الفصل الثاني

شعرية الدلالات الإيقاعيّة

المفارقة الإيقاعية: استعادة الفضاء الخليليّ

الإيقاع البصريّ: تغيير الشكل التفعيليّ

تمظهرات الإيقاع في قصيدة (زمّار)

المفارقة الإيقاعية: استعادة الفضاء الخليليّ

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

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

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

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

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

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

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

مثل كلّ الورودِ حين تُجن لفرط رهافِتها

عشقاً وزهواً رحلتْ

مثل كلّ الأماني الحبيسة في ضفةِ القلبْ

لم تدعْ لي فرصةً للتأملِ .. للتحمّلِ .. للكلامْ

لم تدعْ لي من ودادكَ

---

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

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

ما يُسكتُ في الروح هذا الظمأ

كخطف البروقِ ، كلمحِ البصر

تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرةْ

بماذا أُفسّرُ كيدَ المنونْ !

((أكل الذي نحبّهمُ يرحلونْ ...!))

ويتركون في أعلى أعالي الضميرِ المنادي

دمعاً من الخزّ يثقبُ الروحَ والولعَ المر والتسمياتْ

***

فالهندسة التقطيعية لها:

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

فعْلن فلن((فعل)) فاعلن نـ

فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فعِلن فعِلْ

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

فاعلن فعْلن فعولن

فعْلن فعِلن فاعلن فاعلن

فعل فاعلن فعِلن فاعلن

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولُ فعولن فعولْ

فعولن فعل فعل فعولن فعل فـ

فعل فعل فعل فاعل فعولن فعولن فعولن

فعْلن فعلُ فاعلن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولْ

***

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

لم تدعْ لي فرصةً للتأملِ .. للتحمّلِ .. للكلامْ

لم تدعْ لي من ودادكَ

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

[4]– القصيدة العربية الحديثة، 184.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

أراكَ بعينين دامعتين ضاحكتين تُغالطُ كلّ الجنودِ، تُمازحهمْ،

تغازلُ كلّ البناتْ

وشدوَ الحياةْ

وترجعُ في أخر الليلِ جذلاً

فالهندسة التقطيعية لها:

---

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

فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولْ

فعولُ فعولُ فاعلن نـْ

فعولن فعولْ

فعولُ فعولُ فعولن فعولن

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

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

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

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

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

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

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

أما بحر الكامل فقد جاء في:

تحبو إلى شباكَ المفتوحِ كي تلقي عليكَ النظرةَ/القطرةْ،

لتقوم بعد نضوب ماءِ الفجرِ – في هلعٍ – قيامتُها

---

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

فالهندسة التقطيعية لها:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مسـ

متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفا

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

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

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

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

---

[1] – فن التقطيع الشعري والقافية: 95.

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

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

أحلامُنا تحت السماء قوافلُ من فضّةٍ

معجونةٍ بالريحِ

بالخَرسِ المصبّبِ فوق عشقٍ من ضبابْ

فوق دفءٍ من يبابْ..

ما عادت الطرقُ القريبةُ توصلُ الأشياءَ بالأشياءِ

والطرقُ البعيدةْ

ما عادت الكلماتُ كالكلماتِ

فالهندسة التقطيعية لها:

---

[1] – التفسير النفسي للأدب،71.

متفاعلن مستفعلن (كتابة نثرية)

مستفعلن مستفعلن

متفاعلن متفاعلن مستفعلن نـ

فاعلاتن فاعلاتْ

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعل

(كتابة نثرية)

مستفعلن متفاعلن متفاعل

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

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

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

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

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

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

تمظهرات الإيقاع في قصيدة زمّار

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

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

فالهندسة التقطيعية لها:

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

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

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

فالهندسة التقطيعية لها:

فعْلن
فاعلن فعولن فعْلن فعْلن فعْلن
فعلن فعْلن

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

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

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

الإيقاع البصريّ: تغيير الشكل التفعيليّ

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

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

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

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

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

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

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

[1] – السكون المتحرك ، 412.

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

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

بماذا أُفسّرُ كيدَ المنونْ !

((أكل الذي نحبّهمُ يرحلونْ ...!))

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

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

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

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

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

***

أأواجهُ حزنكَ بالدمع الصامتِ،بالصمت الدامعِ،

بافتعال الشرودِ،بُحمىّ النسيانْ،

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

وتغورُ أصابعُها في محرقة الدمعِ

الدماءِ

الدموع؟

***

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

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

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

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

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

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

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

---

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