئ بيانياً وبديعياً وإيقاعياً لينقل إليه صورة العائلة المجبولة بالقضية حزناً، في سياق تصوير ألمٍ يمثّل أهم أركان السقف العائلي الأب مرةّ والأم مرةّ أخرى والذات الشاعرة ثالثاً، إذ يبدأ المقطع بمتوازين نحوياً وإيقاعاً بصرياً في آن ، يتنقل فيها الشاعر بين زوايا الأنين بسرد استهلالي وصوت شعري جماعي يظهر فيه المؤشر الإنساني وتسريد الأنا شعرياً لتعبر عن الامها/الامهم – أي العائلة– ، بطاقة إيقاعية ثرة تشعرك بعمق الهوة بينهم – الذات الشاعرة والمرثية من جهة والمرثية مع العائلية من جهة أخرى ، لتؤسس مناخاً إيقاعياً يشتغل على ثيمات دلالية تكمن في صداها الصوتي الماثل في مستويي النص عمودياً وأفقياً .

يشتغل الشاعر على تفعيل حساس لتقانتين مهمتين من تقانات الإيقاع الصوتي ألا وهما التكرار والتوازي ، إذ إن التوازي بوصفه "مركباً ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر – بدوره – يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه ، تعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك

من الطرف الأول ولأنهما – في نهاية الأمر – طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما، فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما ، بل نحاكم أولهما بمنطق وخصائص وسلوك ثانيهما"[1].

ولعل هذا الحديث يفضي بنا إلى الحديث عن العلاقة بين "التماثل" و"التطابق"، إذ هو "التماثل الصوتي المتحقق عبر التوازي، وقد أشار إلى هذا رومان ياكبسون بقوله إن "التوازي تماثل وليس تطابقا"[2]، وعلى ما يبدو أن علم الرياضيات قد أشار إلى هذه القضية من قبل ولكن بالعلامات إذ رمز للتوازي بعلامة (///) ، ولم تكن على سبيل المثال (=) ، و "بما أن التماثل أرحب بكثير من التطابق، فإن كل تطابق تماثل ، ولكن ليس كل تماثل تطابقاً ، من ثم لا يكون التكرار والتوازي شيئا واحداً ، وإنما التكرار هو احد تجليات التوازي الكثيرة"[3] ، لهذا يمكننا القول إنّ العلاقة القائمة بين مكونات التوازي الثنائية فما فوق هي علاقة تشابه، في حين تقوم العلاقة بين مكونات التكرار على علاقة تطابق، وتتجلى أهمية التشابه في أن "التوازي" في قدرته على خلق انسجام واضح يتجلى في "نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية ، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية ، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة ، وفي الأخير مستوى تنظيم وترتيب الأصوات والهياكل التطريزية"[4] .

يتجلى الحضور العائلي عبر مسار في الضمائر (ظاهر/مستتر)، وإسمياً من خلال (مصيري/مصيري/ وظلتُ ملتوياً أسطّرُ فيك أوتاري/لأعثرَ في خضمّ حطامك المسحوقِ عن خيمةْ/لأعثرَ في بكاء الأمِ عن غيمةْ/لأ هتف في طفولتك النّبيةِ: دقّ في النور الجَرَسْ/على وطنٍ عزيزٍ مثل خيط القلبْ)، في سعي من الذات الشاعرة لسرد حديثها/حديثهم، ذاكراتياً مستغرقاً في الحس الجماعي العائلي/الوطني، ورسم صورة عائلية رسماً شعرياً يحشد ويكثف فيه المرجعيات ليدخل من أوسع أبواب اليأس والحزن، بإيقاع مشحون بالبطء والخوف والإحساس بالغياب بوجدانية عالية طفولية بكل جوارحها وأحاسيسها:

---

[1]– الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل) ،: د. عشتار داؤد محمد، دار مجدلاوي، عمّان، الطبعة الأولى، 2007 ، 59.

[1] – قضايا الشعرية ، رومان ياكوبسون ، ترجمة: محمد الولي ، منال حنون ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، الطبعة الأولى ، 1988 ، 103.

[3] – الأسلوبية الشعرية ، .59

[1] - قضايا الشعرية، 106.

أتراكَ تذكرتَنا واحداً واحداً؟
أتراكَ غفوتَ وما بين حاجبيك صورةُ (روضة)؟

تطرح الذات الشعرية/الساردة قضيتها المهمة بأسلوبٍ استفهامي سمعبصري (أتراكَ/أتراكَ)، (؟/؟)، عبر الاختزال الماضوي الذي تتمثل بلحظة الموت، (غفوتَ)، للوصول إلى ثيمتها الأساس (تذكرتنا) بفضائها العائلي وصيغتها الجماعية ، بكل ما تعنيه هذه الكلمة من رموز ودلالات وكذلك (روضة) ، الدالاّن اللذان يمثلان نقطة الحميمية العائلية عبر ستراتيجية أدواتية استفهامية (أ/أ) ، وتفعيل كامراتي يستجلي سبل الاستعادة الشخصية قبل وفاتها وعلاقتها بالماحول العائلي، بلقطتين شعريتن تمثل العائلة في كفة (واحداً واحداً؟) ، وروضة – ابنة أخيه الطفلة – (غفوتَ وما بين حاجبيك صورةُ (روضة)؟) في كفة أخرى ، ولعل من أهم ما يؤكد الخصوصية العلاقاتية بين عبد المنعم وروضة هو التأطير في الأقواس (روضة) ، إذ تضع الأنا الشاعرة المتلقيَ أمام استفهام يحمل في طياته التحسر والصبر والحيرة والألم .

القصيدة الماذائية الحوارية

لا شكّ في أنّ للقصيدة الماذائية تمثّل مناخاً شعرياً خاصاً يحمل في طياته الكثير من الأسئلة الموزعة على مساحة كبيرة من الدلالات اللا متناهية، حتى يكاد يصعب حصرها في حدود عاطفية ووجدانية ونفسية ما ، متوخية ما هو خبري للخروج إلى إيحاءات لا تتلمس حدودها فيكون "السائل عالما فيه بما يسأل عنه ، لكنه يقصد به معنى من المعاني المجازية التي يفهمها المتلقي في السياق اللغوي عند تأمل وفقه وسبر ما يكمن وراءه من معان وأسرار ، وهذه المعاني ثرية ومتنوعة تتسع لشتى ضروب الفكر ومختلف أنواع المشاعر"[1] ، فالماذائية بوصفها من تقانات القصيدة الحديثة تخرج عن معاني التقرير فلا تقوم على أساس طلب الفهم .

تضفي الماذائية على أساليب الاستفهام الصبغة السياقية للنص لتغير مجرى دلالات الأسلوب الواحد إلى حد التناقض من نص إلى آخر أحياناً ، فمتى "وقعت عين القراءة عليها ، فإنها تفتح أفق التوقع على حالة من الترقب لدى المتلقي ، لا تخلو من الهيبة والفضول معاً ، وتفترض من جهة

[1] – الاستفهام المجازي في كتاب الصحابي لأبن فارس (ت395هـ): د.منير عافر ، مجلة التراث العربي ، دمشق ، العدد (101) ، كانون الأول ،2006، 4.

أخرى طرفاً سائلاً/باثاً، وسؤالاً/النص، وطرفاً مسؤولاً موجهاً له السؤال، وهو في النص الإبداعي القارئ الذي يعدّ على وفق نظريات القراءة والتلقي شريكاً حقيقياً في النص ، ولعل أهمية هذا النوع من القصائد نابع من أهمية السؤال في الثقافة المعاصرة"[1] ، ففي كل مرّة يُقرأ فيها السؤال فإنه ينفتح على فضاء واسع من التأويلات، يسعى بوساطتها القارئ إلى استشراف رؤية الشاعر ويسعى الشاعر إلى طرح قضيته بفوضى – فوضى مفضية إلى نتائج مهمة– تمظهرات أدوات الاستفهام والأساليب الملحمية تارة وفوضى قراءاتها تارة أخرى ، وفي هذا السياق يشتغل الشاعر على ماذائية حوارية:

ماذا!!
هل أحملُ فيك سماواتي؟ وجعي القدسيّ؟
هل أخرجُ ممتطياً فأس الخيبةْ

وأنحازُ كما العصفور إلى ظلّي ،
أم أتعثّرُ حتى أرتطمَ بالصمت الينحت في صدري
قرطاساً وزوالْ؟

***

على صعيد النموذج الكتابي على سطح الورقة تتشكل الأدوات في القصيدة تشكلاً استهلالياً، يطرح في سياقها الشاعر منظومته الاستفهامية الصوتية/البصرية (ماذا!!/هل/هل/؟/؟/؟)، وقضيته الرئيسة ووضعه النفسي المتأزم الذي يكمن في إمعان الذات الشاعرة في استقبال مناخ شعري وواقعي يمثل صورتها الجحيمية الصابرة (هل أحملُ فيك سماواتي؟ وجعي القدسي؟/هل أخرجُ ممتطياً فأس الخيبةْ)، بصيغتها المستقبلية الحالّة محل (سين/سوف)، مرّة ، وندائية صارخة تمتد بأفق بصري (!!) مرّة أخرى ، وصوت شعري سارد تبدو فيه الماذائية محوراً رئيساً من المحاور المنلوجية التي تشير إلى أزمة داخلية، تتعلق بكبت الأحزان وثقافة الصمت الدامع/الدمع الصامت استباقياً في سياق تفعيل تقانة الاستباق السردية، التي تشتغل أدوات الاستفهام في حدوها الزمنية (هل أحمل/هل

[1] – القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي : طلال زينل سعيد ، دار الحوار ، سوريا ، الطبعة الأولى ، 2012، 62.

أخرج)، لفتح فضاء الأنا السير ذاتية عبر رؤية استشرافية لوضعها المأساوي، ومن ثمّ إضفاء الوقار والسكينة على النص فيلمّح بلمحة السكون والهدوء الإيقاعي والاستقرار على ما فيه من التفاصيل والجزيئات في تصوير الحالة الشعرية، التي طغى عليها طابع الحزن المشحون بالانفعال والحالة النفسية المتأزمة.

تتجاوز الماذائية صيغتها الاستفهامية بل تمتد إلى أبعد من ذلك لتشكل ظاهرة دلالية تسبر غور النص وتكشف عن مكامنه، مؤكدة على حقيقة داخلية تتصل بتكوين التجربة الشعرية وحركتها الذاتية ومعاناتها النفسية ، وهو ما يجعل الماذائية ذات وظيفة متحركة متنقلة بين الخفاء والتجلي ، تكتسب علاقاتها من خلال قدرتها على الترابط العضوي الحساس والمهم الممتد أفقياً داخل مستويات النص وحدود التجربة، مكتسبة شرعية أهميتها من وعيها وتأثيرها بالمتلقي حوارياً، وهي تستعيد الشخصية قبل وفاتها لتربك الحوار وتجره إلى المنلوجية بقصدية ووعي نافذ بأهمية الماذائية في الحوار الداخلي (المنلوج)، ورسم فضائه الزماني والمكاني وحدوده وأحداثه وكشف القضايا الذاتية والتعبير عن أزمتها، فخروج (ماذا!!) عن معاني الاستفهام أثار حولها الكثير من التشظيات الدلالية التي تكمن في معاني التحسرة والتألم والحيرة والتعجب والتقريع واللامركزية والهيام على كل وجه، لسد الرمق التألمي للروح (هل أخرجُ ممتطياً فأس الخيبةْ/أم أتعثّرُ حتى أرتطمَ بالصمت الينحتُ في صدري)، يضع من خلالها القارئ أمام رؤية تأملية في ماهية فضائه الذاتي الذي تشاركه فيه العائلة، وفي القصيدة ذاتها يقول:

***

أتراكَ تألمتَ كثيراً؟
أتراكَ فقدتَ الوعيَ؟
أتراكَ بكيتْ؟
أتراكَ تذكرتَنا واحداً واحداً؟
أتراكَ غفوتَ وما بين حاجبيك صورةُ (روضة)؟
أتراكَ أشعلتَ كلّ وجوهِ الحبيبات ...
وأحرقتْ كلّ الرسائلِ ؟
هل جفتّ شفتاكَ فأعياكَ الظمأُ الغادرُ؟

لا يُصطادُ الحرُّ الطائرُ إلا من منقاره.
أتراكَ نسيتَ كلّ العناوينِ ، وأتلفتَ كلّ الأغاني الفسيحة؟
أتراكَ لوّنت عشبَ (دوكان) و (سوسة) و (طاسلوجة) ؟
أتراكَ غادرت كركوكَ على عجلٍ ...
لتعزفَ في وجه المنيةِ لحنَ الأجلْ ؟

***

تشتغل المنظومة الماذائية على نحو متشابه في أسلوبيتها الاستهلالية للمقطع السابق ، والمغاير في انفتاحه على مناطق مهمة من مناطق تكوين التجربة بفضاءاتها الواسعة في الشخصيات والمكان، بنظام إيقاعي يمتد عمودياً ليضبط الحركة الماذائية وانفتاحها على الأجواء الدلالية المجاورة، على شكل لازمة تكرارية تنبثق أصداؤها شعورياً وتتفاعل سيميائياً لتؤدي الوظيفة النفسية والإيقاعية في آن، فما يلاحظ في تكرار هذه اللازمة الماذائية أنها عبارة عن أداة لتوكيد المعنى والتعبير عن فحوى النص ، فقد تكررت هذه الألفاظ بطريقة شعورية منتظمة ما يعطيها دلالات تصب في مصلحة النص، وهي دلالات ناتجة عن تأويل المتلقي لشعوره بأهمية تكرار الصيغة الاستفهامية في بلوغ مراميها، عبر منظومة استفهامية تمثلت بـ (الهمزة)، وهي تكوّن فضاء الماذائية في النص ، فالهمزة تخرج عن معانيها وتستخدم "للتعبير عن معان أخرى ، ولا تقوم على أساس من طلب الفهم ، كاستخدامها للتقرير " [1] مثلاً ، أو كاستخدامها هنا على سبيل التوجع والتفجع والندائية التي تحمل في طياتها انفتاحاً واسعاً على دلالات الاصطبار والتأملات المتراكمة، التي تنبئ بالكثير من الحزن والاختزال والانشطار في تعدد أصوات النص الماكثة وراء حرقة الذات الشاعرة وهي تستحضر مُستَقبل السؤال الأول ، وتفتح فضاء التأويلات الكامنة في ارتحالية الذات الغيرية (أتراكَ تألمتَ كثيراً/أتراكَ فقدتَ الوعيَ؟/أتراكَ بكيتْ؟/هل جفتّ شفتاكَ فأعياكَ الظمأُ الغادرُ؟/أتراكَ غادرت كركوكَ على عجلٍ .../لتعزفَ في وجه المنيةِ لحنَ الأجلْ؟)، عبر استعادة صورة من عبق الماضي تمثل مساحة من الذكريات استفهامياً (أتراكَ أشعلتَ كلّ وجوهِ الحبيبات .../وأحرقتْ كلّ الرسائلِ؟/

[1]– في النحو العربي، نقد وتوجيه: د. مهدي المخزومي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 2005،287.

أتراكَ نسيتَ كلّ العناوينِ، وأتلفتَ كلّ الأغاني الفسيحة؟)، الخاضعة للتفاعل الحميمي المكثف كمفاتيح للوضع النفسي الراهن بوصفها تستعاد ذاكراتياً .

ويعقب ذلك استفهاماً مكانياً يوحي بعمق تجذّر وحسّ الذات الشاعرة/الذات الغيرية بـ ((دوكان)/ (سوسة)/(طاسلوجة)/(كركوكَ))، التي تكشف عن تجذّر الأمكنة أيضاً بفضاء الحدث (أتراكَ غادرت كركوكَ على عجلٍ .../لتعزفَ في وجه المنيةِ لحنَ الأجلْ؟)، إذ تخيم ظلال الشوق والاندفاع والشجن لمشاهدة هذه الصور إلاّ أن حاجز الموت يحول بين الذات الرائية/الشاعرة ومشاعرها اللهابة .

وفي القصيدة ذاتها تنتقل مسيرة المتن الماذائي لتتوجه إلى الذات الشاعرة بتشكيل استفهامي عبر تفعيل أداة واحدة وحسب:

***

أأواجهُ حزنكَ بالدمع الصامتِ، بالصمت الدامعِ،
بافتعال الشرودِ، بُحمىّ النسيانْ،
أم أجلدُ ذاكرتي الكحليّة كي تصحو من غفوتها، من سقطتها،
وتغورُ أصابُها في محرقة الدمعِ
الدماءِ
الدموع؟

***

تشكل القصيدة الماذائية مبحثاً مهماً في شعرية محمد صابر عبيد يسعى في سياقها إلى استفزاز المتلقي لإثارة عاطفته بطبيعة الأسئلة المطروحة والمتداولة في أثناء قصائده على اختلاف مستوياتها وأنماطها، وهي تنمّ عن مدى احتفائه بتجاربه الذاتية على الصعيد الشعري وجرّ الشكل البصري واللغوي والصوي والإيقاعي إلى عالم هذه التجربة بفضائه الفني والأسلوبي، وعلى صعيد الحدود التعبيرية والتشكيلية لقصيدة ((عريس الشفق)) ، يطرح الشاعر قضيته الملحمية الرثائية الممزوجة بثقافة الصمت/الكبرياء ، والكبرياء/الصمت، ليؤسس مناخاً استفهامياً على سبيل الأمنية (بُحمىّ النسيانْ/أم أجلدُ ذاكرتي الكحليّة كي تصحو من غفوتها)، يبدأها الشاعر بإحساس يختزل الحزن

بدلالات (الدمعِ/الدماءِ/ الدموع؟)، لتصل بوساطتها إلى بؤرته الرئيسة الأمانيّة (أجلدُ ذاكرتي)، كي تغور في أعماق ذاتها المتمنية الانتشال من تحت ظلال المأساة وصدى إيقاعها الحزين .

قصيدة الأنا اللونية

لا شكّ في أنّ العلاقة بين التشكيلي– اللوني على وجه الخصوص– والشعري علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية، نابعة من كونهما مظهرين من مظاهر الحياة والنشاط الإنساني يصدران عن نفس الملكة الإدراكية، ويتشابهان في الأسس النفسية التي يفترض وجودها في نفس الشاعر والتشكيلي ليكتمل النضج الفني شعراً ورسماً كلٌ حسب مادته في سياق، وانصهار أحدهما بالآخر في سياق آخر[1].

فمثلما كان للعرب القدامى عين نافذة يتطلعون من خلالها إلى أبعد من عصرهم ليكون الشعر عندهم وحسب مقولة الجاحظ (ضرب من النسج وجنس من التصوير)، وصولاً إلى إدراك علاقة الشعر بالموسيقى، كان كذلك للعرب المحدثين أيضاً دورهم الفعّال في الإفادة من الفنون المجاورة بصبغة خاصة، فالقصيدة العربية الحديثة أفادت من معطيات اللون – وعلى حد تعبير كلود عبيد – ليس في لغة الرؤية المسطحة بل انتقلت إلى الرؤيا المركبة .

---

[1]– ينظر جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر : كلود عبيد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2011 ، 9.

الشعر من أكثر الفنون القولية اعتماداً على الفنون الأخرى ، فهو حاضنة للكثير من هذه الفنون التي توظّف في البناء الشعري ، إذ إن الإشارات الفنية القادمة من هذه الفنون إلى الشعر إنما تشارك الإشارة اللغوية في فرز المعنى الشعري وتوصيله ، بما يسهم في تعزيز التشكيل الشعري واستكمال مقوّمات بنائه الفني وبحسب طبيعة التجربة الشعرية ورؤيتها ، واستناداً إلى هذه العلاقة يمكن النظر إلى الصور المعروفة في الشعر على أنها لوحات مرسومة بوساطة الكلمات بدلاً من الخطوط ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الصورة المرسومة بالكلمات تبتعث فينا اللون ، في حين أنَّ اللوحة المرسومة تضعنا أمام الأشكال والألوان مباشرة[1]

في قصيدتيه (عريس الشفق/زمار)، يفيد الشاعر من معطيات اللون وخواصها الفيزيائية والكيميائية، ليؤسس مناخاً شعرياً تُعاد صياغته في حدود مختبر الشاعر، فالشاعر والفنان لا ينقل – الطبيعة/التجربة الشعرية– فوتوغرافياً، إنما يحوّلها إلى موضوع طريف يحمل دلالات تجذب عين القارئ وعين خياله ، ومن ثمّ تؤلّف الألوان التي يتعذر وجودها في مظاهر الكون والطبيعة الشعرية على النحو الذي يكون له مسوغاته الجمالية والنفسية ، فربما يستطيع كل من الشاعر/الرسام أن يكوّن منظراً يجعله حقيقياً على نحو جمالي إن لم يكن حقيقياً من ناحية أدبية، إذاً فالمبدع من منظور الشعرية البصرية لا يسعى إلى المحاكاة في حين لا يسعى إلى تطبيق مقولات رياضية ومنطقية بحتة، لا بل يصورها كيفما يرى، ففن الرؤية الشعرية للكون والواقع ينبع من المجاز في الشعر [2]، لتلتقي فيه رموز الحشد اللوني مع الحشد الدلالي فيتمّ توحيد الرؤية بالمحسوسات البشرية، فمثلما يرى أرسطو أن الشعر والرسم نوعان من المحاكاة أحدهما يتوسل اللون والظل والآخر يتوسل الكلمات ، فإنّ هذا ما يؤدي "إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسّام يقدّم المعنى بطريقة حسيّة ، هذا عن طريق المشاهد التي رسمها على اللوحة فيتلقاها المشاهد تلقياً بصرياً مباشراً، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل" [3] .

يعمل اللون على تفعيل فاعلية الرمز في الفضاء الشعري مخاطباً أعماق النفس الإنسانية والضمير أو الوجدان الذي يتحول إلى دلالة في البنية الشعرية، ونستطيع أن نقول إن القصيدة اللونية هي القصيدة الناطقة بالألوان عن طريق اللغة والحروف والأفعال التي تحمل مفرداتها صوراً متعددة

---

[1] ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي ، 270، و اللون في شعر عمر بن أبي ربيعة : د. صالح محمد حسن ، (بحث) ،

[2] – ينظر ، في شعرية الخط : حسان عطوان ، ضمن كتاب ، في الشعرية البصرية ، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة ، الطبعة الأولى ، 1997 ، 64– 66 .

[3] – الصورة الفنية في التراث لنقدي والبلاغي : د.جابر عصفور، دار الثقافة لطباعة والنشر بالقاهرة، 1974: 344.

الألوان، لذا يعتبر اللون عنصراً مهما من عناصر الصورة الشعرية وأداة دلالية وركناً من أركانها التي تشكل معها نسيجاً داخلياً للقصيدة . [1]

***

أراكَ بعينين دامعتين ضاحكتين تُغالطُ كلّ الجنودِ ، تُمازحهمْ ،
تغازلُ كلّ البناتْ
وشدوَ الحياةْ
وترجعُ في أخر الليلِ جذلاً
يورقُ في جبهتك المخضلّةِ بالمسك حقلاً من عبّاد الشمسِ
حقلاً من فردوسْ.
تخلعُ عن كتفيك ((الروبَ)) البنّيَّ
وتندسّ تحت أنين فراشِك مثلَ الريشةْ.
أراك كما غادرتَنَا منذ حينْ
فتوتُكَ الما تعرفُ غيرَ اليقظةِ والشعشعةِ الُمثلى ،
وجهُكَ أقمارٌ من نور تتألقُ بالأمنِ وبالأملِ.

***

يشتغل المقطع الشعري في تشكيله الدلالي والجمالي على مؤثرات عديدة تلتقي في نسيجها الباطني، على النحو الذي تؤسس به مقولة المقطع المرهونة بمناخ شعري يخضع في خطابه اللوني لعين الأنا الشاعرة الكامراتية (أراك/تغازل/ترجع/تخلع/تندس/أراك)، لتزيد من نسبة الحراك السردي في الشعري عبر منظومة لونية ترتفع بالذات الشاعرة إلى إيقاع التباهي والاحتفاء والتفخيم

---

[1] – ينظر،الدلالة اللونيّة في القصيدة التركمانية : الدكتور فاروق فائق كوبرلو ، (مقال) ، على الموقع www.alturkmani.com/makalaat
وجمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر12.

اللوني/الظلي: (وترجعُ في أخر الليلِ جذلاً/يورقُ في جبهتك المخضلّةِ بالمسك حقلاً من عبّاد الشمسِ/فتوتُكَ الما تعرفُ غيرَ اليقظةِ والشعشعةِ الُمثلى،/وجهُكَ أقمارٌ من نور تتألقُ بالأمنِ وبالأملِ)، عبر حركة لا تتجلى فيها اللونية صراحة في كل أسطرها، لا بل تختفي في طبقات الصراع النفسي للذات الشاعرة لتتجلّى رموزها مرّة ورموز لونيتها مرّة أخرى .

إن الفاعلية السيميائية لخطاب المقطع اللوني تعمل على مضاعفة قيمة اللوني في الدلالي لتتحد على وفق حساسية شكل/مضمونية ، لتأخذ فضاءً مضيئاً يتصاعد فيه الزخم اللوني ليتجاوز ما هو ديكوري سطحي إلى ما هو باطني نفسي، محيلاً على ما تحمله النفس من احتفاء ممزوج ببعد يفتح أفقاً أشرقياً واسعاً (فردوس)، على (وترجعُ في أخر الليلِ جذلاً/يورقُ في جبهتك المخضلّةِ بالمسك حقلاً من عبّاد الشمسِ)، ليتسم بأبعاد بيئية وحياتية ذات طبيعة يومية، فالشاعر لا يستمد هذه الألوان ليجرّها إلى عالمه الشعري وحسب ، بل ليعيد صياغتها حسب منظومته التجريبية ويعطيها دلالات قد تصل إلى الضدية لتؤدي الوظيفة المرجوة منها، كما إسناد (الليل)، إلى (جذلاً) تعبيراً عن حال الشخصية، معتمداً من خلالها على دهاليز الذاكرة ليهيمن على المقطع فضاء الحياة الكوني الذي يشوبه صراع دلالي تغيب عنه السوداوية، مهيمناً عليه فضاء النور والشعشعة الذي يلقي بظلالها على (وجهُكَ)، بوصفه الجزء الماثل من الجسد والمعبر عنه باطنياً عبر تقانات وصفية للمشاهد اليومية والمتخيلة، لتضفي عليها ألواناً – أمال وأحلام – (أراكَ بعينين دامعتين ضاحكتين تُغالطُ كلّ الجنودِ ، تُمازحهمْ،/تغازلُ كلّ البناتْ/وشدوَ الحياةْ) – (تخلعُ عن كتفيك ((الروبَ)) البنّيَّ/ وتندسّ تحت أنين فراشِك مثلَ الريشةْ./أراك كما غادرتَنَا منذ حينْ)، كي يتجاوز مدة زمنية محذوفة ممتدة بين علامتين لونيتن (وشدوَ الحياةْ)، (وترجعُ في أخر الليلِ جذلاً)، من أجل أن يتقصى سيرة الغيري بالحدس والإشراق والاستشراف.

يتجلّى كل ذلك في سياق اشتغال الفاعل السردي/الفاعل الوصفي على منطقة مهمة من مناطق الاستشراف والحدس، وما تحمله ذاكرة الأنا الرائية من حميمية غزيرة بطاقة شعرية وتصويرية نحو لقطات ملوّنة، بوصفه – أي اللون– أحد أهم أركان الصورة والصورة الوصفية على وجه الخصوص التي تسهم على نحو فعّال في تصوير ألوان الاحتفاء/الرثاء، لما تحمله الألوان والمناطق البصرية الواردة في المقطع من قدسية عالية ومرجعيات ثرة وإيجابية (وشدوَ الحياةْ/عبّاد الشمسِ/حقلاً من فردوسْ./تخلعُ عن كتفيك ((الروبَ)) البنّيَّ/الريشةْ./اليقظةِ والشعشعةِ/أقمارٌ من نور)، دينية واجتماعية وتاريخية، تستطيع أن تؤسس أجواءً مفعمة بالرثائية المجسدة لمعاني البطولة والوقار والإقدام على الديني والوطني في آن .

في القصيدة ذاتها ينحو الشاعر نحواً ماضوياً ليهيمن على المقطع فضاء مقترن بأسس تلعب فيها المخيلة والذاكرة وإدراك المحسوسات اللونية وطاقاتها التشكيلية إذ يقول:

غابَ الغروبُ،
والنجم يحبو نحو بلبلك الغريبِ
أيا أخي البحار بين حجارتين
أحلامنا تحت السماء قوافلُ من فضّةٍ
معجونةٍ بالريحِ
بالخَرَسِ المصبّبِ فوق عشقٍ من ضبابْ
فوق دفٍ من يبابْ..
ما عادت الطرقُ القريبةُ توصلُ الأشياءَ بالأشياءِ
والطرقُ البعيدةْ
ما عادت الكلماتُ كالكلماتِ
تمتحنُ القصيدةْ
ولا عاد السؤال امرأةٌ حسناءَ
تصفعُ عَدْوَنَا،
وتكفُّنا عن خدعةٍ أخرى،
اللقاءُ مفخّخٌ بالموتِ
والشعرُ المغادرُ بالفجيعةُ
فاملأ بدلوك ما تشا
من فرحٍ أخضرْ
ومن أرضٍ تبورُ
ولا تبور
وأمسحْ
بدمعتِكَ
السطورْ

***

يهيمن على النموذج المقطعي من القصيدة حضور لوني/ظلّي حاشد ضمن سياق تتشكل فيه الصورة تشكيلياً، على النحو الذي يجعل الشاعر يتحرك بحرية في الفضاء البصري ليغمره بانعكاسات دلالية/لونية/ظلّية، (غابَ الغروبُ/أحلامنا تحت السماء قوافلُ من فضّةٍ/بالخَرَسِ المصبّبِ فوق عشقٍ من ضبابْ/اللقاءُ مفخّمٌ بالموتِ/والشعرُ المغادرُ بالفجيعةُ/من فرحٍ أخضرْ/بدمعتِكَ/ السطورْ)، ليهيمن الأسود والأبيض في مرتكزات مفعمة بجدليتهما وسيميائهما ، بوصفهما "لونين إشكاليين في علاقتهما ببعضهما يعكسان مدى عميقاً في الاشتغال الإنساني والتاريخي والثقافي والرؤيوي قبل الشعري ، ويؤدي كلّ منهما في الفضاء الشعري وظيفة لا تقف عند حدود الإعلان النعتي عن صفة لونية محددة وثابتة للموصوف ، بل تخرج الصفة اللونية لكلّ منهما إلى معطى ثري وخصب يتصل بالفلسفة الشعرية والتشكيلية في استخدام اللون عند الشاعر ، ويسهم على نحو بالغ التأثير والتحويل في حسم إشكالية المعنى" [1] ، في محاولة لإرساء دعائم مهمة تتعلق بتشكيل المعنى الشعري تشكيلاً مختبرياً جديداً– وإن كان في حدود ضيقة – في ثلاثة اتجاهات، تتمثل في إبراز ملامح الحزن بوصفه – أي الأسود (الغروب) – رمز الحزن والغياب، والغروب المضي إلى عتمة الروح، ومن ثمّ الهيمنة على فضاء القصيدة الذي لا يدخل دخولاً مباشراً ولا اعتباطياً ، ولكن في سياق علاقته بالواقعي السيري من جهة وعلاقته بالعنوان (عريس الشفق) من جهة أخرى، ومن ثمّ هيمنة فضاء الأبيض سيميائياً ليشكل معنىً مفاده الصفاء والسلام والعقيدة ومن ثمّ تؤسس لها موقعاً شعرياً يتسم بقابليته على الانفتاح الإيحائي ، ويجر الفضاء اللوني ليهيمن على عالمٍ قد لا يكون إلا مغايراً يطرح من خلاله قيمة التشكيلي في النفسي:

غابَ الغروبُ،
والنجم يحبو نحو بلبلك الغريبِ
أيا أخي البحار بين حجارتين
أحلامنا تحت السماء قوافلُ من فضّةٍ
معجونةٍ بالريحِ
بالخَرَسِ المصبّبِ فوق عشقٍ من ضبابْ
فوق دفٍ من يبابْ..

---

[1] – اللون لعبة سيميائية ، بحث في إجرائي في تشكيل المعنى الشعري : د. فاتن عبد الجبار جواد ، دار مجدلاوي، الأردن، الطبعة الأولى، 2010 ، 43.

عبر تمثيلات ثقافية تتابع بطريقة مؤسلبة، (غروب/غريب/بلبل/فضة/ضباب) ، لترسم بعداً غير محدود بين الأنا الرائية والأنا المرئية في المناخين السيري الذاتي/السيري الغيري، عبر نموذج لا محدود (تحت السماء/ما عادت الطرقُ القريبةُ توصلُ الأشياءَ بالأشياءِ/ما عادت الكلماتُ كالكلماتِ/ولا عاد السؤال امرأةٌ حسناءَ/اللقاءُ مفخّمٌ بالموت)، يرسم بوساطة أناه الشعرية من دون الاحتفاظ بقيمة اللون الأساس، ليؤسس لها طاقة تنفتح على الماحول الدلالي اللا لوني محملة بطاقة سردية تفرض حضوراً دلالياً ورمزياً ، ليتجاوز الأخضر لونيته المباشرة:

من فرحٍ أخضرْ
ومن أرضٍ تبورُ
ولا تبور
وأمسحْ
بدمعتِكَ
السطورْ

تنمو الرؤية التشكيلة/اللونية استهلالياً لتؤدي وظيفتها الفنية من العبارة الشعرية الأولى (من فرحٍ أخضرْ) ، إذ تستعمل الأنا الشاعرة الأخضر لتكثف من خلاله دلالات الفرح المؤنسن، فيأخذ مدى رمزياً يتجاوز الفرح ليفيد من المرجعيات الكامنة فيه، وليرمز إلى إعادة بناء الحياة والتفاؤل والإيجابية كي يتجلى بطاقة رمزية زمكانية تؤسس مفارقة تتلاعب في الزمن/المكان/الحدث، عبر فاعلية الإيقاع الزمكاني (فرح/دمعك)[1] الذي يبدو هنا محدداً بأطر ضيقة تحد من المساحة اللونية/الدلالية له، فتزيد من نسبة الحراك الزمني في قصيدة (زمّار) على الصعيد اللوني لتؤسس مقولاته لونياً ففي قوله:

***

فالثمر الناضجُ والماء العذبُ ونظمُ الأشعارْ

[1] – ينظر ، مرايا التخيل الشعري : أ.د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، 2006 ، 252، وما بعدها .

وبيتٌ ترعى فيه أمانيك الخضراءْ...
سرابْ.

***

يرصد الكشف القرائي للوحة الشعرية الماثلة عن ميثاق سيري (وبيتٌ) ، ويعلن صراحةً عن انتماء الذات الرائية لهذا البيت (أمنياتك) ، بمفارقة لونية تتيح أكبر قدر ممكن من التأويلات السلبية لدالة الأخضر التي تبثها اللونية/البصرية :

الخضراءْ...
سرابْ.

تقترن المفارقة اللونية في هذا النمط مع المفارقة البصرية ، فالشاعر لا يعمل على تغييب وتغيير دلالة اللون المعهودة ، في حين لا يعمل على إعادة تكوينها مختبرياً في سياق تداخل الألوان وإنما يعمل على كسر أفق التوقع الدلالي للون بمفردة مفارقاتية (سرابْ) ، بعد ارتفاعٍ في فضاء الصورة ورموزها اللونية (فالثمر الناضجُ/والماء العذبُ)، لينتزع الشاعر إيقاعية الأخضر المتكررة (...) . فالمقطع المنتخب للمعاينة يفصح عن تعالق سلبي مع المكان/البيت فيتأسس على أسس انغلاقية، عبر مفارقة تشتغل نحو تعميق هذا الانغلاق عبر فضاء زمكاني لانهائي نابع من تنكيرية البيت (وبيتٌ)[1] لما لها من دور في تفجير الحس الذاكراتي وانعكاسه على اللوني:

***

ساعةُ الشيخ عاطلةٌ والزمانُ يدور.
فما بين الصدى والصراخِ لونٌ من البوحِ
أكثرُ حمرةً الصمتِ وأشدّ بياضاً من لغة الكشفْ.

[1]– ينظر، القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب: د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، الأردن،2010، 308.

***

تتيح المفردات الماثلة على سطح المقطع حرية كبيرة لتوجيه الأحمر دلالته السلبية على الرغم عمومية دلالته التي ترى أنه رمز عاطفي يرمز للحب والتغني والفرح ، إلا أن مسار المقطع يقوده إلى الضفة الأخرى للدلالة (ساعة/عاطلة/الشيخ/الصدى والصراخ)، ليتسم بدلالات القهر والاضطهاد الصمتي ، حتى يكون رمزاً سلبياً يقابل إيجابية بياض الكشف، وتتفاعل الدلالات فيه مع الحالة الشعرية لتمنح الألوان رموزاً تتنقل بين (الأحمر/الأبيض) ، (الكتم/البوح)، إذ يسود اللوحة بحرارته الماثلة على سطح الورقة لتهيمن صورته المقرونة بهيمنة حمرةً الصمتِ:

***

... ...

قيّد قافلتي بالحزن وبالوهمْ

فما من لونٍ يعرفُ في هذا الزمن البائسِ لونهْ

كلُ الألوانِ هراءْ

كلُّ الأشياء بلا أسماءْ

كلُّ الأسماءِ بلا أشياءْ

حقلٌ من العشبِ

X حفنةٍ من النجومِ

X كأسٍ من الندى

X شيءٍ من الحبْ...

حائط قديمٌ

ينام على الجرحْ

وإغفاءةٌ حالمةٌ قد تطول.

***

يشتغل المقطع على نفي حضور اللون بصيغته المباشرة ليجعله تائهاً في مجال التدليل والتأويل والتشكيل عبر نموذج تمثيلي لحالة البؤس وتداخل الأشياء (فما من لونٍ يعرفُ في هذا الزمن البائسِ لونهْ)، وعبر صياغة مكررة لغياب اللون صراحة (حقلٌ من العشبِ/X حفنةٍ من النجومِ/ Xكأسٍ من

الندى/X شيءٍ من الحبْ.../ينام على الجرحْ) ، فيختفي الأخضر – بوصفه أحد الألوان الأساسية – وهو على درجة عالية من الدقة في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة، فغياب التصريح المباشر لألوان (الشعب/النجوم/الندى/الحب/الجرح)، ومزاوجتها دلالياً تمنحها طاقة خصبة من التأويلات تنفتح على أفاق مدمّاة شاحبة هائمة بحثاً عن غرائز تطفئ لهيب الروح وحرارته الزمكانية المنفية ، لتشعشع على أمل إغفاءة حالمة (قد) تطول في الفضاء الرائج، وإحالة الفضاء الشعري على مركزية النص عبر ألوانه المحددة لونياً وهي لا تحتمل التشظيات التخييلية لألوان الدلالات القرينة .

ملحق

عيّنة البحث

عريسُ الشفق[1]

إلى أخي عبد المنعم .....
الذي أستشهد في مناسبة وطنيّة ما

مثل كلّ الورودِ حين تُجن لفرط رهافِتها
عشقاً وزهواً رحلتْ
مثل كلّ الأماني الحبيسة في ضفةِ القلبْ

---

[1]– هكذا أعبثُ برملِ الكلام (هذه قصائدي) : أ. د. محمد صابر عبيد، عالم الكتاب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى 2010، 250_ 255.

لم تدعْ لي فرصةً للتأملِ .. للتحمّلِ .. للكلامْ
لم تدعْ لي من ودادكَ
ما يُسكتُ في الروح هذا الظمأ
كخطف البروقِ ، كلمحِ البصرْ
تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرةْ
بماذا أُفسّرُ كيدَ المنونْ !
((أكل الذي نحبّهمُ يرحلونْ ...!))
ويتركون في أعلى أعالي الضميرِ المنادي
دمعاً من الخزّ يثقبُ الروحَ والولعَ والتسمياتْ

****

أراكَ بعينين دامعتين ضاحكتين تُغالطُ كلّ الجنودِ ، تُمازحهمْ ،
تغازلُ كلّ البناتْ
وشدوَ الحياةْ
وترجعُ في أخر الليلِ جذلاً
يورقُ في جبهتك المخضلّةِ بالمسك حقلاً من عبّاد الشمسِ
حقلاً من فردوسْ.
تخلعُ عن كتفيك ((الروبَ)) البنّيَّ
وتندسّ تحت أنين فراشِك مثلَ الريشةْ.
أراك كما غادرتَنَا منذ حينْ
فتوتُكَ الما تعرفُ غيرَ اليقظةِ والشعشعةِ الُمثلى ،
وجهُكَ أقمارٌ من نور تتألقُ بالأمنِ وبالأملِ.
ماذا!!
هل أحملُ فيك سماواتي؟ وجعي القدسيّ؟
هل أخرجُ ممتطياً فأس الخيبةْ
وأنحازُ كما العصفور إلى ظلّي ،

أم أتعثّرُ حتى أرتطمَ بالصمت الينحتُ في صدري
قرطاساً وزوالْ؟

***

أتراكَ تألمتَ كثيراً؟
أتراكَ فقدتَ الوعيَ؟
أتراكَ بكيتْ؟
أتراكَ تذكرتَنا واحداً واحداً؟
أتراكَ غفوتَ وما بين حاجبيك صورةُ (روضة)؟
أتراكَ أشعلتَ كلّ وجوهِ الحبيبات ...
وأحرقتْ كلّ الرسائلِ ؟
هل جفتّ شفتاكَ فأعياكَ الظمأ الغادرُ؟
لا يُصطادُ الحرُّ الطائرُ إلا من منقاره.
أتراكَ نسيتَ كلّ العناوينِ ، وأتلفتَ كلّ الأغاني الفسيحة؟
أتراكَ لوّنت عشبَ (دوكان) و (سوسة) و (طاسلوجة) ؟
أتراكَ غادرت كركوكَ على عجلٍ ...
لتعزفَ في وجه المنيةِ لحنَ الأجلْ ؟

***

أأواجهُ حزنكَ بالدمع الصامتِ، بالصمت الدامعِ،
بافتعال الشرودِ، بُحمىّ النسيانْ،
أم أجلدُ ذاكرتي الكحليّة كي تصحو من غفوتها، من سقطتها،
وتغورُ أصابُعها في محرقة الدمعِ..
الدماءِ..
الدموع؟

***

أحلمُ أن ألمس أجراسَ الخيلِ فتُخفيها تحت المجذافْ،
ولا تتركُ من صورتك إلا عينين تفيضانِ غيوماً
وجموحاً ورحيلا،
يستحم البحر فيها،
و (زمّارُ) على غربتها تمسحُ عن جبهتك الظلمةَ،
تحبو إلى شباككَ المفتوحِ كي تلقي عليكَ النظرةَ/القطرةْ،
لتقوم بعد نضوب ماءِ الفجرِ – في هلعٍ – قيامتُها
لتكبرَ صورة الإنسانِ/قلبُهْ
ليحتضن المدى ويُذيب كلّ الثلوجِ ، كلّ الحبِ ، كلّ الحربِ
في قدح الصباحِ المستحيلْ،
ليتيه في الشمسِ الدليلْ،
لنوزّع الليلَ المخلّدَ في صحون الأمسياتْ
ونطيرَ من سجنٍ إلى قفصٍ إلى منفى إلى موتٍ نبيلْ،
ولنعلكَ العشبَ المباغتَ في ظلال العتبةْ ...
كالأمسِ، كاليومِ، كألف حمامةٍ مما تعدونْ،
كالنومِ كاللعنةْ،
كالصحوِ كالطعنةْ

***

مصيري كي تتعادل الصرخاتُ انتخابٌ في الحلمْ
مصيري كي تتعادل الطعناتُ انتحابٌ في الحلمْ..
وظلتُ ملتوياً أسطّرُ فيك أوتاري
لأعثرَ في خضمّ حطامك المسحوقِ عن خيمةْ..

لأعثرَ في بكاء الأمِ عن غيمةْ..
لأهتف في طفولتك النّبيةِ: دقّ في النور الجَرَسْ،
ولأحمدَ الله على وعدٍ..
على جوعٍ..
على وطنٍ عزيزٍ مثل خيط القلبْ...
ضاع القلبُ في الدمعةْ،
وضاع الدمعُ في الكذبةْ،
وضاعتْ آخر الأوتارْ..
وانشقّتْ أكفُّ النملِ عن أقصوصة النسيانْ.
يا لسعادة الحب المكثّفِ في الصباح...
ويا لصمتك يا أبي....
جبلٌ من الصبيّر والحنظل والحزن الثقيلْ...

***

غابَ الغروبُ،
والنجم يحبو نحو بلبلك الغريبِ
أيا أخي البحار بين حجارتين،
أحلامنا تحت السماء قوافلُ من فضّةٍ
معجونةٍ بالريحِ..
بالخَرَسِ المصبّبِ فوق عشقٍ من ضبابْ
فوق دفءٍ من يبابْ..
ما عادت الطرقُ القريبةُ توصلُ الأشياءَ بالأشياءِ،
والطرقُ البعيدةْ..
ما عادت الكلماتُ كالكلماتِ
تمتحنُ القصيدةْ/
ولا عاد السؤال امرأةٌ حسناءَ

تَصْفَعُ عَدْوَنا..
تكفُّنا عن خدعةٍ أخرى،
اللقاءُ مفخّخٌ بالموتِ،
والشعرُ المغادرُ بالفجيعةُ
فاملأ بدلوك ما تشا
من فرحٍ أخضرْ،
ومن أرضٍ تبورُ
ولا تبورْ
وأمسحْ
بدمعتِكَ
السطورْ

زمّار[1]

في مواجهة النهرِ
أرقبُ خيطَ المستحيلِ هذا المساءْ...
فما بين وهمِ التشهّي وسرّ الحقولْ
عانقتُ دوّامةً تقرنُ الزيتَ بالنارِ
والعشبَ بالموتِ،
أنبتتْ في مقلتيّ نداءً محتبساً بالدمع ورجعِ البكاءْ.
لحظةٌ...
أقصتِ الضحكةَ المستحمّةَ فيَّ،
علّمتني كيف يقتلُ الطهرُ عشقَ الحياةْ
ويصحو السكارى سلاطيناً على عدم الكلماتْ.
ظللتُ أفتّشُ عن أيّما موجةٍ تقتادني نحو ذاكَ المسارْ
توارتْ في هذا الغيهب المظلم كلُّ حدقات العيون،

---

[1] – هكذا أعبثُ برملِ الكلام (هذه قصائدي)،256– 258.

وكلُّ الرسوم الطفوليةِ التي رسمناها بأقلام الرصاصْ.
كيف أوقظُ في ضحكة النهرِ..
سرباً من الصمت والخوفِ والخصبْ؟
كيف أنقذُ الموتَ من جهلهِ بالحبِّ
ومن أنشودتهِ الأزليةْ؟
لا بدّ للصيف من الذوبانْ
ولا بدّ للسفر من أرَقٍ يرسم في جبهة العمرِ أرضاً جديدةً..
جديدةً فقط.
كان عصيّاً علينا أن نودعَ السرَّ أفواهَنا
ونحفظَ داخلنا المتهدمِ صوتَ الربابةْ.
لحظةٌ من الحزنِ،
في ساعةِ من اليأسِ،
في دهرٍ من العتمةْ،
تعبثُ في ضحكنا المتدلّي من غسق الرؤيا.
ساعةُ الشيخ عاطلةٌ والزمانُ يدور.
فما بين الصدى والصراخِ لونٌ من البوحِ
أكثرُ حمرةً الصمتِ وأشدّ بياضاً من لغة الكشفْ.
تدثّرتُ بالوله المنبعثِ من رعبي،
من وهج الأغنياتِ الصفيقةِ..
سجيناً يتأرجحُ في خاصرتي حقلٌ من عبّاد الشمس،
يسرقُ من عينيّ الصافيتين خيطاً مجدولاً من حريّةْ،
من عمر مسكينٍ يركضُ بين الموتِ وبين الموتْ..
بين الحزن المستخفي في ريشة طيرٍ ضائعْ
وبين الصوت المشنوقِ المتشرنقِ في ذاكرتي.
أرجِعْ كلّ نذور الناس التعبانين
يا نهراً خان السرَّ وخانَ الملحْ..
ستموتُ على أعتاب الزحفِ الحجريّ وتفتقدُ الأحلامَ الحبلى...

فاجمعْ صبرَكَ منذ الآنْ..
لن تُقذفَ في نار اللذة والحبّ المتوقدِ بعد الآنْ.
فالثمر الناضجُ والماء العذبُ ونظمُ الأشعارْ
وبيتٌ ترعى فيه أمانيك الخضراءْ...
سرابْ.
أجمع أشياءَك في أيدي التجارْ
تسلّحْ بالصبرِ/الوهمْ،
وامنحْ شطآنَكَ أقفاصاً من ذهبٍ أو زَبَدٍ..
لا فرقْ.
ستموتُ على أعتاب العشق المنطفئِ الأعزلِ عيناك الذاهلتانْ،
وستنشفُ ذكراك المبتلّةُ بالعطرْ.
أنزفْ..
ليس لكَ إلا أن تنزفَ سرّاً.. سرّاً
عناً أيضاً...
في جوفك يشتعلُ الطمي القدسيُّ وتموتُ الأمواتْ
... ...
قيّد قافلتي بالحزن وبالوهمْ
فما من لونٍ يعرفُ في هذا الزمن البائسِ لونهْ..
كلُ الألوانِ هراءْ..
كلُّ الأشياء بلا أسماءْ..
كلُّ الأسماءِ بلا أشياءْ..
حقلٌ من العشبِ
X حفنةٍ من النجومِ
X كأسٍ من الندى
X شيءٍ من الحبْ...
حائط قديمٌ
ينام على الجرحْ....

وإغفاءةٌ حالمةٌ قد تطول.

مكتبة البحث

مكتبة البحث

أ-مدونة الشاعر الإبداعية:

1-الشعر:

- هكذا أعبثُ برملِ الكلام (هذه قصائدي): أ.د محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث،الأردن، الطبعة الأولى 2010.

2-النقد: الكتب

- التجربة والعلامة القصصية، رؤية جمالية في قصص ((أوان الرحيل)) لعلي القاسمي: أ.د.محمد صابر عبيد،عالم الكتب الحديث، الأردن ،الطبعة الأولى 2011.
- شعرية الحجب في خطاب الجسد، تموجات الرؤية التشكيلية في شعر أمل الجبوري: أ.د.محمد صابر عبيد، المركز الثقافي العربي،المغرب،2007.
- شعرية القصيدة العربية ، نماذج في التطبيق: د.محمد صابر عبيد،غيوم للنشر،بغداد،الطبعة الأولى ،2000.
- صوت الشاعر الحديث: أ. د محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى 2011،
- عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة: د.محمد صابر عبيد،كتاب المصباح الثقافي،(14) بغداد.
- العلامة الشعرية ، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة :أ.د.محمد صابر عبيد ، عالم الكتاب الحديث،الأردن ،الطبعة الأولى ،2010.
- القصيدة العربية الحديثة ، حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى ، جيل الرواد والستينات: أ.د.محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الثانية،2010.
- مرايا التخيل الشعري : أ.د.محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2006.

3-النقد: الأبحاث والمحاضرات

- حداثة سركون بولص، مقاربة في النقد الثقافي ، أ.د.محمد صابر عبيد، مجلة كلاويز نوى،السليمانية، العدد (21)،2008.
- قصيدة النثر في ضوء نظريات التلقي: أ.د.محمد صابر عبيد، ندوة كلية الآداب ،جامعة الموصل، بتاريخ 2011/12/18.

ب- المصادر والمراجع

- الأدوار: صفي الدين الأرموي البغدادي (ت 693 هـ) ، تحقيق الحاج هاشم محمد الرجب ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ،1980.
- إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية:مطاع صفدي،منشورات مركز الإنماء القومي ،بيروت ،الطبعة الأولى .
- الاستفهام المجازي في كتاب الصحابي لأبن فارس (ت395هـ) :د.منير عافر ، مجلة التراث العربي ، دمشق ، العدد (101) ، كانون الأول ،2006.
- الأسس الجمالية في النقد العربي: د. عز الدين إسماعيل ،، دار الفكر العربي ، 1992.
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي:د.ابتسام احمد حمدون،دار القلم، سوريا ، الطبعة الأولى،1947 .
- الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل) ،: د. عشتار داؤد محمد، دار مجدلاوي، عمّان، الطبعة الأولى، 2007 .
- الأسلوبية وتحليل الخطاب : د. منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري،دمشق،2009.

- أصول النقد الأدبي :د.احمد الشايب،مكتبة النهضة المصرية،الطبعة العاشرة،1994.
- الإقناع في العروض وتخريج القوافي : الصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد (ت 385 هـ) ،تحقيق محمد حسن ال ياسين ، منشورات المكتبة العصرية ، الطبعة الأولى ، بغداد ،1960.
- الق النص ، دراسة للبنى الفنية والموضوعية في شعر الموصل المعاصر: عبد الغفار عبد الجبار ، دار ابن الأثير ، الموصل ، الطبعة الأولى ، 2009 .
- *بلاغة الخطاب وعلم النص: د.صلاح فضل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة، الطبعة الأولى، القاهرة، 1996.*
- *البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، الطبعة الأولى ، 1992.*
- *بناء القصيدة العربية:د.يوسف حسين بكار،دار الثقافة،القاهرة،1979.*
- *البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث:د.مصطفى السعدني،منشأة المعارف ، الإسكندرية.*
- *بنية الإيقاع في الخطاب الشعري،قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرن السابع والثامن الهجري،د:يوسف إسماعيل ،منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ،دمشق،2004.*
- *بنية اللغة الشعرية،ترجمة :محمد الولي،ومحمد العمري،دار توبقال للنشر،الطبعة الأولى ،1986.*
- *البيان والتبيين واهم الرسائل: فالجاحظ (ت 255 هـ) ، شرح وتحقيق: د. جميل جبر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1959 .*
- *تحاليل أسلوبية: د. محمد الهادي الطرابلسي،، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1994.*
- *تحولات الشجرة،(دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها) ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى ، 2006.*

- *تشريح النص- مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة :د. عبد الله الغذامي، دار الطليعة ، الطبعة الأولى، بيروت، 1987.*
- *تفسير القرأن العظيم:للأمام أبي الفداء الحافظ بن كثير الدمشقي(ت774هـ)،دار الكتب العلمية،بيروت 2006.*
- *التفسير النفسي للأدب:د. عز الدين إسماعيل ، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة.*
- التكرار الأسلوبي في اللغة العربية : د . السيد جعفر،دار الوفاء،مصر،الطبعة الأولى، 2003.
- جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر : كلود عبيد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2011 .
- جوامع علم الموسيقى: أبن سينا (ت 428 هـ) ، تحقيق زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة ، 1956م .
- جواهر الألفاظ: قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) ، تحقيق: محي الدين عبد الحميد،دار الكتب العلمية، بيروت .
- حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث:خالدة سعيد،دار العودة، بيروت،الطبعة الثانية،1982.
- الحيوان: فالجاحظ (ت 255 هـ) ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده ، الطبعة الأولى ، 1940.
- خصائص الحروف ومعانيها ، حسن عباس ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، 1998.
- الدِّلالي في الإيقاعي،قراءة في قصيدة السّلام المباح لعبد الوهاب إسماعيل :أ.د بشرى البستاني،سلسلة تصدرها المديرية العامة لتربية نينوى،مديرية النشاط المدرسي ،الشؤون الأدبية(30)،2010.

- رحلة مع النقد الأدبي:فخري الخضري،دار الفكر العربي،1977.
- الرمزية في الأدب العربي الحديث : انطون غطاس كرم ، دار الكشّاف للطباعة والنشر ، بيروت، 1947 .
- السبع المعلقات(مقاربة سيميائية/أنتروبولوجية انصوصها):د.عبد الملك مرتاض،منشورات اتحاد الكتاب العرب،1998.
- السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً) ، د. علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، المطبعة الاقتصادية ، 1992.
- سيرة جبرا الذاتية في البئر وشارع الأميرات: د.خليل شكري هياس،مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001.
- سيمياء العنوان في شعر يحي السماوي،مجموعة "قليلك...لاكثيرهن" نموذجا:د.جاسم خلف الياس،44/2ضمن كتابً،تجليات الحنين في تكريم الشاعر يحي السماوي :إعداد :ماجد الغرباوي،دار الينابيع ،سوريا،الطبعة الأولى،2010.
- شاعران من كركوك،تقديم وتحرير،نوري بطرس،جمعية الثقافة الكلدانية ،2011 .
- الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه :د.محمد النويهي ، دار الكتب القومية ،القاهرة، 1969.
- الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1981.
- شعرية الأم في قصيدة العائلة : نافع حمّاد محمد ، ضمن كتاب سحر النص ،من أجنحة الشعر إلى أفق السرد،قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله ، إعداد وتقديم ومشاركة ، أ.د.محمد صابر عبيد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2008.
- الشعر قنديل أخضر: نزار قباني ، منشورات المكتب التجاري ، بيروت،1964.
- الصاحبي في فقه اللغة الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها: ابن فارس (ت 395 هـ) ، تحقيق: مصطفى الشويحي، مؤسسة بدران، بيروت، 1963 .
- الصورة الفنية في التراث لنقدي والبلاغي : د.جابر عصفور، دار الثقافة لطباعة والنشر بالقاهرة، 1974.

- الصورة الفنية في شعر أبي تمام : د. عبد القادر الرباعي ، شركة المطابع النموذجية ، الأردن ، الطبعة الأولى ،1980 .
- عتبات الكتابة القصصية:جميلة عبد الله العبيدي ، دار تموز للطباعة والنشر ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 2012.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري: د. عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار، الطبعة الأولى، 1985، الزرقاء .
- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: د.صلاح فضل، الهيئة المصرية، للكتاب الطبعة الثانية، 1985 .
- العنوان في الأدب العربي ، النشأة والتطوّر:د.محمد عويس ،مكتبة الإنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ،1988.
- العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي:د.محمد فكري الجزار،في كتابه،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.
- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) تحقيق وتعليق: د. طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المطبعة التجارية الكبرى ، القاهرة ، .1956
- فن التقطيع الشعري:د.صفاء خلوصي ،الطبعة الثانية ،بيروت ،1966.
- فن الشعر:أرسطو طاليس،مع الترجمة إلى العربية وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد،ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة ،بيروت،1973.
- في شعرية الخط : حسان عطوان ، ضمن كتاب ، في الشعرية البصرية ، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة ، الطبعة الأولى ، 1997 .
- في الميزان الجديد: محمد مندور، نشر مؤسسات ع. بن عبد الله ، تونس ، 1988.
- في النحو العربي ،نقد وتوجيه:د.مهدي المخزومي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،الطبعة الثانية،2005.
- قاموس الألوان عند العرب: أعداد أ.د.عبد الحميد إبراهيم،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989.
- قراءة في الشعر العربي الحديث والمعاصر:د.خليل الموسى،،مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000.

- قراءة نقدية في قصيدة حياة : علوي الهاشمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،الطبعة الأولى،1989.
- القصيدة السيرذاتية،بنية النص وتشكيل الخطاب:د.خليل شكري هياس ، عالم الكتب الحديث ، الأردن،2010.
- القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي : طلال زينل سعيد ، دار الحوار ، سوريا ، الطبعة الأولى ، 2012.
- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، الطبعة الثانية ، 1965.
- قضية الشعر الجديد:د.محمد النويهي،مكتبة الخانجي ،دار الفكر،القاهرة ،الطبعة الأولى 1971.
- القيان والغناء في الشعر الجاهلي:د.ناصر الدين الأسد،دار المعارف،مصر،الطبعة الثانية ،1968.
- كتاب الصناعتين- الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) تحقيق: علي محمد العباوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، ، دار إحياء الكتب العربية ، الطبعة الأولى ، 1992. لسان العرب المحيط:العلامة جمال محمد بن مكرم بن منظور (ت 711 هـ)، طبعة مراجعة بمعرفة نخبة من الأساتذة المتخصصين ، دار الحديث ، القاهرة ، 2003.
- اللغة الشعرية: محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، الطبعة الأولى ، 1997.
- اللون لعبة سيميائية ، بحث في إجرائي في تشكيل المعنى الشعري : د.فاتن عبد الجبار جواد ، دار مجد لاوي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2010 .
- مبادئ النقدالأدبي: إ.أ.ريتشاردز،ترجمة،مصطفى بدوي ،مراجعة،لويس عوض،المؤسسة المصرية العامة للتأليف،القاهرة،1963.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب:عبد الله الطيب،دار الفكر،بيروت،الطبعة الثانية،1،1972.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: د. مجدي وهبة كامل المهندس ، مكتبة لبنان ، 1979.
- المغامرة السردية جماليات التشكيل القصصي ،رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية : سون هادي ،جائزة الشارقة للإبداع العربي،الإصدار الأول الدورة(13)2009،إصدار دائرة الثقافة والأعلام ،حكومة الشارقة.

- مفتاح العلوم :أبو يعقوب السكاكي (ت626هـ)، تحقيق ، نعيم روز، الكتب ، بيروت ،1983.
- مفهوم الشعر،دراسة في التراث النقدي:جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم ،1982 .
- المقابسات : التوحيدي (ت 414 هـ) ، شرح ،حسن السندوبي، مطبعة الرحمانية، مصر، الطبعة الأولى، 1929.
- مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق:د.رحمن غركان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2004.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء:حازم القرطاجني،(ت648هـ) ،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،المطبعة الرسمية الجمهورية،تونس.
- موسيقى الشعر:د.إبراهيم أنيس،دار القلم،بيروت،الطبعة الرابعة،196،1972.
- موسيقى الشعر العربي، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، 1978.
- الموسيقى الكبير: الفارابي ، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة ، مراجعة: د. محمد احمد حنفي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة .
- النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار:عبد الله الخطيب،دار فضاءات للنشر والتوزيع،الأردن ،الطبعة الأولى،2008.
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: د. علي يونس،، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، 1993 .
- نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين: ترجمة: محي الدين صبحي ، مراجعة: حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، 1972 .
- النظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشرق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998.
- النقد الأدبي الحديث:د.محمد غنيمي هلال،نهضة مصر للطباعة والنشر،1997 ،411.
- النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد:علي يونس،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة1985.

- نقد الشعر: قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) ، تحقيق: كمال مصطفى ، مطبعة الخانجي بمصر ، الطبعة الثانية .
- النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: جيروم ستولينز، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، مصر،1974.
- النقد والدلالة،نحو تحليل سميائي للأدب: محمد عزام ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1996.
- وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ،دراسة تطبيقية،عثمان بدري،موفم للنشر والتوزيع ،الجزائر،2000.
- في النحو العربي ،نقد وتوجيه:د.مهدي المخزومي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 287،2005.

- **جـ-الدوريات والجرائد**

- أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر:د.عمران خضير حميد الكبيسي،مجلة الأقلام ، العدد(الأول)،كانون الثاني،1990،السنة(25).
- الأوزان والقوافي في شعر ابن عنين الأنصاري : خالد محمد الهزيمي ، مجلة مؤتة ، مج12 ، ع2، 1977 .
- الإيقاع النفسي في الشعر العربي : عباس عبد جاسم ، مجلة الأقلام العدد 5 السنة 20 مايس 1985.
- البنية الإيقاعية وجماليتها في القرآن الكريم:ا.محمد حرير،مجلة التراث العربي، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب،العددان، 99و100، السنة(25) تشرين الأول، 2005.
- بنية العنوان في قصيدة السّياب الموقع والتحولات، محمود عبد الوهاب، مجلة الأقلام، العدد6، 1999.
- تحولات المتدارك ،دراسة في ديوان " المطر في الداخل " و " أناشيد الصباح " لإبراهيم نصر الله: د. سامح الرواشدة ، مجلة أفكار ثقافية ، العدد (132) ، أيار ،1998 ، الأردن.
- التركيب الصوتي في قصيدة أنشودة المطر : د. قاسم راضي مهدي البريسم ، مجلة آفاق عربية ، العدد 421، 2006.

- التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، د. سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، ع2، 1998.
- جدلية السلوك المتحرك- مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي :د. علوي الهاشمي،(مقال) مجلة البيان، العدد 290-1990.
- الخروج على الوزن في القصيدة العربية: أبو فراس النطافي ،مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الأدب واللغويات) ، مج (10) ،ع (2) ، 1992.
- دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر: بارتون جونسون، (مقال) ترجمة، سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد 25، السنة 1982،4.
- السيميوطيقا والعنونة، د.جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3 لسنة 1997.
- الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله : سلمى الخضراء ، مجلة عالم الفكر، المجلد4، العدد2، 1973.
- شكلنة الإيقاع الشعري:محمد يونس صالح ،(بحث) ، منشور في ((جريدة الاتحاد)) _بغداد_ العدد(2925) ، الاثنين ، 2012/3/12 .
- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: د. محمد فتوح أحمد، (مقال) مجلة البيان، العدد 28، 1990 .
- ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء د. موسى ربابعة، دراسات العلوم الإنسانية، م22، ع5.
- العنوان موجهاً قرائياً حفريات في الذاكرة نموذج جريدة الأديب الثقافية ،السنة السابعة،العدد(188)5 تشرين الأول 2011.
- في قصيدة النثر:أدونيس ، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، السنة(4)، العدد(14)، 1960.
- في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب ، العدد 22 ، تونس، 1991 .
- اللون في شعر عمر بن أبي ربيعة : د. صالح محمد حسن ، (بحث)
- مدخل إلى قراءة النص الشعري: د. محمد مفتاح، مجلة فصول، مج 16، ع1، 1997.
- مدينة الله :الرواية الرسائلية وفضاء التشكيل السردي (بحث) جريدة الأديب الثقافية ،السنة السابعة ،العدد(190)14 كانون الأول 2011.

- *المفارقة في شعر المتنبي : د. عبد الهادي خضير، بحث مقدم إلى ندوة بغداد السادسة، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، نيسان 1997.*
- *المفارقة : نبيلة إبراهيم، مجلة الفصول، ع4، سبتمبر، 1987.*
- *مفهوم الرواية السيرية، د.عمر محمد الطالب، مجلة صوت، نينوى، العدد 1 لسنة 1997.*
- *مقال لـ، كاظم خضير كاظم القاضي، وفيها درس عنوان الديوان (صياغات خاطئة للحلم) ضمن كتاب أ.د.محمد صابر عبيد ، الإنسان والناقد :إعداد وتأليف د.محمد صالح رشيد ، مكتب زياد خروفة.*

- ***د-الرسائل الجامعية***
- *شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام – دراسة إيقاعية- :محمد يونس صالح الجريسي ، كلية التربية الأساسية ،جامعة الموصل، رسالة ماجستير ، بإشراف ، د. ذنون يونس مصطفى الأطرقجي ،2011.*

هـ-شبكة المعلومات:الانترنيت

- الدلالة اللونيّة في القصيدة التركمانية : الدكتور فاروق فائق كوبرلو ، (مقال) ، على الموقع :www.alturkmani.com/makalaat

سيمياء العنوان:دراسة في نصوص العناوين:بلال عبد الهادي(بحث)،على الموقع:
http://bilalabdulhadi.maktoobblog.com

و- المصادر الأجنبية

1-. ducrot. oswald et to dorov. tzvetan-dictionnairce.

2- Encyclopedique. des sciences du langage-seuil-paris-1972

3- . joesp Besa camprubi:les fonctions du titres, nouveaux actes:

4- Saussre.f.de-cours.de linguistique generale-payot-paris-1987.

-5 semiotiques, 82, 2002- pulim, université de liomges, P:05.

6- Warren Rwellek, Thory of literature, London, 1954, p.16

سيرة ذاتية علمية

محمد يونس صالح

باحث وأكاديمي

مواليد الموصل : 1986

بكلوريوس لغة عربية ، كلية التربية الأساسية 2009.

ماجستير أدب عربي ، كلية التربية الأساسية 2011.

تدريسي في كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل .

عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق .

عضو هيئة إدارية في اتحاد كتاب نينوى .

عضو مؤسس في منتدى الحمدانية الأدبي.

صدر له:

كتب منفردة:

. فضاء التشكيل الشعري ،إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2013.

. ربيع ثالث ، قراءات في المنجزين الشعري والسردي في نينوى ، أعداد وتقديم ومشاركة الجزء الأول، المنجز الشعري ، صادر عن اتحاد الأدباء والكتاب في نينوى.

. ربيع ثالث ، قراءات في المنجزين الشعري والسردي في نينوى ، أعداد وتقديم ومشاركة الجزء الثاني، المنجز السردي ، يصدر قريباً عن اتحاد الأدباء والكتاب في نينوى.

.إشكاليّة الإيقاع الشعريّ وسيمياء الدلالة ، من المفهوم إلى التجربة ، دار غيداء ، الأردن 2015.

كتب مشتركة:

. شباط مازال بعيداً ، دراسات في تجربة هيثم بردي القصصية، مطبعة الديار ، العراق 2013.

. تجليات القصيدة ، دراسات في تجربة محمد مردان الشعرية ، دار غيداء ، الأردن 2014.

. مرايا الخطاب الإبداعي ، دراسات في تجربة محمد صابر عبيد النقدية والشعرية، دار غيداء ، الأردن .

. انفتاحات النص الشعري ، إشكاليّة التحول –فضاء التأويل ، عن تجربة الشعر التركماني ، ترجمة الدكتور محمد مردان ، إعداد وتقديم ومشاركة ، د.محمد صابر عبيد ، طبعة ثانية ، عالم الكتب الحديث الأردن ، 2015.

. بلاغة القصيدة الحديثة ، عن تجربة الشاعر عبد الرزاق الربيعي ، إعداد وتقديم ومشاركة د.علي صليبي المرسومي، دار غيداء ، الأردن، 20015.

_ العنوان :

العراق / نينوى

صندوق بريد جامعة الموصل 11074

ايميل : mohammedywans@yahoo.com

هاتف : 9647701773740+