دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة
في الخطاب الشعريّ الحديث

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/3889)

الخاتوني، موفق قاسم

دلالة الايقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث/ موفق الخاتوني:-
عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/8/3889).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الادبي/

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-137-4

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة

في الخطاب الشعريّ الحديث

قراءة في شعر محمد صابر عبيد

موفق قاسم خلف الخاتوني

الطبعة الاولى

2016م – 1437هـ

الإهداء

إلى طيبة القلب،

نبع الحـــــب،

أمي

إلى البحر والجبل،

إلى الصدق والأمل،

أبي

إلى سعادتي

وإيقاع حياتي،

زوجتي وأولادي رفل وأيهم ومظفر . . .

أهدي ثمرة جهدي . .

الفهرس

المقدمة 11

التمهيد

دلالة الإيقاع 15
سيرة الشاعر الذاتية 24

الفصل الأول

دلالة الإيقاع العروضي والتشكيل الوزني

المبحث الأول: دلالة إيقاع التفعيلات الصافية: 36
1- دلالة إيقاع (فاعلاتن) 37
2- دلالة إيقاع (فاعلن) 47
3- دلالة إيقاع (متفاعلن) 51
4- دلالة إيقاع (مستفعلن) 58
5- دلالة إيقاع (مفاعلتن) 63
6- دلالة إيقاع (مفاعيلن) 67
المبحث الثاني: دلالة إيقاع التفعيلات المتداخلة: 69
1- دلالة التداخل الإيقاعي بين وزنين 72
2- دلالة التداخل الإيقاعي بين الأوزان 75

الفصل الثاني

دلالة إيقاع القافية

المبحث الأول: دلالة إيقاع الروي: 90
1- القافية المقيدة 90
2- القافية المطلقة 93
3- القافية المشتركة 95
المبحث الثاني: دلالة إيقاع أنماط القافية: 100
1- نمط القافية الموحدة (البسيطة): 101
أولاً: القافية السطرية المتراسلة 101
ثانياً: تقفية الجملة الشعرية 103
ثالثاً: التقفية المختلطة 105
2- نمط القافية المنوعة (المركبة): 106
أولاً: القافية الحرة المقطعية 107
ثانياً: القافية المتوالية 110
ثالثاً: القافية المتعانقة 112

3- دلالة إيقاس القافية المرسلة "الداخلية" 113

الفصل الثالث

دلالة التشكيلات الإيقاعية

المبحث الأول : دلالة إيقاس التدوير: 119
1- التدوير الجملي 122
2- التدوير المقطعي 126
3- التدوير الكلي 131
المبحث الثاني: دلالة إيقاس التكرار: 133
1- تكرار العنونة 138
2- تكرار الأصوات 144
3- تكرار كلمة في البداية: 147
أ _ تكرار الاسم 148
ب _ تكرار الفعل 149
ج _ تكرار الحرف 151
4- التكرار الاستهلالي 152
5- التكرار الختامي 154
6- التكرار المتدرج الهرمي 156
7- تكرار الأنا 158
8- تكرار اللازمة (اللازمة القبلية) 160
المبحث الثالث: دلالة إيقاس التوازي 164
1- التوازي التركيبي 167
2- التوازي على مستوى التقابل الدلالي 169
3- التوازي على مستوى التصاعد الذروي 172
4- التوازي المأصلي 174
الملحق 177
المصادر والمراجع 187

المقدمة

الحمد لله رب العالمين عدد ما كان من خلقه، وعدد ما يكون، وعدد الحركات والسكون، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

وبعد:

يعد الإيقاع من أهم المرتكزات التي يقوم عليها النص الشعري، وهو روح القصيدة وقلبها النابض المعبر عن مواطن الأحاسيس، وهو ترجمة واقعية لانفعالات الشاعر ورغباته وما تنازعه به ذاته، ومحور أساس في الجمال الشعري يمنحه القدرة على التأثير والتعارض والاختلاف بين مستويات النص المختلفة.

ونظرا لما يتركه الإيقاع من دلالة وأثر بارز في النص الشعري، جاء اختياره موضوعا لدراستنا. فضلا عن حبي للعروض الخليلي الذي استهواني منذ أن كنت طالبا في الإعدادية، فهو يعد منطلقا نحو الإيقاع الشعري بصورة عامة.

وبعد اختمار الفكرة على دراسة دلالة الإيقاع في الشعر الحديث، وقع الاختيار على شاعر لم يحظ شعره بدراسة أكاديمية مستقلة تميط اللثام عن عطاءه الثر، ألا وهو (**محمد صابر عبيد**) الذي اشتهر ناقدا فاتسم الموضوع بالجدة.

وبعد قراءة متأملة في ديوانه (**هكذا أعبث برمل الكلام هذه قصائدي**) شدني امتلاك الشاعر ناصية الإبداع الشعري بما امتاز به شعره من تألق وتطور في التقنيات الإيقاعية والفنية والأسلوبية والتشكيلية والشعرية كافة، وقصائده غنية بروح المغامرة والاختلاف والتجريب، واللافت تنوع أشكال قصائده بين قصيدة الومضة والقصيدة المقطعية والقصيدة المركزة والقصيدة الشاملة، لتتنوع معها دلالة الإيقاع مع كل تجربة شعرية.

ولعل من الأسباب الأخرى التي شجعتنا على التوقف عنده، رغبة خالصة مني على دراسة مبدعي بلدنا العزيز العراق وهذه المحافظة المعطاء (نينوى).

اعتمد البحث بالدرجة الأساس على ديوان الشاعر بطبعته الأخيرة2010 بوصفه المنطلق الأهم في الدراسة وأفاد البحث كثيرا من كتب الدراسات الحديثة المهمة في حقل الإيقاع وفي مقدمتها (اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد) لمحمد كنوني، و (الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة) لصالح أبو إصبع، و(البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد) لحسن الغرفي، و(القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) لمحمد صابر عبيد، وكل المصادر المتوفرة التي اهتمت بالإيقاع كتبا ودوريات ورسائل جامعية.

وقد جاءت خطة البحث على ثلاثة فصول سُبِقت بمقدمة وتمهيد وأعقبتها خاتمة وملحق وقائمة المصادر والمراجع.

تناول التمهيد محورين، تضمن الأول مدخلاً نظرياً عن الإيقاع ومفهومه في اللغة والاصطلاح ودلالاته والفارق بينه وبين الوزن،وتضمن الثاني نبذة عن سيرة الشاعر الذاتية.

بيَّن الفصل الأول دلالة الإيقاع العروضي والتشكيل الوزني بمبحثين درسنا في الأول دلالة إيقاع التفعيلات الصافية التي نظم الشاعر عليها قصائده، وفي الثاني دلالة إيقاع التفعيلات المتداخلة مبينين فيه دلالة التداخل الإيقاعي بين وزنين أو مجموعة من الأوزان.

وقام الفصل الثاني الموسوم بـ (دلالة إيقاع القافية) على دراسة إيقاع القافية على وفق مستويين، اختص المبحث الأول بدراسة دلالة إيقاع الروي بشقيه المطلق والمقيد. والثاني تناول دلالة إيقاع القافية بنمطيها البسيطة والمركبة وعلاقتها مع بعضها ودلالة إيقاع القافية المرسلة الداخلية.

أما الفصل الثالث (دلالة التشكيلات الإيقاعية) فقد جاء على ثلاثة مباحث، في الأول تناول دلالة إيقاع التدوير والذي تنوعت أنماطه وتعددت بما يناسب تنوع تجاربه وتنوع بنائها وأساليبها، فجاء على ثلاثة أنماط :التدوير الجملي والمقطعي والكلي.

وفي الثاني تناول دلالة إيقاع التكرار بوصفه بنية لغوية شائعة الاستخدام في الأعمال الأدبية ولاسيما الشعر منها، ودرسنا أهم أنواع التكرار التي شكلت ظاهرة في شعر محمد صابر عبيد، ومنها تكرار العنونة وتكرار الأصوات والتكرار الاستهلالي والتكرار الختامي وتكرار الأنا وتكرار اللازمة.

وفي الثالث انتقلنا إلى دلالة إيقاع التوازي فهو يشكل من الناحية الإيقاعية ملمحاً بارزاً بما يقدمه من توالي عناصر لغوية متماثلة أو متقابلة فجاء على أربعة محاور: التوازي التركيبي، والتوازي على مستوى التقابل الدلالي، والتوازي على مستوى التصاعد الذروي، والتوازي المأصلي.

وقد نهض البحث على منهج يمزج بين البنيوية والأسلوبية يقوم على الوصف والتحليل والإحصاء، لإدراك ومقاربة خصائص الإيقاع وأثرها في شعر الشاعر وعلاقتها بالدلالة. ولا يدعي البحث أنه وصل إلى قواعد ثابتة ونتائج حاسمة، رغم حرصه على الظهور بمستوى الرؤية النقدية المعاصرة لقضية مازالت مشروعاً للقراءة والبحث والحفر في آلياتها وإمكاناتها. وحسبنا أننا اجتهدنا قدر المستطاع في رؤية تحاول إلى حد متواضع أن تأخذ مكانها بين الآراء النقدية.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين أسأله وأدعوه أن يشملنا برعايته فهو معيننا الأول والأخير والصلاة والسلام على نبيه الأمين البشير النذير وعلى آله و أصحابه أجمعين.

التمهيد

دلالة الإيقاع

يعد الإيقاع من المفاهيم التي استعصت على التعريف النهائي لأنه يشكل صوراً كثيرة ومتعددة تشمل معظم جوانب الحياة، فهو "ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه فبين ضربات القلب انتظام وبين وحدات النفس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا"[1].

وهو بتعبير آخر "يمثل في جملة من المظاهر، بحيث كان كل شيء في نفسه ومع غيره أيضاً إيقاعاً، إذا تكرر على سبيل التناقض والاختلاف كتعاقب الفصول مثلاً"[2]. وقبل أن يتناول البحث هذا المفهوم يقف على المعنى اللغوي للإيقاع ودلالته المعجمية، فالإيقاع مأخوذ من الجذر (وَقَعَ) ومنه يقع وَقْعاً ووقوعاً ووقع المطر شدة ضربه الأرض إذا وبل ولا يقال سقط المطر، كما أنه من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله أحد كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع [3].

فالإيقاع بهذا المفهوم يقترب من مفهومه الاصطلاحي الذي يقوم على مبدأ الانسجام والتوافق الحركي والنغمي، والذي من شأنه أن يولد حركة منتظمة يوفرها الإيقاع للغة التي يتخللها [4]. فهو "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"[5]، والتي تتوالى بشكل متساوٍ يحدث "إحساساً مستحباً بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية.. وإنّه طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب، أو الترابط"[6].

---

(1) فلسفة وفن، زكي محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963: 210.

(2) نظرية القراءة – تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، د. عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003: 226.

(3) ينظر: لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1956، مج 8، مادة (وَقَعَ): 402.

(4) ينظر: الإيقاعية القرآنية في دراسات المحدثين والمعاصرين، د. محمد حرير، الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، س 412، السنة الخامسة والثلاثون، آب ، لسنة 2005: 51.

(5) كتاب الأدوار، صفي الدين عبد المؤمن الارموني البغدادي، شرح وتحقيق: هاشم محمد رجب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980: 139.

(6) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس،ط 2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984: 71.

وبهذا يكون الإيقاع واحداً من قوانين الفنون عامة بالرغم من أنه مصطلح موسيقي في الأصل [1]. فهو ذو فاعلية تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية [2]، لأنه مجموعة من " الفقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزات الطبع السليم"[3] وإنّ ارتباط الإيقاع الموسيقي مع الإيقاع الشعري جاء من اهتمام علم العروض بالنغم الناتج عن نظم الألفاظ وحبك الجمل وارتباط العبارة [4].

الإيقاع "ضرورة تستدعيها الموسيقى الفنية في الشعر"[5]، لذا فالإيقاع مجموعة أصوات متجانسة متناغمة، و متشاكلة متماثلة، ومتضافرة متفاعلة [6]، ومنسابة متدفقة، فالإيقاع أصلاً كلمة مشتقة من اليونانية " بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون.. أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء... الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني... والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية، فالإيقاع إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن"[7]، يظهر في السياق على مسافات متقايسة متساوية أو متناسبة لإحداث الانسجام وعلى مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنب الرتابة.

وبذلك يكون الإيقاع هو "التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون... عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قوافٍ متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة فهو تناظر زمني يقابله في

---

(1) ينظر:في مفهوم الإيقاع، د.محمد الهادي الطرابلسي،حوليات الجامعة التونسية، س 32، تونس، لسنة 1991: 11.

(2) ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د. كمال أبو ديب، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1981: 231.

(3) كتاب الأدوار: 140.

(4) ينظر: دراسات في موسيقى الشعر – علم العروض، عباس بيومي عجلان، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، 1989: 20.

(5) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979: 44.

(6) ينظر: السبع المعلقات- مقاربة سيميائية انثروبيولوجية لنصوصها، د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1998: 217.

(7) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 71.

الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها ويقوم جماله على لذة انتظار ما نستبق حدوثه"[1].

إلاّ أنّ هذا يجب أن لا يجعل من الإيقاس مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرف فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعاني والدلالة التي يوحي بها وإذا كان الفن تعبيراً إيحائياً عن معانٍ تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاس وسيلة مهمة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التوتر والانفعال، لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازاً أساسياً في بناء موسيقيته وعُد أحد أهم أركانها التي ترتكز على الانسجام أو تآلف الأصوات [2].

يسهم الإيقاس في تفجير الطاقة الإيحائية الكامنة في المفردات الشعرية محققاً بذلك نسبة عالية من انسجام وتوافق الدلالة الإيقاعية مع تجربة الشاعر في نصه، وبهذا يكون الإيقاس الداعم الأساس لهذا الإحساس العام بالانسجام [3] مع أحاسيس المتلقي وتدفعه للتواصل مع العمل الفني والانتماء له [4]، فهو يمارس تأثير الساحر، ويبعث النشوة عند سماس الموسيقى والأغنية الجميلة والقصيدة [5] لما فيه من وقع في النفوس والتأثير الجميل في القلوب، مما يحدث طرباً وخفة وميلاً ورغبة في ذات المتلقي.

إنّ "اختيار الشاعر لألفاظه ولأغلب العناصر اللغوية الداخلة من أجل إيصال تجربته إلى المتلقي لا يمكن تبريره إلاّ من خلال تصورنا لوقع تلك المكونات مع إيقاس عواطفه، ويحدث الإيقاس الشعري أثراً بفضل صلات تبدو واضحة، وإن اختفت أحياناً أمام النظر العاجل – بين الألفاظ ومعانيها. والوزن عنصر جوهري من عناصر مكونات الشعر يضاف إلى المكونات الأخرى التي تشكل إيقاعه... والحقيقة أنّ الدراسات النصية الحديثة خصوصاً الأسلوبية... ركزت على الجانب الإيقاعي بل جعلته منطلقاً من منطلقات البناء اللغوي النصي، تبدأ النص بتحليل هذا العنصر مع عقد الصلة بينه وبين الدلالة"[6].

---

(1) تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب،ط1، دار المكشوف، بيروت،1971: 107.

(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، د. محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، 2010: 11.

(3) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986: 86.

(4) بنية الإيقاس في التكوينات الخطية، جواد الزيدي، ط1،منشورات اتحاد الأدباء والكتّاب في العراق، بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008م: 35.

(5) ينظر: هل الإيقاس قوة كونية خامسة؟ ذياب الشاهين، مجلة الموقف الثقافي، س 24،لسنة 1999: 28.

(6) المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د. ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994: 11- 12.

ومن هنا فإنّ فلسفة الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة تشتغل اشتغالاً مركباً يتجاوز البعد الموسيقي الصرف إلى البعد الدلالي، عبر الالتحام الحاصل بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية بوصفه يُعبر عن مستوى حداثي متطور في قولها الشعري، مسهماً في تحريك المشهد الشعري بها [1].

وإنّ هذا التواشج الإيقاعي الدلالي نتج وتكون من "نقطة بؤر تلتقي فيها بؤرة المعنى مع بؤرة الصوت، ويتم الاتحاد بينهما في منطقة الشعر الغامضة، وباكتساب هذا الاتحاد قوته الشعرية تندفع بؤرة المعنى نحو التخلق الكامل بالتجربة، ومن ثم تقديم مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال، يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية، بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة، ويحقق تماسكاً نصياً يستحيل فصله"[2] لأنه يتغلغل في مكونات النص الشعري كله يعمل على إخصابه وإثرائه بخصائص صوتية ذات أثر دلالي يستمد حيويته من التنوسو والتحرك في كل الاتجاهات "حيث يتكثف الإيقاع في حركة النمو وفي نسيج العلاقات الناهضة بين هذه المكونات" [3] وبما أنّ الإيقاع هو "التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للغته"[4].

إذن فهو يعني انتظام النص بمكوناته التشكيلية كلها "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"[5]. فللإيقاع أهمية كبرى بوصفه "وحدة بنائية عضوية في القصيدة لا يمكن أن يقوم من دونها النص الشعري" [6] وطاقته المستمرة التي تتلاقح مع حركة الأصوات ومع الأفكار والمشاعر، وعليه فإنّ للإيقاع أثراً ممتعاً ثلاثي الأبعاد: عقلياً وجسمياً ونفسياً، أما عقلياً فلتأكيده المستمر على أنّ هناك نظاماً ودقة وهدفاً في العمل، وأما جمالياً فلأنه يخلق جواً من حالة التأمل الخيالي يضفي نوعاً من الوجود الممتلئ في حالة

---

(1) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الشعري، د. محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، 2008: 95 ؛ وشعرية الإيقاع السمعي ونبوءة الرؤية الشعرية، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، س3، أيار/ حزيران،لسنة 2002: 6.

(2) إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، س 60، حزيران، 2000: 41.

(3) في معرفة النص، د. يمنى العيد، ط3، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، 1985: 101.

(4) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ط3،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1983: 71.

(5) جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، مقال، مجلة البيان، الكويت، س 290، لسنة 1990: 8.

(6) البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة مدينة السندباد أنموذجاً، د. هدى صحناوي، مجلة جامعة دمشق، مج 17، س1، لسنة 2001م: 53.

شبه واعية على الموضوس، وأمّا نفسياً فلأن حياتنا إيقاعية من خلال الشمس والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه [1].

فالإيقاس النفسي ذو طبيعة متنوعة بتنوس الأحوال النفسية لأنه انعكاس لطبيعة الانفعالات النفسية، ومعبر عنها بنظام العلاقات البنيوية بين الألفاظ والمعاني والكلمات [2]، عبر الشحنات الانفعالية المتدفقة، لذا فإنّ الإيقاس يعد "خلاصة لغة نفسية قبل أن تكون لغة عروضية بحيث ينفعل بها الشاعر ويتفاعل معها ويسترجع انفعالاته من خلالها إما بهدوء شديد أو بهوس شديد"[3].

فالشاعر يحاول عن طريق الإيقاس أن يخلق توافقاً نفسياً بينه وبين العالم الخارجي، فيهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاس في هذا العالم الخارجي تتفق مع انطباعاته النفسية [4]، والإيقاس لا يحقق هذا الاتفاق بوصفه نظاماً كلياً عاماً في النص الشعري، إذ إنّ بنيته "تقبل التجزئة في شكلها ولكنها ترفضه في كليتها، فنحن نتأثر بالإيقاس جملة وليس بالوحدات المجزأة، فاشتراط التوازن الكمّي الهندسي المنتظم انتظاماً حرفياً صارماً لا يفسر حقيقة الإيقاس بقدر ما يجسدها التقابل والتناظر، المعاودة والمخالفة، الانتظام والبتر، لأنّ هذه الثنائية هي التي تساعدنا على إدراك التخلخل النفسي والتوتر العاطفي لدى الشاعر، وتوحي بالضغط الداخلي لمخزون التفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانية، والإحساس بالتجارب الشعورية"[5].

وبهذا فإنّ مفهوم الإيقاس يتسع ليصبح "جزءاً من عملية البناء لا يمكن فصله عن بقية المستويات الأخرى، الصوتي، والصرفي، والدلالي،... أي أنه – الإيقاس - الأثر المشترك لجميع تلك المستويات ولهذا يشكل العنصر المهيمن الذي تتحد به أشكال الأساليب الشعرية"[6]، إذ لا توجد فكرة شعرية حية دون إيقاس [7]، فهو "الذي "الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روحي)، وهو كذلك صيغة للعلاقات(التناغم، التعارض، التوازي،

---

(1) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د. عز الدين إسماعيل،ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1986 : 361.

(2) ينظر: الإيقاس النفسي في الشعر العربي، عباس عبد جاسم، الأقلام، س 5، السنة العشرون، مايس، لسنة 1985: 97.

(3) الإيقاس النفسي في الشعر العربي : 96.

(4) ينظر: موسيقى الشعر بين حديها النفسي والجمالي، د. عبد الفتاح نافع، مجلة أفكار، عمان- الأردن، س 67، لسنة 1983: 10.

(5) أسلوبية جديدة لإيقاس الشعر المعاصر، د. عمران خضر حميد الكبيسي، الأقلام، س1، السنة الخامسة والعشرون، كانون الثاني، لسنة 1990: 27.

(6) بنية الإيقاس في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرن السابع والثامن الهجري، د. يوسف إسماعيل، ط4، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004: 24.

(7) الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة: د. نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، 14، الكويت، 1990: 74.

التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"[1] كي يمنح الفكرة الشعرية هويتها وماهيتها الإبداعية. فالإيقاس ينتمي "إلى نمط الأفعال الإبداعية المبتكرة التي لا يحكمها نظام موسيقي مهيمن، فهو لا يجري على نسق واحد حتى وإن ارتبط أكثر من إيقاس بنظام وزني واحد، وهذه الصفة هي التي تمنح النص قابلية على الانجاز الشعري المتقدم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعية في هذا المجال... فالقصيدة إذن بإيقاعها، والإيقاس بتفرده عبر إحداث هذا التماسك النموذجي بين قدرات الصوت وظلال الدلالة بما يعطيها جدة كاملة يجعل من فاعلية الإيقاس فيها فاعلية ابتكارية"[2].

ومن الجدير بالذكر ونحن نتحدث عن مفهوم الإيقاس أن نفرق بينه وبين الوزن فالإيقاس عام والوزن هو التبويب العلمي لنموذج إيقاعي يتناسب مع المجتمع والبيئة والجنس الأدبي لذا " فالوزن هو ما يمكن تنميطه من ضروب الإيقاس، لأنه ينتظم مجموعات كبيرة من النصوص ويتحكم في جميع الوحدات الكلامية في النص الواحد، فالأوزان هي الفروس المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي تمثل الجزء والإيقاس يمثل الكل "[3].

وعلى هذا الأساس فإنّ الإيقاس يرغم الوزن كي يستجيب له " بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغييرات، وقليل من الشعر هو ذلك الذي يخرج على صورة الوزن "[4]، لذا فإنّ الإيقاس غير الوزن لأنه " كيان معارض للوزن الذي هو نظامي، نظامي، ذلك أنّ الإيقاس متغير، أمّا الوزن فثابت "[5]، فهو إقليم صغير من أقاليم الإيقاس الشاسعة، إذ إنّ الإيقاس علاقة بين الكلمات والحروف، والمفردة وما يجاورها وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع وعن علاقات غامضة تثيرها جوانية اللغة، كما يثيرها النغم [6]. فالإيقاس " يعتمد على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة، والوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات.. إلاّ أنّ قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوس من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه توازٍ قوي بين الكلمات والمعاني"[7]، وفق انسجام يؤديه الإيقاس إذ يمكن "أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلاّ واحداً منها، فيما يظل للنص الشعري في

---

(1) حركية الإبداس – دراسات في الأدب العربي الحديث، خالدة سعيد ، ط2، دار العودة ، بيروت، 1982: 111.

(2) القصيدة العربية الحديثة: 17.

(3) في البنية الإيقاعية للشعر العربي: 202.

(4) الأسس الجمالية في النقد العربي: 362.

(5) النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق، 1996: 77.

(6) القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، محيي الدين اللاذقاني، مجلة فصول، مج 16، س1، لسنة 1997: 44.

(7) نظرية البنائية في النقد الأدبي: 291.

الأبنيـة الأخـرى مجـال لاسـتجلاء تنظـيم الأفكـار والمعـاني وإخفـاء الـدلالات، كمـا تظهرها القراءة واستجابة القارئ جمالياً. أي أنّ المهمة الفنية للإيقاس يتولاها الشاعر، فيما يستكملها القارئ جمالياً"[1].

ومما تقدم يمكن تحديد الفوارق الجمالية والبنائية بين كل من الإيقاس والوزن، فالإيقاس سابق للموسيقى والشعر، ولا يصب في الوزن بالضرورة، واسع الدلالة الشعرية ومتعدد، وأخفى حيزاً، وينقل المتلقي إلى تعاطي التأويل ويستنبط الدلالة الإيحائية البعيدة، أمّا الوزن فهو جزء من الإيقاس وتالٍ له يصب في الإيقاس، ومحصور الدلالة الشعرية، أظهر حيزاً [2].

فالإيقاس هو روح الوزن الذي يولد من خلال امتزاج التجربة الشعرية بالوزن، فالقصيدة لا تظهر بوزنها عند المتلقي إنما تظهر بإيقاعها ممثل الوزن في عملية التوصيل [3] "ويظهر الاحتفاء باستثمار هذه الصلة وتوظيفها عند شعراء القصيدة الحديثة أكثر من غيرهم وذلك بسبب اتساس التجربة الشعرية الحديثة وتنوعها وتشابكها، مما يجعلها أكثر عمقاً وغموضاً وتداخلاً، وهذا من شأنه أن يوجه الاهتمام نحو العالم الداخلي للقصيدة بأبعاده الإيقاعية والدلالية، بما ينسجم مع انجاز قصيدة تسكن روح العصر وإيقاعه، ولا تقطع الصلة بموروثها الحي"[4].وبتوسع مفهوم الإيقاس وشموله مكونات النص كلها يرى بعض النقاد أنّ تقسيم الإيقاس الشعري إلى إيقاس خارجي وآخر داخلي "فكرة غير صائبة، فللإيقاس مستويات في الوزن والصوت والتركيب والدلالة، ولا يمكن الفصل بينهما"[5]، فهو "إيقاس شعري واحد حين ينتظم تكتسب الأصوات في القصيدة انتظامها الموسيقي"[6].

سيرة الشاعر الذاتية * [7]:

---

(1) ما لا تؤديه الصفة- بحث في الإيقاس والإيقاس الداخلي في قصيدة النثر خاصة، حاتم الصكر، الأقلام، س5، السنة الخامسة والعشرون، أيار، لسنة 1990: 61.

(2) ينظر: خصائص الإيقاس الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، العربي عميش، دار الأديب، وهران- الجزائر، 2005: 59.

(3) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 20.

(4) م.ن : 21.

(5) بنية الإيقاس في الخطاب الشعري: 20.

(6) إشكالية الإيقاس البديل في الشعر العربي، د. ستار عبد الله، الأقلام، س 4، السنة السابعة والثلاثون، تموز- آب، لسنة 2003: 37.

(*) ينظر: الملحق في نهاية البحث سيرة الشاعر الإبداعية : 159.

(7) المعلومات الواردة في السيرة مستقاة من المصادر الآتية:

1- طائر الفينيق محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم: د. خليل شكري هياس، ط1، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق: 2012.

ولد الشاعر (**محمد صابر عبيد**) في زمار شمال غرب مدينة الموصل عام 1957 من أسرة عربية. نشأ في بيئة غير متعلمة، لكنه منذ نعومة أظفاره ولما يزل تلميذاً في المدرسة الابتدائية يقرأ قصص ألف ليلة وليلة والتي أخذته بقوة وعنف، وغرق بها، ومن ثم القصص البوليسية الساحرة لأرسين لوبين وشارلوك هولمز.

بدأ كتابة الشعر مبكراً وهو في الصف الثالث المتوسط بعمر الخامسة عشرة تقريباً، ولفت انتباه من هم أكبر منه ويتفوقون عليه في مراحلهم العمرية والدراسية. قرأ مجموعة من الروايات ومنها روايات إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي وغيرهم وصولاً إلى نجيب محفوظ.

أنهى دراسة الإعدادية في الفرسد الأدبي وكان الأول على دفعته في (ثانوية زمار للبنين) بمعدل عالٍ يؤهله بطبيعة الحال لدخول أية كلية مخصصة للفرسد الأدبي، إلاّ أنه اختار كلية التربية في دورتها الأولى، إذ كانت كلية الآداب التي عزم على دخولها أولاً قد توقفت عن قبول الطلبة ذلك العام، ودخل قسم اللغة العربية الذي كان يلائم تطلعاته في الكتابة والقراءة الأدبية.

عين مدرساً للغة العربية فور تخرجه نهاية عام 1979 في ثانويته التي تخرج فيها، وكان الأول على الكلية، وفي عام 1982 ظهر اسمه في قائمة المقبولين لدراسة الماجستير في كلية الآداب بجامعة الموصل، وكان فرحه لا يوصف إذ حظي بفرحة التعبير عن ذاته في فضاء كان يحلم به، وكانت الفرحة مواتية ليكون عنصراً من عناصر الحضور الثقافي في المدينة، وكان يحضر برفقة أصدقائه من أدباء الموصل معظم النشاطات الثقافية التي تحصل في العاصمة وعلى رأسها مهرجان المربد.

نشر بحوثه الأدبية في صحف ومجلات الموصل وبغداد، وبدأ اسمه يلفت الانتباه وخاصة في مجال النقد الأدبي. وفي عام 1987 ظهر اسمه في مرحلة الدكتوراه في كلية الآداب أيضاً. حصل على الدكتوراه صيف عام 1991، وقبل ذلك بعام أوفدته جامعة الموصل إلى القاهرة لمدة شهر للحصول على المصادر غير المتوافرة لغرض أطروحته، وبمساعدة صديقه الشاعر أمجد محمد سعيد الذي كان مديراً للمركز الثقافي العراقي في القاهرة نظم له محاضرة عن النقد العراقي الحديث غطتها الصحف المصرية وحضرها الكثير من الأدباء المصريين وحفلت بنقاشات طويلة ومعمقة ووصفتها القاصة العراقية المقيمة في القاهرة بثينة الناصري في

2- النافذة والريح إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم: د. محمد صالح رشيد الحافظ، ط1، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق: 2012.

3- سيرة الشاعر الذاتية والعلمية في ديوانه (هكذا أعبث برمل الكلام هذه قصائدي).

4- لقاء الباحث مع الشاعر بتاريخ 2012/1/21 وبتاريخ 2012/4/12.

5-

عرض موسع بأنها أكثر محاضرة حظيت باهتمام جمهور الحضور على نحو مثير فاجأها.

تم نقله وظيفيا إلى كلية التربية للبنات في جامعة تكريت حتى قبل أن يناقش أطروحة الدكتوراه، وباشر فيها منتصف تشرين الثاني من عام 1991، على الرغم من أنه كان يتمنى أن يأتي تعيينه في جامعة الموصل ليكون في مدينته، وقريباً من أسرته، حصل نهاية عام 1994 على لقب أستاذ مساعد، درس طلبة السنة الرابعة مادتي الأدب الحديث والنقد الحديث، ودرس طلبة الدراسات العليا الماجستير والدكتوراه، بقي يُدرّس في جامعة تكريت قرابة العشرين سنة، حصل على درجة الأستاذية عام 2000. وإنّ تجربته في هذه الجامعة حياة كاملة تقريباً مليئة بالفتوحات والمسرات والخيبات عشرون سنة أخذت منه الكثير وأعطته الكثير واصل فيها مشروعه الأدبي والثقافي والأكاديمي.

يعد عام 1999 عاماً مميزاً، إذ بدأ اسمه يلفت الانتباه على الصعيد العربي -في الأردن وسوريا خاصة- إذ نشرت له مقالات مهمة في صحف ومجلات البلدين وبكثافة، وظنّ الكثير من قرائه – فيما بعد أنه يقيم فيه - وانفتح على المجلات الأدبية الأخرى في الوطن العربي، وتوالت سفراته ومؤتمراته- بكثرة بعد عام 2001- واتسعت دائرة نشره – كتباً ومقالات- حتى أصبح من أنشط الكتّاب في هذا المجال.

نُقل إلى جامعة الموصل ونَقَل معه طموحاته ومشاريعه وفضاءهِ إلى كلية التربية الأساسية قسم اللغة العربية في العام الدراسي 2010 - 2011 في الفصل الثاني وهي السنة نفسها التي قبلت فيها لدراسة الماجستير في الكلية نفسها لتكتمل صورة محمد صابر عبيد عندي وعند زملائي الذين يهتمون بقراءة إبداعه شعراً ونقداً.

تعد تجربة محمد صابر عبيد الشعرية تجربة جادة في مضمار القصيدة العربية الحديثة في العراق، فهو من أعلام شعراء الثمانينات الذين أضافوا إلى بنية القصيدة العربية الحديثة مزيداً من التألق والتطور في التقنيات الفنية والأسلوبية الجديدة، والتي من شأنها أن تغني فضاءات القصيدة الحديثة بالتكثيف والإيحاء على المستويات الأسلوبية والتشكيلية والشعرية كافة، ومن اللافت تنوع أشكال قصائده بين قصيدة الومضة والقصيدة المقطعية والقصيدة المركزة والقصيدة الشاملة الملحمية، فهو شاعر يتقن فن الإثارة والإدهاش في المشاهد وإيقاس الصور المجسدة التي يرسمها في قصائده.

إذ يبقى فضاؤها الإيقاعي والدلالي والإيحائي مفتوحاً للمتلقي يستقطب دلالات متعددة مع كل قراءة جديدة، وهذا دليل على تعدد رؤى الشاعر وغنى هذه الرؤى بالتجارب الكثيرة عبر تجربة شعرية امتدت لأكثر من ربع قرن عاشها الشاعر محمد صابر عبيد شاعراً وناقداً وأديباً، دانت له كبرى المجلات العربية مزيناً صفحاتها بقصائد وبحوث نقدية مبتكرة.

والشعر عند محمد صابر عبيد ابن التجربة، فهو يقول: " لم اكتب في حياتي قصيدة واحدة من وحي المخيلة الصرف، بل أعيش التجربة وأتوغل فيها إلى أقصاها وهكذا تتمخض عن قصيدة أو مجموعة قصائد.

إذن هناك فواصل بين ديوان وآخر بين تجربة شعرية وأخرى حتى أعتقد أنّ طائر الشعر هجرني تماماً، وربما هذا أحد الأسباب التي تجعلني أمعن في عملي النقدي لأنّ وراء كل تجربة شعرية أعيش فراغاً عاطفياً و وجدانياً كبيراً لا سبيل إلى الخلاص منه إلاّ بالعمل الجاد جداً الذي يأخذ كل وقتي في النقد.

وغالباً ما يقول لي الكثير من أصدقائي بأنّ وجهي الشعري يظهر في عملي النقدي وهذا صحيح جداً، إذ يمكنني أن أقول بأنّ شعري يشبهني تماماً "[1]، ينسجم شعره كثيراً مع ما ذهب إليه من آرائه النقدية وخاصة في كتابه القصيدة العربية الحديثة.

وبهذا اقترنت لديه الرؤية النقدية وتفعيلها شعرياً، وهذا ما وجدناه ونحن ندرس في هذه الرسالة دلالة الإيقاع في شعره، والمتمعن في التجربة الشعرية المتميزة للشاعر يجدها تشتمل على متعة نوعية وذلك لغناها بروح المغامرة والاختلاف والتجريب لشاعر له رؤاه الفلسفية والنقدية والتنظيرية في القصيدة الحداثوية مثلما له عوالمه المتفردة، التي لا يجيد فيها سوى القراءة والكتابة والحب فسعادته الحقيقية في عمله الأدبي والإبداعي.

الطفل الذي يسكنه شديد المشاكسة والعبث ولا يقنع بشيء، وعلى الرغم من كثرة مؤلفاته النقدية وتجاربه الشعرية إلاّ أنه يصر في كل لقاء وسؤال أنه لا يفعل ذلك إلاّ وهو يلهو ويحلم، ولعل هذا الإحساس الذي جعله يُعنون ديوانه الشعري والذي يتضمن كل مجموعاته منذ عام 1980 إلى آخر مجموعة فازت عام 2009 بجائزة الإبداع في بيروت (**هكذا أعبث برمل الكلام هذه قصائدي**) بطبعته الثالثة عام 2010، ليكون بذلك عنواناً أدبياً فنياً يلقي بظلاله الدلالية على تجاربه الحسية، فهو يعتبر نفسه سليل المدرسة البغدادية لأنه يهتم بتجربة الروح ليلتقي بذلك مع سليلها البارز بدر شاكر السياب ولا أراه يبتعد عن المدرسة الشامية والتي تتميز بالمهارة والصنعة وعلى رأسها أدونيس.

وعلى الرغم من ذلك فهو لا يكتب إلاّ حين يعيش تجربة تستحق أن تكون شعراً، المكان عنده يمتزج مع الطفولة وزمار هي مكانه الساحر الذي عاش فيه أجمل تجاربه والتي بقيت في مخيلته، لذا فإنّ تجاربه أصيلة غير منفصلة عن شخصيته وممارساته في الحياة والثقافة، فهو شاعر مبدس ومجتهد وبارس في وضع لمسته الشعرية الخاصة، حيث يُخلّص قصيدته من المطروق والمألوف والمعروف، متجهاً نحو انجاز قصيدة مغايرة تمثل رؤيته الشعرية وطريقته في الكتابة.

---

(1) مقابلة مع الشاعر بتاريخ 2012/4/12.

الفصل الأول

دلالة الإيقاع العروضي والتشكيل الوزني

الفصل الأول

دلالة الإيقاع العروضي والتشكيل الوزني

يشكل الإيقاع العروضي الوزني عنصراً مهماً من عناصر الإيقاع فهو " منظم للظواهر المتراكبة وهو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته"[1]، باعتباره "حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية، ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام"[2]، وهو المعيار الذي يقاس به الشعر، ويعرف سالمه من مكسوره، وإيقاعه يضفي على الكلام رونقاً وجمالاً، ويحرك النفس ويثير فيها النشوة والطرب [3]. ويعد الوزن من المرتكزات الرئيسية في الشعر وعدَّه النقاد القدامى "أحد أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[4]. فالوزن "قوام الشعر وجوهره، وهو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية"[5]، فهو يمثل مجموعة الأنماط الإيقاعية للكلام المتألفة من تتابع معين لمقاطع الكلمات التي تشتمل على عدد ما من تلك المقاطع اللغوية [6].

فالوزن مجموعة وحدات تسمى التفعيلات ينشأ إيقاعها ويعتمد على عنصر التكرار والتي يتحدد بداخلها مكونات إيقاعية أصغر تعرف بالأسباب والأوتاد، ثم هناك كم أدق هو المتحركات والسواكن، ولذلك فالتعاقب الزمني المتكرر تكراراً متواصلاً للحركات والسكنات هو الذي يصنع التشكيل العروضي للوزن الشعري [7].

فالوزن في حقيقته يقوم على التكرار المتوالي لإيقاعية معينة وهذا التوالي لا يبرز إلاّ من خلال ملئه بأصوات هي الحروف والحركات [8]، تسهم وبشكل فعّال في

---

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي: 71.

(2) موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، د. شكري محمد عياد، ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1968: 53.

(3) ينظر: معجم النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989: 435/1.

(4) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني(ت456هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981: 134/1.

(5) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبي الحسن حازم القرطاجني (ت 684هـ)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966: 263.

(6) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 433.

(7) ينظر: مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي-، جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، 1982: 381.

(8) ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1988: 48 ؛ والإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر

خلق إيقاس منتظم في النص الشعري، فالوزن كما يقول تودورف هو " المعيار الذي نصف وفقه مجموعة من الكلمات الشعرية بالمقبولية أو بعدمها في صيغة شعرية مختارة " [1]، فهو يدعم الإيقاس ويسانده وذلك لأنه يضطلع بوظيفة التنظيم الجمالي داخل القصيدة فهو يكثف العناصر الشعرية التي تتسامى بالوظيفة الجمالية [2]، فهو مقوم أساسي في التأثير الجمالي العام للنص الشعري.

إنّ النظام الوزني يتفاعل ليس فقط مع تمثيله وتفسيره، بل مع عناصر من المستويات الأخرى لهذا النص حتى إنه يميل إلى أن يحمل نفسه بقيمة دلالية [3].

ومن الجدير بالذكر أنّ مسألة ربط الوزن بالغرض الشعري أو التجربة الشعرية أو العامل النفسي عند الباحثين يأخذ اتجاهين: الأول يرى أنّ البحر الواحد يختص بتجربة شعرية واحدة، والثاني يرى أنّ البحر الواحد قابلٌ لاستيعاب العديد من التجارب الشعرية وهذا ما نؤيده، إذ إنّ الوزن الشعري " في شكله الأساس المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لا تكتسب شكلها إلاّ من خلال النوس المزروس فيها، وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير مادةً وإيقاعاً بتغير النوس.فالوزن الشعري هنا تعبيري بمعنى أنّ بؤرة الدلالة وظلالها هي التي تعطي للوزن شكله الإيقاعي الخاص"[4]، وتزداد أهمية الوزن الشعري كلما أصبح عنصراً دلالياً في النص يلتحم ويتفاعل مع بؤرة المعنى يعمقها ويجسدها لكي يعبر عن التجربة الشعرية بكل عمقها وثرائها وتعقيدها [5].

وبذلك تصبح "حركة الوزن طبقاً لهذا المفهوم متماهية مع حركة المعنى ومحددة لها في بعض الأحيان، أي تتدخل في صلب طبيعة التشكيل النسيجي لنظم البناء في النص"[6]. إذن فالإيقاس الوزني ووحداته الموسيقية الصوتية تخضع لتجربة الشاعر نفسه، وهو بدوره يضعها – ما يشاء - في الإطار النفسي أو الشعوري، وليس هناك بالضرورة وزن حزين ووزن مبهج، وإنما هناك لحظة شعرية تعبر عن

العربي، رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاس الداخلي، مصلح عبد الفتاح النجار، أفنان عبد الفتاح النجار، مجلة جامعة دمشق، مج 23، س1، لسنة 2007: 122.

(1) اللغة الشعرية –دراسة في شعر حميد سعيد- محمد كنوني، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997: 33.

(2) ينظر: م. ن : 33.

(3) ينظر: دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، بارتون جونسون، مقال، ترجمة: سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، سد 25، السنة الرابعة، لسنة 1982: 151.

(4) جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، ط1، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، 2005: 121-122.

(5) ينظر: م. ن: 121-122.

(6) إيقاس الدلالة ودلالة الإيقاس: 41.

الحالة الشعورية للشاعر، وهذه اللحظة هي التي تتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الموسيقي، موقعة ما تشاء من الألحان الحزينة أو السارة [1]، الملائمة لأحاسيسه وانفعالاته.

إنّ الوزن ينهض في شعر التفعيلة على تقنيات إيقاعية مغايرة لطبيعة البنية الإيقاعية المأثورة قديماً والتي تقوم على متوالية التكرار النمطي [2] التي تُلزم الشاعر بنظامي الصدر والعجز، وإنه لابد أن يقف "عند نهاية الشطر الثاني وقفة صارمة لا مهرب منها فتنتهي الألفاظ وينتهي المعنى"[3].

أمّا شعر التفعيلة فإنه يتمرد على نظام الشطرين هذا أولاً، ويعتمد التفعيلة ثانياً، ويعتمد ثالثاً "تحطيم استقلال الشطر تحطيماً كاملاً"[4]، لأنه لا يُلزم الشاعر "أن ينهي ينهي المعنى والإعراب عند آخر السطر، وإنما يجعل من حقه أن يمدها إلى السطر الثاني أو ما بعده"[5]. لذا فإنّ شعر التفعيلة يتجاوب مع الفكر المعاصر الذي "يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج"[6] وسيمتريته الصارمة الذي يعتمد على الاتفاق والتناظر فيخرج بذلك عن الرتابة إلى حالة أكثر حيوية وأرحب انطلاقاً من خلال منح التفعيلات الانتشار على مساحة القصيدة، وهذا أتاح للشاعر أن يطيل أو يقصر السطر الشعري وفق تنسيق ودلالة إيقاعية تتلاءم مع حالته الشعورية.

كما أنه يعمل على كسر أفق انتظار القارئ بما يحمله كل سطر شعري من خصوصية عروضية تمنحهُ قيمة إيحائية وبعداً دلالياً، وعلى القارئ أن يفحص التفعيلات في الأسطر الشعرية في القصيدة، لأنّ شعر التفعيلة لم يلتزم بالتحديد العددي للتفعيلات في كل بحر داخل حدود السطر الشعري [7]، وفق بنية إيقاعية خاصة للقصيدة.

وهذا هو الأساس الجمالي لفكرة التشكيل الجديد لموسيقى القصيدة الحديثة المغاير تمام المغايرة للأساس الجمالي القديم [8]. و إنّ حرية الشاعر في استخدامه

---

(1) ينظر: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، 1981: 116 ؛ وممارسة العشق بالقراءة، سعي لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية، عبد الملك مرتاض، نزوى، مسقط، س8، لسنة 1996: 64-65.

(2) ينظر: أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر: 27.

(3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط14، دار العلم للملايين،بيروت، 2007: 42.

(4) م. ن: 42.

(5) م. ن: 42.

(6) م. ن: 60.

(7) ينظر: إيقاع الحصار وحركية المقاومة في طرديات أبي حارث الموصلي، د. بشرى البستاني، البستاني، مجلة الموقف الثقافي، س 24، لسنة 1999: 58.

(8) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967: 64.

لعدد التفعيلات ساعدت "على خلق إمكانيات إيقاعية للسطر غير منتهية، كما أنّ البنية الموسيقية لكل سطر وإن كان لها استقلالها الخاص قد صارت جزءاً من تنويع موسيقي يشمل القصيدة كلها... فرضته طبيعة البنية الموسيقية العضوية للقصيدة الجديدة "[1].

وظهر لنا نتيجة الإحصاء والجرد العام لقصائد الشاعر في ديوانه "هكذا أعبث برمل الكلام هذه قصائدي" والتي تندرج وفق الإيقاس العروضي والتشكيل الوزني، أنّ الشاعر محمد صابر عبيد وظّف التفعيلات الصافية أحادية الوحدة الإيقاعية في قصائده وليست المركبة، ونوَّس الوزن في قصائد أخرى عبر استخدام التداخل الإيقاعي بين التفعيلات، مستفيداً بذلك من كل الإمكانيات التي تمنحها هذه التفعيلات من غنىً إيقاعي متدفق وما ينتج عنه من دلالات إيقاعية تتلاءم مع تجاربه الشعرية.

(1) الشعر العربي المعاصر: 104.

المبحث الأول

دلالة إيقاع التفعيلات الصافية

هي التفعيلات التي يقوم تشكيلها على وحدة التفعيلة وتكرارها مرات عديدة في البيت أو السطر الشعري "فالتفعيلة من غير شك هي أساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشعر"[1]، والشاعر من حقه أن يعبر عن مشاعره وأفكاره بالقدر الذي يراه مناسباً من التفعيلات.

وإن اتجاه الشاعر نحو استخدام التفعيلات الصافية لإدراكه- منذ بداية حركة شعر التفعيلة – أن باستطاعته أن يستخرج من التفعيلة الواحدة أكثر من بناء إيقاعي واحد مستفيداً من الترخصات العروضية كلها من زحافات أو علل وما توفره من تنوع إيقاعي في التفعيلة الواحدة وخضوعه لحركة المشاعر والأفكار والانفعالات التي تتعدد بتعدد تجارب الشاعر.

لذا فإن التفعيلات الصافية قد عبرت عن الوعي الجمالي بالحرية التي منحها توزيع التفعيلات في قصيدة التفعيلة وفتحت الأبواب لقيم جديدة [2]، وفرت للشاعر إمكانيات إيقاعية كثيرة. وهذا لا يعني أن التفعيلات المركبة تخلو من إمكانية تنويع الإيقاع، ولكن الشاعر أكثر تحرراً وتدفقاً حين يستخدم التفعيلات الصافية " فالشاعر المعاصر يستطيع أن يستخدم الأوزان القديمة المتنوعة التفعيلات كاستخدامه الأوزان الموحدة التفعيلة ولكنه في الحالة الأولى لا يمارس حريته كاملة كما يمارسها في الحالة الثانية " [3]، بما تمنحه من استمرار وتكرار للتفعيلة وتدفقها بسبب عددها في السطر الشعري الواحد.

وإن الشكل الشعري الذي ينبع من ذات الشاعر لحظة ولادة القصيدة واختياره لوزنٍ ما يأتي متناغما مع حاجة نفسية للشاعر خلقت إيقاعا انسجم مع تجاربه وعواطفه وموضوعاته ولذا كان لكل قصيدة إيقاعها الخاص.

ومن استقراء الإيقاع العروضي لشعر محمد صابر عبيد تبين انه اعتمد في تشكيلاته الإيقاعية على التفعيلات الصافية وليست المركبة، ولقد وردت التفعيلات الصافية في ديوانه على وفق الآتي:

---

(1) الشعر العربي المعاصر: 83.

(2) ينظر: القراءة والتأويل – بنية النص والية الكشف وإستراتيجية التلقي (مقاربات نقدية في تحليل الخطاب الأدبي الحداثي في العراق) : محمود جابر عصفور،ط1، دار الكرمل للنشر والتوزيع،عمان، 2002م:31.

(3) الشعر العربي المعاصر: 83.

ت	التفعيلة الصافية	عدد القصائد	النسبة المئوية
1	فاعلاتن	33	%40.74
2	فاعلن	22	%27.16
3	متفاعلن	13	%16
4	مستفعلن	8	%9.86
5	مفاعلتن	4	%4.93
6	مفاعيلن	1	%1.23
المجموع		81	%99.93

1- دلالة إيقاع (فاعلاتن):

تتكون هذه التفعيلة (فاعلاتن) من سببين خفيفين بينهما وتد مجموع/ o/o//o وسمي هذا الوزن رملاً " لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن..وقيل سمي رملاً لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج به " [1] والرمل في اللغة الإسراع في المشي ومنه الرمل المعروف في الطواف، وقد سمي الرمل رملاً لسرعة النطق به وذلك لتتابع تفعيلة فاعلاتن فيه[2]،أدى ذلك إلى انتظام الرمل لأن هذه التفعيلة "من الأوزان التي تمتاز بالخفة وسهولة الحركة والانسيابية الواضحة، ولذلك استخدام الرمل في التصفيقات الشعبية وفي القصائد المغناة لأنها تناسب الغناء وتنسجم معه"[3]،وفي إيقاع قصائدها "رقة وعذوبة مع ما فيه من الأسى " [4].

(1) الوافي في العروض و القوافي: الخطيب التبريزي (ت: 502هـ) تحقيق: عمر يحيى، فخر الدين قباوة ،ط1،المطبعة العربية حلب – باب النصر، 1970م – 1390هـ: 121.

(2) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: د.صفاء خلوصي، ، دار الكتب، ط3، منقحة ومزيدة بيروت، 1966، 133.

(3) ينظر: شعر السياب "دراسة إيقاعية": محمد جواد حبيب البدران، أطروحة دكتوراه إشراف: د. أحمد جاسم النجدي، كلية الآداب، جامعة البصرة، 1999م: 29.

(4) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب المجذوب،ط2، دار الفكر، بيروت 1970، 131/1.

ولقد وجدنا هذه السمات كلها لتفعيلة الرمل في شعر محمد صابر عبيد من صفة رشيقة وسهولة وانسياب إيقاعي ومن تناسب نغمي ودلالي مع موضوعات الفرح والحزن فذلك كله كان سبباً في مجيء ثلاث وثلاثين قصيدة من مجموع إحدى وثمانين قصيدة ذات التفعيلة الصافية على إيقاع تفعيلة الرمل(فاعلاتن) بنسبة 40% من مجموع القصائد. لذا احتلت المرتبة الأولى في ترتيب التفعيلات الصافية لتكون حاضنة لتجربة الشاعر ومواكبة لامتدادها وسعتها وملائمة لرؤية الشاعر إيقاعيا ودلالياً. إذ توزعت قصائد هذه التفعيلة على مجموعتين فبلغ عدد القصائد في مجموعة " أناشيد التفاحة البنفسجية أناشيد الحب " سبع عشرة قصيدة ولقد كانت عناوين هذه القصائد وموضوعاتها تعالج قضية الحب [*]، من غزل وغرام ووصل وفراق ورجاء وأمل وانتظار وحزن وبكاء وغيرها، مما أعطى لكل قصيدة دلالة إيقاعية تتناسب مع موضوع القصيدة منسجمة مع حالة الشاعر وهدوئه أو انفعاله وتوتره.

أما الست عشرة قصيدة الباقية من تفعيلة الرمل فكانت من مجموعة " صياغات خاطئة للحلم الصياغة الأولى " [*]، إذ كانت ذات موضوعات مختلفة وقد تميزت هذه القصائد بأنها قصائد مركزة تقوم على التكثيف واختزال المجال الصوري إلى أقصى الحدود القابلة لإبقاء حركية التعبير في فضاء الشعر، إذ تكتنز القصيدة بحساسية اللقطة الشعرية التي تنهض على تركيز الأدوات والتقانات وكادر العمل كافة، في حيز لغوي ذي طاقة تعبيرية متفجرة في حركتها وعنفوانها إيقاعيا ودلاليا [1].

وعبر استقراء القصائد و تفعيلاتها تبين هيمنة التشكيلة التامة (فاعلاتن) على التشكيلات الأخرى، فمن مجموع (668) ستمائة وثمانية وستين تفعيلة بلغ عدد التشكيلة التامة (384) ثلاثمائة وأربعاً وثمانين تفعيلة أي بنسبة 57% وان التفعيلات التامة تأتي في قصائد الشاعر الأولى في البدايات حيث كان حريصا على الوزن وعدم المغامرة في الانفتاح على الزحافات والعلل واستثمار إمكاناتها الإيقاعية،وهي أيضا تعطي دلالة إيقاعية تدل على الهدوء وعدم الانفعال والتوتر نتيجة الاستقرار النفسي والمادي في حياة الشاعر وتجربته الشعرية في هذه المرحلة من حياته.

(*) (صمت الخلود: 9، بكل هدوء: 10، تماس: 11، مسافة 12، بكاء: 14، خطوط أولية على كراسة الغرام: 18، ومضة 21، وقفة للتأمل 22، فجر الرذاذ: 24، هكذا وشوشتني العصافير28، مصافحة 29، عذابات لحظة: 30، انسياب: 33، شعاع من ماضي الحاضر: 45، خصوبة الوحشة: 47، انشغال: 55، خصوبة الرغبة: 56).

(*) (ارتواء 179، فحولة 179، ماضي 181، وداع 183، ظن 184، بقايا 185، عنف 185، هجاء 188، كآبة 189، حلب 192، حرب 193، سجن 193، مكان 196،على سفر 188، حزن 190، فلسفة 174).

(1) ينظر: تأويل النص الشعري :د.محمد صابر عبيد ،ط1،عالم الكتب الحديث،إربد_ الأردن، 2010: 84.

في حين جاء عدد التفعيلات الزاحفة بزحاف الخبن [*] (199) مئة وتسعاً وتسعين تفعيلة، وزحاف الكف [*] (13) ثلاث عشرة تفعيلة، لتكون نسبة الزحاف 31%. أما نسبة علل النقص فلقد مثلت 9% وجاء القصر [*]، في (38) ثمانية وثلاثين تفعيلة، والحذف [*] في (27) سبع وعشرين تفعيلة، ولو جمعنا نسبة الزحاف مع نسبة علل النقص لخرجنا بدلالة إيقاعية لها علاقة بالتوتر والانفعال لدى الشاعر فهو حينما يختصر التفعيلة يختصر بذلك الزمن والتحدث بسرعة ليوصل فكرة إلى الآخر فلا يجد مسافة فاصلة بين العقل واللسان مما يؤدي إلى كسر رتابة التفعيلة عبر الزحافات والعلل الداخلة عليها، مما له أثر مهم على تنوسد التموجات النغمية في النص الشعري فضلاً على نوعية الأحرف التي تشكل المفردات الباثة للنغم وما لكل ذلك من أهمية في تشكيل المعنى [1]، والتغير في الإيقاس ودلالته و أنّ الهدف الأساس من هذا الترخص العروضي وإسهامه في تغير إيقاس القصيدة ليس تحطيم النظام وخرقه على نحو عبثي، بل هدفه استعادة النظام بما ينسجم ويتلاءم مع خصوصية التجربة وقوانينها الداخلية[2].

نأخذ نص (صمت الخلود) [3]، أنموذجا على غلبة التفعيلات التامة وطغيانها على فضاء القصيدة وتتخللها الزحافات والعلل لتلوين الإيقاس وتنوعه بما يتلاءم مع تجربة الشاعر يقول فيه:

هزني الوصل برفقٍ
فاعــلاتن فعـلاتن
واستفاق الشعر في روح الندى حين رآكْ
فاعــلاتن فاعــلاتن فاعــلاتن فعـلاتْ
والأزاهير استحمتْ صبح هذا اليوم في فيض شذاكْ
فاعـلاتن فاعــلاتن فاعــلاتن فاعــلاتن فعــلاتْ
كلُّ نورٍ ذهبيّ قبّلَ الأشجار ليلاً...
فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(*) الخبن: حذف الثاني الساكن وبه تصبح فاعلاتن ← فعلاتن.
(*) والكف: حذف السابع الساكن وبه تصبح فاعلاتن ← فاعلاتُ.
(*) والقصر: علة نقص وهو إسقاط ثاني السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله وتصبح فاعلاتْ.
(*) والحذف: علة نقص وهو إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة فتصبح (فاعلا) وتحول إلى(فاعلن) التي تساويها بالحركات والسكنات. ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 207 - 208.
(1) ينظر: جماليات الذاكرة وجدلية الحضور،قراءة في عينية الصمة بن عبد الله القشيري :د. بشرى حمدي البستاني، مجلة ألف- البلاغة المقارنة – لندن، العدد 21، لسنة2000 :79.
(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة : 32- 33.
(3) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب" : 9. وينظر على سبيل المثال النصوص (تماس: 11، خطوط أولي على كراسة الغرام: 18، مصافحة: 290، عذابات لحظة: 30) وغيرها.

من بهاكْ
فاعــلاتْ
كل ما في الكون منسيٌّ، معنىّ يا حبيبي
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
ما عداكْ
فاعــلاتْ
فانتشي يا حبي الراقص وامنحني عصافير هواكْ
فاعــلاتن فاعــلاتن فعــلاتن فاعلاتن فعلاتْ

يدور النص حول موضوس وصل الحبيب وخلود هذا الحب في قلب الشاعر،شكلت تفعيلة (فاعلاتن) التامة الحيز الأكبر من مجموس تفعيلات النص بـ(18) تفعيلة من (26) مجموس تفعيلات النص أي ما يساوي23. 69% من المجموس الكلي وهو بهذا يميل إلى الهدوء والسكون أكثر من ميله إلى الحركة والتدفق المتحقق في التفعيلات المخبونة.

حقق خضوس النص لهذا التوزيع وسيطرة التفعيلات التامة عليه علاقة إيقاعية دلالية لخلود هذا الحب الثابت في قلب الشاعر وهو يتحدث عنه برومانسية تخلو من أي توتر أو انفعال.

وجاء تمام التفعيلة وصفاؤها موازياً لتمام حبه وكماله وصفائه وإخلاصه لحبيبته، لقد استخدم الشاعر التفعيلات المخبونة في هذا النص (6) مرات جاءت ثلاث منها مع علة القصر، أي بنسبة 23% من مجموس تفعيلات النص ليزيد ولو بشيء قليل من حركة النص الذي يدور حول وصل الحبيب وكأنه يريد من هذا الوصل أن يتحقق بسرعة.

أما القصر فلقد جاء في نهايات الأسطر إذ استخدمه الشاعر (5) مرات بنسبة 23. 19% وما يمنحهُ من سكون للتفعيلة جاء منسجماً بدلالتهِ الإيقاعية ليوقف من الامتداد الحاصل في التفعيلة التامة ويقصر الزمن الموصول إلى محبوبته، فالقصر في اللغة هو المنع والحبس[1]، فقد جاء في نهاية الأسطر الشعرية بمثابة محطات وقوف تحد من هذا الامتداد المتراتب والمتكرر لتفعيلة (فاعلاتن) فذلك هو الروي المقيد وإيقاعه حاد نتيجة التوقف الحاصل في نهاية السطر الشعري، وهو يعكس حاجة الشاعر إلى فترة استراحة عند نهاية السطر الشعري ليبدأ من جديد في الأسطر اللاحقة، كما جاء القصر في تفعيلات منفردة ليشكل بذلك وحدات إيقاعية مستقلة تمثل بؤراً إيقاعية ودلالية تتخلل النص، فقد جاءت التفعيلات المنفردة التي تستقل بالسطر الشعري مشحونة بطاقات نغمية وتصويرية عالية الطاقة والجمال (من بهاك)

(1) ينظر: لسان العرب:مادة (قصر) 5/95-99.

(ما عداك) فكان الوقوف عند كاف الخطاب هو إصرار الشاعر على الوصول عند الحبيب وعدم تخطيه إلى ما عداه، ولو ربطنا المعنى اللغوي للقصر مع قول الشاعر (ما عداك) للمسنا مدى تمسك الشاعر بحبيبته واقتصاره عليها من سواها. وقد جاء تقصير الزمن المتولد من تقصير الإيقاس فزمن إيقاس التفعيلة هو الفترة الزمنية التي يستغرقها سماس أو قراءة التفعيلة لذا فان اختصار زمن إيقاس التفعيلة ينتج عنه إيقاعان:

- **الأول:** إيقاس الفضاء السمعي أي أن المسافة الزمنية التي يستغرقها سماس التفعيلات ذات العلل والزحافات الناقصة هي أقل من المسافة الزمنية التي تستغرقها التفعيلات الصحيحة والسالمة، وهو ما ينسجم مع تجربة الشاعر في العمل على الحفاظ على حالة الحب والوصال بين الطرفين، كما أن هذه الزحافات والعلل تؤدي إلى تلوين الإيقاس وتنويعه ليبعث في نفس المتلقي إيقاعا منوعاً يبعده عن الرتابة والملل.
- **الثاني:** إيقاس الفضاء الكتابي الذي تستغرقه قراءة النص كلما كان مختصراً فانه يعكس سرعة تساعد القارئ على متابعة النص من دون ملل ويشكل هذا التنويع الذي تولده الزحافات والعلل علامة بصرية مرئية يمكن أن يولد إيقاعاً متنوعاً وملوناً بألوان مختلفة باختلاف التفعيلات التامة أو الزاحفة أو المعتلة.

ويحمل هذا كله إلى المتلقي تجربة غنية وثرية عاشها الشاعر ومارس فيها دور البطل الصانع للحدث الحياتي قبل أن يكون بطل النص الشعري، فان إيقاس النص الشعري ما هو في الحقيقة إلا إيقاس الحدث الواقعي الذي عاشه الشاعر ثم أضفى عليه من خياله ما يزيده جمالاً وشمولاً.

ولا بد أن نذكر أن دلالة الإيقاس في النص جاءت متناسبة مع كثرة الأسماء الواردة فيه (الوصل، رفق، الشعر، روح، الندى، الأزاهير، صبح، اليوم، فيض، شذا، نور، ذهبي، الأشجار، ليل، بهاك الكون منسي، معنى، حبيبي، حبي، الراقص، عصافير، هواك) فهذه الأسماء كلها قللت من حركية هذا النص بدلالة واضحة على الثبات والكمال والاستقرار وعدم التغير لهذا الحب الخالد بدلالة هذه الأسماء ومما يحقق لنا دلالة العنوان (صمت الخلود) فالصمت ممتلئ بالسكون والخلود المكوث زمناً طويلاً. والمضمون العام في القصيدة يعزز هذا الثبات والاستقرار فموضوس القصيدة يدور حول رسوخ الحب و تجذره في قلب الشاعر.

أما نص " شعاس من ماضي الحاضر"[1] فسيكون أنموذجاً على غلبة نسبة الزحاف وعلل النقص وطغيانها على نسبة التفعيلات التامة وما له من أثر في دلالة الإيقاس يقول فيه:

---

(1) أناشيد التفاحة البنفسجية (أناشيد الحب): 45. وينظر على سبيل المثال النصوص (كآبه 189، حرب 193، بقايا 185) هذه القصائد من مجموعة صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى".

قمرُ... بكَّر في قلبي...
فعـــلاتن فعـــلاتن فا
مشى للشمس في صفحة تشرين النديْ
عـــلاتن فاعـــلاتن فعـــلاتن فاعـــلا
بل بالجرح انعتاقات خيالي.. وضبابي الأزلي
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلا
أدرك الليل الضحى...
فاعـــلاتن فاعـــلا
صمتاً أفقتُ..
تن فاعلاتُ
كان في وجه فراشي شجراً ملتهباً طارده خيط الذبولْ
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتْ
فتهاوى الظلَّ من أوراقه.. حدوَ رحيلٍ
فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن
صلتِ الشمس لأجليْ
فاعـلاتن فعـــــلاتن
منحتني قمراً ينبض بالدفءِ..
فعلاتن فعلاتن فعلاتن فـ
ويرنو للعـناق
علاتن فاعلاتْ

لقد بلغ عدد تفعيلات هذا النص (31) إحدى وثلاثين تفعيلة كان عدد الزحاف منها (15) خمس عشرة تفعيلة مخبونة وتفعيلة واحدة فقط مكفوفة وبنسبة (38. 48%).

أما علل النقص فلقد شكل القصر منها تفعيلتين في نهاية السطر السادس والأخيروشكل الحذف تفعيلتين أيضاً في السطر الثاني والثالث بنسبة (90. 12%) وإذا ما جمعنا النسبتين أصبحت النسبة العامة للزحافات وعلل النقص (61.28%) وهي نسبة عالية شكلت الحيز الأكبر من مساحة تفعيلات النص قياساً إلى نسبة التفعيلات التامة التي شكلت (32.25%) بمقدار (10)عشر تفعيلات فحسب إذ ساعدت هذهِ النسبة العالية للزحافات وعلل النقص على تسريع تفعيلة الرمل وتنويعها وتدفق حركتها الإيقاعية بما ينسجم مع الدلالة العامة للنص.

لقد شكل العنوان بداية هذهِ الدلالة وسرعتها وحركتها "شعاع من ماضي الحاضر" بما تحمل كلمة "شعاع" من دلالة على السرعة والانطلاق، وجاءت نكرة لتلف التجربة والنص بالغموض والشمول والجمال، ليدمج بذلك زمن الماضي

بالحاضر، إذ جعل من الماضي والحاضر شيئاً واحداً عبر التركيب، فأضاف الماضي إلى الحاضر، ليصبح المضاف والمضاف إليه شيئاً واحداً، فالماضي وان كان قد ذهب وانحسر زماناً وواقعاً لكنه حاضر بحضور الحبيب، ذلك الحضور الذي جعل الزمن يندمج في رؤيا الشاعر.

يتحدث النص عن الحبيبة التي جعل من القمر رمزاً دالاً عليها إن هذا القمر الذي بكر في قلبه هو حبه الأول، إذ يمر إيقاس هذا الحب بمتغيرين لكل متغير سرعة خاصة به:

الأول، التغير السلبي وكانت سرعتهُ معكوسة باتجاه الخلف، هذا الحب الذي مشى ليستقر في صفحة تشرين الندي، هذا الشهر الذي يرمز به الشاعر إلى البرد وتساقط أوراق الشجر هذا البرود الذي يميت عاطفة هذا الحب.

أدى هذا الموت الذي رمز له الشاعر بالليل الصامت إلى تساقط أوراق هذا الحب فتهاوت نحو الرحيل، لذا تتحقق هذهِ السرعة المعاكسة، سرعة بالاتجاه الآخر، سرعة نحو الخلف.

ليبدأ التغير الايجابي حينما أدرك الضحى هذا الليل الصموت بإفاقة صلَّتْ لها الشمس التي مشى إليها هذا القمر بدايةً، فإن دخول الشمس رمزاً شعرياً هو محاولة لتغير الواقع لتصنع قمراً ربيعياً جديداً نابضاً بالدفء والنور، ويرنو للعناق، هو نفسهُ ذاك القمر التشريني بشعاسه من ماضي الحاضر، ليبدأ ضياؤه بالامتداد إلى منطقة التقدم بالسرعة والحركة الدائمين نحو الأمام.

لقد خدمت الشبكة النوعية للأفعال كثيراً في تسريع الإيقاس والدلالة: (بكَّر، مشئ، بلَّ، أدرك، أفقت، طارد، تهاوى، صلت، منحتني، ينبض، يرنو) في عموم النص ولاسيما في خاتمتها مما أعطاها حركة أكثر، كما إن نسق الأفعال قد عبر عن تناسق العنوان و تراتبه، فقد جاءت تسعة أفعال ماضية، ثم بعدها جاء فعلان مضارعان مثلما جاء العنوان الماضي فيه مضافاً إلى الحاضر، ليكون الحاضن الحقيقي والواقعي للتجربة الشعرية.

وقد بدأ النص بلفظة (قمر) النكرة، التي أعقبتها نقاط تشير إلى المسكوت عنه، لتضفي على بداية تجربة الحب بالغموض والشمولية والجمال. وأدت لفظة (بكَّر) جواً إيقاعياً ودلالياً في وصف تلك التجربة بالشفافية والبراءة والنقاء. فقد توزعت هذه المفردات (قمرُ...بكَّر في قلبي) على تفعيلتين وجزء من التفعيلة لتجعل منها كياناً واحداً متلاحماً بين الحبيبين.

و وردت لفظتا الشمس والقمر متساويتين في العدد، مرتين لكل منهما، ليدل ذلك على تكافؤ الرمزين لكن القمر يتصدر النص ليكون مفتاح الفضاء للنص الشعري، ومن ثم هو مفتاح التجربة الشعرية والحياتية للشاعر.

النص يعتمد على فعالية الذكورة والأنوثة في الرمزين (الشمس والقمر) إذ قاما بدور استبدالي يتناوب كل منهما في صنع الحياة، فهما رمزان للخصب والتجدد والنماء وكل منهما يكمل الآخر، فهما قطبان لصنع الحياة، وغياب أحدهما أو موته يؤدي إلى غياب الآخر وموته أيضاً.

وجاءت التفعيلات التي تحكي قصة القمر زاحفة، أما التفعيلات التي تحكي قصة الشمس تامة، مما يدل على أن السنة الكونية تقول إن عاطفة الذكورية تجعل من الذكر هو العنصر المتحرك نحو الأنثى، وهي العنصر المتلقي أو المستقبل، يعزز ذلك أفعال الحركة والإرسال التي أسندت إلى القمر (بكَّر، مشى، بلَّ، أدرك) في حين أسند الأفعال الحاضنة لحركة القمر إلى الشمس (صلَّت، منحتني).

حمل النص حركتين: الأولى سلبية تراجعية والثانية حركة إيجابية مفارقة حولته إلى الأمام. وجاء النص بمحموله الدلالي كله منسجماً مع دلالة الإيقاس، إذ جاءت نسبة الزحافات وعلل النقص فيه مقدمة على نسبة التفعيلات التامة ولذلك دلالة إيقاعية كانت مناسبة لجوهر النفس وتجربة الشاعر فيه.

2- دلالة إيقاع (فاعلن) :

تتكون هذه التفعيلة من سبب خفيف ووتد مجموس/ o// o وهي نواة المتدارك، وإن الشعراء (قديما) هجروهُ لتتابع تفعيلته السليمة (فاعلن) ذات الإيقاس الرتيب الذي يقربه إلى النثرية [1]، ويقول إبراهيم أنيس: " وأول ما يمكن أن يسترعي الانتباه أن أمثلة هذا البحر وشواهدِهِ تكاد تكون متحدة في كل كتب العروض وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلف، فإذا نحن بحثنا في كتب الأدب ودواوين الشعراء عن أمثلة أخرى لا نكاد نظفر بشيء "[2].

وبفضل تنويعاته السريعة والخفيفة التي حصل عليها من دخول الخبن،في تفعيلاتهِ كلها و يسمونه(الخبب) لشبهه بخبب الخيل، وما جاء مشعثاً [*]، بـ(دق الناقوس) و(قطر الميزاب) لأنه يشبه وقع القطرات من الميزاب بعد انقطاس المطر، وجد الشعراء فيه إيقاعا راقصاً وطرباً ومتحركاً، حدا بالكثير منهم الإبحار على متنهِ ولاسيما بعض شعراء الصوفية الذين مالوا إليه وعولوا عليه.. وقد أفاد شعراء التفعيلة منهُ فنظموا عليه.واستغلوا مختلف أضربه في القصيدة الواحدة،فضلا عن أنهم أباحوا في حشوه زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن فتصبح تفعيلته (فاعلُ) مما أسهم كثيرا في قتل رتابة هذا الوزن [3]، مستفيدين بذلك من تنويع تفعيلاته وإيقاعاتها الناتجة عن الترخصات العروضية " التي تستوعب موسيقياً كل إشكالات التجربة الشعرية ومداخلاتها، وتسهم في إحداث تغيرات إيقاعية في القصيدة تعمل على حفظ الموازنة العامة بين تعقيد التجربة من جهة، وسهولة تغير الإيقاس بما يناسب ذلك من جهة أخرى "[4] إذ احتل هذا الوزن بصورته الخببية المرتبة الثانية في ترتيب التفعيلات الصافية عند محمد صابر عبيد،إذ جاءت (22 قصيدة) عليها بنسبة (27.16%) من مجموس القصائد ذات التفعيلات الصافية.

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمهُ وحديثهُ - دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: د. عبد الرضا علي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن ،1997: 82. والعروض وإيقاس الشعر العربي، عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر للنشر وتوزيع ، القاهرة، 2003: 52.

(2) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس،ط1، دار القلم، بيروت، 1972 :115-116.

(*) التشعيث: حذف أول الوتد المجموس من وسط التفعيلة فتصبح فاعلن ← فالن، ينظر: الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، معروف الرصافي، ط2، مطبعة المعارف، بغداد ، 1969: 87.

(3) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمهُ وحديثهُ: 81 _127. و المنهل الصافي في العروض والقوافي: د. عبد الله فتحي الظاهر، دار ابن الأثير للطباعة والنشر- الموصل،2007: 139-140.

(4) القصيدة العربية الحديثة..: 38.

ولقد جاءت هذهِ القصائد كلها في مجموعة (أناشيد التفاحة البنفسجية) إذ توزعت (20 قصيدة) في "أناشيد الحب"[1] وهي (عناق، انزواء، صدى، ما لم يدركه القطار، انطباعات صرفية عن الحب، محنة، كشف، إرهاصات فعل مبني للمجهول، سرير الكلام، تسابيح في عيون البراق، تصريح بالقلم العريض، إمضاء غير رسمي، نزوع، تداعيات ليست سريعة، تعريفات مشحونة بالرغبة، غبار الحزن الأزرق، تمرين صعب، تسجيلات أولية على شريط الوهم، تهويمات، اعتراف) وقصيدتان فقط في "أناشيد الحرب"[2] وهما (الطود، يوميات عاشق تعجزه الحرب).

لقد بلغ مجموع تفعيلات هذهِ القصائد (1135) تفعيلة، جاءت التفعيلة التامة (فاعلن) (13) ثلاث عشرة مرة فقط موزعة على القصائد أي بنسبة (1،14%) في حين جاءت التشكيلات المختلفة لتفعيلة المتدارك بنسب عالية قياساً بالتفعيلة التامة، ويوضح الجدول الآتي ذلك:

ت	التفعيلة	عددها	نسبتها المئوية
1	فاعلن	13	%1.14
2	فالن	649	%57.18
3	فعلن	240	%21.14
4	فاعلُ	210	%18.50
5	فالان	13	%1.14
6	فعلاتن	7	%0.61
7	فعلان	3	%0.26
	المجموع	1135	%99.97

ونأخذ نص " إرهاصات فعل مبني للمجهول[3]" أنموذجا على هذهِ التفعيلة، إذ يقول فيه:

أتُراني أحتملُ الوهجَ الساري في سلطانِ الأرضِ...!!
فعلن فالن فعلن فعلن فالن فالن فالن
أتُراني أحتملُ الدهرَ المنقوعَ بأجراسِ الطقسِ الشهويّ..!!

(1) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 7- 82.
(2) م. ن : 83-102.
(3) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحرب" : 44.

فعلن فالن فعلن فـالن فـالن فعلن فالن فالن فعلن
أتُراني!!
فعلن فا
اعرضْ عني...
لن فالن فا
دعني أرحلْ..
لن فالن فا
دعني...
لن فا
دعـ...
لن

يتكون النص من(24) أربع وعشرين تفعيلة جاءت التفعيلات المخبونة (فعلن) ثماني مرات بنسبة (33.33%) في حين بلغ عدد التفعيلات المشعثة (فالن) (16) ست عشرة تفعيلة بنسبة (66.66%) مع غياب تام للتفعيلة التامة (فاعلن) ذات الإيقاع الثقيل قياسا مع إيقاع الخبب.

لقد جمع الشاعر بين صورتين من صور تفعيلة الخبب، الأولى (فعِلن) بكسر العين **o**/// ذات الإيقاع السريع، والثانية (فالن) /**o** /**o** المشعثة دق الناقوس ذات الإيقاع الأقل سرعة، أدى إلى تنويع الإيقاع وزيادة سرعتهِ وحركته في النص التي وضع في تشكيل وزني يقوم على هذهِ الصورة الخببية وحركتها التي تناسبت مع انفعال الشاعر وتوترهِ وأسلوب الحوار "الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع، لكونهِ يقوم على عنصر الحديث يحمل أسئلة وإجابات من المشاركة مع الآخر، أي إنه ليس ذاتياً محضاً وثابتاً بل متغيراً لأنه□ ينبع من ذات واحدة "[1] لذا كرر الشاعر □ستفهام الإنكاري ثلاث مرات في بداية الأسطر الثلاثة الأولى للنص عن طريق الجملة الفعلية (أتراني) ومالها من أثر بالغ العمق في الكشف عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ويعاني منها جراء صلف الواقع وقسوته.

و كرر الشاعر الفعل (أحتمل) مرتين في السطرين الأول والثاني لينضم إلى □ستفهام الإنكاري، فهو يرفض احتمال كل ما من شأنه أن يتسلط على حرية

(1) دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: د. محسن اطيمش، ط1،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر،بغداد، الجمهورية العراقية، 1982: 321.

الإنسان ويقيد من حريته ويحد من حركته بدلة (اعرض عني، دعني أرحل)، لذا فهو يعمل ما بوسعه لإيجاد فجوة تفصل بينهُ وبين هذا الواقع المر، فيطلب التخلص من ذلك (دعني، دعني، دع) فيكرر هذا الفعل ثلاث مرات ليؤكد عدم تحمله هذا الكبت، لينتقل النص في الأسطر الأربعة الأخيرة إلى سرعة وحركة أكبر لهذا الحوار المليء بالتمرّد والنفعال والتوتر بدلة الأفعال (اعرض، أرحل، دعني) والتدوير الجزئي الذي تكرر اربع مرات قام بدور فاعل في فك الرتباط السلبي بين الشاعر والواقع المر الذي يعيشه، عبر نقل حركة الأفعال نقلة تؤدي إلى تولد فعل حق من فعل سابق (اعرض عني)، (دعني أرحل)، (دعني دع) ثم إنّ تكرار الفعل (دعني) ثلاث مرات منتهياً بقطعهِ في المرة الأخيرة وإيداعه في المسكوت عنه، فلهذا كله دلت إيقاعية ومعنوية تعبر عن ضيق الشاعر بالواقع، ومحاولة النفكاك والتخلص منه.

3- دلالة إيقاع (متفاعلن):

تتكون هذه التفعيلة من سببين الأول ثقيل والثاني خفيف ووتد مجموع ///o //o وهي تفعيلة الكامل و " سميَّ كاملاً لتكامل حركاتهِ " [1] وهي كما قال الخليل "ثلاثون حركة لم تجمع في غيرهِ من الشعر " [2] لذا يكون إيقاع تفعيلة الكامل أكثر " جلجلةً وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله كأنما خلق للتغني المحض سواءً أأريد به جد أم هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الهجير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والصورة حتى يمكن فصله عنها بحال من الأحوال " [3] ولما كانت تفعيلة الكامل من التفعيلات الصافية التي تقوم على تكرار منتظم ومخصوص أصبحت من التفعيلات المغرية لشاعر التفعيلة[4]، مع ما يدخل عليها من زحافات وعلل تقوم على تلوين الإيقاع وتنوّعه، كان الكامل " من أكثر الشعر العربي غنائية، ليناً وانسيابية وتنغيماً واضحاً " [5] ولهذا يكثر في كلام المتقدمين والمتأخرين. أما شعراء حركة التفعيلة فقد استثمروا إيقاعه فنظموا فيه كثيراً من تجاربهم الغنية، فكانت تفعيلة الكامل أكثر استخداماً في بداية الحركة [6]. إذ احتلت تفعيلة الكامل المرتبة الثالثة في ترتيب

---

(1) الوافي في العروض والقوافي: 83.
(2) معجم مصطلحات العروض والقوافي: د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، ط1،مطبعة جامعة بغداد ،بغداد، 1986: 226.
(3) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 246/1. وينظر: المنهل الصافي في العروض والقوافي: 81.
(4) ينظر: العروض بين الأصالة والحداثة: د. إبراهيم عبد الله عبد الجواد، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان_ الأردن، 2002: 48.
(5) موسيقى الشعر العربي قديمهُ وحديثهُ.. : 44.
(6) ينظر:موسيقى الشعر العربي قديمهُ وحديثهُ..: 44.

التفعيلات الصافية عند شاعرنا محمد صابر عبيد، فمن مجموع (81) إحدى وثمانين قصيدة ذات التفعيلات الصافية جاءت (13) ثلاث عشرة قصيدة منها على هذه التفعيلة أي بنسبة (16%).

لقد توزعت هذه القصائد على مجموعتين فمن (أناشيد التفاحة البنفسجية) "أناشيد الحب" جاءت قصيدة واحدة فحسب وهي (خطاب آخر) أما القصائد □ثنتا عشرة الباقية فكلها جاءت من مجموعة (صياغات خاطئة للحلم) "الصياغة الأولى" وهي (تعريف، جنة، نسيان متعمد، نظرية، فضيحة، خطأ، ليست مصالحة، حادثة، رحلة، لغة، معرفة، وصف) وعبر □ستقراء الدقيق للقصائد الذي يبلغ عدد تفعيلاتها (120) مائة وعشرين تفعيلة جاءت التفعيلات التامة منها بمقدار (32) اثنتين وثلاثين تفعيلة (أي بنسبة 26.66%).

أما التفعيلات الزاحفة بزحاف الإضمار(*) الذي يساعد على تبطئة تفعيلة الكامل والتي تتميز بالسرعة كونها تبدأ بسبب ثقيل وتتألف من (5 متحركات + 2 ساكن) ولذلك فالشاعر حين يحتاج الهبوط فإنه يعمد إلى استخدام الإضمار ليشكل بالتالي تناسباً مع البنية التناظرية التي تقوم عليها القصيدة (السرعة / الهبوط) فقد بلغ عددها (60) ستين تفعيلة أي بنسبة (50%) مما يعطينا إيقاعاً رجزياً بمقدار النصف تقريباً وهو بهذه النسبة يصح أن نسميه هنا في هذه القصائد (الكامل الرجزي) " الذي غالباً ما يختلط إيقاعياً ونغمياً بالرجز " [1] فليست تفعيلة الكامل المضمرة □ تفعيلة الرجز ولهذه العلاقة الترادفية بين التفعيلتين خاصية إغرائية توفر للشاعر طاقات إيقاعية متنوعة في داخل النص الواحد تبعاً لتجربة الشاعر.

أما عن علل الزيادة فلقد جاء الترفيل (*) في تفعيلة واحدة والتذييل(*) في (19) تسع عشرة تفعيلة، أي بنسبة (15%) وإن دخول علتي الزيادة على تفعيلة الكامل "

(*) الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة و□ يدخل □ تفعيلة واحدة هي (مُتَفَاعلن) فتصبح (متْفاعلن) فتنقل إلى (مستفعلن) ينظر: المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر: د. إميل بديع يعقوب،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1411هـ- 1991م: 56.

(1) عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ود□لة الوظائف في القصيدة الجديدة: د. محمد صابر عبيد،ط3، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2012: 134.

(*) الترفيل: وهو زيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة فتصبح (متفاعلاتن).

ليستوعب من الألفاظ ما يزيد على حجم هذه التفاعيل □سيما حين نرى الكامل ينساب الكلام فيه فتضيق تفاعيله المحدودة " [1] عن استيعاب تجربة الشاعر. أما علل النقص فلقد جاء الحذذ [*] في خمس تفعيلات فقط أي بنسبة (4%) من مجموع تفعيلات القصائد.

ومن النصوص التي جاءت على تفعيلة الكامل نص (حادث)[2] يقول فيه:

صرّت على الثلج المكوّم والردى سكك الحديد
متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن مـــــ
تحركت سرف البيوتْ
تفاعــلن متفاعلان
ضلّ القطار طريقه وهوى على جرفٍ صموتْ
متْفاعــلن متفاعلن متفاعـلن متْفاعلان

لقد بلغ عدد تفعيلات النص عشر تفعيلات كان عدد التام منها خمس تفعيلات أي بنسبة (50%) وكان عدد التفعيلات الزاحفة بزحاف الإضمار ثلاث تفعيلات أي بنسبة (30%) في حين جاءت تفعيلتان فيهما علة الزيادة التذييل بنسبة (20%) وبهذه النسب نجد التوازن الإيقاعي بين تفعيلات القصيدة التامة والتفعيلات الزاحفة والمعتلة ليعقب هذا التوازن توازن د□لي بين حركة الحدث الفاجعة وأثرها المأساوي على نفسية الشاعر وما لهذا من د□لة إيقاعية تناسبت مع د□لة القصيدة بدءاً من عتبة العنوان (حادث) حدث وانتهى وأصبح حكاية قديمة ثابتة عرضها الشاعر عرضاً سينمائياً صور القطار الذي يرمز به للحياة فبد□ً من أن تضم سكك الحديد هذا القطار إليها لتستمر الحياة والحركة ضمت إليها (الثلج المكوم والردى) (الموت) والحادث هو انقلاب قطار بسبب الثلج هذا هو الخطاب السطحي المباشر، أما الخطاب العميق فهو جمود الحياة وتحطمها بسبب العذاب والفقر والموت من جراء الحصار والحروب الواقعة على الشعب العراقي في أثناء تلك الفترة، لترتبط د□لة العنوان بمضمون النص والتي تشير إلى تجربة مأساوية راح ضحيتها أبرياء والشاعر يبكي

(*) التذييل: وهو زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة فتصبح (متفاعلان) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف □شرف، 1394هـ-1974م: 81.

(1) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: الشيخ جلال الحنفي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991: 294.

(*) الحذذ: وهو حذف الوتد المجموع بكامله، فيبقى من التفعيلة (متفا) وتحول إلى (فِعلن) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: 81.

(2) صياغات خاطئة للحلم" الصياغة الأولى": 196.

هؤ□ء بنفس حزين فيه نشيج وغثيان وتعب، بدليل أنه أنهى الأسطر الشعرية بعلة التذييل، إذ زادت أحرف التفعيلة وامتدت لتستوعب أحاسيس الشاعر الحزينة، وشارك زحاف الإضمار في تهدئة حركة التفعيلة بإخفاء حركة التفعيلة وإحلال السكون محلها، فالشاعر أراد أن يحرك حواس القارئ وأفكاره وأراد منه أن يتأمل قليلا ومن عادة المتأمل أن يكون متأنياً□ مسرعاً، لذا أدى الإضمار دوراً إيجابياً في تبطئة الإيقاع إذ جاءت التفعيلات الأولى من السطر الأول مضمرة (صرت علثـ) وكذلك التفعيلة الأولى من السطر الثالث (ضل القطار) فحركة الأفعال في بداية الأسطر الشعرية الثلاثة حركة داخلية في بنية الفعل نفسه (مرت، تحركت، ضلَّ) لكن هذه الحركة تصطدم بما آلت إليه حركة القطار من التوقف والسكون، لذا جاءت ألفاظ السطر الأول أسماء لتسلب الفعل (صرّت) حركته وهذهِ الأسماء هي (الثلج، المكوم، الردى، الحديد) فهي أسماء تدل على الجمود والصلابة والسكون.

وأدت لفظتا (البيوت وصموت) دوراً نشطاً في تهدئة إيقاع السطر الثاني والثالث لد□لتهما على السكون والجمود فضلاً على ذلك أن هاتين اللفظتين قد تبعتهما علة التذييل لتزيد كلاً من سكون البيوت وصمت الجرف سكوناً آخر تتوقف عنده أية حركة.

أما نص "خطاب آخر"[1] فسيكون أنموذجاً على غلبة شبكة زحاف الإضمار على شبكة التفعيلات التامة، يقول فيه:

عرسٌ تحدر من سماء الروحِ
متْفاعلن متفاعلن متْفاعـ
فيض من ندى
لن متْـفاعلن
وجه على آفاق أحلام الصغارِ
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن مـ
يخطُّ ملحمةً يذوب على إيقاعها ذهب الزمانْ
تفاعلن متفاعلن متفا متْفاعلن متفاعلان

عرسٌ يجمّع في لياليهِ كنوز الأرض والكلماتِ
متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعِـ
والشعر المطرّز بالأمومة والرجولة
لن متْفاعلن متفاعلن متفاعلاتن
عرسٌ ليوم أبيضٍ

(1) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 37 ؛ وينظر على سبيل المثال النصوص: (تعريف: 174، جنة: 180، نظرية: 185) وغيرها من مجموعة صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى".

متْفاعلن متْفاعلن
نشوان يفترش السماءْ
متْفاعـلن متفاعــلان
يزهو عـلى أعتابه وردٌ يعــفِّـرُ ليلنا
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن
حلماً نبياً من بهاءْ
متْفاعلن متْفاعلان

لقد بلغ عدد تفعيلات النص (30) ثلاثين تفعيلة كان عدد الزحافات منها (18) ثماني عشرة تفعيلة مضمرة أي بنسبة (60%) من مجموع تفعيلات النص.

أما علل الزيادة فلقد جاء التذييل في ثلاث تفعيلات والترفيل في تفعيلة واحدة لتشكل نسبة علل الزيادة (13%) وإذا ما جمعنا نسبة الزحاف وعلل الزيادة أصبحت نسبة عالية قياساً إلى نسبة التفعيلات التامة التي شكلت (23%) بمقدار سبع تفعيلات فحسب من مجموع تفعيلات النص، مما يعطينا دلالة إيقاعية تحد من سرعة تفعيلة الكامل في النص.

وإذا ما عاينَّا عتبة العنوان فسنجد أن استقرار والثبوت بدأ منه (خطاب آخر) إن (خطاب) بنية اسمية مستقرة وثابتة وتنكيره يوحي بالعمومية والشمول، ولكن عندما نضيف الصفة (آخر) إليه فإن العنوان يتفكك إلى فضاء دلالي غير واضح وغير مستقر وغير ثابت ويثير تساؤلات في ذهن القارئ هل هذا خطاب خاص مفارق لخطاب سابق عليه، ويريد الشاعر أن يتوجه به وجهةً أخرى جديدة نحو الحبيب.

لذا أصبح العنوان (خطاب آخر) خطاباً مفتوحاً على مسافات غير محدودة تمتد دلالتُه بوصفه " علامة سيميائية تعلو النص وتمنحهُ النور اللازم " [1] إلى متن النص (عرس تحدَّر من سماء الروح) فإن (عرس) سياق فضائي احتفالي فوقي علوي من الأعلى إلى الأسفل بدلالة (تحدَّر) ليكون هو نفسهُ (فيضاً من ندى) إن هذا الفيضان وسعة انتشارهِ مصدره ندىً، بل هو بعض من (ندى) النكرة، فيكف لو كان الندى كلهُ ؟ و(وجه على آفاق أحلام الصغار) هذا الخطاب الموجه إلى فئة معينة من الشخصيات (الصغار) الكامنة في أحلامهم فالأسماء على ما فيها من ثبوت فإننا نجدها هنا دالة على السعة والتنوع في الفضاء (آفاق، أحلام، الصغار) مقابل فضاء (وجه) الذي يبدو أنه جالس في فضاء ضيق أو مغلق.

(1) سيمياء العنوان: د. بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، 2001: 148.

نجد أن الشاعر في السطر الرابع أدخل تفعيلة (متفا) في حشو السطر لتلوين الإيقاع واختصار السطر الشعري الذي طال كثيراً حين بلغ خمس تفعيلات منتهية بالتذييل.

يلخص السطران السادس والسابع من النص ما أفرزهُ هذا العرس من فرح داخلي طاغٍ واسع إلى (عرس ليوم أبيض) ويدل البياض على الصفاء والنصاعة والفرح فهو فضاء لحركة إيجابية، ولتمتد هذهِ الحركة وتتسع، ولتتضاعف الطاقة بهذا العرس المنتشي الذي (يفترش السماء) بدلاً من الأرض، وفي ذلك تصوير فني إذ قلب حركة الأشياء في الواقع ليمنح الخيال دوراً فاعلاً في تقريب المستحيل وجعله ممكناً، أو ارتفاع عن الجو الواقعي المادي إلى عالم علوي سماوي فيه الطهر والنقاء.

يجيب دال (عرس) المتكرر على العنوان (خطاب آخر) عرس آخر غير تقليدي إذ ولد (عرس آخر) من (خطاب آخر) فانبثت خطابات جديدة من خطابات سابقة، وخرجت أعراس جديدة عبر أعراس سابقة لكنهُ يدور في فضائه، فالأفعال (تحدَّر، يخط، يذوب، يُجمّع، يفترش، يزهو، يعفِّر) وإن كانت أفعالاً دالة على الحركة والتجدد إلا أنها تدور في فضاء ثابت هو فضاء العرس المكاني بقيود الواقع (ليلنا) ثم إن هذهِ الأفعال تفقد حركتها بانتهاء تلك الحركة، فتحدر فعل ينتهي إلى منخفض ساكن، ويخط يرسم خطاً ساكناً، ويذوب يحمل في ذاتهِ دلالة التلاشي وانتهاء، ويجمّع يتضمن معنى التكتل والتحام واستقرار، ويفترش يتضمن معنى الطمأنينة وانبساط، ويزهو يحمل سكونه في داخله، فالزهو في اللون وليس في الحركة، ويعفر يتضمن دلالة سلبية يجرد المكان من نضارتهِ.

أما دلالة الأسماء التي تصدرت الأسطر الشعرية فإنها مفعمة بالحركة دلالياً، لكنها في بنيتها الإيقاعية قد تخلت عن هذه الحركة بسبب الإضمار، وهذه الأسماء هي (عرس، فيض، وجه، نشوان) ولفظة (عرس) التي استمدت كينونتها من العنوان قد تكررت في النص ثلاث مرات، لتشكل بذلك بؤرة ينطلق منها أسلوب السرد بحركة حلزونية، تبدأ من الحركة الأولى في بداية النص:

عرس تحدَّر من سماء الروح

فهذا العرس متبوع بالفعل (تحدَّر) الذي يدل على انخفاض من الأعلى إلى الأسفل كما ذكرنا ليحيل الخيالي إلى واقع، ثم يتشظى هذا العرس إلى صور جميلة من الرؤى والأحلام حتى يصل إلى البؤرة الثانية:

عرس يُجمِّع في لياليه كنوز الأرض والكلماتِ

فالفعل (يُجمِّع) يشير إيقاعياً ودلالياً إلى الضم والتجميع والتسكين، ثم تتبعهُ أسماء تعزز هذا السكون (لياليه، كنوز، الأرض) ثم تصل الحركة الثالثة للفظة (عرس) إلى محطتها الأخيرة إذ يحتفل الناس بهذا العرس في يومٍ أبيض:

عرس ليوم أبيضٍ

وهذا السطر (جملة اسمية) يتألف من ثلاثة أسماء (عرس، يوم، أبيض) وتفعيلتاه مضمرتان كلتاهما، مما يؤكد ثبوت هذا العرس واستقراره في هذا اليوم الأبيض ويزيد من هذا السكون دلالة اللون الأبيض كما ذكرنا وهو رمز للأمن والسلام والطهارة والنقاء والجمال.

4- دلالة إيقاع (مستفعلن) :

تتكون هذه التفعيلة من سببين خفيفين ووتد مجموع /o /o// o وهي تفعيلة الرجز، ولقد سميَّ رجزاً "لاضطرابه وهو مأخوذ من الناقة التي يرتعش فخذاها،وعُدَّ مضطرباً لجواز حذف حرفين من كل تفعيلة وكثرة إصابته بالزحافات والعلل"[1] وإن هذه الترخصات العروضية المصاحبة لتفعيلته التامة تقربه من النثر، ولهذا وصفوهُ بمطية الشعراء وذلك لكثرة ما ركبهُ الشعراء نظماً لأنه غير معقد[2].ويمكن للشاعر أن يستخدمهُ في تجارب شعرية مختلفة لأنه"يتمثل فيه النقيضان السرعة والبطء...فهو ذو لذعات وحوافز يصلح للتعبير عن انفعالات النفس"[3]ومنحت هذه الصفات تفعيلة الرجز دلالات إيقاعية ذات سمات جمالية متنوعة.

لقد احتلت تفعيلة الرجز المرتبة الرابعة في ترتيب التفعيلات الصافية عند الشاعر بمجموع (8) ثماني قصائد من المجموع الكلي أي بنسبة (86. 9%) فقصيدتان منه جاءت من مجموعة أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب" وهما (شكوى، ودفء المواسم)، أما القصائد الست الباقية فجاءت من مجموعة (صياغات خاطئة للحلم) "الصياغة الأولى" وهي (تواصل،حيرة، ذاكرة، مدخنة، قنص، زاويتان، انتقال) وهي قصائد قصيرة جداً وتميزت بالتكثيف.

لقد بلغ عدد تفعيلات القصائد الثمانية (92) اثنين وتسعين تفعيلة، كان عدد التفعيلة التامة (مستفعلن) منها (45) خمساً وأربعين تفعيلة بنسبة (91. 48%).

أما التفعيلات الزاحفة بزحاف الخبن فهي ثلاث تفعيلات فحسب بنسبة (26.3%) لتكون نسبة هذا الزحاف قليلة جداً بالنسبة لزحاف الطي[*] فلقد جاء بمقدار (34) أربعٍ وثلاثين تفعيلة أي بنسبة (36.95%) وما نلمسه إيقاعياً في مجيء الطي أكثر من الخبن في تفعيلات القصائد الرجزية لمحمد صابر عبيد، هو ما يمنحه الطي

---

(1) فن التقطيع الشعري والقافية: 122، 123.

(2) ينظر: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: 646.

(3) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه : 644_ 645.

(*) الطي: هو حذف الرابع الساكن من تفعيلة (مستفعلن) فتصبح (مستعلن /o ///o) : ينظر: علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة، بيروت، 1974: 71.

من سرعة وحركة في داخل التفعيلة أكثر من التفعيلة المخبونة التي تمثل وتدين مجموعين يوحيان بالتوازن في عملية نطق التفعيلة، أما زحاف الطي فإنه يحول التفعيلة إلى سبب خفيف وفاصلة صغرى لتتصل فيها ثلاث حركات تبعث نشاطاً وحيوية وعنفواناً في بنية التفعيلة ودلالتها الإيقاعية.

ومن الصور الأخرى لتفعيلة الرجز التي استثمرها في الحشو وخاتمة السطر الشعري في قصائده (مستفعلاتن، مستفعلان، مفعولن، فعلن، فعول) لذا تتشكل دلالة إيقاعية ترتبط بمستوى التجربة الشعرية وإن شيوع الزحافات والعلل يكون له دور كبير في تغير الإيقاع ويعود إلى صفتين أساسيتين هما البطء أو السرعة ليتفقا وحالة النفعال التي تقتضي اختصار الزمن على المستوى الصوتي[1] أو إطالته كلما احتاج إلى ذلك.

وهذا ما وجدناه عند الشاعر الذي عبر عن طريق استخدامه لتفعيلة الرجز وصورها المختلفة عن تجاربه وانفعالاته المختلفة، والتي استطاع أن يطوعها لتقدم دلالة إيقاعية تعبر عن الدلالات التي تضمنتها قصائده. وكأنموذج على تفعيلة الرجز التامة (مستفعلن) وطغيانها على نسبة الزحافات والعلل نأخذ نص " شكوى " [2] إذ يقول فيه :

لم يبق في أحيائنا الثكلى
مستفعلن مستفعلن مستفـــ
سوى الحزن الرماديّ الزؤامْ
علن مستفعلن مستفعلان
لم تبقَ إلا وحشةٌ، ليلٌ ثقيلٌ...
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مسـ
باح لي بالمعجزاتِ
تفعلن مستفعلن مـ
عنبرٌ ساق بروحي نغمةً سحرية حيرى
تفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن مستفـ
وعطراً وفراشا
علن مستعلان

لقد بلغ عدد تفعيلات النص (16) ست عشرة تفعيلة كان عدد التام منها (12) اثنتي عشرة تفعيلة بنسبة (75%) وهي بنسبة عالية قياساً إلى نسبة زحاف الخبن

---

(1) ينظر: دير الملاك : 304_ 306.

(2) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب" : 20. وينظر: على سبيل المثال نص (دفء المواسم :15) في المجموعة نفسها.

الذي جاء في تفعيلة واحدة بنسبة (25.6%) وزحاف الطي الذي جاء في تفعيلتين فحسب الأولى صحيحة والثانية مع علة الترفيل لتكون نسبته (12.5%). لذا يميل النص إلى البطء والهدوء والثبات أكثر من ميله إلى الحركة والسرعة التي تتحقق في التفعيلات الزاحفة، وفي علل النقص التي لم ترد في هذا النص.

ولقد جاءت علل الزيادة في تفعيلتين الأولى مذالة والثانية مرفلة بنسبة (12.5%) لتمنحنا دلالة إيقاعية تعمق البطء والثبات والطول والامتداد بما يخدم من دلالة القصيدة التي تناسبت مع دلالة العنوان (**شكوى**) وما تحمله هذه اللفظة من ثبات لهذا الحزن والأسى وامتداده ليتماثل العنوان دلالياً مع مضمون النص الذي عبر عن مشاعر الحزن، وعن الحال التي كان عليها العراق إبان الحرب مع إيران. فالنص كتب في تلك الفترة، ليصور هذا الحزن الثابت الذي حل في كل بيت حتى أصبحت هذه الأحياء ثكلى فقدت أحبابها بفراقٍ دائميٍ أو مؤقت بهذا **الحزن الرمادي الزؤامْ**

إذ أعطت علة التذييل في نهاية هذا السطر الشعري مع التفعيلات التامة دلالة إيقاعية أطالت من زمن التفعيلة وأضافت إليها امتداداً أعقبه سكون تناسب مع هذا (الزؤام) الموت الذي دام طويلاً طول تلك الحرب وسكن في أحيائنا الثكلى فهي شكوى طويلة**لم تبق إلا وحشة، ليل ثقيل...**

ويعزز أسلوب الاستثناء (القصر) الذي استخدمه الشاعر مرتين هيمنة الحزن والوحشة والليل الثقيل على نفوس الناس، وصارت بمثابة الثوابت عند الشاعر.ومع ذلك فإن هذا الليل الثقيل على الرغم من ثباته وعدم انزياحه باح للشاعر بالمعجزات على احتمالٍ الأمل و التفاؤل الذي ساق بروح الشاعر:

نغمةٌ سحريةٌ حيرى وعطراً وفراشا

ليتحول بهذا التفاؤل من ثبات سلبي (فراق) إلى ثبات إيجابي يطمح له الشاعر (لقاء الأحبة) والذي جاء الخبن والطي في تفعيلتين متجاورتين في السطر الخامس نفسه ليسرعا من الإيقاع والوصول إلى هذا التحول الإيجابي لينتهي النص بتفعيلة مطوية ومرفلة في السطر السادس (وعطرا وفراشا) فأنتجت تصارعاً وتضاداً بين السرعة والطول ليختصر الزمن بزحاف (الطي) والوصول إلى هذا الفراش الذي يرمز به الشاعر للثبات والاستقرار الإيجابي والبقاء فيه أطول فترة ممكنة بدلالة علة الزيادة (الترفيل).

لقد عززت هيمنة الأسماء التي حضرت بشكل كثير دلالة الثبات والاستقرار وهي (أحيائنا، الثكلى، الحزن، الرمادي، الزؤام، وحشية، ليل، ثقيل، عنبر، روحي، نغمة، سحرية، حيرى، عطرا، فراشاً) مقارنة بالأفعال التي حضرت أربع مرات فحسب وهي الفعلان المجزومان (يبقَ – تبق) اللذان قطع الجزم حركتهما و (باح، ساق) اللذان حضرا في سياق التحول إلى الثبات الإيجابي لتقوم بنية النص على دلالة انسجمت مع الدلالة الإيقاعية.

أما إذا أخذنا نص (زاويتان) [1] وهو من أقصر نصوص الديوان إذ يتكون من سطرين فقط فسنجد سيطرة زحاف الطي وما أنتجه من دلالة إيقاعية يقول الشاعر :

زاويةٌ تغربُ فيها الشمسُ
مستعلن مستعلن مستفعلْ
زاويةٌ تهربُ من ضوء القمرْ
مستعلن مستعلن مستفعلن

يتكون النص من ست تفعيلات جاءت تفعيلة واحدة فقط تامة بنسبة (16.66%) في حين كان عدد التفعيلات الزاحفة بزحاف الطي أربع تفعيلات بنسبة (66.66%) لتهيمن على النص، فلفظة (زاوية) على وزن (مستعلن) مطوية في بداية السطرين الشعريين، لتعبر عن بداية انحسار ضوئي الشمس والقمر عن الزاوية الأولى، يستمر هذا الانحسار حتى يتلاشى هذا الضوء وينقطع بعلة القطع* في نهاية السطر الأول (فيها الشمسُ). أما الزاوية الثانية فإنها حين غادرتها الشمس فهي بالمقابل تهرب من ضوء القمر لذا جاءت تفعيلة (ضوء القمر) تامة كي تعبر عن حركة الهروب هذه، ليندفع النص إلى حركة وسرعة أكبر تناسبت مع دلالة اختفاء الشمس وتحركها نحو زاوية الغروب وانقطاع نورها، والزاوية الثانية التي تسرع بالهروب من ضوء القمر، فتحقق الزاويتان ثنائية ضدية تتمثل بالزاوية الأول (الفضاء الداخلي للشاعر– فضاء النص) الذي انحسر عنه ضوء الشمس الحبيبة ونورها في قلبه، والزاوية الثانية(الحبيبة) التي تهرب من ضوء القمر (الشاعر). حققت الثنائية الضدية بين الزاويتين حركة وسرعة في القصيدة عززها الفعلان(تغرب، تهرب)الموحيان بحركة نحو الغروب وسرعة الهروب فكلاهما على وزن(مستعلن) المطوية مع المقطع الصوتي (تغرب في) و (تهرب من) ويؤدي هذا الزحاف بدوره إلى تسريع الإيقاع المنسجم مع دلالة القصيدة وتجربة الشاعر فيها.

5- دلالة إيقاع (مفاعلتن) :

تتكون هذه التفعيلة من وتد مجموع وسبب ثقيل وسبب خفيف //o ///o وهي تفعيلة الوافر، وسميَّ وافراً " لوفور أوتاد أجزائه (تفعيلاته) وقيل لوفور حركاته " [2] فتفعيلته تتكون من خمسة متحركات وساكنين، مما جعل هذا الوزن يلائم السرد والشحنة

(1) صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى": 189.
(*) القطع: علة وهو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله فتصبح التفعيلة مستفعلن (مستفعلْ) وتحول إلى (مفعولن) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: 85.
(2) فن التقطيع الشعري والقافية: 84.

الخطابية وطول النفس الشعري[1]. ويميل إلى التدفق السريع ويمتاز باستثارة المتلقي وبذلك يلائم مختلف أنواع التعبير العاطفي[2] وقد لحظ العروضيون أن تفعيلة الوافر (مفاعلتن) إذا أصابها زحاف العصب[*] تساوي تفعيلة (مفاعيلن) فتتشابه مع تفعيلة الهزج الذي يختلط كثيراً بإيقاع الوافر فيكون بذلك "وافراً هزجياً" [3].

لقد نظم الشاعر محمد صابر عبيد أربع قصائد على هذه التفعيلة فقط (مكوث،ثمن، مناوبة،طيف) إذ شكلت نسبتها (4%) وهي قليلة بالنسبة للتفعيلات السابقة، لتحتل بذلك المرتبة الخامسة، وهذه القصائد في مجموعة (صياغات خاطئة للحلم، الصياغة الأولى)، التي تميزت بقصر نصوصها فأطول نص من هذه المجموعة كانت ستة أسطر فحسب، إذ تُعدُّ هذه النصوص مركزة ومكثفة، ومنها نص (مكوث) [4] إذ يقول فيه:

غفت مدنٌ
مفاعـــلتن
صحت مدنٌ
مفاعـــلتــن
ومازالت عصافير التساؤل ترتدي ثوب الخريفْ
مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن فعولْ

يتكون هذا النص من سبع تفعيلات فحسب إذ جاءت ثلاث تفعيلات تامة (مفاعلتن) وثلاث تفعيلات معصوبة (مفاعيلن) والتفعيلة الأخيرة (فعولْ) مقطوفة مقصورة[*].

ومنحت هذه النسبة المتعادلة للتفعيلات التامة والمعصوبة القصيدة دلالة إيقاعية قائمة على السرعة والحركة من جهة والثقل والبطء من جهة أخرى، وأول ما يلفت النظر في مطلع هذه القصيدة إيقاعيا هو انفراد كل سطر بتفعيلة تامة مستقلة

---

(1) ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبد الحميد الراضي، ط2،مؤسسة الرسالة، بغداد، 1975م: 353.

(2) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: 112.

(*) العصب: وهو إسكان الخاص المتحرك لتصبح التفعيلة (مفاعلْتن) //o/ o/ o/ فتنقل إلى (مفاعيلن) المشابهة لتفعيلة الهزج بالحركات والسكنات، ينظر: علم العروض والقافية :173.

(3) الإيقاع في شعر العربي من البيت إلى التفعيلة: 108.

(4) صياغات خاطئة للحلم (الصياغة الأولى) : 185.

(*) القطف: حذف السبب الأخير من التفعيلة مع إسكان الخامس المتحرك. وعلة القصر: حذف السبب الخفيف مع إسكان ما قبله، ينظر: علم العروض والقافية:54. وفن التقطيع الشعري والقافية: 207 – 208.

سالمة من الزحافات صحيحة من العلل (غفت مدنٌ = مفاعلتن) و (صحت مدنٌ = مفاعلتن) وتتجاذب هاتين التفعيلتين حركتان ضديتان :

الأولى حركة سلبية هي حركة (الإغفاء) ومن ثم السكون.

والثانية حركة ايجابية هي حركة (الصحو)، وإن هذا التجاذب يتلاءم مع عنوان القصيدة (مكوث) فالحالة العراقية والعربية والإسلامية تعيش حالة مكوث بين حالتين أو حالة انتظار بين محطتين هما محطة الإغفاء ومحطة الصحو التي تبشر بالخصب والتجدد والحياة والنماء والجمال.

يريد الشاعر من هذه المدن أن تنهض وتنبض بالسرعة والحركة والحياة، وأن تلحق بركب المدن المتقدمة، و يتحقق هذا إ إذا أبدلنا تساؤ ت هذه العصافير ثوباً ربيعياً ونزعنا عنها ثوب (الخريف) الذي استخدم لهُ تفعيلة (فعولْ) المقطوفة المقصورة ليحقق قصرها ونقصها د لة إيقاعية ارتبطت بد لة النص ليختفي هذا التساؤل الخريفي غير المثمر الذي يقدم نفعاً لهذه المدن.

وللأفعال دور في منح النص استمرارية حركية وهي (غفت، صحت، مازالت، ترتدي) بد تها المتضمنة لمعاني الحركة والسكون والحياة والموت.

أما نص (طيف) [1] فهو أيضا من النصوص المركزة إذ يقول فيه :

ضبابٌ ظّللَ الشجرَ المسافرَ في دمي
مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن مفا
فاخضرتِ الدنيا وغابَ اللحنُ في ريش الغموضْ
عيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن فعولْ

يتكون هذا النص من ثماني تفعيلات جاء التام في تفعيلتين في حين بلغ عدد التفعيلات المعصوبة خمس تفعيلات وتفعيلة واحدة مقطوفة مقصورة في خاتمة النص.

وعلى الرغم من غلبة التفعيلات المعصوبة التي تبطئ السرعة والحركة، فإن النص يقوم على د لة إيقاعية ذات سرعة وحركة كبيرتين تلاءمت مع د لة العنوان (طيف) لتنتقل سرعته إلى متن النص إلى الضباب الذي سرعان ما ظّللَ الأشجار المسافرة المتحركة في دم الشاعر المتدفق لتخضر بذلك الدنيا ويغيب عنها اليباس والغموض.

لقد أسهم (التدوير) في ربط إيقاع النص، إذ اكتمل المعنى في السطر الشعري الأول ونقص الوزن، فتعلقت التفعيلة بين السطرين، ثم تولد عن هذا الترابط الإيقاعي

(1) صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى" :196.

ترابط دلالي جديد هو أن لفظة (دمي) التي اكتمل بها السطر الشعري الأول كانت سبباً في (اخضرار الدنيا) فضلا عن الأفعال الماضية (ظلل، اخضرَّ، غاب) ودلالتها على التجاذب بين الهدوء والتغير والحركة، فكل فعل من هذهِ الأفعال الثلاثة يتضمن حركة وسكوناً في آن معاً، فالفعل (ظل) يبدأ بحركة هي وضع الظل فوق الأشياء، لكنهُ ينتهي إلى السكون حين يخيم هذا الظل ويمكث، فضلاً على الفعل (اخضّر) فيه حركة تلوين الدنيا بلون أخضر بالغ الخضرة فهو على وزن (افتعل) لكنه لون ساكن فإيقاعه هادئ يبعث في النفس السكينة والأمانة، فضلاً على الفعل (غاب) يبدأ بحركة نحو الغياب، إلا أنه ينتهي إلى اختفاء والتلاشي.

لقد استخدم الشاعر تفعيلة (فعوْلْ) المقطوفة المقصورة في خاتمة النص لتعمق من تمثل هذهِ الحياة الهانئة، تمثل وقعها الجمالي في نفس المتلقي، إذ أسهم إيقاع (فعوْلْ) المنتهية بساكنين في استيعاب محطة الوقوف الطويلة لتجربة التمتع الحياتي الجميل.

6- دلالة إيقاع (مفاعيلن) :

تتكون هذه التفعيلة من وتد مجموع وسببين خفيفين **//o/o/o** وهي تفعيلة الهزج، ولقد "سميَّ هزجاً لتردد الصوت فيه"[1] الناتج عن وجود"سببين خفيفين يعقبان أوائل أجزائه التي هي أوتاد"[2].

ولقد أحدث التشابه بين تفعيلة الهزج وتفعيلة الوافر المجزوء المعصوب خلافاً بين الباحثين – كما ذكرنا ذلك في تفعيلة الوافر– فمنهم من ذهب إلى أن الهزج ضرب من الوافر المجزوء المعصوب وليس بحراً قائماً بذاته [3]، ومنهم من يعُده منفصلاً.

لقد احتلت تفعيلة الهزج المرتبة السادسة والأخيرة إذ ورد للشاعر نص واحد فقط عليها وهو نص (معادلة) [4] بنسبة (1.23%) من مجموع االنصوص ذات التفعيلات الصافية، إذ يقول فيه :

سماء من بحار ترفض الزرقهْ
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
بحار من سماء تعشق الزرقهْ
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

---

(1) الوافي في العروض والقوافي: 107.
(2) فن التقطيع الشعري والقافية: 118.
(3) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: 111. والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 104/1، والإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: 112.
(4) صياغات خاطئة للحلم (الصياغة الأولى) : 176.

يتكون هذا النص من ست تفعيلات فحسب وهو من النصوص القصيرة والمركزة، جاءت تفعيلاته كلها تامة (مفاعيلن) خلت من الزحافات و العلل، مما شكل دلالة إيقاعية متعادلة بين سطري النص، وكأن الشاعر قد قصدها بدءاً من العنوان (معادلة) ليتناسب دلالياً مع دلالة إيقاع التفعيلات التامة، والكلمات المتشابهة والمكررة في سطري النص.

يقوم النص على دلالة ضدية بين لفظتي (ترفض) و (تعشق) بين السماء والبحار لإيقاع لون (الزرقةْ) بدلالته على الهدوء والجو الخالي من الضغوطات وكلما زاد حبك له كنت متفائلا بتحقيق أحلامك وحاجتك للهدوء والاستقرار،فوصف السماء أو البحار بالزرقة يعني بها الصفاء[1].

وأن هذه السماء التي يرمز بها الشاعر للحبيبة ترفض هذا الصفاء وتقطع الوصل بينهما الوصل الذي يرغب به الشاعر بدلالة عشق البحار لهذه الزرقةْ، ويبقي هذا التساوي في الرفض والعشق قضية متعادلة بين الطرفين، " فاللون بمراياه العاكسة هنا طريق لتحقيق التعادل والتوازن في حيوية الصورة " [2] الشعرية ودلالتها الإيقاعية إذ منحت التفعيلات التامة في سطري النص نغمة وإيقاعاً متعادلاً أدى إلى تكرار الكلمات وتشابهها إيقاعيا في الوزن والجرس الموسيقي ليحقق بذلك إيقاعاً تلاءم مع تجربة الشاعر.

المبحث الثاني

دلالة إيقاع التفعيلات المتداخلة

يعد التداخل من أهم انجازات شعر التفعيلة في العصر الحديث ويعني " تداخل بحر شعري في بحر شعري آخر" [2] عبر مزج وزنين أو أكثر في القصيدة نفسها

---

(1) ينظر: جماليات اللون في شعر أبي العلاء المعري: عصام شرتح، مجلة آفاق المعرفة، سوريا، ع 508 كانون الثاني،لسنة 2006: 273.

(2) مرايا التخييل الشعري : د. محمد صابر عبيد،ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان،الأردن، 2011_ 2012م:249.

(2) دير الملاك: 285.

بشكل متداخل من غير □عتماد على الفواصل والتي تقسم النص إلى مقاطع يتنوع فيها الوزن ويتغير من مقطع إلى آخر. وهذا ما يعرف بالتنوع الذي لم يظهر في قصائد الشاعر ولذا كان الكلام عن التداخل فحسب.

ويكاد الباحثون الذين " تناولوا قضية تنوع الوزن في القصيدة الواحدة يتفقون على أنّ هذه تحدث عندما يريد الشاعر التنقل بين مواقف شعورية مختلفة " [1]. من جهة وتعدد الأصوات في القصيدة من جهة أخرى، إ□ أنّ هذه الحرية في التنقل من وزن إلى آخر " □ تعني الفوضى واعتباطية المزج، بل □نسجام الذي يجب أن يتحقق بين الد□لة والوزن الشعري، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني وسلاسة □نتقال إيقاعياً كلها عوامل من الواجب حضورها في مثل هذه المزاوجة الموسيقية " [2]. و□ّ سيفشل التداخل كلما كان القصد إليه غير واعٍ بدقة وخطورة هذه المزاوجة.

وإنّ لجوء الشعراء إلى تقنية التفعيلات المتداخلة المتمازجة كان الأساس في خلخلة نظام التفعيلة الواحدة والخروج عن البنية الأم ومظاهرها الإيقاعية [3]. وبذلك تخلصت القصيدة من أحادية الوزن لتنفتح على تعدد إيقاعي تتداخل فيه الأوزان الشعرية سعياً إلى رفد موسيقى النص و إغنائها بتحررها من الرتابة [4]. وإنّ هذا التداخل بين الأبنية العروضية " يكشف وجهاً آخر من وجوه التحرر من أسر البنية العروضية الصارمة فكأنّ هذه الأبنية تتداخل لتعبر عن كسر حدود القيد العروضي " [5]، وتعمق د□لة الإيقاع وربطه بد□لة النص، ولهذا فإنّ التداخل ليس " مجرد تقنية مجانية أو عديمة الجدوى " [6]، بل ينتج عنها د□□ت جديدة تثري تجربة الشاعر وتوفر له " إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة حينما يصبح

---

(1) التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج 1948-1980، د. ثائر العذاري،ط1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010: 136 ؛ وينظر: الشعر العربي المعاصر: 101 ؛ و دير الملاك: 293.

(2) القصيدة العربية الحديثة: 235. وينظر :أساس النقد الأدبي الحديث،مارك شودر وآخرون ،ترجمة:هيفاء هاشم،مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي،دمشق،1966، 69_70.

(3) ينظر: السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجاً، علوي الهاشمي، بنية الإيقاع،ط1، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1992: 191/1-192.

(4) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر بشرى البستاني، شيماء سالم محمود العبيدي، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد الله فتحي الظاهر، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2010: 107.

(5) الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، د. سمير سحيمي، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2010: 74.

(6) اللغة الشعرية : 69.

المعنى والموسيقى شيئاً واحداً □ يمكن فصلهما في القصيدة"[1]، وإنّ التداخل بين التفعيلات ليس شرطاً بأن يرتبط بتعدد موضوعات القصيدة فحسب،وإنما " يرتبط بتغير العاطفة وما يصحبه من تغير سيكولوجي من ذات الشاعر المبدع، فتغير العاطفة يحدث تغييراً في نبرات الصوت وفي طول المقاطع وقصرها وفي العلل والزحافات ومن الأجدر أن يحدث تغييراً في الوزن الشعري " [2] وهذا التغير يحقق بدلته الإيقاعية ما جدَّ من عواطف ومعانٍ عجزت الترخصات العروضية أن تحققها في التفعيلة الأحادية.

إنّ تداخل التفعيلات وتمازجها في القصيدة الواحدة تتجلى فيه براعة الشاعر إذا كان نابعاً من داخل تجربته الشعرية. وليس مفروضاً عليها، ولهذا كان على الوزن والإيقاع أن يرتبطا " بنوعية وخصوصية التجربة التي تفرض أو□ وتفرض أخيراً التوافق و□نسجام بين الكلمات والمعاني والألفاظ من ناحية، وكذلك التوافق و□نسجام أيضاً بين الوزن العروضي والإيقاع النفسي من ناحية أخرى " [3].أي أنّ هذا التداخل يمنح النص تلويناً إيقاعياً عبر التنوع و التمازج الوزني الذي جاء نتيجة عاطفة محتدمة ومشاعر مأزومة دفعت اللغة الشعري إلى □نتقال من وزن إلى آخر، أي أنّ التغيير هو تلبية لحاجات نفسية تكمن في سياقات النص " [4]، والسؤال الذي يفرض نفسه هو ما د□لة النص الجديد الذي مزج فيه الشاعر تفعيلتين مختلفين إيقاعياً، فلو لم يكن لهذا النص المتداخل كيان ود□لة واحدة لقلنا إنّ الشاعر قد دمج نصين مختلفين في نص شعري واحد، لكن المسألة أعمق من هذا، وللإجابة عن هذا التساؤل علينا أن نقف على النص الممزوج بوصفه ثلاثة نصوص، الأول هو النص الذي يتألف من نصين نظم كل منهما على تفعيلة خاصة والثاني د□لة كل نص منفصل إيقاعياً والثالث الد□لة النهائية للنص الممزوج والتي تحمل تجربة الشاعر الذي فتح لنفسه مديات إيقاعية جديدة وحصل على طاقة إيقاعية مضاعفة عبر تداخل التفعيلات الذي خلق مستويات متعددة لحالة نفسية واحدة.

شغل التداخل مساحة كبيرة في شعر محمد صابر عبيد إذ وردت على هذه التقنية (85) نصا توزعت على ثلاثة مجموعات من شعره، مما يدل على اهتمام الشاعر بالإمكانيات التي يتيحها تعدد الأوزان في النص الواحد.

وقد جاء هذا التداخل في نصوص الشاعر على شكلين :

---

(1)الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى عام 1975، دراسة نقدية، د. صالح أبو إصبع،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979: 229.

(2) الخروج على وحدة الوزن في القصيدة العربية، أبو فراس النطافي، مجلة أبحاث اليرموك، مج1، ع 2، لسنة 1992: 21.

(3) الإيقاع النفسي في الشعر العربي : 100.

(4) قصيدة العراق، للشاعرة: بشرى البستاني، قراءات في جماليات التداخل العروضي، قاسم محمود محمد، دراسات موصلية، ع 27، السنة الثامنة، لسنة 2009: 47.

1- دلالة التداخل الإيقاعي بين وزنين :

يحصل هذا التداخل في النصوص التي تتداخل فيها تفعيلتان من وزنين مختلفين، إذ شكل هذا المستوى من التداخل نسبة كبيرة من مجموع النصوص المتداخلة، فمن مجموع (85)[*1] نصا جاء (74) نصا على وفقه بنسبة (87%)، إذ توزعت على مجموعتين، فمن مجموعة " أناشيد التفاحة البنفسجية " جاءت (19) نصا، أمّا مجموعة " صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى " تضمنت (55) نصا، مع ملاحظة أنّ أغلب نصوص هذه المجموعة قصيرة مركزة تتجاوز أطول نص فيها الستة أسطر.

ومن النصوص التي قامت على التداخل بين وزنين، نص (اختبار)[1]، يقول فيه:

مست دمي في جرأةٍ تبغي الصلاةْ
مستفعلن مستفعلن مستفعلان
فانهدَّ من عيني دمعٌ
مستفعلن مستفعلاتن
بللَّ الثوب الجميلْ
فاعلاتن فاعلاتْ
وروى صدر الفلاةْ
فعلاتن فاعلاتْ

يتكون النص من أربعة أسطر، وبالرغم من قصره داخل الشاعر بين وزنين فيه، إذ جاء السطر الأول والثاني على تفعيلة (مستفعلن)، أما السطر الثالث والرابع فكانا على تفعيلة (فاعلاتن)، لذا فإنّ هذا التشكيل السطري يقوم على وحدة التفعيلة فيه، فلا نجد وزنين مختلفين داخل السطر الشعري الواحد. لذا فإنّ الشاعر يحقق بهذه الهندسة السطرية للتداخل دلالة إيقاعية تجعل من النص ومن المستوى الانفعالي والعاطفي فيه يقوم على بعدين، الأول يتحقق في السطر الأول والثاني من النص، إذ نجد انشداد عاطفي واقتراب جسدي من قبل المحبوب ووصلاً بعد طول انقطاع وجفاء. إنّ هذا الوصل الذي أعقبهُ الشاعر بدمع السعادة الغامرة استخدم له تفعيلة الرجز لتستوعب هذا اللون من العاطفة.

(*) ينظر: الملحق جدول بأسماء وأوزان القصائد ذوات التفعيلات المتداخلة في نهاية البحث.
(1) صياغة خاطئة للحلم، الصياغة الأولى: 198.

ويبدو أنّ علتي الزيادة (التذييل) في نهاية السطر الأول (مستفعلان) و (الترفيل) في نهاية السطر الثاني (مستفعلاتن) جاءتا لتوافق امتداد هذا الحب وتجذره عند الشاعر، إذ ينتقل بعد هذا النص إلى بعدٍ ثانٍ وفضاء دلالي أوسع وأهدأ استخدم له الشاعر تفعيلة الرمل التامة والمقصورة (فاعلاتْ)، إذ حقق بذلك تغييراً إيقاعياً ودلالياً نتج عن هذا الانتقال من حالة التوتر العاطفي التي عاشها الاثنان إلى حالة الارتواء والأنس التي تحققت من هذا الوصل الذي روى قلب الشاعر.

إنّ شبكة الأفعال التي تبدأ بها السطور الشعرية الأربعة (مست، انهد، بلّل، روى) وما تحمله من دلالة التغيير والانتقال من حالة إلى أخرى، جاءت معززة لهذا التحول والتغيير على الصعيد الإيقاعي والدلالي، لذا كان تنويع شعوره بين وزنين لم يكن عبثاً، وإنما له ما يبررهُ من سياق العمل الفني ذاته.

تتطور تقنية التداخل في شعر محمد صابر عبيد من السطر المؤسس على وحدة الوزن إلى السطر المؤسس على تداخل وزنين مختلفين في السطر الواحد نفسه. مما يصعب فصلهما عن بعضهما وخاصة مع مستفعلن تفعيلة الرجز و متفاعلن تفعيلة الكامل، إلاّ بما يلحق كل تفعيلة من قوانين الزحافات والعلل، إذ بلغ عدد النصوص التي حصل فيها التداخل بين تفعيلة الرجز والكامل (25) نصا شكلت تفعيلة الرجز الحيز الأكبر من تفعيلات النصوص. ومن ذلك نص (وزنان مختلفان)[1]:

معلمٌ يحمل أسفاراً
متفعلن مستعلن مستفـ
فيغفو كالتواريخ القديمة في صداهْ
علن مستفعلن مستفعلن متفاعلان
معلمٌ كالرمح توقظهُ رؤاهْ
متفعلن مستفَعلن متفاعلان

إنّ النص منذ العنوان يضع القارئ أمام عملية تداخل وزني عن طريق تثنيته(وزنان مختلفان)، إذ يرتبط العنوان مع النص ارتباطاً إيقاعياً ودلالياً. استخدم الشاعر وزنين مختلفين فتداخلت تفعيلة الرجز مع تفعيلة الكامل في نهاية السطر الثاني والثالث، إذ جاء هذا التداخل على صعيد السطر الشعري نفسه، فالشاعر لا يخطط لهذا التداخل إنما يخضعه لضرورات النص وتوتره العالي، إذ إنّ دلالة تداخل الإيقاس جاءت متناغمة مع محمول النص الدلالي، فهو يقوم على عنصري التشابه من جهة والاختلاف من جهة أخرى، إذ يقدم نوعين من المعلمين يتحقق التشابه بكون الاثنين يطلق عليهما التسمية نفسها (معلمٌ)، لكنهما مختلفان فلكل وزنه، فالأول معلم

(1) صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى": 186.

لا يعلم شيئاً أو غير عامل بعلمهِ (معلم يحمل أسفاراً) فلا يقدم أي نفع لا لنفسه ولا لغيرهِ، أمّا الثاني فهو المعلم العامل بعلمه خلاف الأول (كالرمح توقظه رؤاه). إنّ تشبيه هذا النوس بالرمح يوحي بدلالات متعددة منها الاستقامة والسرعة والتقدم والتأثير، فهذه الدلالات متحققة بهذا النوس من المعلمين وبما يقدمه من رؤى نافعة عكس الأول تماماً.وهو هنا ليس المعلم بالمعنى الوظيفي الدقيق بل هو قيمة تتعدد فيها المعاني والدلالات، ليصبح كل إنسان بل شيء في الحياة.

وبعد فإنّ الشاعر لم يقصر نصوصه المتداخلة على تداخل وزنين فحسب، بل تجاوز ذلك إلى ثلاثة أوزان أو أكثر ليضفي على هذه النصوص دلالات إيقاعية متعددة ومتنوعة، فإنّ الانتقال من تفعيلة إلى أخرى تفرضه دوافع نفسية وفنية، فكلما أحس الشاعر بأنّ الرتابة تهدده أو الملل استخدم التداخل، إذ يظل القارئ مشدوداً إلى النص من جهة، ويلبي التنوعات العاطفية التي تنتابه وهو ينتقل بين أروقة فضائهِ النصي من جهة أخرى.

2- دلالة التداخل الإيقاعي بين الأوزان :

يحصل هذا التداخل في النصوص التي يتداخل فيها أكثر من وزنين وإنّ كثرة الأوزان تتيح فرصة التقارب والاحتكاك بين بعض الإيقاعات الوزنية المختلفة في إطار النص الواحد، فإذا ما وظف هذا التداخل توظيفاً فنياً ناجحاً، تحول إلى عملية مزاوجة إيقاعية فنية فيها الخلق والإبداس [1]. وإنّ تعدد الأوزان يعني تعدد وسائل التعبير عن التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها الشاعر وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن ذلكله [2].

يشكل هذا النوس من التداخل نسبة أقل من النوس الأول، إذ جاء التداخل ثلاثي الوزن في (10) نصوص، والتداخل خماسي الوزن في نص واحد مطول جداً وهو " عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح،حكاية الأساطير الزجاجية التي تثمر مرايا أنوال شعرية"[3].إذ شغل مساحة (30) صفحة من الديوان،وهو من أبرز النصوص المتداخلة بين هذا النوس لدى محمد صابر عبيد، فقد جمع بين خمس تفعيلات مختلفة هي (فاعلاتن، مستفعلن، متفاعلن، مفاعيلن، مفاعلتن)، وكأنموذج على هذا التداخل نقتطع من بدايته قوله:

1- انتهينا عند باب الدار.. أحباباً فرادى
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
2- فَصَفَقنا خلفنا الماضي برفق وانتهكنا بحضور الجند سيل الأسئلهْ

---

(1) ينظر: السكون المتحرك: 198.
(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 236.
(3) هكذا أعبث برمل الكلام هذي قصائدي: 139- 169.

فعلاتن فـاعلاتن فاعـلاتن فعلاتن فاعـلاتن فـاعلن

3- درنا على طاولة الاسمنت كي نرشف من ماء الشعير سحابةً معقودة بالألسنهْ
مستفعلن مستعلن مستفعلن مستعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن

4- كان الضباب مدججاً بالغاز، والروح بلا سرفهْ،
مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستعلن مستفـ

5- وصوتٌ شاحبٌ لا يقتفي آثار من عاشوا، ومن ماتوا...
علـن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفـ

6- حضاراتٌ طغتْ سادتْ وعادتْ ثم بادتْ ثم سادتْ مرةً أخرى
علن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متْفـا

7- وكان الضباب أسير إسفلت الشوارع والصدى يعبق بالماء ونار الوحل والصدأِ
مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستعلن مستعلن مستفعلن متفـ

8- اليجيء على بساط الفجر ملفوفاً بمعدنهِ..
اعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفـا

9- قادتنا عذابات الحديد إلى مدينتنا..عرفنا بعد لأيٍ دارنا في القائمهْ..
فاعلين مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفـا

10- درنا عليها ألف مرة
عيلن مفاعيلن مفاعي

11- كان باب الدار مقلوباً ومنهوباً ومصبوباً
فـاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فـا

12- وكان الزاغ قد عشش عند العتبهْ
عـلاتن فـاعلاتن فعلاتن فعلن

13- تقدمنا إلى الدارِ،إلى البابِ،إلى المزلاج
مفاعلين مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلن مـ

14- لا نحمل من غدر الزمان، الجسد المرّ سوى فقرٍ، بقايا فقرِ
فـاعيلُ مفـاعيلن مفـاعيلُ مفـاعيلُ مفاعيلن مفاعيلن مـــ

15- لغم من رمادْ
فاعيلن فعولْ

16- الورق الطالع من بين صخور الدكة الأولى "هو الليلُ"
مستفعلن مستعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن فاع

17- أسلمنا له كلّ مرايانا، وطوفان أغانينا وفصلاً شارداً مكتئباً
لاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلـن

18- من تقاليد كتاب المقبرهْ

فاعلاتن فعلاتن فاعلن

يتكون المقطع من (18) ثمانية عشر سطراً، تسيطر عليه لغة السرد القصصي والوصف وطول الجمل الشعرية بما يناسب مكونات القصيدة وآفاقها.[1] بداية من عتبة العنوان (عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح، حكاية الأساطير الزجاجية التي تثمر مرايا أنوال شعرية)، إذ ينفتح العنوان على علاقة دلالية مع المتن من حيث طوله وأسلوبه القصصي / حكاية/ أساطير/ تثمر أنوال شعرية مختلفة ومتعددة الأصوات، أدى هذا كله إلى تعدد الأوزان في النص لتعبر عن الأبعاد النفسية لدى الشاعر، بما ينسجم مع تجربته الشعرية فيها ومشاعره الصاخبة وإحساسه الحزين جراء الدمار والخراب الذي حلّ في داره، ليكون هذا الدار رمزاً لوطنهِ (العراق)، إذ جاء السطران (1-2) على إيقاع تفعيلة الرمل (فاعلاتن) وما في إيقاعه من سرعة تناسبت النهاية السريعة التي ابتدأ بها الشاعر عند باب دارهِ (وطنه) وحيداً تاركاً خلفه الماضي وذكرياته بحضور (سيل من الأسئلة)، إذ جاءت التفعيلة الأخيرة من السطر الثاني محذوفة (فاعلن)، إذ حققت علة النقص تناسباً مع نقص الأجوبة عن أسباب كل هذا الدمار والخراب من جهة، ولتنسجم مع دلالة الإيقاع المتسارع لهذا السيل من الأسئلة من جهة أخرى.

يتحول الشاعر في الأسطر (3-8) إلى الحديث عن ضبابية الوضع في وطنه المهجور المخرب، واليأس المسيطر على حالة الشاعر، وانعدام الأمل:

كان الضباب مدججاً بالغاز والروح بلا سرفهْ

لذا رافق هذا التحول تحولٌ وانتقالٌ على الصعيد الإيقاعي أيضاً، إذ ينتقل الشاعر من تفعيلة الرمل إلى تداخل إيقاع تفعيلة الرجز مع تفعيلة الكامل في السطر نفسه، ليكون تنوع الأوزان هذا حسب مقتضيات الوضع النفسي السردي في مسرح الحادثة الشعرية [2]. ففي السطرين (5-6) يصور الشاعر الصوت الشاحب المتغير من سوء الحال، فهو صوت الموت الذي اندثرت به مدن كثيرة، بادت ثم سادت على أعقابها حضارات أخرى. إذ يرجع بعدها في السطرين (7-8) ليكمل صورة المشهد في السطرين (3-4)، لذلك فإنّ الشاعر خلق ارتباطاً إيقاعياً ودلالياً بين هذه الأسطر عبر استخدام التفعيلات نفسها.

ينتقل الشاعر بعد ذلك في السطرين (9-10) إلى تداخل تفعيلة الهزج مع تفعيلة الوافر، إذ يبدأ الشاعر السطر التاسع بتفعيلة أصابها الخرم [3]، (قادتنا =

---

(1) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 241.

(2) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الشعري : 175.

(3) الخرم: علة جارية مجرى الزحاف وهو إسقاط أول الوتد المجموع من بداية التفعيلة إذ تصبح (مفاعيلن، فاعيلن)، ينظر: دراسات في العروض والقافية، د. عبد الله درويش، ط3،مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، 1407هـ/1987م: 134-135.

فاعيلن)، فالشاعر كان باستطاعته تلافي هذا بواو العطف مثلاً في بداية الكلمة، ولكنه لم يفعل ليحقق بذلك انفصالاً دلالياً عن السطر الذي سبقه، فهو يتحدث عن رجوعه إلى مدينته وإلى دارهِ الذي عرفه بعد تعب وجهد من جراء الخراب، لذا يستخدم تفعيلة الهزج في الأسطر (13-14-15) وهو يصور مشهد دخوله هذا الدار ولا يحمل سوى ظلم الزمان والفقر المر وأحلام الرماد.

أمّا الأسطر (11-12) و (17-18) فإنها جاءت على تفعيلة الرمل، إذ يتحقق بذلك اتصالٌ دلاليٌ وإيقاعيٌ مع السطرين (1-2)، فالشاعر يتحدث عن باب دارهِ (مقلوباً، ومنهوباً، ومصبوباً) مخرباً، إذ نهب الأعداء وطنه وعشش الزاغ/ الغراب/ الذي يرمز به الشاعر للموت والفراق عند العتبة في مشهد قاتم سوداوي يقابل الليل الذي أسلم له الشاعر نفسه.

ولا أدل على الضرورة والحاجة النفسية الظاهرة لهذا التداخل الإيقاعي بين أكثر من تفعيلة لحل أشكال رتابة الحركة، ومن ثم الاستجابة لطبيعة المتغيرات. [1] في النص ولعل هذا يسوغ مجيء خمسة أوزان في هذه النص الطويل، إذ "تتداخل الأوزان في بناء القصيدة انسجاماً مع الحالة الشعورية واتساقاً مع المعاني المضطربة والمتداخلة " [2] فيها، وعليه يمكننا أن ننظر إلى ظاهرة التداخل الإيقاعي عند محمد صابر عبيد انطلاقاً من هاجسه في خلق قيم إيقاعية ودلالية جديدة مواكبة لتنوع التجارب الجديدة في شعرهِ.

(1) ينظر: المغامرة الجمالية للنص الشعري: 176.
(2) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : 229.

الفصل الثاني

دلالة إيقاع القافية

الفصل الثاني

دلالة إيقاع القافية

القافية في اللغة من قفا يقفو قَفْواً وقُفُوّاً: وهو أن يتبع الشيء ويقتفي أثره [1]. فهي تفيد المتابعة لأنّ الشاعر يقفوها أي يتبعها فهي قافية بمعنى مقفوة كما قالوا عيشة راضية بمعنى مرضية [2]. إذ إنها "تقفو آخر كل بيت، وكلُّ قافية تتبع أختها التي قبلها، فهي قوافٍ يقفو بعضها بعضاً"[3]. وهي إحدى الوسائل الفنية للشعر العربي وركن من أركانه فهي "مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها"[4].

وقد عُرِّفَتِ القافية تعريفات مختلفة من قبل العروضيين نكتفي بالإشارة إلى ثلاثة تعريفات شائعة الأول: للخليل بن أحمد(ت175هـ) فالقافية عنده "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[5]. وعلى هذا تكون القافية جزءاً من كلمة أو كلمة أو كلمتين،وهو الرأي الثابت في كتب العروضيين.والثاني رأي الأخفش فهي عنده الكلمة الأخيرة في البيت [6]. أما الثالث فرأي قطرب فالقافية عنده هي حرف الروي [7]، فهو النبرة أو النغمة الذي يلتزم الشاعر تكراره آخر كل بيت من أبيات القصيدة [8]. وهذا هو المفهوم الشائع للقافية. وسوف نتبنى هذا الرأي في بحثنا هذا.

---

(1) ينظر: لسان العرب، مادة قفا: 195/15.

(2) ينظر: القافية والأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، 1977: 3 ؛ ومعجم النقد العربي القديم : 170/2 ؛ وفي العروض والقوافي، د. يوسف بكار،ط2، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، 1990: 31.

(3) القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، محمد فلاح المطيري، ط1،غراس للنشر والتوزيع والإعلان، الكويت، 1425هـ/2004م: 103.

(4) معجم مصطلحات العروض والقوافي: 207.

(5) العمدة : 152/1 ؛ والقوافي، الأخفش الأوسط، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، 1970: 6.

(6) ينظر: القوافي للأخفش: 3 ؛ والقوافي، أبو يعلى التنوخي، تحقيق: د. عوني عبد الرؤوف،ط2، مكتبة الخانجي، مصر القاهرة، 1978: 65 ؛ وميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي،ط3، مكتبة دار البيروتي، بيروت، 2006م: 127.

(7) ينظر: العمدة: 153/1 ؛ والقوافي للتنوخي: 59 ، وهو تعريف ثعلب أيضاً وابن عبد ربه الأندلسي، ينظر: العقد الفريد، ابن عبد ربه أحمد بن محمد، تحقيق: أحمد أمين وآخرين،ط3، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1973: 496/5.

(8) ينظر: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر: 352.

وتعد القافية في الخطاب الشعري عنصراً بالغ الأهمية في تشكيل إيقاع النص إذ تتشكل بنيتها من "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فقرات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[1]. فلها "وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة، أو ما يشبه الإعادة للأصوات"[2]. التي تعطي للقصيدة إيقاعاً و"بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"[3].

فالقافية تحقق بذلك دوراً مهماً في أتساق النغم الذي يهيمن على فضاء القصيدة وتجعله خاضعاً لقانون إيقاعي منتظم، وهي في إحداثها لهذه القيمة لا تتقدم في القصيدة بوصفها زينة مجردة بل تتداخل في صلب البنية الداخلية للعمل الشعري لأنها عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشعرية [4]. فهي المقطع الأخير ولبنة الختام، مما يجعلها أكثر المنازل حساسية وأصدقها تصويراً لتعامل الشاعر مع اللغة [5]. وأكثر توقيعاً وتأثيراً حينما تكون متمكنة في مكانها غير مغتصبة ولا مستكرهة وعذبة سلسة المخرج وموسيقية مناسبة للمعنى [6]. أي أنها ليست مجلوبة من أجل تتمة نهاية بل تكون نهاية البيت هي التي تحددها ولا يمكن الاستغناء عنها فيه [7].

فهي " ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل وصورة تضاف إلى غيرها من الصور، لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلاّ في علاقتها بالمعنى "[8].

وبذلك فإنها لا تحضر إبداعياً قبل حضور النص، بل تظهر معه وبه ومن خلاله، وتشكل على الصعيد الوزني بؤرة إيقاعية يتمثل فيها تركيز الوزن النهائي،

---

(1) موسيقى الشعر: 273 ؛ وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 215.
(2) نظرية الأدب، اوستن وارين،و رينيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972: 208.
(3) الشعرية العربية، أدونيس، ط1،دار الآداب،بيروت، 1985: 13.
(4) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 88.
(5) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، التونسية، 1981: 455.
(6) ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، نهضة مصر، القاهرة، 1960: 345-346.
(7) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، ط1،مكتبة المنار، الزرقاء-الأردن، 1985: 78 ؛ وبنية اللغة الشعرية : 74 ؛ والأوزان والقوافي في شعر ابن عنين الأنصاري، دراسة تطبيقية، خالد محمد الهزايمة، مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، مج 12، س2، شباط، لسنة 1997: 22.
(8) بنية اللغة الشعرية: 74.

وتسهم في الوقت نفسه في تدعيم حركة الإيقاع الداخلي في القصيدة [1]. فهي "جزء إيقاعي متمم للوزن ومساهم في ضبط نهايات الأبيات "[2] إذ إنها الضربة الأخيرة التي تثبت عندها كل لحظة موسيقية ذات إثارة في النفس والحس معاً داخل النص الشعري [3].

إنّ للقافية دوراً دلالياً مهماً إلى جانب دورها الصوتي الإيقاعي فهي "إحدى الركائز الأساسية التي تنهض على محاولة إيجاد رابط صميمي بين الإيقاع والدلالة في النص، ذلك أنّ الصفة الافتتاحية التي تتميز بها القافية لا يمكن أن تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد وإلاّ فإنّ القصيدة تفقد بذلك جزءاً مهماً من حيويتها وقوة أدائها "[4]. لذا فالقافية تشترك في التشكيل الدلالي لتخلق "شعوراً بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى"[5]، وبذلك تكتسب صفة التلاحم بجوهر التجربة والإسهام الفاعل في الدلالة أكثر منه في التماثل والتناظر [6].

إذ تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة، وبذلك تحقق وظيفة ذات مستويين : المستوى الأول إيقاعي والمستوى الثاني دلالي، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في بناء القصيدة، وهذا الالتحام يجب أن يكون نابعاً من أصالة التجربة الشعرية ونضجها لا شكلاً مفتعلاً [7].

إذ ليس للقافية " أي نظام جاهز يحكمها أو سلطة تتحكم فيها وتوجهها سوى سلطة الذات الشاعرة وحركة المشاعر "[8]. لذا فإنه من الواجب " أن تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية، وأن ترتبطا باطنياً. أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فإنه ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين، وإذا بحثنا بعناء ومشقة عن القوافي من أجل الأفكار فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب له الآذان. أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي فإنه يكون للغة الشعرية تأثير السحر، ومجيء القوافي بلا تكلف يكفل السلامة التامة والتوازن

---

(1) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 89 ؛ والقافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، مكتبة دار العلوم، القاهرة،1983: 22.

(2) الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلوجي،ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1989: 71.

(3) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري: 68-74.

(4) جماليات القصيدة العربية الحديثة : 136.

(5) فن التقطيع الشعري والقافية: 220.

(6) ينظر: موسيقى الشعر الحديث، مقال، د.محمد صابر عبيد، مجلة الآداب(البيروتية) بيروت،العدد(4-6)، السنة38، لسنة 1990: 69.

(7) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 91.

(8) السكون المتحرك: 141/1.

الباطني في الأفكار، وهذا من شأنه أن يعطي القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال "[1].

إنّ وظيفة القافية قد تنوعت في شعر التفعيلة ولم يلغ دورها إذ إنه لا يعدها " مجرد كلمات عابرة موحدة الروي وإنما هي حياة كاملة وإنها العصب الحي في الشعر"[2] بل هي " أفضل وأنسب كلمة تأتي في نهاية السطر، ولا يعتمد الشاعر فيها على ثقافته اللغوية بل تبعاً لحاجته الفنية لها " [3]. وربما غدت النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع [4] إيقاعياً ودلالياً إذ إنها " كلمة تتيح للقارئ للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد، في حين كانت القافية القديمة تلزم بالوقوف وتُعيّنه حتى عندما لا يقف عندها القارئ "[5] إذ تؤكد نازك الملائكة على أهمية القافية في شعر التفعيلة إذ تقول: " ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإنّ الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع"[6]. ومع ذلك فإن خلخلة القصيدة العربية الحديثة لنظام التقفية لا يعني إهمال القافية على نحو مطلق بقدر ما يعني إيجاد بدائل جديدة تلائم طبيعة الرؤية الشعرية، فالشاعر المعاصر إنما أهمل النظام الرئيس في القصيدة العمودية وعمد إلى خرقهِ، هذا النظام الذي يخضع القافية للوزن، بخلاف شعر التفعيلة الذي استقلت القافية فيه من سيطرة الوزن إذ يجتمع في القصيدة الواحدة أنواسٌ من القافية [7].

ولهذا الاجتماس دور في إقصاء الرتابة المتولدة من النزعة الغنائية وتقريب قصيدة التفعيلة من النزعة الدرامية، تلك النزعة التي أسهمت في زيادة انتعاش القصيدة المعاصرة وطبعها بلون من ألوان الحرية، بعدما كانت تعانيه من الوزن من جهة وحرف الروي من جهة أخرى [8]. فشعراء التفعيلة يولون اهتماماً لتنوس القوافي القوافي في حين يتقلص الحرص لديهم على إبراز القافية الموحدة أو اتخاذ هذا

(1) في الشعر الأوربي المعاصر، د. عبد الرحمن بدوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1965: 138.
(2) بنية اللغة الشعرية: 74.
(3) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 242.
(4) ينظر: التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين إسماعيل ، ط4، دار العودة ، بيروت،1981.
(5) الشعر العربي المعاصر: 114.
(6) قضايا الشعر المعاصر : 190.
(7) ينظر: ألق النص، دراسة للبنى الفنية والموضوعية في شعر الموصل المعاصر، عبد الغفار عبد الجبار عمر، دار ابن الأثير للطباعة والنشر في جامعة الموصل، 2009: 131.
(8) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989: 56-57.

التوحيد منهجاً دائماً، وهذا يعني أنّ الشعراء يتفاوتون في مدى الالتزام بالقوافي أو التنويع في تشكيلاتها تبعاً لأمزجتهم ورؤيتهم الشعرية[1]. وبكلمة أدق يمكن أن نقول " إنه إذا كانت القافية في القصيدة التقليدية نمطاً واحداً فإنها في الشعر الجديد غدت أنماطاً "[2] وأنواعاً هي في الحقيقة أكثر إشكالاً وأصعب مراساً من القافية القديمة [3].

[3]. لأنّ مخيلة الشاعر هي التي تقوم بتحديد نمط القافية وحساسيتها على وفق خصوصية القصيدة وطبيعة ثرائها، وإنّ هذه المخيلة تتولّى إحداث مواءمة وموازنة بين إفرازات موسيقى النص ودلالة إيقاس القافية. وهنا تكمن خطورة وصعوبة استخدامها بشكل حديث يتناسب مع حداثة القصيدة الجديدة وإلا فإنّ القافية ستسقط ومن بعدها القصيدة في شرك التقليد والمحاكاة [4].

لا تخرج أنواس القوافي في شعر محمد صابر عبيد عن كونها إما مقيدة أو مطلقة أو تجمع بين الإطلاق والتقييد في القصيدة الواحدة. ومع ذلك فإن الشاعر ليس حفياً بالقافية فتغيب في أكثر من نصف قصائده. ولعل ذلك يعود إلى حساسية شعره التي تهتم بثراء التجربة الشعرية وعمقها الرؤيوي، فهو يؤمن بأنّ القافية لم تعد كما كانت "عنصر حسم رئيسياً في موسيقى القصيدة، فقد لا ينجح نمط معين من القصائد إلاّ باستخدام القافية، وقد لا ينجح نمط آخر إلاّ بعدم استخدامها"[5] وذلك كله يخضع لـ "طبيعة التجربة من جهة، وأدوات الشاعر وقدراته الإبداعية من جهة أخرى"[6].

ومن الجدير بالذكر أنّ الشاعر يعتمد على الجملة الشعرية في تقفية نصوصه أكثر من السطر الشعري لتكون بذلك بعيدة عن الرتابة، وأحياناً يجمع بين النمطين في النص الواحد، فضلاً عن استخدام أنماط التقفية الأخرى. وهذا الجدول يبين نسب القوافي المقيدة والقوافي المطلقة والقوافي المشتركة مع غياب القافية وإرسالها على وفق الآتي:

المجموعة الشعرية	القافية المقيدة	القافية المطلقة	القافية المشتركة	القافية المرسلة	المجموع
أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب" "أناشيد الحرب"	13	13	14	31	71
صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى"	39	6	3	69	117
عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح				1	1

(1) ينظر: دير الملاك: 331.
(2) م.ن : 331.
(3) ينظر: الشعر العربي المعاصر: 113.
(4) ينظر: عضوية الأداة الشعرية: 147.
(5) موسيقى الشعر الحديث، مقال: 69.
(6) القصيدة العربية الحديثة: 164-165.

المجموع	52	19	17	101	189
النسبة المئوية	%27.51	%10.52	%8.99	%53.43	%100

المبحث الأول

دلالة إيقاع الروي

القافية المقيدة :

وهي التي يكون فيها الروي ساكناً،وهو اقل النوعين في الشعر العربي، وهذا النوسد على حلاوته _أحيانا_ وعلى ما فيه من حرية للشاعر قليل لا يكاد يتجاوز ما في الأدب العربي ولعل العصر العباسي أكثر العصور شيوعاً لهذه القوافي، لأنّ الغناء قد التأم مع هذا النوسد وانسجم لأنها أيسر وأطوسد في التلحين من القافية المطلقة،ونجد هذه القافية في الرمل الذي يؤثره المغنون والملحنون أكثر من سواه من بحورالشعر [1]. وبالرغم من أنّ القوافي المقيدة تحرر الشاعر من حركات الإعراب في آخر القافية [2]. إلاّ أنه أثّر في موسيقى القصيدة الجديدة فأفقدها التنويع وجعل في القصيدة رتابة، وميزها بنوسد من الوقف الحاد، وجعل القافية نهاية الشطر الشعري، وللتخلص من هذه الرتابة لون الشعراء قوافيهم بالحركة والسكون في القصيدة الواحدة [3].

وهذا ما فعله الشاعر محمد صابر عبيد في قصائده ذات القوافي المشتركة، ولكن بقيت نسبة القوافي المقيدة أعلى من نسب القوافي المطلقة والمشتركة إذ بلغت نسبة (27.51%) من مجموسد قوافي شعره، وكانت أكثر مجيئاً في مجموعة (صياغات خاطئة للحلم / الصياغة الأولى).

ولعل ذلك يعود إلى أنها نصوص قصيرة مركزة وسريعة كالومضة تحتاج لهذه القوافي ذات الوقوف الحاد في نهاية السطر الشعري. ومن النماذج الشعرية التي جاءت على وفق هذا النوسد نص (زيارة)[4] يقول فيه:

ضُبطتْ في عمق أهدابي تباشير رياحْ
وعلى الحدّ الذي يفصلني نصفينِ...
نورٌ فجّرَ الحائط من خلفي.. ولاحْ

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 288-289 ؛ وفن التقطيع الشعري والقافية: 217.
(2) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 217.
(3) ينظر: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 –دراسة نقدية- يوسف الصائغ، مطبعة الأديب، بغداد، 1975: 148.
(4) أناشيد التفاحة البنفسجية وأناشيد الحب: 32.وينظر:النصوص(صمت الخلود:9، مسافة :12،انشغال :55).

استوى في مجلسٍ قاصٍ وشقَّقت عيوني كي أراهْ
بان صوتٌ، بان وجهٌ، بان عطرٌ مستكين ثم فاحْ
آه يا ذاتي.. لو اني استطيعُ...
مرّني طيفٌ كمثلِ البرقِ
ناداني... وراحْ
عاف في الغرفة ضوءاً ليلكياً
وعلى القلب تقاسيم جراحْ

القافية في هذا النص مؤلفة من حرف الروي المقيد الصامت (الحاء) المسبوق بالألف الممدودة، وهو حرف الردف [1*] (رياحْ، لاحْ، فاحْ، راحْ، جراحْ)، إذ إنّ لأصوات المد واللين قيمة موسيقية ولحنية تلاحظ في تعاقبها أو تكرارها [12]. وإنّ صوت الألف الذي امتاز بامتداده تلاءم مع حرف الروي (الحاء) فهو حرف مهموس يسمع له نوسٍ من الحفيف عند النطق به [23]. إذ ولّدت القوافي تأثيراً ودلالة إيقاعية أعانت الشاعر كثيراً على تفريغ هذه الشحنة من الحسرة، وإذا قرَّبنا بين الصوتين المهموسين (الحاء والهاء) كلاهما يخرجان من الحلق فيتناسبان مع زفرة الألم والحسرة أصبح لدينا (آه)[34] في نهاية كل قافية وهذه تتناسب مع حزن الشاعر وشوقه للقاء من يحب لتحضر الآه فعلاً في السطر السادس مؤكدة ذلك:

آه يا ذاتي.. لو اني استطيعُ...
مرّني طيف كمثل البرق
ناداني... وراحْ

إنّ لقاء هذا الطيف (الحبيبة) الذي لاح للشاعر ثم مرّ سريعاً كالبرق ترك أثراً عاطفياً قوياً لدى الشاعر وهيّج جراح الحب في قلبه، وهذه الزيارة السريعة تلاءمت

(*) الردف: حرف مد أو حرف لين ساكن قبل الروي مباشرة (أي من غير فاصل) والمد إما أن يكون (ألفاً أو واواً أو ياءً)، ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: 174.

(1) ينظر: الانزياح الصوتي الشعري، ثامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، سد 13، لسنة 1996: 48.

(2) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، 2007: 86 ؛ واستخدامات الحروف العربية معجمياً وصوتياً وحرفياً ونحوياً وكتابياً، سليمان فياض، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، الرياض، 1418هـ/1998م: 46.

(3) ينظر: ثنائية السرد والإيقاس، د. صالح محمد حسن اردينيط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، 2011: 218.

مع عنوان النص (زيارة) فالعنوان يلخص ويكثف تجربة الشاعر فهو بمثابة الثريا للنص يضيء فضاءاته [1].

وبالرغم من التقفية الموحدة إلاّ أنّ النص ابتعدت عن الرتابة بسبب مجيء ثلاثٍ من قوافيه في جملة شعرية مما يجعلها "أقل عرضة للوقوع في الملل عند المتلقي بفعل سيولة التقفية وانسيابيتها"[2]، فضلاً عن تنوع القوافي في صيغتها اللغوية بين الأفعال الماضية في (لاح، فاح، راح) التي تدل على الحركة والتغير وبين الأسماء (رياح، جراح)، فهي على الرغم من اسميتها الثابتة مفعمة أيضاً بالحركة والتغير دلالياً، إذ تتناسب هذه القوافي مع المضمون فهي قوافٍ دلالية تدخل ضمن النسيج الداخلي للقصيدة، فضلاً عن أنها عنصرٌ مهمٌ في تشكيل دلالتها الإيقاعية.

القافية المطلقة :

وهي القافية التي يكون فيها حرف الروي محركاً بالفتحة أو الضمة أو الكسرة، وهذا النوع هو الشائع في الشعر العربي القديم [3]. إذ إنّ " لكل حركة من هذه الحركات الثلاث نغمتها الخاصة التي تقوم بدور بارز في تحديد جرس اللفظ وتأثيره على السمع "[4]، وتشبع هذه الحركات إلى حروف المد وهي (الألف، الواو، الياء)، وهو ما أسماه العروضيون بالوصل[5*]. ومما لاشك فيه أن القافية المطلقة تكون أصعب على الشاعر من القافية المقيدة إذ يلتزم فيها الشاعر بحركات الإعراب في آخر القافية [3]. و"لعل شيوع هذه القافية يأتي بسبب ارتفاع نبرتها الإيقاعية التي تناسب رغبة البوح والتصريح بالمشاعر" [4]، وبالرغم من هذا جاءت القافية المطلقة لوحدها في شعر محمد صابر عبيد أقل من القافية المقيدة إذ بلغت نسبتها (10.52%) من مجموع قوافي شعره.

---

(1) ينظر: ثريا النص (مدخل لدراسة العنوان القصصي): محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة (396)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995: 17.

(2) القصيدة العربية الحديثة: 117.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 288-289 ؛ وفن التقطيع الشعري والقافية: 117.

(4) ثنائية السرد والإيقاع: 229.

(*) الوصل: هو حرف مد (الألف، الواو، الياء) ناشئ عن إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة أو هاء تلي الروي المتحرك، ينظر: مختصر القوافي، أبو الفتح عثمان بن جني (ت 392هـ)، تحقيق: حسن شاذلي فرهود،ط1، مطبعة الحضارة، مصر، 1957: 22. ، وعلم القافية عند القدماء والمحدثين (دراسة نظرية وتطبيقية)، د. حسن عبد الجليل يوسف،ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مزيدة ومنقحة، 1425هـ/2005م: 19.

(3) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 217.

(4) ثنائية السرد والإيقاع: 229.

وكأنموذج لهذا النوسد من القافية نأخذ نص (مصافحة)[1]، إذ يقول فيه:

فجأةً...
حدّقتُ هذا اليوم في لون عيوني
فرأيتُ الحبّ في غيمي نهارا
وعصافيراً تغني في دموعي تنتقي منها المحارا
وقطاراً يقتفي إثرَ قطارِ
ثم حدّقتُ ملياً
فرأيتُ الفجر والأقمارَ ترسو في سما عينيّ من خلفِ جدارِ
ورأيتُ الشمس يهفو في يديها
وجهَكِ البريَّ يا قديستي كنزاً من الدّراقِ
ينمو في ذرى عينيّ... نبعاً
عناقيداً من الأحلامِ
سفراً ملحمياً لشموس الانتظارِ

القافية هنا مؤلفة من ثلاثة أصوات إذ إنّ الصوت الأول والثاني فيها متشابهان وهما (ألف الردف والراء) الذي يمثل صوت الروي، فهو صوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة، وهذا منحه نوعاً من الوضوح السمعي [2]. أما الصوت الثالث فهو مختلف ويأتي على شكلين الأول هو صوت (ألف الإطلاق) في القافية الأولى والثانية (نهارا، المحارا).

أمّا الشكل الثاني فهو صوت الياء الذي نتج عن إشباس حركة الكسرة التي لحقت الأسماء نتيجة الجر بالإضافة (قطارِ، جدارِ، الانتظار)، وهذا الاختلاف الحاصل في الشكلين خلق تنوعاً صوتياً وإيقاعياً أسهم في تشكيل دلالة إيقاعية متنوعة أيضاً، إذ إنّ صوت الروي المجهور (الراء) المسبوق بالألف والمنتهي بها أيضاً في (نهارا، المحارا) بطّأ إيقاس الأسطر الشعرية وسبب امتداداً زاد من انفتاح واتساس القوافي لتتسع وتتناسب مع مشاعر هذا الحب المتغلغل والممتد امتداد النهار، وكثرة هذه الدموس اللؤلؤية التي توحي بصفاء حبه وصدقه.

أمّا القوافي (قطارِ، جدارِ، الانتظارِ) على ما فيها من امتداد خلقه صوت الردف، فهي أقل من الشكل الأول بسبب صوت الياء الناشئ عن الكسرة، الذي منح هذه القوافي إيقاعاً متلاحقاً، انسجم مع دلالتها في السطر الشعري، كما في السطر

---

(1) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب" : 29. وينظر: النصوص(احتفالية الندى: 17، هكذا وشوشتني العصافير: 28 ، ملاحقة:191)

(2) ينظر: الأصوات اللغوية: 66 ؛ وخصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1998: 86.

الخامس (وقطاراً يقتفي إثر قطارٍ) فدلالة التلاحق والتتابع واضحة فيه وهذا ينطبق على القوافي الأخرى.

وإنّ تنويع القافية الموحدة بين ألف الإطلاق والياء المشبعة أبعدها عن الرتابة، فضلاً عن استخدام تقفية الجملة الشعرية في ثلاث قوافٍ من مجموس خمس وطولها في تقفية الجملة الشعرية الأخيرة "قلل من الملل الذي يمكن أن يحدثه الضغط المتواصل على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، وأعطاها فرصة أكبر في توظيف إمكاناتها خارج الوظيفة الإيقاعية المجردة"[1].

1- القافية المشتركة:

وهي عبارة عن اجتماس القافية المطلقة والقافية المقيدة في نص واحد، وهي سمة من سمات شعر التفعيلة لوّن الشعراء بها نصوصهم لتخلصهم من قيود ورتابة القافية ذات الشكل الواحد.

وإنّ هذا الجمع بين الإطلاق والتقييد في النص الواحد منحه مستويات إيقاعية متنوعة تنسجم مع مستوياتها الدلالية، لذا فإنّ "معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات"[2] لذا كان تنويع حرف الروي وحركته في النص الواحد نابعاً من الحاجة الدلالية والإيقاعية فهي من أكثر الوسائل وضوحاً للتأكيد على نبض الشعور والمعنى أيضاً[3].

ولما كان الوزن ذا صلة عضوية بالنص الشعري بما يبعثه من موسيقى ذات إثارة في النفس والحس معاً، فإنّ الموسيقى تعظم وتتنامى وتؤثر إذا جاءت القافية وحركة رويها على هذا النوس من التحرر من قيد الإعادة والتكرار في نهاية كل سطر شعري [4].

ولم يأت المزج بين الإطلاق والتقييد في القافية عبثاً وإنما هو تناغم موسيقي إيقاعي لاءم عواطف الشاعر وأفكاره، إذ إنّ الإلحاح على قافية موحدة الروي موحدة الحركة في كثير من الأحيان "يفقد الشاعر ربط المعاني بعضها ببعض ربطاً منطقياً ومعنى هذا أنه يفقد عادة التفكير"[5]، لأنّ القافية وليدة الأفكار التي يثيرها موضوس أو فكرة معينة

---

(1) القصيدة العربية الحديثة: 111-114.

(2) الشعر والتجربة، أرشيبالد ملكيش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963: 23.

(3) ينظر: واحدة أخرى تتفتح أزهار البرقوق- دراسة في جماليات الهايكو اليابانية، كينيث ياسودا، ترجمة محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1999: 159.

(4) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري: 74.

(5) مسائل فلسفة الفن المعاصر، جان ماري جويو، ترجمة: سامي الدروبي،ط2، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 1965: 205.

[1].فيأتي المزج مناسباً لتجربة الشاعر،ويأتي هذا النوسد من القافية في المرتبة الثالثة بعد المقيدة والمطلقة. إذ شكلت نسبتها من مجموسد قوافي شعره (8.99%) ومن النماذج لهذا النوسد من القوافي المشتركة نص (ابتهال على الطريقة العراقية)[2]:

يا سيدي
تبارك اللهُ الذي من سحره قد وهبكْ
ومن جلال قدرهِ قد أكرمكْ
فالروح لكْ
والمال والبنون لكْ
وكل ما تخطه الأصابعُ، البنادقُ، الهواجسُ، الأحلامُ
..... لكْ
يا من طرقتَ البابَ في الفجر علينا
فالتقينا موكب الأمسِ
من الفاو.. إلى زاخو.. إلى الشمسِ...
وغنينا نشيداً وطنياً زاهي الألحان والألوان والجرسِ
ثم اعتلينا صهوةَ البراقْ
عراق... يا... عراقْ
اسلم لنا يا سيّدَ الشطينِ
يا... معبودنا
اسلم لنا يا سيدي العراقْ

تنتقل قوافي القصيدة من التقييد إلى الإطلاق ثم الرجوسد إلى التقييد مرة أخرى، لذا خلق هذا التنقل تناغماً موسيقياً بين القوافي وأنتج دلالات إيقاعية جديدة ومتغيرة مع كل انتقال وتغير في حرف الروي وحركته.

تبدأ قافية النص بصوت الروي (الكاف) المقيد وهو من الحروف الصامتة المرققة الحركات انفجاري مهموس [3]، وتقييده منح القافية والأسطر الشعرية إيقاعاً يدل على الهدوء والاستقرار الذي تناسب كثيراً مع دلالة ابتهال الشاعر وتضرعه

(1) ينظر: الحركة والسكون في شعر ما قبل الإسلام –دراسة تحليلية- هلال محمد جهاد، رسالة ماجستير، إشراف د. عمر محمد الطالب، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1993: 45.
(2) أناشيد التفاحة البنفسجية أناشيد الحب: 39. وينظر: النصوص(عذابات لحظة :30، خصوبة الرغبة : 56، حديث سري للغاية : 70).
(3) ينظر: الأصوات اللغوية : 81. ؛ و استخدامات الحروف العربية : 100.

ودعائه لوطنه العراق الذي وهبه الله جمالاً وسحراً وقدراً، لذا كان عنوان النص (ابتهال على الطريقة العراقية) دليلاً على موضوعها فعنوان النص يتولد منه [1].

تنوعت قافية الكاف المقيدة في صيغتها اللغوية بين الفعل الماضي المسند إلى كاف الخطاب (وهبك، أكرمك) وحرف الجر اللام الذي اقترن بكاف الخطاب والذي تكرر ثلاث مرات، إذ يؤكد بذلك استحقاق وطنه أعز ما يملك الروح والمال والبنين والإبداس والأحلام.

ثم ينتقل بعدها إلى القافية المطلقة الموصولة المتمثلة بحرف الروي (السين) وهو صوت صفير مهموس [2]، مشبع بالكسر (الأمسِ، الشمسِ، الجرسِ) الذي منح القوافي ليناً وسهولة وإيقاعاً سلساً متصلاً، عززه التدوير الحاصل في قافية (الأمسِ، الشمسِ) لذا شكلت أسطر هذه القافية حلقة متصلة مثلت العراق واتصال أبنائه به من الجنوب إلى الشمال:

فالتقينا موكب الأمسِ
من الفاو.. إلى زاخو.. إلى الشمسِ...
وغنينا نشيداً وطنياً زاهي الألحان والألوان والجرسِ

فحققت بذلك الوحدة والاجتماس والقوة التي تناسبت كثيراً مع هذا الانتقال إلى حرف (القاف) المقيد في القوافي (براق، عراق، العراق)، إذ إنه صوت مستعلٍ انفجاري [3]، مسبوق بحرف الردف (الألف) الممدود والذي استثمره الشاعر ليضفي على هذه القوافي طبيعة لحنية ونغمية عمقت الوجدان الشعري، وجعل الوظيفة الدلالية للإيقاس تمتد بمستوى حدة الدال الصوتي، وهيأ مساحة مفتوحة لحرية الإيقاس [4]، التي تلاءمت مع مضمون أسطر هذه القوافي الدالة على المكانة العالية والمرتفعة لوطنه:

ثم اعتلينا صهوةَ البراقْ
عراقِ... يا... عراقْ

فضلاً عن أنّ هذا التوازي في القوافي(البراق،عراق) قد منح الأسطر الشعرية توازناً إيقاعياً عمّق ما فيها من محمول دلالي.

---

(1) ينظر: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر- مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، عبد الله الغذامي،ط1، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1985: 261.

(2) ينظر: الأصوات اللغوية: 74.

(3) ينظر: استخدامات الحروف العربية: 96.

(4) ينظر: شعرية الإيقاس، د. خيرة حمرة العين، مجلة المعرفة، س 439، لسنة 2000: 221-222.

المبحث الثاني

دلالة إيقاع أنماط القافية

بعد أن تناول البحث القافية من حيث الإطلاق والتقييد والجمع بينهما في النص الواحد، وما يقدمه من تنوع وحرية للشاعر، إلاّ أنّ شعر التفعيلة لم يكتف بهذا فحسب بسبب طلاقته وتلقائيته المبدعة، إذ تعددت أنماط القافية ولم تلتزم بحرف روي واحد على طول النص، بل يتغير تبعاً لما تقتضيه تجربة الشاعر وأفكاره، فغدت القافية الجديدة هي أفضل كلمة يمكن أن تكون محققة للإيقاع والمعنى معاً. وهذه القافية التي أصبحت جزءاً من الإيقاع الكلي للنص، تقوم بوظيفة إيقاعية بالنسبة إلى النص ككل لا بالنسبة إلى البيت الواحد في علاقته بما قبله وما بعده، كما كان في القصيدة التقليدية [1].

ومع ذلك فإنها لم تعد تكتفي بهذه الوظيفة الجمالية وطابع التماثل الصوتي أو الخطي فحسب، بل تجاوزت ذلك كثيراً لتشمل وظيفتين مهمتين هما: الوظيفة المبدعة التي تراعي علاقتها بالفكرة الشعرية، والوظيفة الإيقاعية المحرِّكة التي تدرس علاقة القافية بحركة النص وارتجاجه [2].

إذ إنّ تعدد وظائف القافية وخصائصها مرتبط "بتعدد أنماطها والتي اتسمت في معظم استخداماتها بغنى دلالي يقدم مستويات جديدة في الأداء، وذلك بسبب الحرية في استخدامها أو تغييبها، مما ينفي صفة الاضطرار ويقصر الاستخدام التقفوي فيها على الحاجة الفعلية فحسب"[3]. وهذا ما يمنحها قيمة دلالية أكثر من تقفوية القصائد التقليدية. إذ إنّ ثورة الشعر الحديث لم تكن ضد القافية تحديداً، بل كانت ثورتهم ضد نمطية القافية ورتابتها فغدت القافية في الشعر أنماطا متعددة [4].

ومن خلال استقراء شعر محمد صابر عبيد استطاع البحث أن يسجل استخدام الشاعر لأنماط تقفوية مختلفة، يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

1- نمط القافية الموحدة "البسيطة" :

وهو من أنماط القافية التي تعد امتداداً للنظام التقفوي في القصيدة التقليدية، والذي يقوم على قافية واحدة على طول القصيدة من أولها إلى آخرها"وقد تكون

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 118. ؛ والحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 261.
(2) ينظر: اللغة الشعرية: 84.
(3) القصيدة العربية الحديثة: 101.
(4) ينظر: دير الملاك: 331.؛ و الإيقاع في شعر شاذل طاقة، شروق خليل إسماعيل، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، كلية التربية، جامعة الموصل، 2002: 64.

المرحلة الأولى التي ولدت فيها القصيدة الحرة من أكثر المراحل استئثاراً بهذا الاستخدام، وذلك لأنّ الروح الفنية مازالت هي المهيمنة،كما أنّ روح التمرد والانفلات من قيود الشكل مازالت في بدايتها. وتتسم هذه القافية ببساطتها لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير، أي أنّ بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد،وهي لذلك لا تحتفظ إلاّ بجمالياتها التقليدية المعروفة التي تستقل في جزء كبير في وحدة الإيقاس والنغم"[1].

يمكننا أن نميز ثلاثة أنواس من هذه القافية وهي:

أولاً: القافية السطرية المتراسلة:

لقد غير شعر التفعيلة الشكل الشعري القائم على نظام البيت الشعري المكون من (الصدر و العجز) وإحلال السطر الشعري بديلاً عنه في بنية القصيدة الحديثة، ونعني به " بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطراً من القصيدة...هذه البنية مكتفية بذاتها وإن مثلت جزئية ترتبط موسيقياً بباقي الجزئيات وتتفاعل معها "[2].

فالقافية السطرية المتراسلة تمثل أبسط أنواس التقفية، إذ إنها تقوم على تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري. قد تتعاقب تعاقباً لا انقطاس فيه، وقد تنقطع بين الحين والآخر لكنها في كل الأحوال تعتمد السطر الشعري أساساً لها [3].

وكأنموذج على هذا النوس من القافية السطرية المتراسلة نأخذ المقطع الرابع من نص (ويصدق الوعد)[4]، يقول فيه:

جلستَ في عُرفِ الردى تلفّكَ الأشياءْ
تلفّكَ الشوارعُ الناهضةُ العمياءْ
يلفّكَ الرجالُ والنساءْ
يلفّكَ النداءْ
وترتقي سلّمَ ليلِ العالمِ المرئيّ
أخذاً.. وعطاءْ
من دون هوسٍ أو رجاءْ
يرتقي في صدرك العالي هواءْ
ليدخل المعقلَ من أسفله ويخنق الوباءْ
وينشر الأضواءْ
وتصعد الروحُ إلى الذرى

---

(1) القصيدة العربية الحديثة: 101.
(2) الشعر العربي المعاصر: 108.
(3) ينظر:القصيدة العربية الحديثة: 102.
(4) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحرب": 96. وينظر: النصوص(وداس:183، نظرية: 18، لوعة:193).

ويصعد المسكُ إلى السماءْ

تأتي القوافي هنا متلاحقة متسارعة على مستوى التتابع السطري لترسم نمطاً من الإيقاس المتكرر الذي ولَّدَ إيقاعاً نغمياً عبر الأسطر الشعرية اضطلع بدوره في إثراء الموسيقى فيها. فالقافية مؤلفة من تمثل صوتين ساكنين على التوالي هما (الألف الممدودة، والهمزة الساكنة)، (الأشياء، العمياء، النساء، النداء، عطاء، رجاء، هواء، الوباء، الأضواء، السماء)، إذ إنّ الهمزة صوت انفجاري شديد لا هو بالمهموس ولا بالمجهور [1]. وإنّ امتداد الصوت وانفجاره في هذه القوافي يدل على آهةٍ وزفرةٍ في روح الشاعر أراد لها أن تخرج وهو يصور الشهيد الذي سقط في أرض الردى/ المعركة، وصعود روحه إلى الذرى إلى السماء في مشهد جنائزي لتنتج بذلك دلالة إيقاعية تلاءمت كثيراً مع حالة الشاعر النفسية الحزينة، إذ حققت القوافي تلاؤماً مع واقع النفس الدلالي.

ثانياً: تقفية الجملة الشعرية:

تعد الجملة الشعرية صورة من صور التشكيل الموسيقي لشعر التفعيلة، وهي صورة متطورة عن صورة السطر الشعري، فهي بنية موسيقية أكبر منه وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل لأكثر من سطر وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر وأكثر، وفي أبنية موسيقية مكتفية بذاتها [2]. "واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ إنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى"[3].

وتلعب القافية دوراً مهماً في تحديد الجملة وتشكيل موسيقاها، فغالباً ما تنتهي الجمل الشعرية بقافية وروي يتكرران في جمل أخرى، لإحداث ركيزة نغمية تتكرر من وقت لآخر لكي تمنح النص الشعري توازناً موسيقياً في عموم القصيدة مما يقلل من الملل والرتابة الناتجة عن تتابع التقفية[4].

وكأنموذج على هذا النوع من التقفية نأخذ نص (أبي)[5] يقول فيه:

جبل من الصمت المحمّلِ بالنخيل وبالصحارى
تشرأبُ الخيل في عينيهِ

---

(1) ينظر: استخدامات الحروف العربية: 19.
(2) ينظر: الشعر العربي المعاصر: 108-109.
(3) القصيدة العربية الحديثة: 111.
(4) ينظر: م.ن : 111 ؛ والشعر العربي المعاصر: 120.
(5) صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى": 177. وينظر: النصوص(احتفالية الندى:17،غزل في مستشفى:19، اضطراب:192).

تطوي البيدَ
تلوي _ خلف سرعتها_ عباءاتِ الرياحْ
كي ترى الآه وقد صارت حجارا

يتكون النص من جملتين شعريتين تتألف الأولى من سطر شعري واحد ينتهي بـ "الصحارى"، وتتألف الثانية من أربعة أسطر شعرية تنتهي بـ "الحجارا". وإنّ مفردتي القافية ينتهيان بحرف روي موحد هو الراء المطلقة المسبوقة بحرف مد الألف، مع مجيئهما على صيغة الجمع ليدل بذلك على الامتداد والاتساد في القافية الأولى والكثرة في القافية الثانية. لذا حققا توازناً إيقاعياً ودلالياً في عموم القصيدة، بدأ هذا التوازن من العنوان (أبي) الذي امتد إلى المتن كله ليكوّن النص الفعلي فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان هو المولّد الفعلي لمعظم دلالات النص [1]. ومن هنا كان للتقفية دلالة ارتبطت ارتباطاً واضحاً بالعنوان والمضمون معاً فهي تدل على الأرض والطبيعة، كما ارتبط بها والد الشاعر من خلال عمله في فلاحة الأرض والانتقال والعمل منقباً عن النفط في عين زالة بعد أن هجر سكة الفلاحة. غير أنّ المعنى ظل مرتبطاً بالأرض والطبيعة من خلال فلاحة الأرض إلى التنقيب فيها [2].

إذ إنّ الشاعر يرى في والدهِ أنموذجاً وجبلاً محملاً بالخير والعطاء والصبر والقوة. "وبما أنّ نظام الجملة الشعرية صورة بنائية أعقد من نظام السطر الشعري وأكثر تماسكاً، فإنّ نمط التقفية فيه لا يخضع لهدف إيقاعي محض إنما يحاول إضفاء بعد دلالي على وظيفته"[3] كما هو الحال في النموذج آنف الذكر.

ثالثاً: التقفية المختلطة:

وهو النوسد الثالث من أنواد القافية الموحدة الذي لا يعتمد على النظام السطري المستقل ولا على نظام الجملة الشعرية المستقلة أيضاً، بل يمزج بين النظامين في القصيدة الواحدة، وفي هذه الحالة يبتعد الشاعر عن الوقوف في الرتابة والإملال الناتجين من استخدام جرسٍ واحدٍ (حرف روي) متتابع في نهاية أسطر القصيدة [4].

---

(1) ينظر: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، د.خالد حسين حسين، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007: 191.
(2) ينظر: تلميحات محمد صابر عبيد قارئاً لأدونيس، رعد فاضل، من كتاب: طائر الفينيق محمد صابر عبيد الشاعر الناقد : 177.
(3) القصيدة العربية الحديثة: 117.
(4) ينظر: الشعر العربي المعاصر : 115.

وكـأنموذج علـى هـذا النـوسـ مـن التقفيـة نأخـذ نـص (هكـذا وشوشـتني العصافير)[1]:

قَدَرٌ أن نلتقي... سيدتي
بين السطور الخضر تيجاناً وأشجاناً ووردا
قدرٌ أن تقرأي فنجانيَ المشحونَ ودّا
قدرٌ أن تصبح الكلمات في عينيكِ
هذا الصبح ريحاناً وشهدا
قدرٌ أن نلتقي في الشمس يا سيدتي
فأنا النور الذي يزرع في خدّيك للأشواقِ وعدا
وأنا العطرُ الذي يبعث في فستانك المزهوِ إشراقاً وسعدا
فأنا المملوء سرّا وأنا الراعش بردا
فامنحيني دفء عينيكِ
لكي ينبت في عينيّ نيراناً ووجدا
أنا من أسرارك الحلوة
فخطيني على صدرك عقدا

يتـألف الـنص مـن ثلاثـة أسطر شـعرية وخمس جمل شـعرية تنتهـي جميعهـا بقافية موحدة مكونة من صوت (الدال) المطلق، وهو صـوت شديد انفجـاري مجهور[2]. متبوسـ بألف الإطلاق (وردا، ودّا، شهدا، وعدا، سعدا، بردا، وجدا، عقدا). وإنّ انفتاح حرف الروي وانطلاقه أفرز دلالـة إيقاعيـة تناسبت دلالياً مـع سـعادة الشـاعر وانشراحه الناتج عن هذا (القَدَر) الذي جعله يلتقي بهذه السيدة الجميلـة وعيونهـا التـي حولت الكلمات إلى ريحان وشهد. لذا ساعدت اسمية القوافي كثيراً علـى تعميق دلالـة الثبات وعدم التغيير وحتميّة القدر الذي يؤكده الشاعر حينما يكرره في خمسـة أسطر شعرية.

ومع ذلك فـإنّ الشـاعر وبعد هذه الأسطر لا يخلـو مـن حس نرجسـي فيكـرر صفة الذات (الأنا) خمس مرات، إذ ناسب هذا التكرار وهذا الانفجـار الأنـوي انفتـاح حرف الروي وانفجـاره أيضـاً. وبهذا حققت القافيـة دوراً دلالياً مهماً فـي الـنص إلـى جانب دورها الإيقاعي.

2- نمط القافية المنوعة "المركبة" :

(1) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب":28. وينظر: النصوص(مسافة:12،خطوط أولية على كراس الغرام: 18، مصافحة: 29).
(2) ينظر: الأصوات اللغوية : 49. ؛ و استخدامات الحروف العربية : 53.

يعتمد هذا النمط من القوافي على التعدد والتنوع في تقفية القصيدة الواحدة، وإنّ هذا التنوع لا يأتي من فراغ إنما هو انعكاس لتعقيد العمل الفني الإبداعي الحديث. لذلك فإنّ شعراء التفعيلة يميلون إلى الموسيقى المنوعة في قصائدهم أكثر من الموسيقى البسيطة [1]. بل يتطلعون إلى إبداع إيقاعات جديدة تتلاءم مع الذوق الفني للعصر [2].

إنّ في هذا النوع من التقفية ما "يسهل للشاعر مهمة اختيار قوافيه والملاءمة بينها"[3]، إلاّ أنّ هذا التنوع لا يأتي "على مستوى واحد من التعقيد فمنه ما يأتي لمجرد كسر الرتابة المتولدة عن القافية الواحدة من دون تدخل كبير للوعي ومنه ما يجيء على مستوى كبير من التعقيد الذي ينم عن وعي تركيبي واضح"[4] يحقق مهمة شعرية كبيرة في النص.

ويمكن حصر القافية المنوعة في شعر محمد صابر عبيد على وفق الأنواع الآتية:

أولاً: القافية الحرة المقطعية:

وهو نوع من أنواع التقفية في القصيدة الحديثة والذي يقوم على نظام المقاطع إذ "يتم فيها تنويع القوافي بحيث تقف كل قافية فيها عند حدود المقطع، وتتغير مع كل مقطع جديد وقد تتمثل بتكرار قافية أساسية في كل مقطع سواء أكانت واحدة أم مزدوجة"[5]. إذ إنّ "وصف هذه التقفية بأنها "حرة" يأتي من إمكانية كل مقطع في تقديم صورة تقفوية خاصة ليس شرطاً أن تكون لها صلة ما بتقفيات المقاطع الأخرى للقصيدة، فقد تستمر تقفية معينة عبر مقاطع القصيدة كلها أو تتوقف في مقطع معين، وقد يستقل كل مقطع بتقفياته الخاصة"[6]. وهذا النوع يمكن أن نجده في نص (تواشيح مملكة الفرح)[7]، والذي ينقسم مقطعياً إلى خمسة مقاطع مرقمة ترقيماً عددياً:

---

(1) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 124 ؛ والنقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985: 158.

(2) ينظر: أصول قديمة في شعر جديد، نبيلة الرزاز اللجمي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية (دراسات فكرية)، دمشق، 1995: 117.

(3) تمهيد في النقد الأدبي : 181.

(4) القصيدة العربية الحديثة: 125.

(5) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 249.

(6) القصيدة العربية الحديثة: 126.

(7) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 61. وينظر: النصوص(تطلعات أفقية في حزن الشجر: 54، خصوبة الرغبة:56، ويصدق الوعد: 95).

1
الفجرُ في الأقدارِ غيرُ الفجرِ
والأحراجُ بالريح البهيةِ.. تزدهي تبراً وأصدافاً... وليلاً مقمراً
الوجه طاف بسمرةٍ مشحونةٍ تنمو فراشاً أخضراً
ينشرُ في أيامنا طعماً جديداً للفرح
2
كان انتظارُ السنبلِ المبتلِّ سيفاً قاطعاً للوجهِ والنظرهْ
وكان الأفق المدبوغُ في صدري وشاحاً... رائعَ الصفرهْ
فتصطفُ الرجاءاتُ.. على أقدام نجوانا
طقوساً من نظامات الأماسي من هوى القُدرهْ
وأكواباً وتاريخاً.. وأحلاماً طفوليه
ربيعاً دائمَ الخضرهْ
وحَدواً في جذور القلبِ أذكى الروحَ موسيقى
وصوتاً خافتَ النبرهْ
فخلّوا الحبَّ وضاحاً بلا قيدٍ ولا صيدٍ... ولا حيرهْ
وخلّوا الله يمطرُها
ويسري للندى عطرهْ
3
كنتُ في سفر القرابينِ.. إلهً
يخلق التيجانَ من عطر السنابلْ
والنداءات التي أطلقها البردُ على نخلكَ
عامتْ في صحاريكَ جداولْ
آه...
لو يعرفنا الظلُّ المباحُ
أننا السرُ الذي
أفنى تباريحَ الزلازلْ
أننا الشعرُ الذي غنّى أكاليلَ الولاداتِ
بليلٍ من سلاسلْ
أننا النهرُ، السؤالُ، العندليبُ، العشقُ، والآهاتُ، أصواتُ المدينهْ
4
لكنما حبي، عباداتي، وإيماني
وزرعي الراكضُ المحصورُ.. في قلبي
وصمتي وجنوني

لكما وهجُ المشاعلْ
لكما الروحُ التي تسري خفاقاً في شرايين الحياه
لكما همسُ العصافيرِ وأشواقُ البلابلْ
5
ومن الجدارِ... إلى الجدارِ
ومن السماءِ.. إلى السماءِ
إلى البحارِ
ومن العيون المشمساتِ.. إلى الحجارِ
ومن الدموعِ... عروشُ مملكةٍ تدارُ
هذي الربوعُ حمامةٌ أجلت بسلوانا تعابيرَ النهارِ بلا انتظارِ

يتألف النص من خمسة مقاطع تتكرر فيه خمس قوافٍ سنرمز لها حسب تسلسلها في النص بتسلسل الحروف الأبجدية بمعنى أنّ (أ) هو رمز القافية الأولى و (ب) هو رمز القافية الثانية، وهكذا تتنوسد القوافي على وفق مقاطع النص وعلى النحو الآتي:

المقطع الأول = أ أ
المقطع الثاني= ب ب ب ب ب ب
المقطع الثالث= ج ج ج ج
المقطع الرابع= د د ج ج
المقطع الخامس = هـ هـ هـ هـ

إنّ المقطع الأول يتكون من قافيتين من فئة (أ) وهي (مقمراً، أخضراً)، أما المقطع الثاني فيتكون من سبع قوافٍ من فئة (ب) وهي (النظرهْ، الصفرهْ، القدرهْ، الخضرهْ، النبرهْ، حيرهْ، عطرهْ)، وفي المقطع الخامس قافية من فئة (ج) وهي أربع قوافٍ (السنابلْ، جداولْ، الزلازلْ، سلاسلْ)، وفي المقطع الرابع قافيتان من فئة (د) وهما (إيماني، جنوني) مع قافيتين من فئة (ج) (المشاعلْ، البلابلْ)، أما المقطع الخامس فقافيته من فئة (هـ) وهي (الجدار، البحار، الحجار، انتظار). والملاحظ في قوافي القصيدة أنها جاءت مستقلة في كل مقطع، ولا يوجد تداخل تقفوي إلاّ في المقطع الرابع، إذ تداخلت مع قافيته قافيتان من قافية المقطع الثالث.

فالشاعر يختار قافية موحدة في المقاطع لكنها متنوعة في عموم القصيدة، فهو يخلق بذلك توازناً إيقاعياً بين مقاطع النص، فضلاً عن تساوي عدد أسطر المقاطع باستثناء المقطع الأول الذي جاء على أربعة أسطر، فإنّ كلاً من المقطع الثاني والثالث جاءا على أحد عشر سطراً، والمقطع الرابع والخامس جاءا على ستة أسطر أيضاً. وإنّ هذا التماثل الصوتي في قوافي كل مقطع والتساوي في طول الأسطر

الشعرية من شأنه أن يحقق إيقاعاً منتظماً متدرجاً إلى نهاية القصيدة يدل على تلاحم وتماسك المقاطع فيها إيقاعياً ودلالياً.

ثانياً: القافية المتوالية:

يتأسس هذا النمط عبر الانتقال من زوج قافوي إلى آخر لا يماثله، "ويلاحظ أنّ هذا النمط يقترب من نمط القوافي المتتابعة إلاّ أنّ ما يميزه عنها اقتصاره على أزواج قافوية متماثلة لا يتعداها إلى أكثر من ذلك قبل الانتقال إلى قافية أخرى"[1].و يأتي على الشكل التالي: (أ أ ب ب) أو يحدث أن يفصل بين الزوجين من القافية قافية مفردة وتأتي وفق الشكل التالي: (أ أ ج ب ب)[2] كما في نص (صدى)[3] :

صاحت أذني(أ)
رف خيالٌ.. في ذهني..(أ)
أترى خيراً !! شراً !! وهماً !! (ج)
دققت مليّاً، حاولتُ(ب)
ولكن لم أمسك شيئاً.. فـ.. نـ.. هـ.. ضـ.. تُ.. (ب)

لقد حقق التماثل الصوتي بين قوافي النص تماثلاً إيقاعياً في عموم النص وتماثلاً دلالياً في كل زوج تقفوي على حدة، فقافية (أذني، ذهني) توحي بترابط دلالي في ذهن السامع وكأن الواحدة تولّد الأخرى " فالمفردة في السياق الشعري لها قدرة توليدية على استدعاء مفردات أخرى"[4].إذ أتى الإشباس السمعي في السطر الثالث ولعب دوراً مهماً في تهيئة الانتقال سمعياً إذ فصل بين حالتين الأولى خيالية في ذهن الشاعر، لذا أتى هذا الإشباس محملاً بالتساؤل والتعجب والاحتمالات، وبين الحالة الثانية الواقعية في (حاولتُ، نهضتُ) فكلا القافيتين تحملان دلالة الحركة والتغيير. ولكن الشاعر رغم هذا لم يغير شيئاً لأنه لا أحد باستطاعته تغيير (الصدى) إلا إذا غير مصدرهُ ولهذا دخل عنوان القصيدة (صدى) في صلب تأويل النص الشعري، لذا قطّع قافية (نـ - هـ - ضـ -تُ) لتكون دليلاً على العنوان.

---

(1) شعر السياب "دراسة إيقاعية" : 88.
(2) ينظر: اللغة الشعرية: 91.
(3) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب" : 35. وينظر: النصوص (الرحيل سلوى..لكن العالم صغير:36، ابتهال على الطريقة العراقية: 39، حديث سري للغاية: 70).
(4) اللغة الشعرية الانفتاح على اللون، د. فهد محسن، مجلة الموقف الثقافي، العدد (20) السنة الرابعة، آذار – نيسان، لسنة 1999: 81.

ثالثاً: نمط القافية المتعانقة:

يتشكل هذا النوع من القافية وفق الشكل التالي (أ ب ب أ)، إذ إنّ القافية الأولى لا تعاد إلاّ بعد مجيء قافيتين متماثلتين بشكلٍ متوالٍ، وهو يستند على مبدأ التشابه الصوتي [1]. على النحو الذي نلمسه في المقطع الآتي من نص (ويصدق الوعد)[2]:

دمكَ البريُّ.. ينمو حقل ألغامٍ
ويسري في مياه الكرخة الممتدِ
أنوار شرائعْ(أ)
لا.. تداني(ب)
لا.. تعاني(ب)
لا.. تطاوعْ(أ)

جاءت القافية الأولى على حرف الروي (العين) في مفردة (شرائعْ)، ثم جاءت قافيتان متماثلتان من نوع آخر بعدها ينتهيان بروي (الياء) وهما (تداني، تعاني)، لتعود قافية العين المقيدة في مفردة (تطاوعْ). إذ حقق التماثل الصوتي بين (لا تداني، لا تعاني) المنفيتين تماثلاً دلالياً، يتناسب مع شجاعة هذا الجندي الجريح الذي لا يستسلم ولا يتراجع إلى الوراء فهو باقٍ في أرض المعركة يدافع عن وطنه وأهله. لذا جاءت القوافي مقيدة مقطوعة الحركة ثابتة، إذ تلاءمت مع ثباته. وبما أنّ قافية (لا تطاوعْ) تتماثل صوتياً مع قافية (شرائعْ) إلاّ أنها لا ترتبط معها دلالياً بل تشترك مع دلالة القافيتين قبلها.

إنّ القافية الدلالية تحترم مبدأ التوازي، إذ يتجاوب فيها التشابه في المعنى مع تشابه في الأصوات، وإنّ هذا الترابط الوثيق بين الصوت والمعنى ينتج عنه بنية إيقاعية دلالية توحد بين عناصر النص في تشكيل فني رائع وفي بناء متقن [3].

2- دلالة إيقاع القافية المرسلة "الداخلية" :

تتمثل هذه التقفية في خلو النص وتحرره من التقفية الخارجية، وإنّ الغياب الخارجي للقافية عوض عنه حضور نمط من القوافي الداخلية التي تتوزع عفوياً داخل الأسطر الشعرية، تمنح النص تماثلاً صوتياً داخلياً ولمسات إيقاعية جديدة خافتة هادئة لا ترقى إلى ما تحدثه القوافي الخارجية من وقع على الأذن [4].

---

(1) ينظر: اللغة الشعرية : 95.
(2) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحرب": 95. وينظر: قصيدة (عذابات لحظة : 30).
(3) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 78 ؛ وموسيقى الشعر بين حديها النفسي والجمالي : 10.
(4) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 153 ؛ ودير الملاك: 340 ؛ وبنية اللغة الشعرية: 82 ؛ والقافية في شعر السياب (فاعلية الدلالة وأنماط الأداء) ، د. رياض شنتة جبر وحميد يعقوب نعيمة ، مجلة جامعة ذي قار، كلية الآداب، العدد 1 ، المجلد 5، حزيران، لسنة 2009: 105.

وإنّ القصائد ذوات القوافي المرسلة تختلف من حيث إبداعها من شاعر إلى آخر حسب إمكانيته وتجربته الشعرية "فإرسال القافية يحتاج إلى إمكانيات شاعرية تحقق تعويضاً عن فقدان هذا العنصر الموسيقي الهام في القصيدة. ولعل إحساس بعض _ الشعراء بأنّ الجرس الموسيقي الذي تحققه القافية بتكرارها يقف حجر عثرة أمام انسياب الإيقاع الداخلي الذي يتحقق باسترسال المعنى _ هذا الأحساس هو الذي حدا بهم لإرسال قوافيهم"[1]، ذلك لأنّ الجرس الإيقاعي هو الذي يسند المعنى [2].

فضلاً عن أنّ القافية المرسلة توفر " كامل الحرية للشاعر في إبداع قصيدة حديثة من دون قيود وشروط مسبقة، وإرسال القافية بهذه الطريقة تجعل منها أكثر غنى وفعالية وفائدة لعالم القصيدة... ولعل من أفضل التقنيات التي تسمح بولادة هذا النوع من التقفية هي تقنية التدوير التي تكاد تغيب فيها التقفية الخارجية غياباً كاملاً لاسيما إذا كان التدوير كلياً "[3]. وبذلك تحتاج القصيدة إلى المواصلة الإيقاعية في عملية القراءة.

حفلت نصوص محمد صابر عبيد بهذا النوع من التقفية، وخاصة المتأخرة منها وهذا لهو علاقة بنضج الحساسية الإيقاعية عند الشاعر، لذا شكل نسبة عالية في شعرهِ بلغت (53.43%) إذ أثبت حضوراً بارزاً في أغلب نصوصه الطويلة والمتوسطة ونصوصه المركزة والتي لا تخلو جميعها من التدوير، ونجد هذا النوع من القافية في نص (دفء المواسم)[4] يقول فيه:

الصبح من راحلتي جدّ قريبِ
وأنا استنطقُ الفجرَ
وأذرو حكمةَ الخابورِ
ألهو ببقايا خزفِ الروحِ
أيا سيدةَ الماء استضيفيَ حرقة الأغصانِ
ردّي للحصى لونَ عيونه
أطفئي النارَ التي عدّت على وجه القطا
هزّي جذوع النخل في شطّي
فاني في فضاء الشوقِ.. طيرٌ
يعصرُ الأزمانَ والريحَ
ليغفو _ في أمانٍ وهوىً _

---

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 257.
(2) ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزبيث دور، ترجمة: د. محمد إبراهيم االشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961: 50.
(3) القصيدة العربية الحديثة: 154.
(4) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 15. وينظر: النصوص(ومضة: 21، وقفة للتأمل: 22، لها: 23).

بين... يديكِ

يتحرر النص من التقفية الخارجية تحرراً كاملاً، فيتوفر له هذا التدفق الإيقاعي والتلاحق السطري الذي حققه التدوير، إذ كان له دور كبير في إرسال القوافي، فالنص مكون من اثني عشر سطراً على تفعيلة الرجز، إذ بدأ التدوير من بدايته إلى السطر السابع، ثم يستمر التدوير وينتهي في السطر الحادي عشر.

وإنّ إرسال القوافي عوض عنه حضور نوسٍ من التقفية الداخلية المتلاحقة أيضاً تتمثل أولاً في صوت الواو في (أذرو، ألهو) في السطر الثالث والرابع، وثانياً في صوت (ياء المخاطبة) في (استضيفي، ردّي، أطفئي، هزّي) في السطر الخامس والسادس والسابع والثامن على التوالي، وصوت الياء أيضاً في (شطي، فاني) في السطر الثامن والتاسع.

لذا فإنّ التقفية الداخلية والتدوير حققا تلاحقاً وتدفقاً إيقاعياً زاد كثيراً من حركة النص و استمراريته بلا توقف نحو نهايته، وذلك ما تلاءم مع غياب القافية الخارجية فيه ومع دلالة النص بشكل عام، فالشاعر يريد الوصول إلى حبيبته. ولذلك فهو يرى أنّ الصبح قريب جداً منه، فهو يستنطقه كل يوم كي يحضر ويخلصه من هذا الفراق الذي أحرق أغصانه، فلم تعد مورقة وجفف جذوس نخلهِ فهو يذرو حكمة الخابور، فيشكل التناص هنا علاقة مفارقة مع قول ليلى بنت طريف الشيباني وهي ترثي أخاها الوليد، إذ تعاتب الشجر المورق الذي لم يجزس على فقد أخيها:

فيا شجر الخابـــور مالك مورقـاً كأنك لم تجـزس على ابن طريـفِ [1]

(1)

لذا يطلب من سيدة الماء (آلهة الماء) أن تستضيف حرقة أغصانه وتغذيها وتُطفِئَ نار شوقه، فهو بحاجة إلى الماء(اللقاء)، إذ يتحدث الشاعر عن نفسه فهو في الحب والشوق طائر حر ومنطلق يعصر الأزمان يحبسها ويحد من حركتها ليغفو في أمانٍ و هوىً بين يديها، حين ذاك يشعر بدفء المواسم، وبذلك تتحقق دلالة العنوان الذي اندمج بوحدة القصيدة وأصبح أحد مستوياتها التركيبية – الدلالية داخل سياق النص [2].

كما حضر هذا النوس من القافية المرسلة "الداخلية" في نصوص محمد صابر عبيد المركزة والتي قد تأتي في سطر شعري واحد أو أكثر، إذ تغيب في أغلبها التقفية الخارجية تماماً. ومنها قوله في نص (تبادل)[3]:

جرحٌ تشققهُ التباريحُ

---

(1) ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبو بكر علي بن عبد الله الحموي، تحقيق: عصام عصام شعيتو، ط1،دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1987: 1/ 278.

(2) ينظر: بنية العنوان في قصيدة السياب (الموقع والتحولات)، محمود عبد الوهاب، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، لسنة 1999: 2.

(3) صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى": 180. وينظر: النصوص(ارتواء: 175، دفاس: 181، مجال:182).

وجرحٌ يتغاوى بالخطوط

إنّ التماثل الصوتي الداخلي نتيجة تكرار كلمة (جرح) في بداية سطري النص قد خلق تقفية داخلية منحت النص إيقاعاً صوتياً ودلالة إيقاعية عبر التكرار الذي يركز على المعنى ويؤكدهُ ويمنح النفس نوعاً من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر [1]. الذي عبر عن معنيين ودلالتين مختلفتين في كل سطر، فالجرح الأول تشققه تباريح الشوق فهو متوهج شديد الحزن متألم كلما طال صدود المحب عنه، لكن تغيب عن الجرح الثاني هذه الدلالات كلها فليس له إلاّ أن يتغاوى بخطوطهِ،وإن تبدل الدلالة هنا متحققة من عنوان النص (تبادل) ليكون نقطة استناد لتوليد النص وتشكيل دلالته [2]. وليمنح التقفية المرسلة الداخلية لكلمة (جرح) المكررة دلالة جديدة في كل مرة بما ينسجم مع تجربة الشاعر.

(1) ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، د. يوسف أبو العدوس،ط1، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، 2007: 264.

(2) ينظر: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية : 47.

الفصل الثالث

دلالة التشكيلات الإيقاعية

المبحث الأول

دلالة إيقاع التدوير

يعرف مصطلح التدوير في العروض الموروث بأنه البيت "الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، ومعنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة"[1].

فالتدوير قديماً عبارة عن انقسام الكلمة إلى جزأين بين نهاية صدر البيت الشعري وبداية عجزه.

أما التدوير في شعر التفعيلة فقد اختلف مفهومه فهو انشطار التفعيلة إلى جزأين لا الكلمة فيكون أولهما في نهاية السطر الشعري وما تبقى منها في بداية السطر الذي يليه، إذ يشكل جزءا التفعيلة المدورة رابطاً إيقاعياً بين السطرين يحدث "نوعاً من التلاحم والاستمرارية اللغوية"[2] في القصيدة عبر اتصال التفعيلة واتصال المعنى الذي يستدعي نفساً موسيقياً واحداً، وإن هذا الاتصال يحقق الانسجام التام بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي داخل عملية التدوير [3]، والتي تقدم للشاعر "طاقة إيقاعية مفتوحة تماشي حركة نفسه وتدرجها في القصيدة الواحدة كما أنها تتناغم مع تفتح رؤياه وتضافرها عبر أعماله الشعرية المختلفة" [4]، فهو "حاجة تعبيرية وموسيقية لتحقيق إيقاع التجربة"[5]، وانسياب حركتها في ذهن الشاعر، فهو لا يعرض التجربة منطوقة بل يكسبها من مخيلته من غير توقف بتلاحق سريع [6].

وبفضل هذا التواصل والاستمرار الإيقاعي وامتداده بامتداد الأسطر مع صوت الشاعر وهو يتوغل داخل أعماق الذات ينشد مكابداتها وذكرياتها وانطباعاتها النفسية عن العالم [7].

---

(1) قضايا الشعر المعاصر:112 ؛ وينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، 1978: 191.

(2) موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية عروضية)، حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989: 23/1.

(3) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: 55.

(4) في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية)، د. علي جعفر العلاق،ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2003: 83.

(5) الغابة والفصول، كتابات نقدية، طراد الكبيسي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1979: 99.

(6) ينظر: التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة: 128.

(7) ينظر: التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر (1964-1975)، أحمد جار الله ياسين، رسالة ماجستير، إشراف: د. بشرى حمدي البستاني، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1998: 230-231.

لذا يعد التدوير في الواقع الراهن تقنية فنية ومنجزاً جديداً للقصيدة الحديثة لا يمكن أن يحدث عبثاً أو لمجرد رغبة الشاعر الشكلية في تحقيقه، بل الرغبة في خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها، استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية [1].

فالتدوير "أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيق مرمى نفسي ودلالي يقصده الشاعر"[2]، ويفتح مجالاً واسعاً أمامه ليعبر أكثر عما يختلج في أعماقه ولينقل رؤاه وعمق مشاعره [3]، بما يخدم وحدة النسيج الشعري وتماسكه "فالشاعر اليوم يوحد بين أجزاء قصيدته من الداخل، يفسر المعنى الواحد الشامل الذي هو موضوعه" [4].

ومع ذلك فإن الترابط العروضي الواحد المتشابك في القصائد المدورة كلياً قد يفضي إلى نمطية تفقد التحامها بالموضوس وتكف عن كونها استجابة حرة لتوتر التجربة وتدفقها [5]. خاصة إذا لم تتسم بمونولوج داخلي عميق [6]. لأنّ التدوير له علاقة بالنفس الدرامي في القصيدة الحديثة ويتناسب مع الأداء القصصي وأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال والأحداث المتلاحقة والتي تنسجم مع تلاحقها الإيقاعي [7].

فإن "قضية التدوير أصبحت جزءاً مهماً من بنية القصيدة الحديثة، وقد أسهمت بأنماطها المختلفة في إحداث تطور كبير في بنية هذه القصيدة لم يقتصر على الجانب الإيقاعي الصرف، بل تعدى ذلك إلى الجانب الدلالي بكل موجباته وظلاله"[8].

لذا فإن تقنية التدوير انتقلت من شكلها البسيط المحدود وهدفها الإيقاعي المحض إلى بنية تنطوي على قدر كبير من التعقيد والأهمية، سواء على صعيد الشكل أم المضمون، وتنوعت أنماطه وتعددت بما يناسب تعدد التجارب الشعرية وتنوس بنائها وأساليبها.

---

(1) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 176-177 ؛ وفي البحث بين لؤلؤ المستحيل، د. سيد البحراوي،ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988: 165.

(2) لامية المتنبي (مالنا كلنا جو يا رسول) دراسة إيقاعية، د. بشرى البستاني، مجلة آداب الرافدين، س 31، لسنة 1998: 156.

(3) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، ط1،مؤسسة نوفل، بيروت، 1981: 309.

(4) الرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979: 14.

(5) ينظر: في حداثة النص الشعري: 100.

(6) ينظر: التدوير في القصيدة الحديثة، طراد الكبيسي، مجلة الأقلام، العدد الخامس، 1978: 7.

(7) ينظر: دير الملاك: 331.

(8) القصيدة العربية الحديثة: 179.

إنّ التدوير يظل إمكاناً قابلاً للتشكل والتعدد حسب تجربة الشاعر وانسجاماً مع تدرجاتها اللونية والروحية والفكرية، إنه في هذه الحالة، مدىً مفتوح، يتسع أو يضيق، يتوتر أو يرتخي، يتشظى أو يلتئم. وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلاّ إلى إيقاعه الداخلي، وما فيه من ضجيج، أو صمت، أو هوى.لذا فإن التدوير يأتي على أنماط متعددة فقد يكون مقطعاً منفرداً أو جزءاً من مقطع، وقد يكون قصيدة كاملة أحياناً، أو لا يأتي إلاّ جزءاً منها فقط [1]. وذلك كله موجود عند شاعرنا محمد صابر عبيد، فقد وظف التدوير في شعره بكثرة بما يلائم عمق تجاربه وانطلاقها وكما يأتي:

التدوير الجملي :

يقوم هذا النمط على تدوير الجملة الشعرية الكاملة، إذ ينتهي التدوير بنهايتها، ليبدأ التدوير مع الجمل الشعرية الأخرى، وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدورة، وقد يكسر الشاعر هذا النظام إذ قد يدور بعضها وقد تتخللها جمل غير مدورة، وكل ذلك يخضع لضرورات تجربة القصيدة نفسها [2] والتي تمثل انعكاساً لتجربة الشاعر، لذا فإن كانت الدفقة الشعورية لهذه الجمل ممتدة فينبغي أن تكون الصورة الموسيقية ممتدة أيضاً ومعبرة عن هذا التدفق [3].

ونجد هذا النمط من التدوير في الكثير من نصوص الشاعر ومنها نص (خطوط أولية على كراسة الغرام)[4]:

ودنوتُ الآن من نفسي
فعلاتن فاعلاتن فا
فلم ألمح سواكِ
علاتن فاعلاتن
لم أكن أسطيعُ إحصاءَ ولادات هواكِ
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن
فلقد داهمني الشوقُ
فعلاتن فعلاتن فـ
كما تشتعل الأضواء في القرية بغتهْ

---

(1) ينظر: في حداثة النص الشعري: 82-83.
(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 180.
(3) ينظر: الشعر العربي المعاصر: 109.
(4) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 18.وينظر:النصوص(اللغز: 13، بكاء: 14. من دفتر الليل :27).
:27).

عـلاتن فعـلاتن فاعلاتن فعـلاتن
وعلى وهج سناها كلُّ شيءٍ يفتضحْ
فعـلاتن فعـلاتن فاعـلاتن فاعـلا
حدقـوا فيَّ
فاعلاتن فـ
استفاقت كلُّ أوجاعي
اعلاتن فاعـلاتن فا
غدتْ قمحاً...
عـلاتن فا
تسامى في أراضيهم
علاتن فاعـلاتن فا
فأغواها انعتاقي
علاتن فاعلاتن
اعبثي في روحي الولهى...كما شئتِ
فاعـــلاتن فاعـــلاتن فاعـــلاتن فـ
فإنَّ الروحَ صحراءٌ
علاتن فاعلاتن فا
تهاوتْ كلُّ أحلام السنين الغيدِ ما بين ذراعيها
عـلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعـلاتن فا
فما أعطتْ يدا،
علاتن فاعـلا
حتى إذا جـاءت لياليـكِ
تـن فاعلاتن فاعلاتن فـ
استقلّ الصبح والأبوابُ شُلّتْ..
اعلاتن فاعـلاتن فاعـلاتن
غادرت أقفالها،السور انحنى
فاعـلاتن فاعـلاتن فاعـلا
واستحالتْ جنّةُ العصيان في كفيـكِ ورداً وفما
فاعـلاتن فاعـلاتن فاعـلاتن فاعـلاتن فعلا

يحضـر التـدوير الجملـي فـي أربـع جمـل شـعرية فـي القصـيدة والتـي تتشـكل عروضياً من تفعيلة الرمل (فاعلاتن) والتي تتنوسصورها بسبب الخبن الذي جاء في (12) اثنتي عشرة تفعيلـة منهـا، والحذف الذي جـاء فـي ثلاث تفعيلات منهـا واحدة

مخبونة، وإنّ تعدد صور التفعيلات وتدويرها مع عدد الأسطر الشعرية في كل جملة خلق دلالة إيقاعية تلاءمت مع قصرها أو طولها وإكمال المعنى فيها.

لذا فإنّ التدوير لا يأتي لأجل العروض فحسب، "بل هو وسيلة فنية تتيح للمعنى الذي تطول جملته بحيث لا تتسع لألفاظها حدود السطر الإيقاعية، بأن يتعدى هذه الحدود لفظياً"[1] ليتناسب مع الدفقة الشعورية لكل جملة شعرية.

ففي الجملة الأولى يأتي التدوير في سطرين شعريين هما السطر الأول والثاني من النص:

ودنوتُ الآن من نفسي
فعلاتن فاعلاتن فا
فلم ألمح سواكِ
علاتن فاعلاتن

إذ تنقسم التفعيلة الثالثة (فاعلاتن) إلى جزأين، فالجزء الأول منها وهو السبب الخفيف (فا) بقي في نهاية السطر الأول، في حين شكل جزؤها الثاني (علاتن) بداية السطر الثاني. وبهذا يحقق التدوير اتصال النفس الموسيقي والنفس المعنوي في كلا السطرين، فقراءتنا دوماً ليست قراءة تفاعيل عروضية إنما هي أولاً قراءة معانٍ [2].

لذا فالشاعر هنا يضحي بالوزن من أجل المعنى، لا بالمعنى من أجل الوزن على طريقة الشعر العمودي، وإذا ما أعدنا كتابة السطرين السابقين مع السطر الثالث أصبح لدينا بيتان من مجزوء الرمل على الشكل الآتي:

ودنوت الآن من نفـــــسي فلم ألمح سواكِ
لم أكن أسطيع إحصاء ولادات هـــــــــواكِ

وعلى هذه الطريقة حصل الانقسام في الكلمة نفسها لا في التفعيلة، وهذا ما جعل نازك الملائكة في بداية الأمر تقرر امتناع التدوير امتناعاً تاماً في شعر التفعيلة فتقول لا يجوز للشاعر أن يورد سطراً مدوراً لأن السطر التالي سيبدأ بنصف كلمة [3] أو جزء منها منفصلاً من جزئها الأول، فهي تقيس التدوير في شعر التفعيلة على التدوير الموروث لتتراجع فيما بعد عن ذلك.

أمّا الجملة الثانية والتي يفصل بينها وبين الجملة الأولى سطر واحد فهي تبدأ من السطر الرابع من القصيدة وتتكون من ثلاثة أسطر، والملاحظ أنها لم تدور بشكل كامل، إذ انقطع السطر (الثالث) الأخير منها عن التدوير، لينتج دلالة إيقاعية تناسبت مع دلالة السطرين قبله، فالشاعر يداهمه الشوق ويجتاحه بسرعة متلاحقة أدت إلى

---

(1) التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر: 80.
(2) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 285.
(3) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 116- 117.

تدوير السطر الأول مع الثاني من الجملة، والذي انتهى بكلمة (بغتة) وبتفعيلة (فعلاتن) المخبونة غير المدورة والدلالة المفاجئة التي أدت إلى توقف الإيقاع وعدم اتصاله وتدويره عروضياً مع السطر الثالث منها.

أمّا الجملة الثالثة، فتدور كلياً، إذ تبدأ من السطر السابع إلى السطر الحادي عشر، فالتدوير مع الكثافة الفعلية في أسطر الجملة الشعرية حققا تلاحماً إيقاعياً متواصلاً فيه سرعة إيقاعية انسجمت مع دلالة الجملة الشعرية ومعانيها المتلاحقة.

أمّا الجملة الرابعة فإنها تأتي مباشرة بعد الجملة الثالثة، فهي تبدأ من السطر الثاني عشر وتنتهي في السطر السابع عشر، وبالرغم من أنها مدورة كلياً إلاّ أنّ الإيقاع فيها بطيء بعض الشيء لورود أكثر تفعيلاتها بشكلها التام، والذي تناسب مع سرديتها وجنوحها نحو ذكر تفاصيل لحالة الشاعر.

إنّ الهندسة الإيقاعية للتدوير في هذ النص فيها نوع من التنسيق الإيقاعي، إذ إنّ التدوير في الجملة الأولى يأتي في سطرين يعقبهما سطرٌ غير مدور وذلك ينطبق على الجملة الثانية أيضاً. أمّا الجملة الثالثة المكونة من أربعة أسطر والجملة الرابعة المكونة من خمسة أسطر فإنهما يتساويان تقريباً في زمن الوقفة الإيقاعية، فضلاً عن إغناء التدوير في هذه القصيدة بالتقفيات الداخلية وخاصة في الجملة الثالثة والرابعة في (استفاقتْ، غدتْ، تهاوتْ، أعطتْ، جاءتْ، شئت)، وبهذا كله يصبح النص نموذجاً فذاً للإفادة من التدوير وما يشتمل عليه من ثراء إيقاعي ومرونة تشكيلية دون أن يتحول إلى قالب جاهز [1] يحد من الدلالة الإيقاعية للنص، ومن استحداث إيقاع شعري تعبيري ينبثق من التخييل الشعوري والتركيب اللغوي [2]، عبر اتصال الجملً الشعرية إيقاعياً ودلالياً بفضل التدوير الجملي في النص.

2- التدوير المقطعي :

يقوم هذا النمط على تدوير مقاطع من النص بشكل كامل أو بعض الأسطر فيه، إذ "إنّ القصيدة المقطعية في الشعر العربي المعاصر قد يأتي أحد مقاطعها مدوراً تدويراً كاملاً أو مقطعان أو ثلاثة وهكذا، وقد تأتي كل مقاطع القصيدة مدورة على شرط أن يستقل كل مقطع من المقاطع بنظامها التدويري الخاص"[3]، بما يوافق دلالة كل مقطع في النص ودلالة التدوير فيه بشكل عام، ليضفي عليه دلالة إيقاعية تنسجم مع خصوصية النص وتجربة الشاعر فيه.

---

(1) ينظر: في حداثة النص الشعري: 87.
(2) ينظر: تجربة شاذل طاقة الإيقاعية، خالد مصطفى، الأقلام، س 5، لسنة 1999: 8.
(3) القصيدة العربية الحديثة: 186.

ومن الأمثلة على هذا التدوير المقطعي ما نجده في نص (تهويمات)[1]:

1
من أنفاسي..
فالن فالن
تنبعثُ الصورُ المغبرَّةُ..تترى
فاعلُ فاعلُ فالن فاعل فالن
وأنا أمشي في الشارسِ مشدوداً..
فعلن فالن فالن فعلنَ فالن
بالبرق الغامض والتعب اليوميِّ..
فالن فالن فعلن فعلن فالن فـ
وأنفاسِ الحلوى
علن فالن فالن

2
ألحقُ صورتك الهياجة.. في زمني
فاعلُ فاعلُ فالن فاعلُ فاعلُ فا
أو زمني البارق فيها..
لن فعلن فاعلُ فالن
لا..أدري
فالن فا
أنجو بتلابيب نزوعي
لن فاعلُ فالن فعلن فا
أسرقُ منها.. وردة حبٍّ
لن فعلن فالن فعلن فاً
لنزيز الإحساسِ..
علُ فالن فالن فا
أخنقها في غفوة ضوئي
لن فعلن فالن فعلن فا
أودسِ نفسي..
لن فعلن فا
أنثى الفضة
لن فالن فا

(1) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 79. وينظر: النصوص(إمضاء غير رسمي :67، نزوس:69، تمرين صعب: 75).

لتذوبَ
علُ فاعـ
على
لُ فا
م
سـ
هـ
لُ
ل
فًا

روحي
لا تن

يتكون النص من مقطعين، ففي المقطع الأول المكون من خمسة أسطر تنقسم تفعيلات المتدارك فيه بين (فالن) المشعثة و (فعلن) المخبونة و(فاعلُ) التي أباح الشعراء المحدثين فيها القبض وهي ضرورة غير موجودة في الشعر القديم أو النظام العروضي، إلاّ أنّ التدوير فيه أقل كثافة من المقطع الثاني، فقد جاءت الأسطر الثلاثة الأولى منه غير مدورة، لأن واقعها الدلالي لا يستدعي التلاحق السريع الذي يحققه التدوير، فالشاعر فيها يخلق من تهويمات شعوره وانفعالاته صوراً مغبَّرة الأفق تنبثق من كيانه/ أنفاسه/ لتنبعث متتابعة/ تترى، لكنها في الوقت نفسه متقطعة متفاوتة الأوقات، ثم يدور بعدها السطر الرابع مع الخامس، إذ حقق التدوير هنا ترابطاً إيقاعياً أكد استمرارية الإيقاس بما ينسجم مع واقع السطرين الشعريين الدلالي مع دلالة واو العطف التي عززت هذا الترابط على الصعيدين الإيقاعي والدلالي:

بالبرقِ الغامضِ والتعبِ اليوميّ
وأنفاسي الحلوى

أمّا المقطع الثاني فيشكل التدوير فيه هيمنة واضحة، إذ دور الشاعر السطر الأول مع الثاني، ثم بدأ التدوير ثانية من السطر الثالث إلى نهاية المقطع الشعري لينشغل به انشغالاً كاملاً بواقع (9) أسطر تتكون من (33) تفعيلة جاءت (16) تفعيلة منها مشعثة (فالن) و (10) تفعيلات مقبوضة (فاعلُ) و (7) تفعيلات مخبونة (فعلن).

إذ يؤدي تنويع التفعيلات مع كثافة التدوير فيها دلالة إيقاعية تناسبت تماماً مع سرعة وحركة المقطع الشعري وتلاحقه دلالياً، فالشاعر يلحق طيف من يحب وصورتها الثائرة الهياجة المنتشرة بامتداد شوقه وحنينهِ، لذلك فهي تثير عند الشاعر مجموعة من التساؤلات المحيرة والانفعالات المتلاحقة، فمرة يحاول النجاة بنفسه من

النزوس إليها والتعلق بها، ومرة يود لو أنه يتقرب منها ليشبع شهوة إحساسه المتحرك وشعوره الرقيق، ليجدها بعد ذلك كله مجرد تهويمات أذابت روحه على مهلٍ.

إذ تتلاشى بعدها هذه الصورة وتنخنق، لذلك فإن عنوان النص (تهويمات) يمثل " بؤرة النص ومفتاحه"[1]، وهذا ما نجده في أغلب العناوين التي اختارها محمد صابر عبيد لنصوصه، لذا فالعنوان عنده يمثل بنية متواصلة مع النص بشكل كامل، لكن هذا التواصل يحتاج إلى تأويل يصب في خدمة العمل الأدبي ودلالته المقصودة.

والملاحظ أنّ الشاعر قطع كلمة (مهلٍ) وكتبها بشكل رأسي من الأعلى إلى الأسفل:

لتذوب
على
م
هـ
لٍ
روحي

ليستولد من هذا الشكل الطباعي والإيقاع البصري والمتموج دلالة إيقاعية عمقت كثيراً من دلالة الذوبان البطيء وطول عذابه فهو يصور روحه تذوب قطرة بإثر قطرة متلاحقة على مهلٍ،وكأن الشاعر يبحث عن ذاته المتشظية عبر التشبث بحبه الذي يذوب على وهج الروح ورهافة الإحساس وبذلك يأخذ إيقاع البياض /الصمت/ في النص الشعري معناه من السياق الذي يرد فيه،والموقف الوجداني الذي يعيشه الشاعر،فيصبح أسلوباً تعبيرياً لا يقل أهمية عن إيقاع السواد/ الكلام/ في القصيدة فضلاً عن علامات التنقيط (..) في نهاية ووسط (11) سطراً شعرياً من القصيدة ليعبر بذلك عن امتداد لا نهائي لتهويماته بما يوافق عملية التدوير فيها إيقاعياً ودلالياً.

3- التدوير الكلي :

يقوم هذا النمط على التدوير الذي يحتضن النص بشكل كامل وكأنه جملة واحدة، إذ يشكل التدوير الكلي تتابعاً يربط النص إيقاعياً ودلالياً، وهذا التتابع تفرضه طبيعة تجربة الشاعر إذ "إنّ التدوير الكلي ينحو على المستوى الشكلي منحىً دائرياً، إذ إنّ نظامها الشكلي والكتابي يحدده مستوى وطبيعة تدويره فيها، ويخلق لفضاء القصيدة حدوداً معينة تتكثف التجربة ويعمل الفعل الشعري داخل محيطها، وتتميز

(1) تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، سامح الرواشدة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، مج12،س2، لسنة1997: 506.

قصيدة التدوير الكلي بانسيابية واستمرارية وتواصلية لا يمكن أن تتحقق في أي نمط آخر من أنماط التدوير الأخرى"[1].

وكأنموذج على هذا النوع من التدوير ما نجده في نص (ليلة حب جليدية)[2]، إذ قدم التدوير الكلي فيها دلالة إيقاعية متلاحقة ومتناسبة مع عواطف الشاعر وواقع النص دلالياً:

هلاّ قدمتِ
مستفعلن مـ
فقد توارى الليلُ،
تفاعلن مستفعـ
والأعشاشُ ضمّت زائريها،
لن مستفعلن مستفعلن مسـ
والشجيراتُ اللواتي لفَهنَّ الثلجِ.. عانقنَ بريقَ الرملِ
تفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستعلن مستفعـ
والطرقات لا غادٍ ولا رائحْ...
لن متفاعلن مستفعلن مستفـ
ونحن هنا... نعانقُ صبرنا المنهوكَ
علن متفاعلن متفاعلن مستفعـ
في قلقٍ وضيقْ
لن متفاعلان

اعتمد النص على التداخل بين وزنين في تشكيل إيقاعها العروضي، إذ مزج الشاعر تفعيلة الكامل (متفاعلن) والتي حضرت في النص خمس مرات، منها تفعيلة واحدة مذالة (متفاعلان) مع تفعيلة الرجز (مستفعلن) والتي جاءت بمجموع (13) تفعيلة منها تفعيلة واحدة مطوية (مستعلن).

إذ إنّ التداخل بين وزنين سريعين إيقاعياً منح النص مزيداً من الثراء الإيقاعي وحضور التدوير الكلي فيها عمل على تواصل النص واستمراره إيقاعياً ودلالياً، لتعبر عن فيض المشاعر المتدفقة لدى الشاعر، فهو يحض محبوبته على القدوم إليه بسرعة والتقرب منه، لأنه لم يعد يحتمل هذا البعد والفراق الطويل المضني، وهم يعانقون صبرهم الذي أنهكهم حتى غدوا في حالة من القلق والضيق لا تنتهي إلاّ بلقاء واجتماع تتحقق به المعانقة الفعلية، لذلك كرر واو العطف أربع مرات في بداية أربعة أسطر من النص، إذ جمعته وربطته برباط إيقاعي ودلالي متين، فضلاً عن

(1) القصيدة العربية الحديثة: 193.
(2) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 46. وينظر: النصوص(ابتهال :23، عراق 174، مباغتة: 182).

حركة النص المتدفقة وتتابعها الإيقاعي بسبب كثافة الأفعال فيها (قدمت، توارى، ضمت، لفّهنَّ، عانقهن، نعانق) وما تحويه أغلب هذه الأفعال من دلالة توحي بالحركة الدائرية المتواصلة والتي تناسبت تماماً مع دلالة إيقاس التدوير الكلي في عموم النص.

المبحث الثاني

دلالة إيقاع التكرار

يُعدُّ التكرار من التقنيات البارزة والمهمة في تشكيل الإيقاس، فمفهوم الإيقاس "ظاهرة التناوب للعناصر المتشابهة، كما يشمل التكرار هذه العناصر وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية، نعني بذلك خاصية التردد، هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاس"[1].

إذ إنّ التكرار في اللغة من كرر الشيء أعاده مرة بعد مرة أخرى، وكررت عليه الحديث إذا رددته عليه [2]. ولذلك نجد أنّ التكرار اصطلاحاً في أبسط مستوياته هو "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متَّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين"[3].

فالتكرار هو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاس بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي"[4] عبر "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً"[5] يتغلغل داخل البعد الزمني على نحو متساوٍ، وعلى إثر ذلك تنجلي وظيفة التكرار ودلالة إيقاعه الذي يراد به تقوية النغم والاهتمام بقوة المعاني وبفاعلية الصور ذات التفاصيل الدقيقة [6].

---

(1) تحليل النص الشعري، يوري لورتمان، ترجمة: محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999: 95.
(2) ينظر: لسان العرب، مادة (كرر): 5/ 136.
(3) معجم النقد العربي القديم:1/ 370.
(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 117-118.
(5) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979: 239.
(6) ينظر: البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية، خيري صباح الدين فريد عبد الله الجبوري، أطروحة دكتوراه فلسفة الأدب العربي، بإشراف د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، جامعة الموصل، كلية التربية، 2005: 29.

وقد اعتنى البلاغيون القدامى عناية كافية بهذه التقنية على خلاف ما ادعاه بعض النقاد، من أن "أسلوب التكرار ثانوياً في اللغة إذ ذاك " [1]، بل اهتموا بالمستوى البلاغي للتكرار وركزوا على فوائده وجمالياته، وقد نبه ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) إلى مواطن جمال التكرار، ومواطن قبحه فقال: "فأكثر التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه. ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلاّ على جهة التشوق والاستعذاب"[2].

أمّا الزركشي (ت 794 هـ) فقد تعرض له في سياق دراسة البلاغة القرآنية، ويرى أنّ أعظم فوائده التقرير وقد قيل إذا تكرر تقرر، وعدد له سبع فوائد [3].

أمّا النقد الحديث فقد اهتم بالمستوى الإيقاعي والدلالي [4] والنفسي للتكرار فهو فهو يسلط الأضواء على المركزين الفني والدلالي معاً [5]. ولما كان التكرار التقليدي القديم تكراراً خطابياً بالدرجة الأساس متوجه إلى الخارج وغايته توليد إيقاد حماسي رنان، فإنّ التكرار في شعر التفعيلة الحديث ينزع إلى إبراز إيقاد درامي نفسي يستهدف البوح بأحاسيس الشاعر الباطنة، أو حالته الذهنية،والإيحاء بمعانٍ مختلفة[6]. مختلفة[6].

إذ إنّ التكرار "يصور الانفعالات النفسية لارتباطه الوثيق بالوجدان، لأن المبدس لا يكرر إلاّ ما يثير اهتمامه ولا يكرر إلاّ ما يهدف نقله إلى مخاطبيه"[7]، لأنه لأنه حينما يكرر شيئاً فإنه يريد تمييزه عن غيره بتسليط الضوء عليه، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية [8]. إذ يشكل "نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها"[9] الذي يتفاعل مع التكرار الذي يخضع لطبيعة التجربة الشعرية "فهي التي تفرض وجوداً معيناً

---

(1) قضايا الشعر المعاصر: 275.
(2) العمدة : 74/2.
(3) ينظر: البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن زيد بن عبد الله بن بهادر الزركشي (ت 794هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، 1391هـ/ 1972م: 3/11-18.
(4) ينظر: تكرار التراكم وتكرار التلاشي، عبد الكريم راضي جعفر، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999: 1.
(5) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: 101.
(6) ينظر: الشعر العربي الحديث (تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي)، س. موريه، ترجمة وتعليق: وتعليق: د. شفيع السيد و د. سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003: 341.
(7) اللسانيات وتحليل النصوص، د. رابح بوحوش، ط2، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2009: 84.
(8) ينظر: التكرار بين المثير والتأثير، عز الدين السيد، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1973: 37-38 ؛ والاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 67 ؛ وقضايا الشعر المعاصر: 276.
(9) القصيدة العربية الحديثة: 201.

ومحدداً للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكرار معين"[1] يولد لدى السامع دلالة إيقاعية تنسجم مع طبيعة هذه التجربة بمستوياتها المختلفة ومن هنا "لا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام"[2].

فالتكرار إذن عنصر فاعل في تشكيل الخطاب الشعري ضمن قيم صوتية إيقاعية ترتبط بسياقه وبإطاره داخل التركيب أو الشكل الذي ترد فيه، إذ لا يظهر البعد الإيحائي للكلمة المتكررة ولا تتحد دلالتها إلاّ من خلال السياق وبضروراته المختلفة وتشكيلاته المتنوعة [3]. فالتكرار "يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن، ففي كل عبارة طبيعية نوسد من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. إنّ العبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوسد من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لابد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها"[4].

ويحقق بذلك دلالة إيقاعية تلائم تجربته الشعرية ويولد لدى المتلقي عبر التكرار "حساً بالتوتر والتوقع وهما إحساسان ينتهيان إلى طبيعة اللغة الشعرية القائمة على التوتر والتوقع"[5]. مما يجعل من القارئ مشدوداً ومثاراً إلى بنية النص الشعري الشعري عبر حركة إيقاعية متنامية داخله من جهة، والبوح بأسرار النص وكشف خفاياه وفك شفرات عباراته للوصول إلى مغزاه الدلالي من جهة أخرى.

إذ يمكن عد التكرار جزءاً من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر أن ينظم ألفاظه بحيث يقيم أساساً عاطفياً تكتسب الألفاظ عبره طاقة إيحائية ويزيد أصواتها ائتلافاً وانسجاماً ويزيد مضمونها وضوحاً وجلاءً، فما هو بالتوقيع الرتيب [6]، إنما هو إمعان في "تلوين نسيج النص تلويناً في غاية الجمال والحذاقة، بحيث تترك في

---

(1) م. ن: 200-201.

(2) التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، د. موسى ربايعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،جامعة مؤتة، الأردن، مج 5، سـ 1، لسنة 1990: 172.

(3) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، طباعة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985: 39-40 ؛ وعلم الدلالة دراسة وتطبيق، ط1، نور الهدى لوشن، منشورات خان يونس، بنغازي، 1995: 95.

(4) قضايا الشعر المعاصر: 277-278.

(5) جماليات الأسلوب في رواية مجرد (2) فقط، د. موسى ربايعة، الأقلام، سـ3، لسنة 1998: 32. 32.

(6) ينظر: إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987: 275 ؛ والظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005: 87.

نفوسنا ذلك الإرنان والترنيم اللذين يفعلان فعلهما السحري في نقل مضمون القصيدة وتوصيل تأثيراتها المطلوبة"[1].

وبذلك يصبح القارئ على صلة متينة مع النص عبر شعوره بالانسجام والتوافق والقبول [2]. إذا ما استخدم الشاعر التكرار "على النحو الذي يقف تماماً عند حدود الحاجة الشعرية القصوى له، أما إذا استمر التكرار في القصيدة حتى يتعدى الحدود فذلك هو الدخول في الفقدان إلى صغر المدلول وهو انسحاب التكرار عن المركز وإبعاده إلى جهات هامشية للموسيقى"[3].

ويحدث هذا حينما لا يكون الشاعر متمكناً من أدواته الشعرية كي يخرج التكرار من حدوده الدنيا في المتعة المجردة والإيقاس المجرد إلى فضاء أوسع عبر الانتقال به إلى مستوى إبداعي خلاق، فالتكرار الشعري البارس الذي ينم عن وعي فني متقدم، يجيء في القصيدة على وفق أشكال مختلفة موظفة أساساً لتأدية دلالتها بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة، تحقق للتكرار دلالة إيقاعية متلائمة مع حالة الشاعر النفسية محاولاً بها إظهار ما به من حزن وفرح، وهو يناوب الصيغ اللغوية في سياق التعبير ويمارس التأثير بالمتلقي مع القدرة على نقل المعنى الذي قصده الشاعر عبر التكرار [4] الذي يساعد على "تماسك البناء العضوي في القصيدة من جهة ويعمق الإيحاء التعبيري الذي يتوخى الشاعر بثه من جهة أخرى"[5].

كان التكرار في شعر محمد صابر عبيد على وفق أشكال مختلفة تماماً لما تقتضيه تجربة كل قصيدة وما يقدمه من دلالة إيقاعية مهمة في إغناء النص الشعري. لقد تعددت صور التكرار واختلفت عند الباحثين إلاّ أنّ البحث اقتصر على الأشكال التي شكلت ظاهرة في شعره، وبذلك ستكون دراسة أشكال التكرار ضمن المحاور الآتية:

1- تكرار العنونة:

يعد العنوان المحور الأساس الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات، وتتعالق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد، والعنوان في أي نص لا يأتي مجانياً أو

---

(1) تطور الشعر العربي الحديث في العراق "اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج"، علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1975: 227.

(2) ينظر: الإيقاس الداخلي في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، مستل مطبوس بدار الحرية للطباعة، بغداد، 1989: 5.

(3) القصيدة العربية الحديثة: 203 ؛ وينظر: لذة النص، رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفاء والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988: 44-45.

(4) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 203 ؛ وقضايا الشعر المعاصر: 277.

(5) دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة (أديب ناصر أنموذجاً)، د. رحمن غركان، مجلة الموقف الثقافي، س 32، لسنة 2001 : 85.

اعتباطياً، وإنما هناك علاقة وطيدة ومؤسسة بين العنوان ودواله وبين النص وعنوانه، وهي علاقة تأخذ أشكالاً وتجليات لا حصر لها، لأنّ لعبة العنوان هي اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق [1].

وبما أنّ العنوان قد يثير مشاعر جمالية إمتاعية ذات وقع إيقاعي أو دالاً على قضايا فكرية أو موضوعية [2]، إلاّ أنّ " وعي الدلالة يبقى هو حجر الأساس في تشييد العنوان، أمّا الأشكال التي يتخذها العنوان في عبارته فهي صور تدور حول مركز الدلالة لكنها لا تستطيع الإفلات من مجال جذبها أبداً "[3]، فالعنوان علامة دالة تجعل المدارات الدلالية والأبعاد الرمزية التي تحفل بها بنية النصوص الأمر الذي جعل المنظرين يولون العنوان عناية فائقة لا بوصفه مجرد عتبة ينبغي الوقوف عندها فحسب، بل بوصفها علماً قائماً بذاته له أسسه وقواعده وأعلامه [4].

وعلى الرغم من أن العنوان "عملٌ مختزلٌ أشد ما يكون الاختزال" [5]، فهو أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث قاصداً استقراءها واستنطاقها وتأويلها [6]، بما يخدم يخدم دلالة النص إذ "تتطلب قراءته استعادة مراحل تكوينه لغةً ودلالةً"[7].

فالعنوان "ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوسد والثراء مثله مثل النص، بل هو نص موازٍ، كما عند جيرار جينيت. وإذا كان النص نظاماً دلالياً وليس معانٍ مبلغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامز له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماماً"[8].

---

(1) ينظر: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، خليل الموسى، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000: 38 ؛ وشعرية كتاب الساق على الساق في ما هو الفاريق، الهادي المطوي، مجلة الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 28، س1 ، يوليو/ سبتمبر، لسنة 1999: 456 ؛ والعنوان ودلالاته في رواية(بوح الرجل القادم من الظلام)،لإبراهيم السعدي،الخامسة علاوي،مجلة عمان، س 142، لسنة 2007: 61.

(2) ينظر: عناوين الكتب بين القديم والحديث- بين الجمالية والدلالية، طراد الكبيسي، مجلة عمان، س 45، لسنة 1999: 30.

(3) ثريا لنص، مدخل لدراسة العنوان القصصي: 10.

(4) ينظر: العنوان ودلالاته في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام): 61.

(5) العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998: 15.

(6) ينظر: السيموطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، س3 ، يناير/ مارس، لسنة 1997: 97.

(7) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، بيروت، 2002: 168.

(8) سيمياء العنوان: 37.

إذ يتمتع العنوان بأولوية التلقي ومن ثم التأويل وغالباً ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل العنوان [1]. فالقراءة التأويلية لها أهمية كبرى في إزالة التعتيم العنواني بسبب غموض سياقه أحياناً وسعي هذه القراءة إلى تأسيس علاقة دلالية بين العنوان والقصيدة [2]. لأنّ العنوان يمثل بنية مركزية باثة و"بؤرة دائمة الإشعاع في شعرية النص الأدبي، ولم يتوقف الاهتمام به عند حدود الجانب البنائي – بالمعنى الشكلاني الصرف، بل أخذ يستنطق البعد السيميائي في تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم، وبين البنيات المشكلة لمتن الهرم، عبر متابعة العلامات الهابطة من الرأس إلى المتن، أو الصاعدة من المتن إلى الرأس وما تحدثه في تقاطعاتها في مراكز معينة من إيحاءات وصور وإيقاعات"[3] في إطار الكشف عن شبكة من الدلالات المركزية المنبثقة منه [4].

وحين يوصف العنوان حسب ليوه- هونك بأنه "مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواها العام، وتغري الجمهور المقصود"[5]، فإنّ ذلك ينكشف على مجموعة من الوظائف التي ذهب – رومان ياكبسون- إلى وصفها بالوظائف الانفعالية والمرجعية والانتباهية والجمالية والميتالغوية، وأضاف إليها – هنري ميتران- فيما بعد الوظيفتين التحريضية والإيديولوجية [6].

وبهذا يعد العنوان جزءاً فاعلاً في العمل الأدبي وتكراره على مستوى المجموعات الشعرية أو القصائد يضفي إيقاعاً مضافاً إلى ما في المتن من إيقاع، إذ يقدم دلالة إيقاعية عبر التكرار الذي يولد الدلالة.

يبتعد محمد صابر عبيد عن عنونة قصائده بعناوين ملفوظة من النص الشعري، وهي حينما يقوم الشاعر "بانتزاع لفظة أو عبارة من النسيج اللغوي للنص وتوضع عنواناً له"[7]، بل تأتي عناوينه من خارج نسيجه النصي لكنها مفعمة بالدلالة والرؤية

---

(1) ينظر: العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي: 19.

(2) ينظر: عنوان القصيدة في شعر محمود درويش- دراسة سيميائية-، جاسم محمد جاسم خلف، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، جامعة الموصل، كلية التربية، 2001: 6 ؛ والألسنية وتحليل النصوص الأدبية من وحدة الجملة إلى كلية النصوص، حاتم الصكر، آفاق عربية، س 3، آذار،لسنة 1992: 92.

(3) المغامرة الجمالية للنص الشعري: 113-114.

(4) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996: 303.

(5) السيموطيقا والعنونة: 96.

(6) ينظر: قضايا الشعرية: 33. ؛ و العلامة الشعرية –قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، د. محمد محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن، 2010: 44.

(7) بنية العنوان في قصيدة السياب (الموقع والتحولات): 20.

والرؤية التي تمثل "بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه نص القصيدة الشعرية ويتخلق وينمو"[1].

وإن كان تكرار العنونة امتنع على صعيد القصائد فإنه حضر وبشكل لافت في عنونة مجاميعه الشعرية ليأخذ تكرار العنونة هنا شكلين الأول تكرار العنونة الرئيسية للمجموعة الشعرية في عناوينها الفرعية، والثاني تكرار العنونة الرئيسية داخل متون قصائدها.والجدول الآتي يوضح ذلك:

المجموعة الشعرية	العناوين الفرعية
أناشيد التفاحة البنفسجية	أناشيد الحب أناشيد الحرب
صياغات خاطئة للحلم	الصياغة الأولى الصياغة الثانية الصياغة الثالثة الصياغة الرابعة
لا باب سوى بابي	تتكون هذه المجموعة من (23) قصيدة ويتكرر عنوانها في متون (9) قصائد منها وهي (مقام الحيرة، لا عزاء لخسوف النشيد، حوار داخلي، مأتم، القصائد التالية، هدنة مؤقتة، كلمة كبيرة في مأتم صغير، رثاء العنوان، بابي)

بدا لنا اختيار مجموعة (صياغات خاطئة للحلم)[2] أنموذجاً للدراسة عسى أن تكون دراستها قادرة على تسليط الضوء على بقية العناوين.

اختار الشاعر محمد صابر عبيد جملة مركبة ليضعها عتبة عنوانية كبرى تستظل تحتها جميع العنوانات الأخرى، إذ تعد دالاً افتتاحياً مهماً لأنها تشكل تصوراً عاماً لجميع العناوين الفرعية الصغرى، فلابد لها من استيعاب المعطيات الدلالية والإيقاعية للعنوانات الأخرى عبر التكرار اللفظي عن طريق لفظة (الصياغة) بما يوحي بالتعداد أو التفصيل أو انتماء الجزء إلى الكل أي إيجاد ما يتلاءم مع العنونة الكبرى (صياغات خاطئة للحلم) وما منحه تنكير (صياغات) من فضاء دلالي واسع.

(1) السيموطيقا والعنونة: 106.
(2) كتب قصائد هذه المجموعة بين عامي 1993-2000.

تشير مفردة (الصياغة) بوصفها دالاً افتتاحياً للعناوين الفرعية (الصغرى) الأربعة إلى صناعة الحلي الذهبية وهي مفردة تحيل مباشرة إلى العلاقة الوثيقة بين صياغة الذهب وصياغة الشعر لترادها على السنة الشعراء والنقاد قديماً وحديثاً، واشتراكهما في تقنية السبك التي تفضي إلى حسن الصنعة والجمال، فمثلما تزين الحلي أجساد النساء يزين الشعر الكلام، لذا وظف الشاعر لفظة (الصياغة) عبر تكرارها في عناوينه، فهو يؤكد على أنّ حروفه من ذهب لأنها كلمات إبداعية وهي صياغة فعلاً، فقد ارتقى بالكلام والحروف عن المستوى الاعتيادي للألفاظ ليسمو بها إلى فضاءات أبعد وأجلى.

يُوَّلد تكرار العنونة في هذه المجموعة الشعرية دلالة إيقاعية تنبع وتتدفق منه وحسب ما تؤول إليه التجربة الشعرية وليس هذا فحسب بل صار تكرار العنونة "عبارة عن سلسلة من الحلقات المتولدة بعضها من بعض، يتبادل الوصل والفعل، عبر المسار الدلالي المتنامي، فمن معاينتنا للعناوين، يتبين لنا أنّ للعنوان تأثيراً كمياً ونوعياً في تشكيل عنصر فني مفتاحي آخر يتمثل في اللازمة المترددة التي تعد من بين المؤشرات المميزة للقصيدة العربية الحديثة"[1].

ولعل في تكرار كلمة (الصياغة) في العناوين الفرعية (الصغرى) ما يدل على أنّ الشاعر جعل منها رابطاً إيقاعياً ودلالياً مع العتبة الرئيسية (الكبرى)، مما يمنح القارئ إيحاءً بأن يكون العنوان بما يحمله من بنية إيقاعية متكررة، أحد الوسائل المساهمة لربط عناوين المجموعة فيما بينها لتكون وحدة عضوية أو جو واحد تنطوي عليه المجموعة الشعرية [2].

فالصياغة الأولى انطوى تحت جناحها كم كبير من انصوص المركزة أو (قصيدة الومضة) استهلها بعتبة الإهداء إلى أجمل حلية صاغها شعراً إلى أول امرأة افتتح بها شعره (آمنة) زوجة كانت أم حبيبة أم وطناً:

إلى آمنة....
الزوجة الفدائية
أول المبتدى....
وآخر المنتهى

فيجعلك الشاعر تستشعر أهمية هذه العتبة بما يندرج تحتها من صياغة أولى (آمنة) التي تمثل ذروة النص وغاية الشاعر في نظم المجموعة فهي أول المبتدى وآخر المنتهى.. ولا يكتفي الشاعر بتكرار العنونة في الصياغة الثانية بل يكرر

---

(1) وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، عثمان بدري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، س8، لسنة 2003: 23.

(2) ينظر: بنية الإيقاع في شعر معد الجبوري، قاسم محمود محمد الجريسي، رسالة ماجستير، إشراف: محمد جواد حبيب البدراني، كلية التربية، جامعة الموصل، 2007: 107.

الإهداء إلى المرأة الرابضة في ذاته وأعماقه إلى (العنقاء) فهي التي تمثل أحلامه وقمره الذهبي وأجمل حكاياته. لينتقل الشاعر في الصياغة الثالثة إلى البحث عن الحب والأمان والحرية لتلتقي مع الصياغة الرابعة وهو يهديها إلى (تلك الأحزان التي لا بدائل لها)، وهو يتكلم عن فضائين عملاقين تتفرد منهما أصداء مختلفة هما عريس الشفق/ القصيدة التي يهديها إلى روح أخيه عبد المنعم الذي استشهد في مناسبة وطنية ما، وقصيدة زمار مدينة الشاعر التي عانقت طفولته وذكرياته.

إنّ الشاعر محمد صابر عبيد يحاول عبر تكرار العنونة وما ينطوي تحت كل صياغة من صياغاته في هذه المجموعة أن يعبر عن المكامن الإنسانية الجميلة فرحاً أو حزناً، لتأتي تجربته الشعرية قريبة من الروح الصافية بعيدة عن الزيف منسجمة مع التكرار إيقاعاً ودلالةً.

2- تكرار الأصوات:

يعد هذا النمط التكراري أكثر أنماط التكرار دقةً، إذ يتكرر حرف معين مرات عدة في سطر شعري واحد أو ضمن مقطع معين، وبما أنّ الصوت أصغر وحدة لغوية فهو يمثل أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلة في نسيج القصيدة، وهو يكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة عبر الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتنافرة التي تؤلف موجهات تشتغل نحو تكوين قيم مدلولية معينة، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال فصل الصوت عن الدلالة [1]، لتتشكل بذلك دلالة إيقاعية نابعة من الصوت المكرر في داخل النص الشعري.

لذا فإنّ لتكرار صوت معين داخل السياق الشعري من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة [2] وهذا لا يتحقق من قدرات اللفظ المجرد وإيقاعه الصوتي المجرد، بل ينشأ من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوه مباشرة ومن علاقته العامة بسائر السياق،وإنّ الشاعر في صياغته للكلمات التي تؤلف النسيج الشعري لقصيدته لا يتعامل معها تعاملاً اعتباطياً بل ينتقيها مستغلاً الخواص الحسية لأصواتها وجرسها وقدرتها الفعالة على إنتاج الدلالة الإيقاعية للنص الشعري [3].

فمهارة الشاعر تكون في حسن توزيع الأصوات حين يكررها كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته [4]، محدثاً بذلك تأثيراً في نفسية المتلقي، على

---

(1) ينظر: المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000: 26.

(2)ينظر: قضايا الشعرية: 54.

(3) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 22-23.

(4) ينظر: موسيقى الشعر: 49-50.

الرغم من أنّ بعضاً منها قد يرد بشكل عفوي، إلاّ أنّ للدوافع اللاشعورية وظائف متعددة، إذ إنّ عنصر تتغير الكلمات بإبداله أو زيادته أو حذفه فله وظيفة تعبيرية تعود إلى طبيعته الموحية التي لا تجعل تأثير الكلمات محصوراً في دلالتها فحسب، وإنما في نظام بنائها الصوتي أيضاً، ولذا عني العرب بجرس الحروف وأحست بأثره في بناء الألفاظ [1]، لأنّ أصوات الحروف "تنسرب إلى مركز الحس ومواطن التأثير فتثير الرؤى والأطياف وتعمل أوصافها من اللين والقوة والرخاوة والتماسك عملها الخفي والمضمر في النفس، فإذا ما تكرر الحرف كأنه نقرةٌ تنبع على وتر واحد فيتميز الرنين ويقوى باعث الإيقاظ والتأثير"[2] على المتلقي.

فالشعر ليس هو المجال الوحيد الذي تخلق فيه رموز الأصوات وآثارها، وإنما هو المنطقة التي تصبح فيها العلاقة بين الصوت والمعنى هي المتحكمة في حضور الأصوات وتكرارها في النص الشعري.

وبالنظر إلى شعر محمد صابر عبيد نجده مدركاً جمالية الأصوات وأهميتها في خلق إيقاس النص. وقد اخترنا أنموذجاً لهذا التكرار مقطعاً من نص (قرصنة عارية)[3]:

نباغتُ أحلامَنا
نلاعبُها
نتلاعبُ بها
نأخذُها على حين غرّةٍ..
يا ويلنا..
ما زلنا رغم تغلغل الصدإ في رؤوسنا وأصابعنا وطفولتِنا
نقرأ ونكتبُ ونعشقُ
نلملمُ ما تبقى من كياستنا لنقاتلَ كما يجبْ
فينكسرُ السهمُ الضالُّ
وينسفحُ الليل على قمصاننا المكهربةِ بالأخطارْ
ويكفّ السرّ عن اعتقال الظلال وتقديس الأسى.

في هذا المقطع من النص المكون من (11) أحد عشر سطراً شعرياً نلاحظ حضوراً واضحاً لصوت النون، وفي غالبية النص كان النون معبراً عن ضمير جمع المتكلمين مقترناً مرةً بالفعل المضارع (نباغت، نلاعب، نتلاعب، نأخذ، نقرأ، نكتب، نعشق، نلملم، نقاتل، ينكسر، ينسفح)، ومرةً ثانية مقترناً بنهاية الأسماء (أحلامنا،

(1) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: 147.
(2) البناء الصوتي في البيان القرآني، محمد حسن شرشر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1988: 91.
(3) صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الثالثة": 243. و ينظر: النصوص (عريس الشفق :250 ؛ مهرجان الألفاظ : 263 ؛ لغز:226).

ويلنا، رؤوسنا، أصابعنا، طفولتنا، كياستنا، قمصاننا)، وإنّ تكرار صوت النون أسهم في تحقيق انسجام إيقاعي ودلالي في تعبيره عن خاصية الجمع، إذ إنّ غنّة النون وذلاقته وانفتاحه قد كونت له طبيعة مائعة [1]، مما يعني أنه أصلح للتعبير عن جمع المتكلمين.

لذا اقترن الشاعر بصفة الجماعة وانصهر فيها لاغياً بذلك فرديته منتجاً حركة مستمرة، فالواحد لا يتحقق إلاّ بحركة الجمع وهو ما أكده الشاعر بتكراره لصوت النون وكأن الجمع هو الذي يتحدث في النص وليس الشاعر نفسه، وهذه طريقة يمارسها الشاعر لا ليعبر عن ضياع الإنسان بفرديته فقط، وإنما ضياع المجتمع رغم ما به من أمل نحو غدٍ مشرق، فالبنية الصوتية والتركيبية التي تآزرت مع العلائق الدلالية [2] كانت قائمة على تكرار النون وتراكمه بشكل مكثف في النص الشعري "متأتٍ من حيويتها الفاعلة مع الدلالات التي عبّرت عنها، فالكلمة بوصفها إشارة في الشعر لا تمثل اتحاداً صوتياً ومعنوياً، ولكنها مؤتلفة، وحسب وجودها يتحقق أثرها الإيقاعي على المتلقي، فالسياق العام والخاص هو معيار تحويل المعنى للصوت"[3] في النص.

(1) ينظر: الأصوات اللغوية: 58 ؛ ومباحث في علم اللغة واللسانيات، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، دار الشؤون العامة، بغداد، 2002: 144 ؛ وحروف الذلاقة: (ف، ب، م، ل، ن).

(2) ينظر: البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية: 43.

(3) قصيدة غريب على الخليج، د. بشرى البستاني، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999: 14.

3- تكرار كلمة في البداية:

وهو عبارة عن توالي الكلمة بشكل متواتر في بداية كل سطر شعري وفق هذا النسق (أ...، أ...)[1]. وإنّ هذا التكرار يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويجسمه ويعبر عن معانيه بشكل دقيق، إذ يمكن لهذا التكرار أن يكون معبراً عن امتداد الزمن أو قصره عن الحركة بأشكالها أو عن القلة أو الكثرة [2].

فالشاعر يميل إلى هذا الأسلوب من التكرار ليس من أجل التأكيد الحرفي العادي ولا من أجل المدلول السطحي للكلمة، بل هو يحاول قدر استطاعته أن يكون المدلول شحنة معبرة تنمو إذ توضح جمالية التضارب والتصادم المتصارد بين الجانب الشعوري والجانب اللاشعوري للتكرار [3].ومعنى ذلك أن "يعكس الصراد المحتدم بين العقل والعاطفة، أو بين الوعي واللاوعي، وبمعنى أصح يراد التكرار ليحقق التوازن بين الثنائيات المضطرمة في ذات الشاعر الأمر الذي يجعل من التكرار نسقاً كاشفاً عن الأثر النفسي والانفعال لدى الشاعر ومسلطاً الضوء على جوانب معتمة أو مضمرة في نصه وفي جوهر ذاته"[4].

يأتي هذا النوس من التكرار في شعر محمد صابر عبيد بأشكال متنوعة منها تكرار: **(الاسم أو الفعل أو الحرف)** وعلى وفق الآتي:

---

(1) ينظر: اللغة الشعرية: 124.

(2) ينظر: ظاهرة التكرار في الشعر الحر، د. صالح أبو إصبع، مجلة الثقافة العربية، س3، السنة الخامسة،لسنة 1978 : 34.

(3) ينظر: الشعر الجاهلي، شوقي ضيف،ط2، دار المعارف، القاهرة، 1979: 92-93 ؛ وشعر السياب " دراسة إيقاعية " أطروحة دكتوراه: 116.

(4) الإيقاس في شعر شاذل طاقة: 88.

أ- تكرار الاسم:

يتكرر هذا النوسد من التكرار في عدد من النصوص، وكأنموذج عليه نأخذ نص (حلب)[1]:

فندقٌ يحرسهُ ليلٌ أمين
فندقٌ يقضمُ سأمَ العابرينْ

كرر الشاعر كلمة (فندق) في بداية سطري النص وعِبْرَ هذا التكرار حقق الشاعر البروز لهذا المكان الذي يُعَّدُ البؤرة المركزية ومحور الحدث الدلالي والإيقاعي في النص، لذا عمد الشاعر إلى طريقة مكثفة في وصفه لتبرز منه صورة سريعة وموجزة للفضاء المكاني (فندق) في فضاء زمني معين، مما أنتج دلالة إيقاعية زمكانية مهمة عند الشاعر حول الكلمة المكررة.

وبالرجوسد إلى عنوان القصيدة (حلب) وما يحققه من تلازم دلالي كبير مع متن النص المركزة، إذ إنّ "العنوان في هذا النمط من القصائد أمين على التلاحم بينه وبين النص الشعري، لأنّ اختزال القصيدة يسمح بالتجاوب الدلالي بينها وبين العنوان"[2].

ومن تلاحم العنوان مع الكلمة المكررة (فندق) تتشكل بذلك معالم المكان النهائية (فندق حلب) وعبر هذا التكرار يخلق الشاعر صورة واقعية ذات دلالتين الأولى سلبية، فهو الفندق البائس الذي كان ينام فيه الشاعر في وسط مدينة تكريت بعيداً عن أهله في الموصل حينما كان يُدَرِّسُ في جامعة تكريت آنذاك، أما الدلالة الثانية فهي ايجابية، إذ شكل جزءاً من الفندق وهي غرفته المأوى البديل عن بيته، فضلاً عن قربه من الكلية التي يُدَرِّسُ فيها، لقد شكل تكرار كلمة في البداية حضور دلالة إيقاعية عبرت عن تجربة الشاعر، فالكلمة المكررة في هذا النص "لا تنهض شعرياً بما تدل عليه فحسب، إذ إنّ المسافة بين الدال والمدلول قصيرة، الأسماء تشير إلى مسمياتها الحقيقية دون ترميز أو تعتيم، بيد أنها تلتحم في بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الداخل والخارج، وتضع المتلقي في حالة التوتر الجمالي المسنون"[3]، وعبر ذلك ينقل الشاعر المتلقي إلى أجوائه التي عاشها هناك.

ب- تكرار الفعل:

---

(1) صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى": 192. وينظر: النصوص(هكذا وشوشتني العصافير:28، نشيد سومري: 48، تعاقب: 193).

(2) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي "مقارنات نقدية"، د. سمير الخليل، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008: 107.

(3) الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، د. جوزيف شريم، عالم الفكر، سد (3-4)،لسنة 1994: 114.

يتكرر هذا النوسد من التكرار في عدد من النصوص وكأنموذج عليه نأخذ المقطع الثالث من نص (عريس الشفق)[1] الذي يرثي به الشاعر أخاه الشهيد (عبد المنعم):

أتراكَ تألمت كثيراً ؟
أتراكَ فقدت الوعي ؟
أتراكَ بكيتْ ؟
أتراكَ تذكرتنا واحداً واحداً ؟
أتراكَ غفوت وما بين حاجبيك صورةُ (روضة) ؟
أتراكَ أشعلت كلّ وجوهِ الحبيباتِ..
وأحرقت كلّ الرسائلِ ؟
هل جفّتْ شفتاك فأعياك الظمأ الغادرُ ؟
لا يُصطادُ الحرُّ الطائر إلاّ من منقاره
أتراكَ نسيتَ كلّ العناوين، وأتلفت كلّ الأغاني الفسيحة ؟
أتراكَ لوّنت عشب (دوكان) و (سوسة) و (طاسلوجة) ؟
أتراكَ غادرتَ كركوك على عجلٍ...
لتعزفَ في وجه المنية لحنَ الأجَلْ.

لقد كرر الشاعر أسلوب الاستفهام مع الجملة الفعلية (أتراكَ) للدلالة على حجم الفضاء الشاسع الذي كان يشغله أخوه في الأماكن التي ترك فيها بصماته، وما يحققه هذا التكرار من أثر بالغ العمق في الكشف عن الحالة النفسية التي عاشها الشاعر وعانى منها وهي استشهاد أخيه ورحيله السريع الذي يصفه الشاعر بالوردة لفرط رهافته، وأمنية لم تنل فرصة التأمل، خطفه الموت كلمح البصر ولا يجد الشاعر تفسيراً لكيد المنون سوى قول: "أكلّ من نحبهم يرحلون" ليتركون دموس الحزن تثقب الروح، فالتكرار جاء بمثابة الندبة و التفجع.

يفجر الشاعر مجموعة من التساؤلات المتكررة ليشكل بذلك أحداثاً تتابعية تتصاعد تدريجياً فتشد القارئ إلى الشعور بهول الفاجعة، إذ يتصدر هذا التكرار (أتراكَ) بداية تسعة أسطر شعرية من مجموس أسطر المقطع الشعري الثلاثة عشر،وليس هذا فحسب بل تتطور الجمل اللاحقة للفعل المكرر تطوراً درامياً فتبدأ كلها بأفعال أيضا، فالتكرار هنا "يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلّع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً"[2] لخلق حالة من الحزن والأسى، ومن

(1) صياغات خطئة للحلم "الصياغة الرابعة":251-252.وينظر: النصوص (انسياب: 3، آذار يا صديقي :50 ، بقايا: 185).
(2) قضايا الشعر المعاصر: 277.

خلال الإيقاع الذي ولدَّهُ التكرار بدا الانسجام واضحاً بين إيقاع أسطر المقطع الشعري والمعاني التي أفادها تعدد الصور، إذ يؤدي التكرار " وظيفة دلالية مهمة تتجاوز مجرد دورها اللغوي المباشر.. لكونها تتصل بجملة الوظائف الشعرية التي أصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانزم التصويري والرمزي معاً "[1].

مما جعل المتلقي يعيش إحساس الشاعر الحزين وتساؤلاته المتكررة التي شكلت إجابات في الوقت نفسه للحظة رحيل أخيه، هذا الحقل الفردوسي والوجه المقمر الذي يتألق بالأمن والأمل، مصوراً هذه اللحظة تصويراً دقيقاً عبر تكرار الفعل، إذ تنتهي هذه اللحظة على عجلٍ (لتعزف في وجه المنية لحن الأجل).

(1) تكرار التراكم وتكرار التلاشي: 123.

ج- تكرار الحرف:

يتكرر هذا النوع من التكرار في عدد من النصوص وكأنموذج عليه نأخذ نص (مساء المرايا)[1]:

وتهادتْ من أمامي رسلُ الزهرِ وأقواس قزحْ
تنبئ السارينَ.. عن فيضٍ من الأمطار تأتي
عن أعاصير وأغصان عذارى ترتقي سلَّمَ نفسي
عن نهوض الليلِ في وجه السفر
عن وريقاتٍ نداها المسكُ
عن وجهٍ تذوبُ على أشعته المدينهْ
عن صلاةٍ صافيهْ
عن لقاءٍ هامسٍ تصفو لرقتهِ العيونْ
عن غرامٍ ضخَّ في الدنيا عصافيراً ووروداً وأغاني
عن حبيبٍ أيقظ الروحَ بصدري
وعلى صدري غَنّى بسرورٍ وخشوسٍ وأمانْ

يكرر الشاعر حرف الجر (عن) في بداية الأسطر الشعرية بشكل مكثف، إذ يرتبط هذا التكرار بهيكل النص وتلاحمه مسهماً في إثراء دلالته الإيقاعية، فالشاعر يأخذنا عبر التكرار إلى الجانب المشرق من الحياة والحب بصفائه وفرحه وأمانه، فتحضر (رسل الزهر) و (وأقواس قزح) وهي (تنبئ السارينَ) عن هذه الحكاية بشكل متصل ومتلاحق وممتد بشكل رأسي متوالٍ تخضع للتداعي وتعدد الصور التي تتشكل أحداثها عبر تكرار حرف الجر (عن) تسع مرات، ليوّلد بذلك دلالة إيقاعية تنبعث منها الحيوية والحركة في كل مرة يرد فيها التكرار، وليشد بذلك انتباه المتلقي إلى عوالم النص الشعري، فهو انعكاس لتجربة الشاعر وموقفه الحقيقي من الحياة والحب، وهو تعبير عن الأسلوب السردي الذي يلح على ذاكرة الشاعر ورؤيته في تصوير الفضاء الفسيح بين ذات الشاعر والعوالم المحيطة به.

4- التكرار الاستهلالي :

يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، إذ يؤكدها الشاعر عدة مرات بصيغ متشابهة أو مختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين إيقاعي ودلالي [2].

---

(1) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 26 ؛ وينظر: النصوص (الرحيل سلوى لكن العالم صغير: 36 ، مكابدات الشهادة : 88 ، آخر أخبار العرش : 304).
(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 204.

وإنّ هذا النمط من التكرار يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة متلاحمة، إذ إنّ كل تكرار من هذا النمط قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وإنّ هذا التتابع يعين في إثارة التوقع لدى القارئ، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل القارئ أكثر تحفزاً للانتباه إلى الشاعر ومشاركته إحساسه ونبضه الشعري [1].

وبما أنّ التكرار الاستهلالي يأتي في مقدمة القصيدة كان من الضروري التفريق بينه وبين (تكرار كلمة في البداية)، إذ إنّ هذا التكرار قد يأتي في مقدمة القصيدة أو وسطها أو خاتمتها ومن هنا يأتي عدم تشابه المصطلحين وضرورة التفريق بينهما عند الباحثين.

ومن النصوص التي جاءت على وفق هذا النوع من التكرار نص (آذار يا صديقي)[2]:

دعني أزوّج وجهَكَ المشحونَ بالحلمِ المحمّص... من دمي،
دعني أزاوجُ بين أغصانِ الحديدِ المرّ... والتفّاح،
أغمر صدرَكَ المحفور بالليمون... في عقلي المدجّجِ بالخرافة،
دعني أزاوجُ بين عطرٍ خائف منكَ... ودودٍ أسودٍ منّي،
أزوّجُ رعبكَ المزروعَ في إبطيَّ... من عشقي المشقّقِ في المتاهة،
دعني أزاوجُ بين مدّكَ... وانحساري،
دعني أصادقُ خيبتي.. حدَّ اختمارِكَ بي، بصعقِ فجيعتي،
ما بيننا لغةٌ.. تقطّرُ ملحها وهجاً، و(نبقاً)
واشتعال ظهيرةٍ تحتَ اللسان.
عرّتْ أصابعها من الخجل الأصيلِ ومزّقتْ أردافها بأصابعي...
وأمام باب الفندق المدهون بالملحِ... المملح بالندى...
شهقتْ، وشقّتْ (زيقها)،
ارتجفتْ...
فدوّتْ صرخةٌ،
لمعت على كلّ الوجوه البُلهِ،
فكّت في الصدى صدأ من الألوانِ،
لمّتْ ما تبقى من نشيجِ الروحِ
... وانتحرتْ

يكرر الشاعر فعل الأمر (دعني) خمس مرات في الأسطر السبعة الأولى من النص متبوعاً مرة بكلمة (أزوجُ) وثلاث مرات بكلمة (أزاوجُ)، ليخلق عبر هذا التكرار الاستهلالي ذي الإيقاد الأمري المتسارد صوراً متتابعة، مزج الشاعر فيما

(1) ينظر: التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية): 179.
(2) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 50 ؛ وينظر: النصوص (مهرجان الألفاظ: 263 ، عناق : 25 ، خصوبة الوحشة : 47).

بينها وزاوج بين دلالتين إيجابية وسلبية في آن واحد لوجه صديقه /آذار/ طالباً تركه ليزاوج هذا الوجه بالحلم مرة، وبالدم مرة أخرى، وبين مزاوجة أغصان الحديد المرّ، ومزاوجته بالتفاح، والصدر الليموني في الخرافة، بين العطر الخائف، ومزاوجته بالدود الأسود، بين مزاوجة الرعب المزروس بالحزن، ومزاوجته بالعشق المترامي في المتاهة، بين مزاوجة مد الحياة وابتسامتها حيناً، وانحسارها وضيقها حيناً آخر.

إذ "تتجلى فكرة التكرار في إبراز المكرر والعناية به لأنّه محور الاهتمام"[1] لتتولد عبر هذا التكرار دلالة إيقاعية ذات صور متفجرة ومتشظية أبقت الشاعر مسكوناً بالقلق والتوتر والصراس بين شعوره الإنساني الداخلي الايجابي والواقع القائم السلبي، لذا جاء التكرار مازجاً ومزاوجاً بين الدلالتين في صراس داخلي عميق معبراً عن الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر.

إنّ التكرار الاستهلالي في هذه القصيدة حمل طاقة تعبيرية وإنّ حضوره ليس عابراً بل حمل إيحاءات خاصة، تومئ إلى تمازج الصور بشكل أغنى الدفقة الشعرية إيقاعاً ودلالةً. ولقد حضر في النص أنواس أخرى من التكرار أغنت الإيقاس في القصيدة عموماً مثل:

تكرار الجناس بين (صدى - صدأ) و (شهقت – شقت) وتكرار الألفاظ (أصابعها، أصابعي) وتكرار الصيغة النحوية للفعل الماضي (انتشتْ، ارتجفتْ، دوّتْ، لمعتْ، فكتْ، لمّتْ، انتحرتْ) وكلها أغنت الطاقة التعبيرية والإيقاعية للنص الشعري وعمقت الحس الوجداني لدى المتلقي عبر المشاركة بين الذات الشاعرة وأشياء الكون التي تجاوبت فيما بينها من خلال الأفعال الآنفة الذكر.

3. التكرار الختامي:

يؤدي التكرار الختامي دوراً شعرياً مقارباً للتكرار الاستهلالي، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل بنية القصيدة، غير أنه ينحو منحىً نتجياً في تكثيف دلالي إيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة [2]، مؤكداً به الظاهرة المكررة ومعبراً عن أهميتها بالنسبة للشاعر. وكأنموذج لهذا النوس من التكرار نورد خاتمة نص (تطلعات أفقية في حزن الشجر)[3]:

كوكبٌ أدخل في غصني ضياءً مشرقياً خالصاً

---

(1) سورة الدهر –قراءة تأملية: د. بشرى حمدي البستاني، مجلة المورد، مج 29، س3، لسنة 2001: 37.

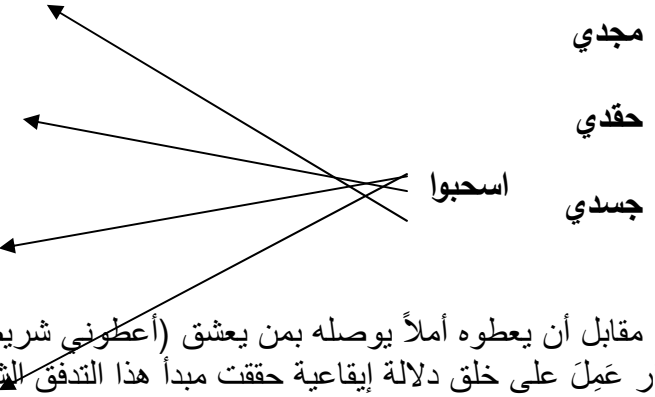
(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 208.

(3) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 54 ؛ وينظر: النصوص (غزل بالأسود والأبيض: 259 ، طيف برائحة العشب :279 ، زمار: 256).

عمّرَ في روحي شموساً خزفيهْ
قبّلتها في أمانِ الله عينُ الذاكرهْ
هذه نوبةُ عشقي
فاسحبوا من زمني الريح الإلهيهْ
اسحبوا مجدي، اسحبوا حقدي، اسحبوا جسدي...
وأعطوني شريطاً من يديها.

كرر الشاعر في خاتمة النص الفعل (اسحبوا) أربع مرات ثلاثاً منها جاء متلاحقاً بتكرار أفقي متتابع ليحقق بذلك التكرار اتصالاً دلالياً مع عنوان النص (تطلعات أفقية في حزن الشجر) مؤكداً دلالة العنوان في التفاصيل الشعرية للنص، إذ خلق التكرار الختامي هنا بؤرة إيقاعية دلالية هدف الشاعر عبر تكرارها إلى تقوية المكرر وتأكيده للمتلقي ليكون له أكبر قدر من الفاعلية، فالتكرار "لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي. فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري"[1] فالشاعر يؤكد تجرده وسحب كل شيء منه وبشكل سريع عبر حركة الفعل الأمري المكرر (اسحبوا):

(1) ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، د. زهير أحمد المنصور: 2 ؛ انترنت: www.dahsha.com



مقابل أن يعطوه أملاً يوصله بمن يعشق (أعطوني شريطاً من يديها)، لذا فإنّ التكرار عَمِلَ على خلق دلالة إيقاعية حققت مبدأ هذا التدفق الشعري العنيف والمتميز لنوبةِ عشقٍ عاشَ الشاعرُ تجربتها وجاء التكرار الختامي معبراً عنها.

6- التكرار المتدرج (الهرمي):

يُعد التكرار الهرمي أحد أهم أنماط التكرار فنياً، لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناءً شكلياً فيه شيء من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعرية مهمة، يقف في مقدمتها الإسهام الكبير في خلق الدلالة الإيقاعية للقصيدة، لأنه يخضع إلى هندسة تنبع أساساً من طبيعة تجربة القصيدة وما تفرضه من صيغة تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها موفرة قدراً مهماً من الانسجام والاتساق والمواءمة عبر المفردة المكررة داخل البناء العام للقصيدة[1].

وكأنموذج على هذا النمط من التكرار نقتطع من نص (عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)[2] قوله:

وشمٌ تخندق في نقوش غلالةِ الميلادِ
فاسودّتْ تواريخ البلادِ على كشوف الهمسِ،
واصفرَّ الندى في سلطة الرحلهْ،
لا ضحكة.. حرقتْ دموسَ الصورةِ الملقاةِ في صَدَف الحقيقة،
لا مطارف.. نشتري فيها امتحان الطلِّ في بحبوحة النسيان،
لا حضنٌ.. تَقوَّمَ في تفاصيل الأميرهْ،
لا شوكة غصّت بلقمتها فغارت زهرةٌ ليمونةٌ في عتمة البابِ،

(1) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 214.
(2)عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح: 150 ؛ وينظر القصيدة نفسها وفي أكثر من موضع : (147 160، 167).

ولا خسر الجوادُ رهانه المجنون في القلعهْ،
لا نوم تلبَّسَ حكمة السارين في غبش القُبَلْ،
لا حالمون

يكثر الشاعر في هذ النص من تكرار أسلوب النفي بـ (لا) وبشكل متدرج من أول النص حتى نهايته للدلالة على إثبات المنفي وحصوله مزاوجاً بين دلالتي النفي والإثبات، ليولّد منهما دلالة جديدة وهي (الرفض) عبر تكرار أداة النفي (لا) سبع مرات وبشكل متوالٍ يتدرج فيه رفض الشاعر للواقع المرير الذي كان نتاجاً لحروب متوالية وخراب كبير اجتاح الحياة بكل أشكالها في مشهد سوداوي مقفر عمَّ البلاد منتجاً أحزاناً ومآسيَ لا تنتهي فلا فرح ولا مطر بغير الحزن ولا أمان في ظل هذا كله.

لقد عبر التكرار عن رفض الشاعر محاولاً تغيير هذا المشهد السوداوي الشائك بزهور فواحة ملونة بألوان الربيع كي تنور عتمة بابه (حياتهِ) لكن هذا التغيير يبقى مجرد حلم لا يستطيع الإفصاح عنه إذ (لا حالمون) ولا تغيير إيجابي ليبقى هذا الشعب مصطلياً في أحشاء السلطة، وليبقى هذا الليل المظلم ساكناً إذ لا نهار.

7- تكرار الأنا:

إنّ الذاكرة الشعرية في تجسيدها لتكرار الأنا الشاعرة لا ينحصر شكلها ومضمونها وأداؤها في حدود معينة يفرضها المفهوم الزمكاني للذاكرة فحسب، بل يمتد في عمق اللغة التي تمارس دورها في تعبئة الذات الشاعرة ورفدها بالصور والوقائع والأحاسيس التي لا تنضب [1].

وعبر ذلك كان من الضروري "التفريق بين (أنا) كملفوظ لغوي وبين ذات الشاعر كوجود خارجي، أي بين (أنا) الدالة على وجود فردي خارج اللغة وبين (أنا) الدالة على تمثيل معرفي لا يتأسس إلاّ باللغة، فالأولى تشير إلى الوجود الشخصي للشاعر، بينما الثانية تشير إلى تمثيله المعرفي داخل النسيج اللغوي لأنّ (الأنا) المعرفية على حد تعبير (ج. بياجي) نواة معرفية تشترك فيها الذوات الفردية كلها على مستوى واحد"[2].

نجد أنّ الصوت الأنوي في شعر محمد صابر عبيد كان سائداً في مختلف تجاربه الشعرية ومغامراته، وخاصة في القصائد ذات الطابع الغنائي الرومانتيكي ذات الحس المتمركز حول الذات الشاعرة، مشكلاً هالة نرجسية صحيّة غير مَرَضِيّة

(1) ينظر: تأويل النص الشعري: 169.
(2) اللغة الشعرية: 189 ؛ وينظر: البنيوية، ج. بياجي، ترجمة: عارف منيمنة، دار عويدات، بيروت، 1971: 133.

بشكل فني أدبي يعبر عن ذات الشاعر وضميره وإحساسه وليس هذا فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى الإحساس الجمعي والشعور الإنساني والوطني الذي يسعى إلى إيصاله متقنعاً بـ (أنا) الشاعر [1].

ومن النصوص التي جاءت على وفق هذا النمط من التكرار نص (عذابات لحظة)[2]:

واجماً، ممتلئاً
يدفعني النايُ الربيعيُ إلى قبوٍ سحيق
فتضيءُ الكلماتُ
ويفيضُ الموجُ في قلبي
تواريني عناءاتُ القطار المستفيقِ
فأنا التنزف في عيني المسافاتُ
وتذروني ارتعاشات الطريقِ
وأنا الأخزن في زحمة افكاري نبوءاتِ صديقِ
وأنا الأصغي... إلى الشقّ الزمانيّ
الذي يحدثهُ الرعدُ وتمحوه انتظاراتُ بريقِ
وأنا اليغفو... فصولاً يانعاتٍ
وعناقيدَ خُطىً تشدو على نبض الدقائقْ
حائراً.. ترضع من صدري ارتحالات الحدائقْ
وتصاحيف الحريقْ
فاسمعيني
علّ شباكاً من الآفاقِ... يُفتحْ
علّ بحراً ناضراً يحفظ قلبينا
ويهفو في مدانا
علّنا نغفو على أصداءِ لقيانا
على ذراتِ رملٍ مستنيرٍ وشجيرات صقيع

يتكرر الضمير (أنا) في بداية الأسطر الشعرية أربع مرات مانحاً النص إيقاعاً مضافاً إلى إيقاعه العروضي، إذ شكل تكرار الأنا بؤرة مركزية أخذت دوراً محورياً رئيسياً ومنتجاً لمعظم أحداث النص الشعري ودلالاته، ومن خلاله تتكشف الذات

(1) ينظر: في ماهية النص الشعري (إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي)، محمد عبد العظيم، ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1994: 13.
(2) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب" : 30 ؛ وينظر: النصوص (تسابيح في عيون البراق : 53 ، تداعيات ليست سريعة : 71، هكذا وشوشتني العصافير : 28).

الشاعرة وحالتها النفسية عبر التكرار الذي ولّد دلالة إيقاعية مشحونة بالانفعال وحزن الشاعر الشديد (واجماً، ممتلئاً) بالغيض والهم حينما يدفعه التذكر عبر حركة سريعة للحظة فقط (إلى قبوٍ سحيقٍ) مظلم ممتلئ بعذابات (الفراق)، لذا أخذ عنوان القصيدة (عذابات لحظة) دوراً دلالياً فاعلاً و " مؤولاً للنص"[1]، وبدلالة (الناي الربيعي) تتحول هذه العذابات إلى إضاءات تُنير حياته، وتفاؤلٍ يخفف من معاناته، والملاحظ أنّ الشاعر أضاف (أل التعريف) للكلمات التي أعقبت (الأنا) المتكررة (أنا التنزف، أنا الأحزن، أنا الأصغي، أنا اليغفو) لتدل على قصدية تعمق دلالة تعظيم (الأنا) قبلها لتنتقل الذات الشاعرة إلى إشراك ذات الآخر الحبيبة (فاسمعيني) طالباً منها الاندماج معه عبر لقاء مستنير تتفتح له آفاق الفرح مما عمق شعرية الأنا ودلالتها الإيقاعية في النص الشعري.

8- تكرار اللازمة:

يقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية تتكرر في القصيدة بين فقرة وأخرى على شكل فواصل، تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتأثير، إذ تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة [2]، يرتبط "بواقع التكرار الجزئي وطبيعته كالتأكيد على أمرٍ، أو تعميق لون عاطفي ما، أو إثارة روح الطرب في الأسماس"[3]، فموسيقى الشعر مما يمكن من إيصال المعنى وتحقق التفاعل معه بما يخدم إيقاس الفكرة وعمقها في النص الشعري [4].

لذا كان لتكرار اللازمة أثر كبير في تكوين دلالة إيقاعية تعبر عن رؤية الشاعر وتجربته الشعرية "لأنّ التكرار له دلالات فنية ونفسية تثير الاهتمام بموضوس ما يشغل البال سلباً أم إيجاباً، خيراً أم شراً، جميلاً أم قبيحاً، ويستحوذ هذا الاهتمام على حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته"[5].

---

(1) سيميائيات التظهير، عبد اللطيف محفوظ، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009: 160.

(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 224.

(3) بنية الإيقاس في الخطاب الشعري : 100.

(4) ينظر: قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ط2، دار الفكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1971م : 20.

(5) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 67.

إنّ تكرار اللازمة يمكن أن يأتي على نمطين: الأول هو اللازمة القبلية والثاني هو اللازمة البعدية [1]، وبما أنّ النمط الثاني لم يحضر في شعر محمد صابر عبيد لذا سيكون الحديث عن اللازمة القبلية، التي ترد في بداية القصيدة واستمرار تكرارها في بدايات مقاطعها بشكل مفتتحاً يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة [2].

"ويبدو من حيث الأداء الوظيفي لتكرار اللازمة – سواء على المستوى الدلالي أو الإيقاعي- أنّ اللازمة القبلية تؤدي دوراً وظيفياً أكثر أهمية، لأنّ دخولها في بنية القصيدة وطبيعة عملها إذا ما وظفت على نحو صحيح وبما يناسب حاجة القصيدة إليها تشكيلياً يستدعي نفاذاً حراً ومنطلقاً في بنية القصيدة، بما يؤمن إنجازاً واضحاً ومصيرياً بالنسبة لها لأنّ موحياتها ترشح من الأعلى إلى الأسفل على عموم فضاء القصيدة ومساحة فعاليتها، على العكس من اللازمة البعدية التي تؤدي دوراً وظيفياً محدوداً، بحكم استقرارها في نهايات مقاطع القصيدة على شكل ثوابت نتجية"[3]. ولعل هذا ما يبرر غيابها في شعره.

ومن النصوص التي اعتمدت اللازمة القبلية نص (صلاة إضافية بملابس الكاكي)[4]:

أعذرني يا زين الشهداءِ
فأنا لا أذكرُ أحزاني
في هذا الصيفِ الشتويّ المفعمِ بالعشقِ الأبديَّ المتألق
إنكِ يا فرحي المتدفقُ أعظم من كل الكلماتِ
وأسمى من كل الأشعارْ
لا أعرف.. كيف أشيلُ.. على ظهري
هودجَ عرسكْ
فالخيل قوائمها تسحق كل الآهاتْ
وعلى صهوتها تبني وطناً للجند المرسومينَ
شعاراً في خارطة الأمة
.....
أعذرني يا زين الشهداءِ وأنا أهتف باسمكَ

---

(1) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 224 ؛ وبنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د. فيصل صالح القصيري، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2006: 189.
(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 224.
(3) م. ن : 229-230.
(4) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحل": 90 ؛ وينظر: قصائد (عباءة شامية :261 ، سرير الكلام : 51 ، يوميات عاشق لا تعجزه الحرب: 101).

دوماً.. عند الفجر
وعند سطوس الشمس.. المنقوشةِ
عرساً في وجه الأرض
.....
أعذرني يا زين الشهداءِ
لا تحسب أني أرثيكَ بهذي الصيحات المخنوقة.. بالدمع
لا أملك إلاّ أن أرسم وجهكَ.. قوساً
يحضن أقمار طفولتنا
يشبعها لثماً، يسكر فيها
يسهر معها.. حتى الصبحْ
ينام على إشراقة خدّيها
ينقش في جبهتها
وشماً بدوياً
لا... ي ص د أ

تتكرر اللازمة القبلية (أعذرني يا زين الشهداء) ثلاث مرات في بداية مقاطع النص لتشكل بذلك نغمة إيقاعية مضافة إلى إيقاس النص، عبر تكرارها الذي خلق دلالة إيقاعية عبرت عن صدق عاطفة الشاعر وعمقها وهو يرثي الشهيد الذي كان رمزاً للتضحية، فالشهادة رمز للموت في سبيل الحياة، لذا فهو يستقبل موته فرحاً كعريسٍ يسمو كملاك بوجهٍ نورانيٍّ مشرق، محولاً الموت ودلالته على الحزن إلى فرح متدفق أعظم من كل الكلمات، وأسمى من كل الأشعار، فالشاعر يكرر اللازمة منبهاً بذلك إلى منزلة هذا الشهيد من قلبه فهو يناديه بأحسن نداء بزين الشهداء:

أعذرني يا زين الشهداءِ
فأنا لا أذكرُ أحزاني

طالباً أن يعذره لأنه سيؤجل أحزانه ولا يذكرها في هذا الجو المفعم بالعشق الأبدي والفرح المتدفق، لأنّ الشهيد حقق بموتهِ ميلاداً جديداً نحو الخلود، باقياً في ذاكرة الوطن المنقوشة بحياة خالدة كوشم بدويٍّ لا يصدأ ولا يتلاشى ولا يمحى ذكره فهو رمزٌ للبراءة والطهر والصفاء:

لا املك إلاّ أن أرسم وجهكَ.. قوساً
يحضن أقمار طفولتنا.

المبحث الثالث

دلالة إيقاع التوازي

إذا كان التحليل في الدلالة الإيقاعية قد اتجه فيما مضى نحو التكرار، فإنّ التوازي لا يقل أهمية عنه، لقد جاء التوازي في المفهوم اللغوي بمعانٍ متعددة ولكن الذي يهمنا من مادة (وزي) هو معنى المقابلة والمواجهة، يقال أزيته بمعنى حاذيته وهو اقتراب البعض منالبعض [1].

أمّا الموروث البلاغي والنقدي في الشعرية العربية القديمة فقد رصد التوازي ولكن بمفاهيم قريبة منه، كمفهوم المناسبة، واستواء الأجزاء، والمزاوجة بين المعنيين، والترتيب، والتلاؤم، والمقابلة، والموازنة، والتشاكل، وحتى التكرار، ويبدو من ذلك كله أنّ مفهوم التوازي يحتل موقعاً متميزاً في الشعرية العربية، حيث كان يتخذ قانوناً غنياً للحكم إما على جودة النصوص الأدبية أو على رداءتها [2].

يعد التوازي من التقنيات الفنية التي يستند إليها الشعر، فهو سمة إيقاعية قلما يخلو أي شعر جيد منها، لأنه مكونٌ بنيويٌ أساسيٌ في الشعر ولاسيما الشعر الحديث [3]، إذ إنّ بنية الشعر " تتحدد بالتوازي المستمر " [4]، فالتوازي يقوم على تكرار أجزاء متساوية في الشعر [5]، لأنّ الأسطر الشعرية لا تتوازى إلاّ إذا ترددت وتكررت، وهذا يقوي بنيتها الإيقاعية. والتوازي ذو فاعلية تناغمية تخلق التوازن و تحقق التكرار فيكون ذلك الجسر الذي يصل ما بين البناء النصي للشعر وما بين أبعاده الدلالية لأنه ذو فاعلية شاملة في الخطاب الشعري.

إنّ الترابط العميق بين مصطلح التوازي والتكرار وتداخلهما في نسيج بعضهما البعض أدى إلى "أنّ بعض الصور التي توصف –حسب تداولها في الدرس النقدي- ضمن أنماط التكرار تُثيرنا مما بها من توازٍ واضح، كما أنّ التكرار قد يكون أساساً في قيام الكثير من الصور التي توصف ضمن أنماط التوازي" [6].

---

(1) ينظر: لسان العرب، مادة (وزي): 391/15.

(2) ينظر: التكرارات الصوتية في لغة الشعر، د. محمد عبد الله القاسمي، ط 2، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، لسنة 2010: 14.

(3) ينظر: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، إربد – الأردن، مج 16، عد 2، لسنة 1998: 9-10.

(4) قضايا الشعرية: 106.

(5) ينظر: ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، د. موسى ربايعة، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، الجامعة الأردنية، مج 22، عد 5،لسنة 1995: 203.

(6) اللغة الشعرية: 106.

وعلى الرغم من ذلك فإنّ التوازي يفترق "عن التكرار فالتكرار يتطلب التماثل فقط، وبذا يصير التوازي أعم من التكرار والتكرار أخص من التوازي، وذلك لأننا في الآثار المبنية على التوازي، نضع في الاعتبار العلاقة التكرارية، وقد تكون العلاقة بينهما علاقة الاختلاف أو التفاوت بالثابت، فأي شكل من أشكال التوازي هو توزيع للثوابت والمتغيرات، وكلما كان توزيع الثوابت أدق كلما كانت القدرة على التمييز بين التوازي والتكرار وقابلية التمييز وتأثير التغيرات أكبر"[1].

وعلى هذا الأساس يمكن أن يُفهم التوازي الذي تتعدد مظاهره في سياق أكثر شمولية بوصفه "مركباً ثنائياً أحد طرفيه لا يعرف إلاّ من خلال الآخر وهذا الآخر – بدوره - يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست تطابقاً كاملاً ولا تبايناً مطلقاً، ومن ثم فإنّ الطرف الآخر يحظى مع الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماماً، فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحوٍ ما، بل نحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما"[2].

وعليه يمكن القول إنّ التوازي لا يقتصر أثره على الجانب الإيقاعي والتناسق الصوتي فحسب، بل إنّ دراسته بوعي بحثاً عن العلاقة بين التشكيل والدلالة من شأنه أن يكشف دور البعد الصوتي في إنجاز الأبعاد الدلالية للنص [3].

وبما أنّ بنية الشعر هي بنية متوازنة فإنّ الوزن يمنحها الكثير من هذا التوازي، لأنّ الوزن يبنى على تكرار أو ترجيع التفعيلات، وكل تفعيلة تتوازى مع نظيراتها في البناء والصوت فتولّد أثراً موسيقياً جميل الوقع له حضوره الإيقاعي والدلالي والبصري، فضلاً على أنّ القوافي على علاقة بالتوازي على اعتبار أنها نوسٌ من التماثل الصوتي والانتظام الذي هو أساس مبدأ التوازي.

وبذلك فإنّ الموازنة بين البنية الإيقاعية والدلالية مهم لأنّ أي خلل في الموازنة يصاحبه شرخ في شعرية القصيدة ويؤدي بالضرورة إلى خلخلة نظمها وقوانينها [4]، [4]، لأنّ "الإيقاع يعتمد على توازن العناصر وهو توازن يقوم على مبدأ (التعارض الثنائي) بين العناصر، الحركة والسكون، والتوتر مقابل الاسترخاء، والارتداد مقابل التعاقب، وهذا يحدث فضاءً داخل النص فيما بين عنصر وآخر فتتمدد المساحة بين

(1) البديع والتوازي، د. عبد الواحد حسن الشيخ، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، 1999م: 18.
(2) تحليل النص الشعري: 177-178.
(3) ينظر: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة: 11.
(4) ينظر: شعرية القصيدة العربية الحديثة "نماذج في التطبيق"، د. محمد صابر عبيد، غيوم للنشر، بغداد، 2000: 153.

العناصر وينشأ بينهما مدى زمني يجلب معه توتراً يمتد حيناً ويتراجع حيناً، بصفة متوالية تقيم في نفس المتلقي إيقاعاً يتناغم مع إيقاع النص"[1].

لقد استطاع الشاعر محمد صابر عبيد أن يوظف إيقاع التوازي في خدمة دلالات نصوصه الشعرية، ومن الجدير بالذكر أنّ أنماط التوازي وصوره المختلفة تتداخل فيما بينها، إذ ليس هناك حدود نظرية فاصلة بينها، فالتوازي التركيبي يمكن دراسته باعتباره توازياً ترادفياً أو تقابلياً أو صوتياً والعكس صحيح، وتقسيمه إلى أنواع لهدف منهجي فقط اقتضاه البحث، لذا يمكننا تقسيم التوازي ودلالته الإيقاعية عند الشاعر على وفق الآتي:

1. التوازي التركيبي:

وهو التوازي الذي يسعى إلى إبراز الصور النحوية والصرفية عبر متواليات تنتظم في صيغ متوازية، تسمح بتفكيك المجموعة النصية إلى وحدات صغرى تقوم على إبراز النص من الداخل [2].

لذا فهو يُعد من أهم العناصر المكونة للتوازي، لأنّ البنى اللفظية ذات الصفات المتشابهة والتشاكل النحوي يؤديان وظيفتين مهمتين،إذ يخدمان البعد الإيقاعي بتكرار التراكيب وانتظامها من جانب،ومن جانب آخريدعمان البعد الدلالي الذي يقوي من إيقاع الفكرة، ويقوم على تعميق المعنى وتوكيده، فهو الذي يحقق العلاقات الدلالية والطاقة الإيحائية التي تضفي على النص دلالة إيقاعية متواشجة مع تجربة الشاعر [3].

ونجد هذا النوع من التوازي في نص (حيرة)[4]:

أفتح قاموسي..
يفيض البحر بالحبرِ
وبوح الكلماتْ
أغلق قاموسي

---

(1) الخطيئة والتكفير: 33.
(2) ينظر: التكرارات الصوتية في لغة الشعر: 49.
(3) ينظر: مدارات نقدية –إشكالية النقد والحداثة والإبداع، د. فاضل ثامر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987: 236 ؛ والتوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة: 19 ؛ والتوازي وأثره الإيقاعي والدلالي، دراسة تطبيقية في ديوان (فوضى في غير أوانها) لحميد سعيد، د. محمد جواد حبيب البدراني، مجلة آداب الرافدين، س 53، لسنة 2009: 103.
(4) صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى": 176 ؛ وينظر: النصوص (هذا الصباح: 272 ، أحلق مخفوراً بالدخان : 284 ، مقام الحيرة : 290،عريس الشفق : 253).

يفيض البرُّ بالصمتِ
ويغتال تفاصيل الفراتْ

ينهض التوازي التركيبي في هذا النص على تكرار الصيغ النحوية بين الجملتين الشعريتين وعلى الشكل الآتي:

1- أفتح قاموسي.. يفيض البحر بالحبرِ وبوح الكلماتْ
2- أغلق قاموسي يفيض البرُّ بالصمتِ ويغتال تفاصيل الفراتْ

لقد حقق التماثل التركيبي النحوي انسجاماً إيقاعياً دلالياً داخل النص الشعري نجم عنه تقابل دلالي بين جملتين متضادتين، فالشاعر في هذا النص يتصارس بين موقفين متضادين وهو في حيرة من أمره كما يوضح ذلك عنوان النص بدايةً، بين البوح وبين الصمت، فالموقف الأول إيجابي يفتح قاموسه الذي يفيض منه بحر من الكلام، فهو يحيل إلى الكثرة مؤكداً على ضرورة تسخير الكلمات الصادقة التي تبوح بكل ما يختلج في نفسه، فهو هنا صارخٌ ثائرٌ وبشكل فعّال بوجه كافة أشكال الظلم الواقع على الذات أو على المجتمع والتغير لأجل حياة يسودها العدل والمساواة.

أمّا الموقف الثاني فهو سلبي انهزامي مختلف عن الأول يغلق قاموسه الذي يفيض صمتاً مطبقاً يعم كل تفاصيل الحياة والاستكانة لهذا الظلم الذي اغتال حرية الإنسان ومزق خارطة الوطن، فالشاعر عبر التوازي التركيبي خلق ثنائية ضدية بين:

أفتح / البحر / بوح = الاتسلس كثرة الحرية = الحياة.
أغلق / البر / الصمت= الضيق كثرة الظلم= الموت.

فالذات الشاعرة بين الحالتين في آن واحد.

ومن صور التوازي التركيبي قول محمد صابر عبيد في إحدى برقياته التي أرسلها إلى "الآخرون" وهي البرقية الثانية [1]:

يقاتلون أبناءهم دفاعاً عن الواقع..
ويقاتلون أنفسهم دفاعاً عن الخرافة.

فالتوازي النحوي – التركيبي يغطي البرقية بكاملها، وكل كلمة في السطر الأول لها ما يوازيها في السطر الثاني، ويمكن توضيح ذلك من خلال الترسيمة الآتية:

الأطراف المتعادلة	يقاتلون	أبناءهم	دفاعاً	عن الواقع
	يقاتلون	أنفسهم	دفاعاً	عن الخرافة
الموقع النحوي	فعل مضارس +	مفعول به مضاف هم مضاف إليه	مفعول لأجله منصوب	شبه جملة جار ومجرور

(1) الآخرون: 106. وينظر:المجموعة نفسها (106، 107،108 ،113) وغيرها.

			الواو فاعل	

يشكل النص توازياً متماثلاً جاءت فيه الوحدات الكلامية متعادلة، لتحقق بذلك انتظاماً صوتياً متوازياً أدى إلى خلق انسجام إيقاعي تركيبي وتماثل دلالي، فالشاعر يصور بهذا الشكل المكثف حالة هؤلاء (الآخرون) يرضون بواقعهم المر البائس، وغالباً ما يصنعونه هم إذ يقاتلون أقرب الناس إليهم (أبناءهم) لكي يدافعوا عنه فهم لا يرغبون بتغييره ولا يكتفون بذلك بل يقاتلون ذواتهم (أنفسهم)، ويصادرون عقولهم ويعتقلون تفكيرهم إذ كانوا يفكرون أصلاً لكي يدافعوا عن الوهم (الخرافة).

لقد عمل التوازي التركيبي على إبراز حالتين متناقضتين تصدران من طرف واحد (الآخرون) من خلال استغلال ظاهرة الطباق بين (الواقع، الخرافة) ووقوس الكلمتين المتطابقتين في الموقع نفسه زاد في تقوية التوازي ودلالته الإيقاعية.

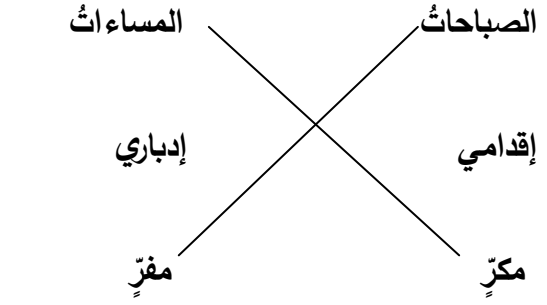
2. التوازي على مستوى التقابل الدلالي:

يتسم هذا النوع من التوازي "بوجود تقابل دلالي بين عنصرين أو بين موقعين في سلسلتي كل متوالية على حدة"[1]، مما يجعل منه تقابلاً مؤثراً بين دلالات مختلفة يشكل أحدها نقيض الآخر"[2].

إذ إنّ "لفاعلية التضاد في الشعر أبعاد مثيرة"[3]، تتضح بواسطة تعارض النقيض[4]، بحيث تتشكل في النص ثنائيات ضدية متصارعة مع بعضها في المعنى والدلالة، يقول الشاعر في المقطع الثامن من قصيدة (مقام الحيرة)[5]:

الصباحاتُ تُنهك إقدامي
المساءاتُ تُشيّعُ إدباري...
مكرّ.. مفرّ.. بين امرئ القيس وبيني.

إنّ هندسة المقطع الصوتية زاخرة بالتقابل الدلالي الذي ينص على قيام السطر الثاني بمعارضة السطر الأول، لتتشكل في النص ثنائيات ضدية متصارعة مع بعضها الواحدة تعارض الأخرى في المعنى والدلالة. كما يظهر في المخطط الأتي:



(1) اللغة
(2) ينظر
(3) جدلي
(4) ينظر
(5) لا بد

، 1979: 49.

8 ،الآخرون "برقية 39 ":

115 ، ---- . ----).

لقد شكل النص بناءاً تناظرياً وتصارعاً محتدماً بين الدلالات المتولدة من الثنائيات الضدية المتوازية، فالتوازي عرض حالتين وموقفين متناقضين ولدّا دلالة متناقضة أيضاً.

فالصباحات تحيل إلى النهار الذي ينهك ويجهد إقدامه والمضي في التقدم إلى الإمام ليكون الأول فتحضر بذلك الدلالة الضدية الإدبار، والتي تنتج دلالة (مفر/ الفرار) والانسحاب، أما المساءات فتحيل إلى الليل الذي يشيع إدباره فتحضر دلالة الإقدام، والتي تنتج دلالة/ مكر/ الرجوس والإقبال والتقدم، وبالرغم من تناصه مع قول امرئ القيس:

مكــرٍّ مفــرٍّ مقبــلٍ مــدبرٍ معــاً كجلمود صخرٍ حطه السيل من علِ [1]

(1)

إلاّ أنه يختلف معه لأنّ امرئ القيس حينما جاء بهذه التناقضات معاً لم يقصد أنها تحصل في آنٍ واحد، بل قصد أنه يملك زمام القرار فمتى ما طلب من فرسه الكر تحقق له ذلك، ومتى ما طلب منه الفرار تحقق وهكذا، أما الشاعر وعبر هذه التضادات التي عبرت عن الحيرة فهو لا يستطيع أن يتخذ القرار المناسب لتبقى ذاته محتارة ومتصارعة في حالة من الكر والفر، لذا كان لفاعلية التضاد أبعادٌ مثيرة تنجم عن توظيف الثنائيات الضدية في إثارة إيقاع متميز مبني على التوتر، فكلما زاد التضاد كبر التوتر [2] في المقطع الشعري مصوراً حالة الشاعر العاجزة المتذبذبة، فالتقابل الدلالي حقق إثارة كبيرة للمتلقي عبر إثراء النص إيقاعياً ودلالياً.

ويقول الشاعر في إحدى برقياته التي أرسلها إلى (الآخرون) وهي البرقية الحادية والعشرون بعد المائة [3]:

يحبون لزوجة الزحام
ويكرهون أناقة الشوارع

---

(1) شرح المعلقات السبع، للقاضي أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني (ت 486 هـ)، مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى المجددة، 2004: 33.

(2) ينظر: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة: إحسان عباس، و د. محمد يوسف يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1908: 57/2 ؛ وجدلية الخفاء والتجلي: 49.

(3) الآخرون: 125. وينظر: (112، 113، من المجموعة نفسها) و (مكوث :186، زمار:174).

فالتقابل الدلالي واضح بين (يحبون ويكرهون) ومجيء هذا التوازي بصيغة الجمع يحيل إلى كثافة بشرية لهؤلاء (الآخرون) الذين يعيشون حياتهم (لزوجة الزحام) التي تحيل إلى الفوضى العارمة لأنّ حياتهم غير منظمة فهم فوضويون مع أنفسهم أولاً ومع المجتمع ثانياً، ولهذا فهم كثيرون يكرهون (أناقة الشوارع) التي تحيل إلى دلالة النظام الذي يجعل الحياة منظمة ليصبحوا منتظمين مع أنفسهم ومع المجتمع من حولهم.

لقد حقق التقابل الدلالي عِبرَ المفردات المتضادة إيقاعاً دلالياً حول رصد حالة مجتمعية مسيئة وضرورة إحداث تغيير إيجابي لها.

3. التوازي على مستوى التصاعد الذروي:

هو التوازي الذي تكون فيه الأسطر الشعرية التالية للسطر الأول مكملة وملحقة له[1].

إذ تتصاعد الدلالة وتنفتح باتجاه ذروة يحاول الشاعر الوصول إلى قمتها، إذ يصّعد الشاعر دلالة النص سائراً بها نحو القمة المستهدفة أي أنّ دلالة النص تتصاعد تدريجياً [2].

ونرصد هذا النوع من التوازي في نص (الرحيل سلوى.. لكنّ العالم صغير)[3]:

ما الذي يفتحُ لي باب السماواتِ
إذا الليل أتى؟
ما الذي يلغي بأعماقي بطاقات السفرْ؟
ما الذي يمسحُ من ذاكرة الليلِ
على مقربةٍ مني جراحات القدرْ؟
ما الذي ينزسُ عني هذه الغربةْ؟
من يملأ أكوابي بخمر المستحيلْ؟
ما الذي يقرأ نار الوجدِ في وجهي الجميلْ؟
ما الذي يغسل بالأمطار قلبي كي يضيءْ؟
ما الذي يحدس أني ذات يومٍ سأجيء؟
من يلمس روحي تضاءْ؟
ما الذي يربط تاريخي بنهر الشعراءْ؟
أنتِ يا أحلى القصائدْ
أنتِ يا كلّ النساءْ؟

---

(1) ينظر: مدارات نقدية: 232.

(2) ينظر: التوازي وأثره الإيقاعي والدلالي: 108.

(3) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 36 ؛ وينظر: النصوص (آمنة : 177 ، الشرفة تستدرك نومها: 287).

يعبر الشاعر في هذا النص عن إحساسه بالحزن والوحدة بسبب بعده عمن يحب، بحيث يتصاعد هذا الإحساس ويتعمق مع توازي الأسطر الشعرية التي اعتمدت على العناصر الآتية:

(ما الاستفهامية + الذي اسم موصول + فعل مضارع + جار ومجرور + مضاف ومضاف إليه) وعبر هذا التوازي الذي شغل أغلب أسطر القصيدة مع دلالة الاستفهام الذي كررهُ الشاعر أدى إلى خلق دلالة إيقاعية متجددة متتابعة تتصاعد فيها حالة الشاعر المأساوية تدريجياً مما عمق الإحساس بالوحدة والحزن وبدلالات جديدة في كل تساؤل، فما الذي يفتح له باب التفاؤل ويزيح عنه الهم لكي يلغي بطاقات السفر، وما الذي يمسح جرح الفراق وينزع عنه هذه الغربة، وما الذي يقرأ نار الشوق في وجهه ويضيء روحهُ وقلبه المظلم المقفر، ومن جعله رافداً ينبع من نهر الشعراء. فتكون هذه التساؤلات المتصاعدة سائرة نحو الإجابة التي يصل بها الشاعر إلى ذروة الحل المتوازي أيضاً بقوله:

أنتِ يا أحلى القصائدْ

أنتِ يا كلَّ النساءْ.

وبهذا يكون الشاعر قد وصل إلى الذروة الدلالية إذ إنّ الحبيبة هي الإجابة عن كل هذه التساؤلات التي كررها فهي وحدها التي تستطيع أن تغير حالته وتضيء قلبه وتملأ حياته سعادة ودفئاً، لأنها أحلى القصائد وأفضل من كل النساء، لذا فإنّ التوازي في هذا النص عمد إلى جعل الذات الشاعرة بين حالتين متضادتين الأولى قبل الإجابة والثانية بعدها حالتي البعد والقرب من الحبيبة، فالتوازي حمل دلالات نفسية أسهمت في الكشف عن عمق هذا الحب وتجذره في قلب الشاعر إلى جانب محمولهِ الإيقاعي والدلالي، كما نرصد في النص شيوع القوافي المتوازنة صوتياً بين الكلمات (السفر، القدر، المستحيل، الجميل، يضيء، سأجيء، تضاء، الشعراء، النساء)، فقد أضفت على النص انسجاماً إيقاعياً يصب في إطار التوازي الصوتي للنص ولاسيما أنّ القافية هنا أتت داعمة للتجانس الصوتي من خلال عودتها المنظمة بشكلها الصوتي المتوالي وبشكل متقارب [1].

3-التوازي المأصلي:

يتيح هذا النوع من التوازي إمكانية قراءة مزدوجة لأنه يتم على أساس التقاطع بين العناصر المكررة [2]، نتيجة استبدال مواقعها من اليمين إلى اليسار أو العكس على مستوى الأسطر الشعرية [3].

---

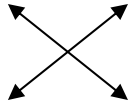
(1) ينظر: مفهوم العدول في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، عبد الله صولة، المجلة العربية للثقافة، س 32، لسنة 1997: 148.

(2) ينظر: اللغة الشعرية: 128.

(3) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: 96.

ويُعرف هذا التوازي بالموروث النقدي العربي القديم بالعكس والتبديل الذي يُقدم في الكلام جزء ثم يؤخر [1]، "ومما لاشك فيه أنّ القراءة المزدوجة توفر إيقاعاً داخلياً واضحاً من خلال خرق الترتيب وخلق ترتيب آخريجعل النص الشعري متماسكاً بصورة أكثر وضوحاً"[2]، ومن أمثلته قول الشاعر في إحدى برقياته:

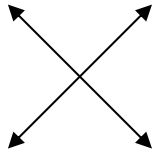
أصواتهم صدى



ولا صدى لأصواتهم [3]

لقد حقق الشاعر عبر التوازي المأصلي إيقاعاً دلالياً اعتمد فيه على تكرار بنيتي الكلمتين المتقاطعتين والتي تكرر فيهما صوت الصاد الصفيري الصارخ الذي خلق بدوره توازياً صوتياً بين سطري البرقية، لقد عمق هذا التوازي الدلالة التي صور بها الشاعر حالة هؤلاء (الآخرون) وحياتهم، إذ إنّ أصواتهم مجرد صدىً مليء بالثرثرة الصارخة والأوهام ولهذا فلا تجد صدى لأصواتهم/ أفعالهم، فهم لا يملون من الأقوال التي لا يرافقها أية أفعال تستحق أن تذكر وتُخلد في ذاكرة الإنسانية ويكون لها أصداء في المجتمع، ولا يكتفي الشاعر بهذا بل يعمق هذه الدلالة بتوازٍ آخر في برقية أخرى يقول فيها:

أحجارهم آثار



وآثارهم أحجار [4]

فالتوازي المأصلي هنا وعبر تكرار كلمتي (أحجار، آثار) خلق تماثلاً صوتياً على المستوى الإيقاعي، واختلافاً متضاداً على المستوى الدلالي فهم متحجرون باقون على حالتهم هذه لا يغيرونها إلى الأفضل، فالحجارة يمكن أن تصبح آثاراً ولكنهم لا آثار لهم تذكر، "وعليه تكون هذه القراءة المزدوجة التي يخلقها الاستبدال المركزي لعناصر العبارة الشعرية، تخدم الإيقاس إذ توفر للشاعر لونٌ من الحرية

(1) ينظر: الوافي في العروض والقوافي: 278.
(2) شعر السياب "دراسة إيقاعية": 130.
(3) الآخرون: 115 ؛ وينظر: النصوص (فزسيغزو السماء : 285 ، حوار داخلي : 315).
(4) الآخرون: 125.

يتجلى في التلاعب بفونيمات معينة داخل نفس المقطع الشعري"[1]، مما يكسب هذا التوازي الكثير من الجمال والشعرية والدلالة الإيقاعية.

(1) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: 98.

الملحق

بطاقة إبداس: محمد صابر عبيد

- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد، عام 1991، جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأولية.
- أستاذ المناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- اشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير و أطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- شارك في أكثر من سبعين مؤتمراً وندوة في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتّاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب.
- عضو اتحاد الكتّاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لعدة سنوات بوصفه أفضل أستاذ متميز في الجامعة في النشر والتأليف.
- يشرف على ورشة نقدية تتألف من مجموعة من النّقاد والأكاديميين وأصدر عبرها أكثر من عشرة كتب نقدية مشتركة، أسهم في إعدادها والتقديم لها والمشاركة فيها.

فاز بجوائز عديدة منها:

- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه (السيرة الذاتية الشعرية).
- جائزة العام للأدباء والكتّاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه (المتخيل الشعري).
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداس) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه (القصيدة العربية الحديثة).

- الجائزة الثانية لمسابقة (ديوان) للشعر العراقي عام 2005 عن ديوانه (عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح).
- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه (لا باب سوى بابي).

صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر:

1- السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999، ط2، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتب العالمي، عمّان، 2007، ط3، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
2- شعرية القصيدة العربية الحديثة، غيوم للنشر، بغداد، 2000.
3- المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
4- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، طبعة ثانية بعنوان (القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات)، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.
5- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمّان، 2002.
6- شعرية طائر الضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.
7- شعرية الكتب والأمكنة، دار اليازوي، عمّان، 2005.
8- تمظهرات التشكيل السيرذاتي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005، ط2، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، 2009.
9- جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2005.
10- حركية التعبير الشعري، دار مجدلاوي، عمّان، 2005.
11- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمّان، 2006، ط2، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، 2011.
12- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، ط2، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، 2007، ط3، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2011.
13- عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح، شعر، دار المسار، بغداد، الدار المصرية واللبنانية، القاهرة، 2006.
14- رسائل حب بالأزرق الفاتح – نصوص مفتوحة- دار كلمات للنشر والفنون، حلب، 2006.

15- تأويل رؤيا الحكاية في تمظهرات الشكل السردي،ط1، دار الحوار، اللاذقية، 2007، طبعة ثانية، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.
16- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
17- صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2007، طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.
18- أسرار التعبير الشعري، منشورات دار الخير للطباعة والنشر، دمشق، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، 2007.
19- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ط2، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009، ط3، عالم الكتب الحديث، إربد، 2012.
20- الأعمال الشعرية الكاملة 1980-2007، دار المسار للنشر والتوزيع، دمشق، 2007، ط2 بعنوان (هكذا أعبث برمل الكلام هذه قصائدي)، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، 2009 / ط3 بالعنوان نفسه، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.
21- أطياف ممدوح عدوان، ط1، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق ، 2008.
22- شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008، ط2، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
23- المغامرة الجمالية للنص القصصي، ط1،عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
24- المغامرة الجمالية للنص الروائي، ط1،عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان،2009.
25- شيفرة أدونيس الشعرية،ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.
26- العلامة الشعرية – بحث في تقانات القصيدة الحديثة- عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
27- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009، طبعة ثانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2011.
28- بلاغة القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

29- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح –هذه رسائلي- عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
30- سيمياء الموت وقراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
31- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي،ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2010.
32- التجربة والعلامة القصصية،ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي،2010، ط2، عالم الكتب الحديث، 2011.
33- تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2010.
34- التشكيل السردي - المصطلح والإجراء- دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
35- التشكيل الشعري –الصنعة والرؤيا – دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
36- القصيدة الرائية، أسئلة القيمة الشعرية / قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
37- كتاب الدهشة – أدونيس يبتكر مفاتيح المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 2011.
38- إستراتيجية الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.
39- اللغة النافذة –مقاربات إجرائية في نقد النقد- ط1،دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011.
40- المغامرة الجمالية للنص الأدبي – دراسة موسوعية- دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان، فسم النشر العربي، القاهرة، 2012.

الكتب المشتركة:

1- علي عقلة عرسان في عيون عراقية، إعداد وتقديم: منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005.
2- الكون الروائي في الملحمة الروائية "الملهاة الفلسطينية"، لإبراهيم نصر الله، بالاشتراك مع د. سوسن البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007.
3- تحولات النص الشعري – قراءة في نماذج من شعر التسعينات في سوريا، إعداد وتقديم ومشاركة: مطبعة اليازجي، دمشق، 2007.
4- أسرار الكتابة الإبداعية، عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص والمتعدد، إعداد وتقديم ومشاركة: دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس- تونس، 2007.
5- جماليات التشكيل الروائي – قراءة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان، بالاشتراك مع د. سوسن البياتي، منشورات دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2008.
6- سحر النص، قراءة في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
7- لذة القراءة حساسية النص الشعري، إعداد وتقديم ومشاركة: دار مجدلاوي، عمان، 2008.
8- مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، بالاشتراك مع د. سوسن البياتي، دار العين، القاهرة، 2008.
9- فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل – مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، إعداد وتقديم ومشاركة: نخبة من النقاد وأستاذة الجامعات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2010.
10- سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، إعداد وتقديم ومشاركة: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
11- أسرار السرد – قراءات في سرديات سعدي المالح، نخبة من النقاد، دار الحوار، اللاذقية، 2012.
12- مغامرة الكتابة في تمظهرات الفضاء النصي – قراءات في تجربة تحسين كرمياني، نخبة من النقاد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا، عمّان، 2012.
13- تجليات الفضاء السرديّ ـ قراءات في سرديات هيثم بهنام بردى، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

صدر عن تجربته:

- شظايا الماس- قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
- طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر والناقد، (كتاب مشترك)، إعداد وتقديم: د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
- النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم: د. محمد صالح رشيد الحافظ، بمشاركة نخبة من الباحثين والصحفيين، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
- تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية أطاريح دكتوراه ورسائل ماجستير في جامعات عراقية وعربية

جدول بأسماء وأوزان القصائد ذوات التفعيلات المتداخلة في شعر محمد صابر عبيد في ديوانه (هكذا أعبث برمل الكلام هذه قصائدي):

ت	مستفعلن. متفاعلن	الصفحة	ت	مستفعلن. فاعلاتن	الصفحة
1	احتفالية الندى	17	26	سمفونية الليل	16
2	من دفتر الليل	27	27	ابتهال	23
3	ليلة حب جليدية	46	28	زيارة	32
4	نشيد سومري	48	29	ويصدق الوعد	95
5	آذار يا صديقي	50	30	هجر	175
6	مكابدات الشهادة	86	31	سامر	177
7	زمار	174	32	جيم تاء	180
8	إخفاق	175	33	مجازفة	182
9	احتلال	176	34	فروسية	183
10	آمنة	177	35	اضطهاد	185
11	زائر	180	36	ضحية	186
12	سباق	182	37	بلاهة	187
13	مباغتة	182	38	تسرب	190
14	زاويتان مختلفتان	186	39	اضطراب	192
15	تجارة	187	40	علاقة	192
16	لوحة	188	41	سرقة	195
17	نزوس	189	42	بؤرة	195
18	ملاك	191	43	أفق	197
19	مناكدة	193	44	اختيار	198
20	مستحيل	193	45	انتظار	198
21	شتاء	194	متفاعلن . فاعلاتن		
22	تعليق	195	46	غزل في مستشفى	19
23	خارج المدار	195	47	عراق	174
24	كشف	196	48	أبي	177
25	رتاج	197	49	تبادل	180

50	خلوة	183	فعولن. مفاعيلن		
51	أميّة	187	74	ملاحقة	191
52	استجابة	190	مفاعلتن. فاعلن		
53	تعاقب	193	75	تفاصيل أخرى عن طرفة بن العبد	93
54	توبة	194	متفاعلن. مستفعلن. فاعلاتن		
55	جناية	195	76	مساء المرايا	26
فاعلن. مستفعلن			77	تواشيح في مملكة الفرح	61
56	ضوء المدى	31	78	يصابح وجهه البنفسج	65

57	إخطار	52	79	ثلاثاء	176
58	صلاة إضافية في ملابس الكاكي	90	80	دفاس	181
59	فرار	186	81	غفلة	185
60	خطف	189	82	نهاية	192
61	دقة	194	مستفعلن. فاعلن. فعولن		
فاعلن. فعولن			83	ابتهال	39
62	اللغز	13	مستفعلن. فاعلن. فاعلاتن		
63	حديث سرّي للغاية	70	84	ثنائية العطش	57
64	طقوس رسمية للوهج الآتي	76	مستفعلن. فاعلن. مفاعلتن		
65	سحابات نابضة بالأخضر	98	85	لها	43
فاعلاتن. مفاعلتن			فاعلاتن.مستفعلن.متفاعلن.مفاعيلن.مفاعلتن		
66	مجال	182	86	عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح	139
67	مسرح	182			
68	دعوة	184			
69	تشتت	187			
70	كثير الأخطاء	189			
فاعلاتن. فاعلن					
71	الرحيل سلوى لكن العالم صغير	36			
72	حرية	190			
فاعلاتن. فعولن					
73	خيانة	182			

المصادر والمراجع

ديوان الشاعر:

- هكذا أعبثُ برملِ الكلام هذه قصائدي، د.محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد،الأردن،2010.

الكتب العربية والمترجمة :

- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، ط1،مؤسسة نوفل، بيروت، 1981.
- الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، معروف الرصافي،ط2، مطبعة المعارف، بغداد، 1969.
- أساس النقد الأدبي الحديث،مارك شودر وآخرون،ترجمة:هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي،دمشق،1966.
- استخدامات الحروف العربية معجمياً وصوتياً وحرفياً ونحوياً وكتابياً، سليمان فياض، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، الرياض، 1418هـ/1998م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
- أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، نهضة مصر، القاهرة، 1960.
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق، د. يوسف أبو العدوس،ط1، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، 2007.
- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، 2007.
- أصول قديمة في شعر جديد، نبيلة الرزاز اللجمي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية (دراسات فكرية)، دمشق، 1995.
- ألق النص، دراسة للبنى الفنية والموضوعية في شعر الموصل المعاصر، عبد الغفار عبد الجبار عمر، دار ابن الأثير للطباعة والنشر في جامعة الموصل، 2009.
- إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1394هـ-1974م.
- الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلوجي،ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1989.

- الإيقاس في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، د. سمير سحيمي، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2010.
- البديع والتوازي، د. عبد الواحد حسن الشيخ، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاس الفنية، مصر، 1999م.
- البرهان في علوم القرآن، بدرالدين محمد بن زيد بن عبد الله بن بهادر الزركشي(ت 794هـ)،تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،دار المعرفة،بيروت، 1391هـ _ 1972م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996.
- البناء الصوتي في البيان القرآني، محمد حسن شرشر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1988.
- بنية الإيقاس في التكوينات الخطية، جواد الزيدي، ط1،منشورات اتحاد الأدباء والكتّاب في العراق، بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
- بنية الإيقاس في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرن السابع والثامن الهجري، د. يوسف إسماعيل، ط4، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004.
- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي،ط1، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د. فيصل صالح القصيري، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2006.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
- البنيوية، ج. بياجي، ترجمة: عارف منيمنة، دار عويدات، بيروت، 1971.
- تأويل النص الشعري:د.محمد صابر عبيد،ط1،عالم الكتب الحديث،إربد- الأردن، 2010.
- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، طباعة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.
- تحليل النص الشعري، يوري لورتمان، ترجمة: محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999.
- التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج 1948-1980، د. ثائر العذاري،ط1، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق "اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج"، علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1975.
- التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين إسماعيل،ط4، دار العودة، بيروت،1981.

- التكرارات الصوتية في لغة الشعر، د. محمد عبد الله القاسمي، ط 2، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، 2010.
- التكرار بين المثير والتأثير، عز الدين السيد، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1973.
- تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب،ط1، دار المكشوف، بيروت،1971.
- ثريا النص (مدخل لدراسة العنوان القصصي): محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة (396)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995.
- ثنائية السرد والإيقاس، د. صالح محمد حسن اردينـي،ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، 2011.
- جدلية الخفاء والتجلي، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.
- جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، ط1، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، 2005.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى عام 1975، دراسة نقدية، د. صالح أبو إصبع،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
- حركية الإبداس – دراسات في الأدب العربي الحديث،خالدة سعيد،ط2، دار العودة، بيروت،1982.
- خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبو بكر علي بن عبد الله الحموي، تحقيق: عصام شعيتو، ط1،دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1987.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
- خصائص الإيقاس الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، العربي عميش، دار الأديب، وهران- الجزائر، 2005.
- خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 1998.
- الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر- مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، عبد الله الغذامي،ط1، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1985.
- دراسات في العروض والقافية، د. عبد الله درويش، ط3،مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، 1407هـ/1987م.

- دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: د. محسن اطيمش،ط1، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر،بغداد، الجمهورية العراقية، 1982.
- الرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا،ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
- السبع المعلقات- مقاربة سيميائية انثروبيولوجية لنصوصها، د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1998.
- السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجاً، علوي الهاشمي، الجزء الأول، بنية الإيقاع،ط1، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1992.
- سيمياء العنوان: د. بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، 2001.
- سيميائيات التظهير، عبد اللطيف محفوظ، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبد الحميد الراضي، ط2،مؤسسة الرسالة، بغداد، 1975م.
- شرح المعلقات السبع، للقاضي أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني (ت 486 هـ)، مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى المجددة، 2004.
- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، 1981.
- الشعر الجاهلي، شوقي ضيف،ط8، دار المعارف، القاهرة،1979.
- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 –دراسة نقدية- يوسف الصائغ، مطبعة الأديب، بغداد، 1975.
- الشعر العربي الحديث (تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي)، س. موريه، ترجمة وتعليق: د. شفيع السيد و د. سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزبيث دور، ترجمة: د. محمد إبراهيم االشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- الشعر والتجربة، أرشيبالد ملكيش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.
- الشعرية العربية، أدونيس، ط1،دار الآداب،بيروت، 1985.
- شعرية القصيدة العربية الحديثة "نماذج في التطبيق"، د. محمد صابر عبيد، غيوم للنشر، بغداد، 2000.

- طائر الفينيق محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم: د. خليل شكري هياس، ط1، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق: 2012.
- الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005.
- العروض بين الأصالة والحداثة: د. إبراهيم عبد الله عبد الجواد، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان_ الأردن، 2002.
- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: الشيخ جلال الحنفي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.
- العروض وإيقاس الشعر العربي، عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر للنشر وتوزيع، القاهرة، 2003.
- عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالة الوظائف في القصيدة الجديدة: د. محمد صابر عبيد،ط3، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2012.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، ط1،مكتبة المنار، الزرقاء-الأردن، 1985.
- العقد الفريد، ابن عبد ربه أحمد بن محمد الأندلسي، تحقيق: أحمد أمين وآخرين،ط3، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1973.
- علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي "مقارنات نقدية"، د. سمير الخليل، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
- العلامة الشعرية –قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، د. محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن، 2010.
- علم الدلالة دراسة وتطبيق، ط1، نور الهدى لوشن، منشورات خان يونس، بنغازي، 1995.
- علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة، بيروت، 1974.
- علم القافية عند القدماء والمحدثين (دراسة نظرية وتطبيقية)، د. حسن عبد الجليل يوسف،ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مزيدة ومنقحة، 1425هـ /2005م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني(ت456هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5،دار الجيل، بيروت، 1981.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.
- العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

- الغابة والفصول، كتابات نقدية، طراد الكبيسي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1979.
- فلسفة وفن، زكي محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963.
- فن التقطيع الشعري والقافية: د.صفاء خلوصي،، دار الكتب، ط3، منقحة و مزيدة بيروت، 1966.
- في البحث بين لؤلؤة المستحيل، د. سيد البحراوي،ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988.
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د. كمال أبو ديب، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.
- في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية)، د. علي جعفر العلاق،ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2003.
- في الشعر الأوربي المعاصر، د. عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965.
- في العروض والقوافي، د. يوسف بكار،ط2، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1990.
- في ماهية النص الشعري (إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي)، محمد عبد العظيم، ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،1994.
- في معرفة النص، د. يمنى العيد، ط3، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.
- في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، د.خالد حسين حسين، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007.
- القافية تاج الإيقاس الشعري، أحمد كشك، مكتبة دار العلوم،القاهرة، 1983.
- القافية والأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، 1977.
- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، خليل الموسى، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.
- القراءة والتأويل – بنية النص والية الكشف وإستراتيجية التلقي (مقاربات نقدية في تحليل الخطاب الأدبي الحداثي في العراق) : محمود جابر عصفور،ط1، دار الكرمل للنشر والتوزيع،عمان، 2002م.
- القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، د. محمد صابر عبيد، ط2،عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2010.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط14، دار العلم للملايين،بيروت، 2007.
- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1988.

- قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ط2، دار الفكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1971.
- القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، محمد فلاح المطيري، ط1،غراس للنشر والتوزيع والإعلان، الكويت، 1425هـ _2004.
- القوافي، أبو يعلى التنوخي، تحقيق: د. عوني عبد الرؤوف،ط2، مكتبة الخانجي، مصر القاهرة، 1978.
- القوافي، الأخفش الأوسط، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1970.
- كتاب الأدوار، صفي الدين عبد المؤمن الارموني البغدادي، شرح وتحقيق: هاشم محمد رجب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.
- لذة النص، رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفاء والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
- لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1956.
- اللسانيات وتحليل النصوص، د. رابح بوحوش، ط2، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2009.
- اللغة الشعرية –دراسة في شعر حميد سعيد- محمد كنوني، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997.
- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د.ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1994.
- مباحث في علم اللغة واللسانيات، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، دار الشؤون العامة، بغداد، 2002.
- المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- مختصر القوافي، أبو الفتح عثمان بن جني (ت 392هـ)، تحقيق: حسن شاذلي فرهود،ط1، مطبعة الحضارة، مصر، 1957.
- مدارات نقدية –إشكالية النقد والحداثة والإبداس، د. فاضل ثامر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
- مرايا التخييل الشعري :د.محمد صابر عبيد،ط1،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان،الأردن، 2011_ 2012م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب المجذوب،ط2، دار الفكر، بيروت 1970.

- مسائل فلسفة الفن المعاصر، جان ماري جويو، ترجمة: سامي الدروبي،ط2، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 1965.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس،ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.
- المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر: د. إميل بديع يعقوب،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1411هـ - 1991م.
- معجم مصطلحات العروض والقوافي: د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، ط1،مطبعة جامعة بغداد،بغداد، 1986.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، بيروت، 2002.
- معجم النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
- المغامرة الجمالية للنص الشعري، د. محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، 2008.
- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي-، جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، 1982.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبي الحسن حازم القرطاجني (ت 684هـ)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
- المنهل الصافي في العروض والقوافي: د. عبد الله فتحي الظاهر، دار بن الأثير للطباعة والنشر- الموصل،2007.
- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس،ط4، دار القلم، بيروت، 1972.
- موسيقى الشعر العربي قديمهُ وحديثهُ- دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: د. عبد الرضا علي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، 1997.
- موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية عروضية)، حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
- موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، د. شكري محمد عياد، ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1968.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي،ط3، مكتبة دار البيروتي،بيروت، 2006م.
- النافذة والريح إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم: د. محمد صالح رشيد الحافظ، ط1، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق: 2012.

- نظرية الأدب، أوستن وارين،و رينيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ط3،دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1983.
- نظرية القراءة – تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، د. عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.
- النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة: إحسان عباس، و د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1908.
- النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1996.
- واحدة أخرى تتفتح أزهار البرقوق- دراسة في جماليات الهايكو اليابانية، كينيث ياسودا، ترجمة محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1999.
- الوافي في العروض و القوافي: الخطيب التبريزي (ت: 502هـ) تحقيق: عمر يحيى، فخر الدين قباوة،ط1،المطبعة العربية حلب – باب النصر، 1390هـ_1970م .
- الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة: د. نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، 146، الكويت، 1990.

الدوريات:

- أسلوبية جديدة لإيقاد الشعر المعاصر، د. عمران خضر حميد الكبيسي، الأقلام، سد1، السنة الخامسة والعشرون، كانون الثاني،لسنة 1990.
- إشكالية الإيقاد البديل في الشعر العربي، د. ستار عبد الله، الأقلام، سد 4، السنة السابعة والثلاثون، تموز- آب، لسنة 2003.
- الألسنية وتحليل النصوص الأدبية من وحدة الجملة إلى كلية النصوص، حاتم الصكر، آفاق عربية، سد 3، آذار، لسنة 1992.
- الانزياح الصوتي الشعري، ثامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، سد 13، 1996.
- الأوزان والقوافي في شعر ابن عنين الأنصاري، دراسة تطبيقية، خالد محمد الهزايمة، مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، مج 12، سد2، شباط، لسنة 1997.

- إيقاع الحصار وحركية المقاومة في طرديات أبي حارث الموصلي، د. بشرى البستاني، مجلة الموقف الثقافي، س 24، لسنة 1999.
- الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد، 1989.
- إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، س 60، حزيران، لسنة 2000.
- الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مصلح عبد الفتاح النجار، أفنان عبد الفتاح النجار، مجلة جامعة دمشق، مج 23، س1، لسنة 2007.
- الإيقاع النفسي في الشعر العربي، عباس عبد جاسم، الأقلام، س 5، السنة العشرون، مايس، لسنة 1985.
- الإيقاعية القرآنية في دراسات المحدثين والمعاصرين، د. محمد حرير، الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، س 412، السنة الخامسة والثلاثون، آب، لسنة 2005.
- البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة مدينة السندباد أنموذجاً، د. هدى صحناوي، مجلة جامعة دمشق، مج 17، س1، لسنة 2001.
- بنية العنوان في قصيدة السياب (الموقع والتحولات)، محمود عبد الوهاب، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999.
- تجربة شاذل طاقة الإيقاعية، خالد مصطفى، الأقلام، س5، لسنة 1999.
- التدوير في القصيدة الحديثة، طراد الكبيسي، الأقلام، س 5، لسنة 1978.
- تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، سامح الرواشدة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،جامعة مؤتة، الأردن، مج12،س2، لسنة1997.
- تكرار التراكم وتكرار التلاشي، عبد الكريم راضي جعفر، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999.
- التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، د. موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،جامعة مؤتة، الأردن، مج 5، س 1، لسنة 1990.
- التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، إربد – الأردن، مج 16، س 2، لسنة 1998.
- التوازي وأثره الإيقاعي والدلالي، دراسة تطبيقية في ديوان (فوضى في غير أوانها) لحميد سعيد، د. محمد جواد حبيب البدراني، مجلة آداب الرافدين، س 53، لسنة 2009.
- جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، مقال، مجلة البيان، الكويت، س 290، لسنة 1990.

- جماليات الأسلوب في رواية مجرد (2) فقط، د. موسى ربايعة، الأقلام،س3، لسنة 1998.
- جماليات الذاكرة وجدلية الحضور،قراءة في عينية الصمة بن عبد الله القشيري :د. بشرى حمدي البستاني، مجلة ألف- البلاغة المقارنة – لندن، العدد 21، لسنة2000.
- جماليات اللون في شعر أبي العلاء المعري: عصام شرتح، مجلة آفاق المعرفة، سوريا، العدد 508 كانون الثاني،لسنة 2006.
- الخروج على وحدة الوزن في القصيدة العربية، أبو فراس النطافي، مجلة أبحاث اليرموك، مج1، سـ 2، لسنة 1992.
- دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، بارتون جونسون، مقال، ترجمة: سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، سـ 25، السنة الرابعة، لسنة 1982.
- دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة (أديب ناصر أنموذجاً)، د. رحمن غركان، مجلة الموقف الثقافي، سـ 32، لسنة 2001.
- سورة الدهر –قراءة تأملية-، د. بشرى حمدي البستاني، مجلة المورد، مج 29، س3، لسنة 2001.
- السيموطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، س3، يناير/ مارس، لسنة 1997.
- شعرية الإيقاس، د. خيرة حمرة العين، مجلة المعرفة، سـ 439، لسنة 2000.
- شعرية الإيقاس السمعي ونبوءة الرؤية الشعرية، د. محمد صابر عبيد، الأقلام، س3، أيار/ حزيران، لسنة 2002.
- شعرية كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، الهادي المطوي، مجلة الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 28، س1، يوليو/ سبتمبر، لسنة 1999.
- ظاهرة التكرار في الشعر الحر، د. صالح أبو إصبع، مجلة الثقافة العربية، س3، السنة الخامسة، لسنة 1978.
- ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، د. موسى ربايعة، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، الجامعة الأردنية، مج 22، سـ 5،لسنة 1995.
- عناوين الكتب بين القديم والحديث- بين الجمالية والدلالية، طراد الكبيسي، مجلة عمان، سـ 45، لسنة 1999.
- العنوان ودلالاته في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، لإبراهيم السعدي، الخامسة علاوي، مجلة عمان،سـ 142،لسنة 2007.
- في مفهوم الإيقاس، د. محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، سـ 32، تونس، لسنة 1991.

- القافية في شعر السياب (فاعلية الدلالة وأنماط الأداء)، د. رياض شنتة جبر وحميد يعقوب نعيمة، مجلة جامعة ذي قار، كلية الآداب، العدد 1، المجلد 5، حزيران، لسنة 2009.
- قصيدة العراق، للشاعرة: بشرى البستاني، قراءات في جماليات التداخل العروضي، قاسم محمود محمد، دراسات موصلية، س 27، السنة الثامنة لسنة، 2009.
- القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، محيي الدين اللاذقاني، مجلة فصول، مج 16، س1، لسنة 1997.
- قصيدة غريب على الخليج، د. بشرى البستاني، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999.
- لامية المتنبي (مالنا كلنا جو يا رسول) دراسة إيقاعية، د. بشرى البستاني، مجلة آداب الرافدين، س 31، لسنة 1998.
- اللغة الشعرية الانفتاح على اللون، د. فهد محسن، مجلة الموقف الثقافي، العدد (20) السنة الرابعة، آذار – نيسان، لسنة 1999.
- ما لا تؤديه الصفة- بحث في الإيقاس والإيقاس الداخلي في قصيدة النثر خاصة، حاتم الصكر، الأقلام، س5، السنة الخامسة والعشرون، أيار، لسنة 1990.
- مفهوم العدول في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، عبد الله صولة، المجلة العربية للثقافة، س 32، لسنة 1997.
- ممارسة العشق بالقراءة، سعي لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية، عبد الملك مرتاض، نزوى، مسقط، س8، لسنة 1996.
- موسيقى الشعر بين حديها النفسي والجمالي، د. عبد الفتاح نافع، مجلة أفكار، عمان- الأردن، س 67، لسنة 1983.
- موسيقى الشعر الحديث، مقال، د. محمد صابر عبيد، مجلة الآداب (البيروتية) بيروت، العدد4-6، السنة38، لسنة 1990.
- هل الإيقاس قوة كونية خامسة؟ ذياب الشاهين، مجلة الموقف الثقافي، س 24، لسنة 1999.
- الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، د. جوزيف شريم، عالم الفكر، س (3-4)، لسنة 1994.
- وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، عثمان بدري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، س8، لسنة 2003.

الرسائل والاطاريح :

- الإيقاس في شعر شاذل طاقة، شروق خليل إسماعيل، رسالة ماجستير، إشراف :د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، كلية التربية، جامعة الموصل، 2002.
- البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية، خيري صباح الدين فريد عبد الله الجبوري، أطروحة دكتوراه فلسفة الأدب العربي، بإشراف د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، جامعة الموصل، كلية التربية، 2005.
- بنية الإيقاس في شعر معد الجبوري، قاسم محمود محمد الجريسي، رسالة ماجستير، إشراف: د. محمد جواد حبيب البدراني، كلية التربية، جامعة الموصل، 2007.
- البنية الإيقاعية في شعر بشرى البستاني، شيماء سالم محمود العبيدي، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد الله فتحي الظاهر، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2010.
- التدوير في شعر حسب الشيخ جعفر (1964-1975)، أحمد جار الله ياسين، رسالة ماجستير، إشراف: د. بشرى حمدي البستاني، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1998.
- الحركة والسكون في شعر ما قبل الإسلام –دراسة تحليلية- هلال محمد جهاد، رسالة ماجستير، إشراف د. عمر محمد الطالب، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1993.
- شعر السياب (دراسة إيقاعية) : محمد جواد حبيب البدران، أطروحة دكتوراه إشراف: د. أحمد جاسم النجدي، كلية الآداب، جامعة البصرة، 1999.
- عنوان القصيدة في شعر محمود درويش- دراسة سيميائية-، جاسم محمد جاسم خلف، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، جامعة الموصل، كلية التربية، 2001.

الشبكة المعلوماتية :

- ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، د. زهير أحمد المنصور: 2؛ (الانترنت): www.dahsha.com.