

**دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة
في الخطاب الشعري الحديث**

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

الخاتوني، موفق قاسم

دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث/ موفق الخاتوني:-

عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

() ص

ر.أ: (2015/8/3889) .

الواصفات: / الشعر العربي// النقد الأدبي/

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

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

خلوي : 962 7 95667143 +

E-mail: darghidaa@gmail.com

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله

تلفاكس : 962 6 5353402 +

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن

دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث

قراءة في شعر محمد صابر عبيد

موفق قاسم خلف الخاتوني

الطبعة الأولى

2016م - 1437هـ

الإهداء

إلى طيبة القلب،

نبع الحب،

أمي

إلى البحر والجبل،

إلى الصديق والأمل،

أبي

إلى سعادتني

وإيقاع حياتي،

زوجتي وأولادي رفاً وأيهم ومظفراً . . .

أهدي ثمرة جهدي . .

الفهرس

11 المقدمة

التمهيد

15 دلالة الإيقاس

24 سيرة الشاعر الذاتية

الفصل الأول

دلالة الإيقاس العروضي والتشكيل الوزني

36 المبحث الأول: دلالة إيقاس التفعيلات الصافية:

37 1- دلالة إيقاس (فاعلاتن)

47 2- دلالة إيقاس (فاعلن)

51 3- دلالة إيقاس (متفاعلن)

58 4- دلالة إيقاس (مستفعلن)

63 5- دلالة إيقاس (مفاعلتن)

67 6- دلالة إيقاس (مفاعيلن)

69 المبحث الثاني: دلالة إيقاس التفعيلات المتداخلة:

72 1- دلالة التداخل الإيقاعي بين وزنين

75 2- دلالة التداخل الإيقاعي بين الأوزان

الفصل الثاني

دلالة إيقاس القافية

90 المبحث الأول: دلالة إيقاس الروي:

90 1- القافية المقيدة

93 2- القافية المطلقة

95 3- القافية المشتركة

100 المبحث الثاني: دلالة إيقاس أنماط القافية:

101 1- نمط القافية الموحدة (البسيطة):

101 أولاً: القافية السطرية المتراسلة

103 ثانياً: تقفية الجملة الشعرية

105 ثالثاً: التقفية المختاطة

106 2- نمط القافية المنوعة (المركبة):

107 أولاً: القافية الحرة المقطعية

110 ثانياً: القافية المتوالية

112 ثالثاً: القافية المتعاقبة

113	3- دلالة إيقاس القافية المرسله "الداخلية"
-----	---

الفصل الثالث

دلالة التشكيلات الإيقاعية

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

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 الإيقاس 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 الإيقاس 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 الإيقاس الشعري بصورة عامة.

وبعد اختصار الفكرة على دراسة دلالة الإيقاس في الشعر الحديث، وقع الاختيار على شاعر لم يحظ شعره بدراسة أكاديمية مستقلة تميّط اللثام عن عطائه الثر، ألا وهو (محمد صابر عبيد) الذي اشتهر ناقدا فاتسم الموضوعات بالجدّة.

وبعد قراءة متأملة في ديوانه (هكذا أعبت 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 تنوّد أشكال قصائده بين قصيدة الومضة والقصيدة المقطعية والقصيدة المركزة والقصيدة الشاملة، لتتنوّد معها دلالة الإيقاس 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 الأخيرة 2010 بوصفه المنطلق الأهم في الدراسة وأفاد البحث كثيرا من كتب الدراسات الحديثة المهمة في حقل الإيقاس 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 بالإيقاس كتباً ودوريات ورسائل جامعية.

وقد جاءت خطة البحث على ثلاثة فصول سُبقت بمقدمة وتمهيد وأُعقبتا خاتمة وملحق وقائمة المصادر والمراجع.

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

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

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

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

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

وفي الثالث انتقلنا إلى دلالة إيقاس 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 الإيقاس 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 للقاء والبحث والحفر في آلياتها وإمكاناتها. وحسبنا أننا اجتهدنا قدر المستطاع في رؤية تحاول إلى حد متواضع أن تأخذ مكانها بين الآراء النقدية.

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

التمهيد

دلالة الإيقاع

يعد الإيقاس 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 للإيقاس ودلالته المعجمية، فالإيقاس مأخوذ من الجذر (وَقَعَ) ومنه يقع وَقْعاً ووقوعاً ووقع المطر شدة ضربه الأرض إذا وبل ولا يقال سقط المطر، كما أنه من إيقاس اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله أحد كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاس⁽³⁾.

فالإيقاس بهذا المفهوم يقترب من مفهومه الاصطلاحي الذي يقوم على مبدأ الانسجام والتوافق الحركي والنغمي، والذي من شأنه أن يولد حركة منتظمة يوفرها الإيقاس للغة التي يتخللها⁽⁴⁾. فهو "النقطة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"⁽⁵⁾، والتي تتوالى بشكل متساوٍ يحدث "إحساساً مستحباً بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاس وسواها من الوسائل الموسيقية.. وإنه 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 حريز، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، سد 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 الإيقاس واحداً من قوانين الفنون عامة بالرغم من أنه مصطلح موسيقي في الأصل⁽¹⁾. فهو ذو فاعلية تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغيرة 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⁾ وإن ارتباط الإيقاس الموسيقي مع الإيقاس الشعري جاء من اهتمام علم العروض بالنغم الناتج عن نظم الألفاظ وحبك الجمل وارتباط العبارة⁽⁴⁾.

الإيقاس "ضرورة تستدعيها الموسيقى الفنية في الشعر"⁽⁵⁾، لذا فالإيقاس مجموعة أصوات متجانسة متناغمة، و متشاكلة متماثلة، ومتضافرة متفاعلة⁽⁶⁾، ومنسابة متدفقة، فالإيقاس 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 الإسراس والإبطاء أو التوتر والاسترخاء... الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني... والإيقاس صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية، فالإيقاس 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 الإيقاس هو "التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواس الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون... عودة البداية في النهاية، رجوس القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قوافٍ متناوبة، رجوس نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة فهو تناظر زمني يقابله في

(1) ينظر: في مفهوم الإيقاس، د. محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، ص 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، جبر عبد النور، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979: 44.

(6) ينظر: السبع المعلمات- مقاربة سيميائية انثروبولوجية لنصوصها، د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب 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⁾.

إلا أن 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 تركز 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 سماع الموسيقى والأغنية الجميلة والقصيدة⁽⁵⁾ لما فيه من وقع في النفوس والتأثير الجميل في القلوب، مما يحدث طرباً وخفة وميلاً ورغبة في ذات المتلقي.

إن "اختيار الشاعر لألفاظه ولأغلب العناصر اللغوية الداخلة من أجل إيصال تجربته إلى المتلقي لا يمكن تبريره إلا من خلال تصورنا لوقع تلك المكونات مع إيقاس عواطفه، ويحدث الإيقاس الشعري أثراً بفضل صلات تبدو واضحة، وإن اختلفت أحياناً أمام النظر العاجل - بين الألفاظ ومعانيها. والوزن عنصر جوهري من عناصر مكونات الشعر يضاف إلى المكونات الأخرى التي تشكل إيقاعه... والحقيقة أن 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 جبل الرواد والستينات، د.

محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، اردن- 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 الزبيدي، ط1، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب في العراق، بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008م: 35.

(5) ينظر: هل الإيقاس قوة كونية خامسة؟ ذياب الشاهين، مجلة الموقف الثقافي، سد 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 الإيقاس في القصيدة العربية الحديثة تشغل اشتغالاً مركباً يتجاوز البعد الموسيقي الصرف إلى البعد الدلالي، عبر الالتحام الحاصل بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية بوصفه يُعبر عن مستوى حدّاثي 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 قوّته الشعرية تندفع بؤرة المعنى نحو التخلق الكامل بالتجربة، ومن ثمّ 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 التنوّد والتحرك في كل الاتجاهات "حيث يتكثف الإيقاس في حركة النمو وفي نسيج العلاقات الناهضة بين هذه المكونات" (3) وبما أنّ الإيقاس هو "التناوب الزمني المنتظم للظواهر المترابطة 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). فلإيقاس 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 للإيقاس أثراً ممتعاً ثلاثي الأبعاد: عقلياً وجسمياً ونفسياً، أما عقلياً فلأنّكده المستمر على أنّ هناك نظاماً ودقة وهدفاً في العمل، وأما جمالياً فلأنه يخلق جواً من حالة التأمل الخيالي يضيف 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 الإيقاس السعوي ونبوءة الرؤية الشعرية، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأعلام، س3، أيار/ حزيران، لسنة 2002: 6.

(2) إيقاس الدلالة ودلالة الإيقاس، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، س6، حزيران، 2000: 41.

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

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

(5) جذلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاس في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، مقال، مجلة البيان، الكويت، س290، لسنة 1990: 8.

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

شبه واعية على الموضوع، وأما 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 البنوية بين الألفاظ والمعاني والكلمات⁽²⁾، عبر الشحنات الانفعالية المتدفقة، لذا فإن الإيقاس يعد "خلاصة لغة نفسية قبل أن تكون لغة عروضية بحيث يفعل 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، فبهيئاً 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 إن 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 والبت، 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 فإن 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 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، سد 5، السنة العشرون، مايس، لسنة 1985: 97.

(3) الإيقاس النفسي في الشعر العربي: 96.

(4) ينظر: موسيقى الشعر بين حنيها النفسي والجمالي، د. عب الفتح نافع، مجلة أفكار، عمان- الأردن، سد 67، لسنة 1983: 10.

(5) أسلوبية جديدة لإيقاس الشعر المعاصر، د. عمران خضر حميد الكبيسي، الأقلام، سد1، 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، طه، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004: 24.

(7) الوعي والفن، غير غي غاثنف، ترجمة: د. نوف 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 مهيم، 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 التوبيخ 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 الفروسة 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 التغيرات، 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 حنفية من الإيقاعات.. إلّا أنّ قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوس من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه توازن قوي بين الكلمات والمعاني"⁽⁷⁾، وفق انسجام يؤديه الإيقاس إذ يمكن "أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلّا واحداً منها، فيما يظل للنص الشعري في

(1) حركية الإبداع - 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، سد1، لسنة 1997: 44.

(7) نظرية البنائية في النقد الأدبي: 291.

الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما 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 وتآلٍ 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 ممثّل الوزن في عملية التوصيل⁽³⁾ "ويظهر الاحتفاء باستثمار هذه الصلة وتوظيفها عند شعراء القصيدة الحديثة أكثر من غيرهم وذلك بسبب اتساع 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، فلإيقاس 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، الأعلام، سد، السنة الخامسة والعشرون، أيار، لسنة 1990: 61.
- (2) ينظر: خصائص الإيقاس الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، العربي عيش، 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، الأعلام، سد 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 الفرس الأدبي وكان الأول على دفعته في (ثانوية زمار للبنين) بمعدل عالٍ يؤهله بطبيعة الحال لدخول أية كلية مخصصة للفرس الأدبي، إلا 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 يلثم 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 ومعقدة 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 أعبت 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 وظيفياً إلى كلية التربية للبنات في جامعة تكريت حتى قبل أن يناقش أطروحة الدكتوراه، وبأشهر 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 طلبية السنة الرابعة مادتي الأدب الحديث والنقد الحديث، ودرس طلبية الدراسات العليا الماجستير والدكتوراه، بقي يُدرّس في جامعة تكريت قرابة العشرين سنة، حصل على درجة الأستاذية عام 2000. وإن 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، وتوالى سفراته ومؤتمراته- بكثرة بعد عام 2001- واتسعت دائرة نشره - كتباً ومقالات- حتى أصبح من أنشط الكتاب في هذا المجال.

نُقل إلى جامعة الموصل ونُقل معه طموحاته ومشاريعه وفُضاءه 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 فضاءها 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 ووجدانياً كبيراً لا سبيل إلى الخلاص منه إلا بالعمل الجاد جداً الذي يأخذ كل وقتي في النقد.

و غالباً 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 الإيقاس 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 الحداثية 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 الإيقاس العروضي الوزني عنصراً مهماً من عناصر الإيقاس فهو "منظم للظواهر المترابكة وهو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغة"⁽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 يضاف على الكلام رونقاً وجمالاً، ويحرك النفس ويثير فيها النشوة والطرب⁽³⁾. ويعد الوزن من المرتكزات الرئيسية في الشعر وعده النقاد القدامى "أحد أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية، وللوزن إيقاس 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 إلا من خلال ملئه بأصوات هي الحروف والحركات⁽⁸⁾، تسهم وبشكل فعال في

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي: 71.

(2) موسيقى الشعر العربي، مشروس 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) العمد 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 (ت684هـ)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب خوجة، دار الكتب الشرفية، 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 ياكسون، 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 يكتف 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 إلا من خلال النوس المزروس فيها، وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير مادةً وإيقاعاً بتغير النوس. فالوزن الشعري هنا تعبير يرمز إلى 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، سد1، 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.

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

أما شعر التفعيلة فإنه يتمرّد على نظام الشطرين هذا أولاً، ويعتمد التفعيلة ثانياً، ويعتمد ثالثاً "تحطيم استقلال الشطر تحطيماً كاملاً" (4)، لأنه لا يلزم الشاعر "أن ينهي ينهي المعنى والإعراب عند آخر السطر، وإنما يجعل من حقه أن يمدّها 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 الرتبة 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 تمنحه قيمة إيحائية وبعداً دلاليّاً، 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). وإنّ 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، 8، لسنة 1996: 64-65.

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

(3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 2007: 42.

(4) م. ن: 42.

(5) م. ن: 42.

(6) م. ن: 60.

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

(8) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياها 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 أعبت 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، ونوّس الوزن في قصائد أخرى عبر استخدام التداخل الإيقاعي بين التفعيلات، مستفيداً بذلك من كل الإمكانيات التي تمنحها هذه التفعيلات من غنى 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 الإيقاس، ولكن الشاعر أكثر تحراً 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 لوزن ما يأتي متناغماً مع حاجة نفسية للشاعر خلقت إيقاعاً انسجم مع تجاربه وعواطفه وموضوعاته ولذا كان لكل قصيدة إيقاعها الخاص.

ومن استقراء الإيقاس العروضي لشعر محمد صابر عبيد تبين أنه 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 الثلقي (مقاربات نقدية في تحليل الخطاب الأدبي الحدائي 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	مفاعلتن	13	%16
4	مستفعلتن	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 نوسد من الغناء يخرج من هذا الوزن..وقيل سمي رملاً لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصار الذي نسج به " (1) والرمل في اللغة الإسراسد 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 والانسائية الواضحة، ولذلك استخدام الرمل في التصنيفات الشعبية وفي القصائد المغناة لأنها تناسب الغناء وتنسجم معه"⁽³⁾، وفي إيفاس قصائدها "رقة وعذوبة مع ما فيه من الأسى " (4).

-
- (1) الوافي في العروض و القوافي: الخطيب البكري (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 ومزودة 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 لتفعيله 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 إيقاس تفعيله 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 إيقاعياً 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 انفجالاته وتوتره.

أما الست عشرة قصيدة الباقية من تفعيله 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 والتقنيات وكادر العمل كافة، في حيز لغوي ذي طاقة تعبيرية متفجرة في حركتها وعنفوانها إيقاعياً ودلالياً (1).

وعبر استقراء القصائد وتفعيلاتها تبين هيمنة التشكيلية التامة (فاعلاتن) على التشكيلات الأخرى، فمن مجموع (668) ستمائة وثمانية وستين تفعيلية بلغ عدد التشكيلية التامة (384) ثلاثمائة وأربعاً وثمانين تفعيلية أي بنسبة 57% وان التفعيلات التامة تأتي في قصائد الشاعر الأولى في البدايات حيث كان حريصاً على الوزن وعدم المغامرة في الانفتاح على الزخافات والعلل واستثمار إمكاناتها الإيقاعية، وهي أيضاً 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 كراسه الغرام: 18، ومضة 21، وقفة للتأمل 22، فجر الرذاذ: 24، هكذا وشوشتي العصفير: 28، مصافحة 29، عذابات لحظة: 30، انسياب: 33، شعاع من ماضي الحاضر: 45، خصوبة الوحشة: 47، انشغال: 55، خصوبة الرغبة: 56).

(*) (ارتواء 179، فولة 179، ماضي 181، داس 183، ظن 184، بقايا 185، غف 185، هجاء 188، كآبة 189، حب 192، حرب 193، سجن 193، مكان 196، على سفر 188، حزن 190، فسفة 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 القصير (*) في (38) ثمانية وثلاثين تفعيلة، والحدف (*) 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 تنوس التموجات النغمية في النص الشعري فضلاً على نوعية الأحرف التي تشكل المفردات الباثية للنغم وما لكل ذلك من أهمية في تشكيل المعنى (1)، والتغير في الإيقاس ودلالاته و أن 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)، أنموذجاً على غلبة التفعيلات التامة وطغيانها على فضاء القصيدة وتتخللها الزحافات والعلل لتلوين الإيقاس وتنوعه بما يتلاءم مع تجربة الشاعر يقول فيه:

هزني الوصل برفقٍ

فاعلاتن فاعلاتن

واستفاق الشعر في روح الندى حين رآك

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

والأزاهير استحمت صبح هذا اليوم في فيض شذاك

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

كل نور ذهبي قبل الأشجار ليلاً...

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(*) الخبن: حذف الثاني الساكن وبه تصبح فاعلاتن ← فاعلاتن.

(*) والكف: حذف السابع الساكن وبه تصبح فاعلاتن ← فاعلاتن.

(*) والقصير: علة نقص وهو إسقاط ثاني السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله وتصبح فاعلاتن.

(*) والحدف: علة نقص وهو إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة فتصبح (فاعلا) وتحول إلى (فاعلتن) التي تساويها بالحركات والسكنات. ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: 207 - 208.

(1) ينظر: جماليات الذاكرة وجدانية الحضور، قراءة في عينية الصمة بن عبد الله القشيري: د. بشرى حمدي البستاني، مجلة ألف- البلاغة المقارنة - لندن، العدد 21، لسنة 2000: 79.

(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 32 - 33.

(3) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 9. وينظر على سبيل المثال النصوص (تماس: 11، خطوط أولى على كراسة الغرام: 18، مصافحة: 290، عذابات لحظة: 30) وغيرها.

من بهاك

فاعلات

كل ما في الكون منسي، معنى يا حبيبي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ما عداك

فاعلات

فانتشي يا حبي الراقص وامنحني عصافير هواك

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

يدور النص حول موضوع وصل الحبيب وخلود هذا الحب في قلب الشاعر، شكلت تفعيلة (فاعلاتن) التامة الحيز الأكبر من مجموع تفعيلات النص بـ (18) تفعيلة من (26) مجموع تفعيلات النص أي ما يساوي 69.23% من المجموع الكلي وهو بهذا يميل إلى الهدوء والسكون أكثر من ميله إلى الحركة والتدفق المتحقق في التفعيلات المخبونة.

حق خصوص 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 وصفاءها 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 مجموع 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 19.23% وما يمنحه من سكون للتفعيلة جاء منسجماً بدلالته 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 لبدأ من جديد في الأسطر اللاحقة، كما جاء القصر في تفعيلات منفردة ليشكل بذلك وحدات إيقاعية مستقلة تمثل بوراً 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) 95/5-99.

(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 فإن 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 ليعتج في نفس المتلقي إيقاعاً منوعاً يبعده عن الرتابة والملل.

- الثاني: إيقاس الفضاء الكتابي الذي تستغرقه قراءة النص كلما كان مختصراً فإنه 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، فإن 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، هوك) 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 فموضوع 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 (كأبه 189، حرب 193، بقايا 185) هذه القصائد من مجموعة صناغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى".

قَمْرٌ... بَكَرَ فِي قَلْبِي...

فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَا

مَشَى لِلشَّمْسِ فِي صَفْحَةِ تَشْرِينَ النَّدَى

عَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَا

بَلْ بِالْجَرَحِ انْعَتَاقَاتِ خِيَالِي.. وَضَبَابِي الْأَزْلَى

فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ

أَدْرَكَ اللَّيْلَ الضَّحَى...

فَعَلَاتِنِ فَا

صَمْتًا أَفْقَتْ..

تِنِ فَعَلَاتِنِ

كَانَ فِي وَجْهِ فَرَاشِي شَجَرًا مَلْتَهَبًا طَارِدَهُ خِيَطُ الذَّبُولِ

فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ

فَتَهَاوَى الظِّلَّ مِنْ أَوْرَاقِهِ.. حَدَوَ رَحِيلِ

فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ

صَلَّتِ الشَّمْسُ لِأَجْلِي

فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ

مَنْحَتِي قَمْرًا يَنْبُضُ بِالْدَفْعِ..

فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ

وَيَرْنُو لِلْعِنَاقِ

عَلَاتِنِ فَعَلَاتِنِ

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 والأخير وشكل 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 هذه النسبة العالية للزحافات وعلل النقص على تسريع تفعيلة الرمل وتنويعها وتدفق حركتها الإيقاعية بما ينسجم مع الدلالة العامة للنص.

لقد شكل العنوان بداية هذه الدلالة وسرعتها وحركتها "شعاس من ماضي الحاضر" بما تحمل كلمة "شعاس" 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 وإن 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 سرعته 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 يميم عاطفة هذا الحب. أدى هذا الموت الذي رمز له الشاعر بالليل الصامت إلى تساقط أوراق هذا الحب فتهاوت نحو الرحيل، لذا تتحقق هذه السرعة المعاكسة، سرعة بالاتجاه الآخر، سرعة نحو الخلف.

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

لقد خدمت الشبكة النوعية للأفعال كثيراً في تسريع الإيقاس والدلالة: (بكر، مشى، بل، أدرك، أفقت، طارد، تهاوى، صلت، منحنتي، ينبض، يرنو) في عموم النص ولاسيما في خاتمتهما مما أعطاهما حركة أكثر، كما إن نسق الأفعال قد عبر عن تناسق العنوان و تراتبه، فقد جاءت تسعة أفعال ماضية، ثم بعدها جاء إعلان مضارعان مثلما جاء العنوان الماضي فيه مضافاً إلى الحاضر، ليكون الحاضر 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 (بكر) جواً إيقاعياً ودلالياً في وصف تلك التجربة بالشفافية والبراءة والنقاء. فقد توزعت هذه المفردات (قمر... بكر 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 (بكر، مشى، بلّ، أدرك) في حين أسند الأفعال الحاضنة لحركة القمر إلى الشمس (صلّت، 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 (فاعل) :

تتكون هذه التفعيلة من سبب خفيف ووتد مجموعس/ o // o وهي نواة المتدارك، وإن الشعراء (قديماً) هجروه 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 وشواهد 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 تفعيلاته كلها و يسمونه (الخبب) لشبهه بخبب الخيل، وما جاء مشعراً^(*)، (بـ) (دق) (الناقوس) و (قطر الميزاب) لأنه يشبه وقع القطرات من الميزاب بعد انقطاع المطر، وجد الشعراء فيه إيقاعاً راقصاً وطرباً ومتحرراً، حدا بالكثير منهم الإبحار على متنه ولا سيما بعض شعراء الصوفية الذين مالوا إليه وعولوا عليه.. وقد أفاد شعراء التفعيلة منه فنظموا عليه واستعملوا مختلف أضربه في القصيدة الواحدة، فضلاً عن أنهم أباحوا في حشوه زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن فتصبح تفعيلته (فاعلن) مما أسهم كثيراً في قتل رتابة هذا الوزن⁽³⁾، مستفيدين بذلك من تنويع تفعيلاته وإيقاعاته 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 مجموع القصائد ذات التفعيلات الصافية.

(1) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه - 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 تيرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003: 52.

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

(*) التشعيت: حذف أول الوند 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 قديمه وحديثه: 81 _ 127. و المنهل الصافي في العروض والقوافي: د. عبد الله فحي الظاهر، دار ابن الأثير للطباعة والنشر - الموصل، 2007: 139-140.

(4) القصيدة العربية الحديثة: 38.

ولقد جاءت هذه 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 لا تعجزه الحرب).

لقد بلغ مجموع تفعيلات هذه القصائد (1135) تفعيلة، جاءت التفعيلة التامة (فاعِلن) (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	فاعِلن	13	1.14%
2	فالن	649	57.18%
3	فعلن	240	21.14%
4	فاعِل	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⁾ أنموذجاً على هذه التفعيلة، إذ يقول فيه:
أثّراني أحتملُ الوهَجَ الساري في سلطان الأرض...!!!
فعلن فالن فعلن فعلن فالن فالن فالن فالن
أثّراني أحتملُ الدهرَ المنقوعَ بأجراسِ الطقسِ الشهوي...!!!

(1) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 7- 82.

(2) م. ن : 83-102.

(3) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحرب" : 44.

فعلن فالن فعلن فالن فالن فعلن فالن فالن فالن
 أتراني!!
 فعلن فا
 اعرض عني...
 لن فالن فا
 دعني أرحل..
 لن فالن فا
 دعني...
 لن فا
 دع...
 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 قياساً مع إيقاع الخبب.

لقد جمع الشاعر بين صورتين من صور تفعيلة الخبب، الأولى (فعلن) بكسر العين o/// ذات الإيقاع السريع، والثانية (فالن) o/o/ المشعثة دق الناقوس ذات الإيقاع الأقل سرعة، أدى إلى تنوع الإيقاع وزيادة سرعته وحركته في النص التي وضع في تشكيل وزني يقوم على هذه الصورة الخبيبية وحركتها التي تناسبت مع انفعال الشاعر وتوتره وأسلوب الحوار "الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع، لكونه يقوم على عنصر الحديث يحمل أسئلة وإجابات من المشاركة مع الآخر، أي إنه ليس ذاتياً محضاً وثابتاً بل متغيراً لأنه لا ينبع من ذات واحدة" (1) لذا كرر الشاعر الاستفهام 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 الاستفهام الإنكاري، فهو يرفض احتمال كل ما من شأنه أن يتسلط على حرية

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

الإنسان ويقيد من حريته ويحد من حركته بدلالة (اعرض عني، دعني أرحل)، لذا فهو يعمل ما بوسعه لإيجاد فجوة تفصل بينه 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 بالتمرد والانفعال والتوتر بدلالة الأفعال (اعرض، أرحل، دعني) والتدوير الجزئي الذي تكرر أربع مرات قام بدور فاعل في فك الارتباط السلبي بين الشاعر والواقع المر الذي يعيشه، عبر نقل حركة الأفعال نقلة تؤدي إلى تولد فعل لاحق من فعل سابق (اعرض عني)، (دعني أرحل)، (دعني دع) ثم إن تكرار الفعل (دعني) ثلاث مرات منتهياً بقطعه في المرة الأخيرة وإيداعه في المسكوت عنه، فلها كلة دلالات إيقاعية ومعنوية تعبر عن ضيق الشاعر بالواقع، ومحاولة الانفكاك 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 حركاته " (1) وهي كما قال الخليل "ثلاثون حركة لم تجمع في غيره من الشعر " (2) لذا يكون إيقاع تفعيلة الكامل أكثر " جلجلةً وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به جد أم هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الهجير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والصورة حتى لا 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 زخافات وعلل تقوم على تلوين الإيقاع وتنويعه، كان الكامل " من أكثر الشعر العربي غنائية، وليناً 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 وصناعاتها: 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 قديمة وحديثة..: 44.

(6) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة...: 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 الاثنتا 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 الاستقراء 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 تبطنة تفعيلة الكامل والتي تتميز بالسرعة كونها تبدأ بسبب ثقل 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 الرجز) "الذي غالباً ما يختلط إيقاعياً ونغمياً بالرجز"⁽¹⁾ فليست تفعيلة الكامل المضمرة إلا 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 ولا يدخل إلا تفعيلة واحدة هي (مُتَفَاعِلُن) فتصبح (مُتَفَاعِلُن) فتتقل إلى (مستفعِلُن) ينظر: المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر: د. إميل بدیع يعقوب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1411هـ - 1991م: 56.

(1) عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالة 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 لاسيما 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:

صرت على الثلج المكوم والردى سكك الحديد
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن —
تحركت سرف البيوت
تفاعِلن متفاعِلن
ضلّ القطار طريقه وهوى على جرف صموث
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

لقد بلغ عدد تفعيلات النص عشر تفعيلات كان عدد التام منها خمس تفعيلات أي بنسبة (50%) وكان عدد التفعيلات الزاحفة بزحاف الإضممار 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 دلالي بين حركة الحدث الفاجعة وأثرها المأساوي على نفسية الشاعر وما لهذا من دلالة إيقاعية تناسبت مع دلالة القصيدة بدءاً من عتبة العنوان (حادث) وانهى وأصبح حكاية قديمة ثابتة عرضها الشاعر عرضاً سينمائياً صور القطار الذي يرمز به للحياة فبدلاً 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 وتحطّمها بسبب العذاب والفقر والموت من جراء الحصار والحروب الواقعة على الشعب العراقي في أثناء تلك الفترة، لترتبط دلالة العنوان بمضمون النص والتي تشير إلى تجربة مأساوية راح ضحيتها أبرياء والشاعر يبكي

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

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

(*) الحذذ: وهو حذف الود المتجموع بكامله، فيبقى من التفعيلة (متفا) وتحول إلى (فعلن) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: 81.

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

هؤلاء بنفس حزين فيه نشيج وغثيان وتعب، بدليل أنه أنهى الأسطر الشعرية بعلّة التذييل، إذ زادت أحرف التفعيلة وامتدت لتستوعب أحاسيس الشاعر الحزينة، وشارك زحاف الإضممار في تهدئة حركة التفعيلة بإخفاء حركة التفعيلة وإحلال السكون محلها، فالشاعر أراد أن يحرك حواس القارئ وأفكاره وأراد منه أن يتأمل قليلاً ومن عادة المتأمل أن يكون متأنياً لا مسرعاً، لذا أدى الإضممار دوراً إيجابياً في تبطنة الإيقاع إذ جاءت التفعيلات الأولى من السطر الأول مضمرة (صرت علث) وكذلك التفعيلة الأولى من السطر الثالث (ضل القطار) فحركة الأفعال في بداية الأسطر الشعرية الثلاثة حركة داخلية في بنية الفعل نفسه (مرت، تحركت، ضلّ) لكن هذه الحركة تصطدم بما آلت إليه حركة القطار من التوقف والسكون، لذا جاءت ألفاظ السطر الأول أسماء لتسلب الفعل (صرت) حركته وهذه الأسماء هي (الثلج، المكوم، الردي، الحديد) فهي أسماء تدل على الجمود والصلابة والسكون. وأدت لفظتنا (البيوت وصموت) دوراً نشطاً في تهدئة إيقاع السطر الثاني والثالث لدلالاتهما 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 الإضممار على شبكة التفعيلات التامة، يقول فيه:

عرسٌ تحدر من سماء الروح

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

فيض من ندى

لن متفاعِلن

وجه على آفاق أحلام الصغار

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن مـ

يخطُ ملحمةً يذوب على إيقاعها ذهب الزمان

تفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

عرسٌ يجمّع في ليلاليه كنوز الأرض والكلمات

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

والشعر المطرّز بالأمومة والرجولة

لن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

عرسٌ ليوم أبيض

(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".

مُتفاعِلن مُتفاعِلن
نشوان يفتَرش السَّماءُ
مُتفاعِلن مُتفاعِلن
يزهو على أعتابه وردُّ يعقِرُ ليلنا
مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن
حلماً نبياً من بهاء
مُتفاعِلن مُتفاعِلن

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 عايئاً عتبة العنوان فسنجد أن الاستقرار والثبوت بدأ منه (خطاب آخر) إن (خطاب) بنية اسمية مستقرة وثابتة وتنكيهه 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 دلالاته بوصفه " علامة سيميائية تعلو النص وتمنحه النور اللازم " (1) إلى متن النص (عرس تحدر من سماء الروح) فإن (عرس) سياق فضائي احتفالي فوق عُلوي من الأعلى إلى الأسفل بدلالة (تحدّر) ليكون هو نفسه (فيضاً من ندى) إن هذا الفيضان وسعة انتشاره مصدره ندى، بل هو بعض من (ندى) النكرة، فيكيف لو كان الندى كله ؟ 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 ولاختصار السطر الشعري الذي طال كثيراً حين بلغ خمس تفعيلات منتهية بالتذييل.

يلخص السطران السادس والسابع من النص ما أفرزه هذا العرس من فرح داخلي طاغ واسع إلى (عرس ليوم أبيض) ويدل البياض على الصفاء والنصاعة والفرح فهو فضاء لحركة إيجابية، ولتمتد هذه 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 الارتفاع 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 لكنه يدور في فضائه، لأفعال (تحدّر، يخط، يذوب، يُجمّع، يفترش، يزهو، يعقّر) وإن كانت أفعالاً دالة على الحركة والتجدد إلا أنها تدور في فضاء ثابت هو فضاء العرس المكاني بقيود الواقع (ليلنا) ثم إن هذه الأفعال تفقد حركتها بانتهاء تلك الحركة، فتحدّر فعل ينتهي إلى منخفض ساكن، ويخط يرسم خطأ ساكناً، ويذوب يحمل في ذاته دلالة التلاشي والانتهاء، ويجمّع يتضمن معنى التكتل والالتحام والاستقرار، ويفترش يتضمن معنى الطمأنينة والانبساط، يزهو يحمل سكونه في داخله، فالزهو في اللون وليس في الحركة، ويعقّر يتضمن دلالة سلبية يجرد المكان من نضارته.

أما دلالة الأسماء التي تصدرت الأسطر الشعرية فإنها مفعمة بالحركة دلاليّاً، 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 تحدّر من سماء الروح

فهذا العرس متبوع بالفعل (تحدّر) الذي يدل على الانخفاض 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 يُجمّع في ليلاليه كنوز الأرض والكلمات

فالفعل (يُجمّع) يشير إيقاعياً ودلاليّاً إلى الضم والتجميع والتسكين، ثم تتبعه أسماء تعزز هذا السكون (لياليه، كنوز، الأرض) ثم تصل الحركة الثالثة لللفظة (عرس) إلى محطتها الأخيرة إذ يحتفل الناس بهذا العرس في يوم أبيض:

عرس ليوم أبيض

وهذا السطر (جملة اسمية) يتألف من ثلاثة أسماء (عرس، يوم، أبيض) وتفعيلاته مضمترتان 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 (مستعلن) :

تتكون هذه التفعيلة من سببين خفيفين ووتد مجموع $o//o/o$ وهي تفعيلة الرجز، ولقد سمى رجزاً "لاضطرابه وهو مأخوذ من الناقة التي يرتعش فخذها، وعوداً مضطرباً لجواز حذف حرفين من كل تفعيلة وكثرة إصابته بالزحافات والعلل"⁽¹⁾ وإن هذه الترخصات العروضية المصاحبة لتفعيلته التامة تقربه من النثر، ولهذا وصفوه بمطية الشعراء وذلك لكثرة ما ركب الشعراء نظماً لأنه غير معقد⁽²⁾. ويمكن للشاعر أن يستخدمه 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 (9.86%) فقصيدتان منه جاءت من مجموعة أناشيد النفاحة البنفسجية "أناشيد الحب" وهما (شكوى، ودفع 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 بالكثيف.

لقد بلغ عدد تفعيلات القصائد الثمانية (92) اثنين وتسعين تفعيلة، كان عدد التفعيلة التامة (مستعلن) منها (45) خمساً وأربعين تفعيلة بنسبة (48.91%).

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) أربع 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 تنوينه: 646.

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

(*) الطي: هو حذف الرابع الساكن من تفعيلة (مستعلن) 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 صغيرة لتتصل فيها ثلاث حركات تبعث نشاطاً وحيوية وعنفواناً في بنية التفعيلة ودلالاتها 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 الانفعال 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 أحيانا الثكلي
مستفعلن مستفعلن مستف—
سوى الحزن الرمادي الزوأم
علن مستفعلن مستفعلان
لم تبق إلا وحشة، ليلٌ ثقیلٌ...
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مسـ
باح لي بالمعجزات
تفعلن مستفعلن مـ
عنبرٌ ساق بروحي نعمةً سحرية حيرى
تفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن مستفـ
وعطراً وفراشا
علن مستعلن

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 (دفع 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 علة النقص التي لم ترد في هذا النص.

ولقد جاءت علة الزيادة في تفعيلتين الأولى مذالة والثانية مرفلة بنسبة (12.5%) لتمكننا 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 ليطمأنل العنوان دلاليًا 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 تكلّى فقدت أحبابها بفراق دائمٍ أو مؤقت بهذا الحزن الرمادي الزوام 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 (الزوام) الموت الذي دام طويلاً طول تلك الحرب وسكن في أحياننا التكلّى 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 احتمال الأمل و التفاؤل الذي ساق يروح الشاعر:

نغمة سحرية 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) فأنجبت 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 (أحياننا، التكلّى، الحزن، الرمادي، الزوام، وحشية، ليل، ثقيل، عنبر، روعي، نغمة، سحرية، حيرى، عطرا، فراشا) مقارنة بالأفعال التي حضرت أربع مرات فحسب وهي الفعلان المجزومان (يبقى - 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 :

زاوية تغرب فيها الشمسُ
مستعلن مستعلن مستفعل
زاوية تهرب من ضوء القمر
مستعلن مستعلن مستفعل

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 الأولى (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، وسميَ 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 الود المجموع وإسكان ما قبله فتصبح التفعيلة مستفعلن (مستفعل) 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 لاحظ 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، تحتل 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

مفاعلتن

صحت مدنٌ

مفاعلتن

وما زالت عصفير التساؤل ترتدي ثوب الخريف

مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن فعولٌ

يتكون هذا النص من سبع تفعيلات فحسب إذ جاءت ثلاث تفعيلات تامة (مفاعلتن) وثلاث تفعيلات معسوبة (مفاعيلن) والتفعيلة الأخيرة (فعولٌ) مقطوفة مقصورة^(*).

ومنحت هذه النسبة المتعادلة للتفعيلات التامة والمعسوبة القصيدة دلالة إيقاعية قائمة على السرعة والحركة من جهة والنقل 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 (مفاعلتن) o/ o/ o/ فتنتقل 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، ولا يتحقق هذا إلا إذا أبدلنا تساؤلات هذه العصفير ثوباً ربيعياً ونزعنا عنها ثوب (الخريف) الذي استخدم له تفعيلية (فعول) المقطوفة المقصورة ليحقق قصرها ونقصها دلالة إيقاعية ارتبطت بدلالة النص ليختفي هذا التساؤل الخريفي غير المثمر الذي لا يقدم نفعاً لهذه المدن.
وللأفعال دور في منح النص استمرارية حركية وهي (غفت، صحت، مازالت، ترتدي) بدلالاتها المتضمنة لمعاني الحركة والسكون والحياة والموت.

أما نص (طيف) ⁽¹⁾ فهو أيضاً من النصوص المركزة إذ يقول فيه :

ضبابٌ ظلَّ الشجرَ المسافرَ في دمي
مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن مفا
فاخضرت الدنيا وغاب اللحنُ في ريش الغموضِ
عينن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن فعولن

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

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

لقد أسهم (التدوير) في ربط إيقاع النص، إذ اكتمل المعنى في السطر الشعري الأول ونقص الوزن، فتعلقت التفعيلية 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) فضلاً عن الأفعال الماضية (ظل، اخضر، غاب) ودلالاتها على التجاذب بين الهدوء والتغير والحركة، فكل فعل من هذه الأفعال الثلاثة يتضمن حركة وسكوناً في آن معاً، فالفعل (ظل) يبدأ بحركة هي وضع الظل فوق الأشياء، لكنه ينتهي إلى السكون حين يخيم هذا الظل ويكث، فضلاً على الفعل (اخضر) فيه حركة تلوين الدنيا بلون أخضر بالغ الخضرة فهو على وزن (افعل) لكنه لون ساكن فأيقاعه هادئ يبعث في النفس السكينة والأمانة، فضلاً على الفعل (غاب) يبدأ بحركة نحو الغياب، إلا أنه ينتهي إلى الاختفاء والتلاشي.

لقد استخدم الشاعر تفعيلة (فعول) المقطوفة المقصورة في خاتمة النص لتعمق من تمثيل هذه الحياة الهائلة، تمثل وقعها الجمالي في نفس المتلقي، إذ أسهم إيقاع (فعول) 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 "سميَ 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 يحدّه منفصلاً.

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

سما من بحار ترفض الزرقه
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
بحار من سما تعشق الزرقه
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 وصناعاتها:

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 دلاليّاً مع دلالة إيقاع التفعيلات التامة، والكلمات المتشابهة والمكررة في سطري النص.

يقوم النص على دلالة ضدية بين لفظتي (ترفّض) و (تعشّق) بين السماء والبحار لإيقاع لون (الزرقة) بدلالته على الهدوء والجو الخالي من الضغوطات وكلما زاد حبك له كنت متفائلاً 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 الزرقة، ويبقى هذا التساوي في الرفض والعشق قضية متعادلة بين الطرفين، " فاللون بمراياه العاكسة هنا طريق لتحقيق التعادل والتوازن في حيوية الصورة " ⁽²⁾ الشعرية ودلالاتها الإيقاعية إذ منحت التفعيلات التامة في سطري النص نغمة وإيقاعاً متعادلاً أدى إلى تكرار الكلمات وتشابهها إيقاعياً في الوزن والجرس الموسيقي ليحقق بذلك إيقاعاً تلائم 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 شرّتح، مجلة آفاق المعرفة، سوريا، ع 508 كانون الثاني، لسنة 2006: 273.

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

(2) دير الملاك: 285.

بشكل متداخل من غير الاعتماد 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، إلا أنّ هذه الحرية في التنقل من وزن إلى آخر " لا تعني الفوضى واعتباطية المزج، بل الانسجام الذي يجب أن يتحقق بين الدلالة والوزن الشعري، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني وسلاسة الانتقال إيقاعياً كلها عوامل من الواجب حضورها في مثل هذه المزوجة الموسيقية " (2). وإلا سيفشل التداخل كلما كان القصد إليه غير واع بدقة وخطورة هذه المزوجة.

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 لتتفتح على تعدد إيقاعي تتداخل فيه الأوزان الشعرية سعياً إلى رفد موسيقى النص وإغنائها 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 دلالة الإيقاع وربطه بدلالة النص، ولهذا فإنّ التداخل ليس " مجرد تقنية مجانية أو عديمة الجدوى " (6)، بل ينتج عنها دلالات 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 لا 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 بدلالته الإيقاعية ما جدّ 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 أولاً وتفرض أخيراً التوافق والانسجام بين الكلمات والمعاني والألفاظ من ناحية، وكذلك التوافق والانسجام 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 الانتقال من وزن إلى آخر، أي أنّ التغيير هو تلبية لحاجات نفسية تكمن في سياقات النص " ⁽⁴⁾، والسؤال الذي يفرض نفسه هو ما دلالة النص الجديد الذي مزج فيه الشاعر تفعيلتين مختلفتين إيقاعياً، فلو لم يكن لهذا النص المتداخل كيان ودلالة 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 دلالة كل نص منفصل إيقاعياً والثالث الدلالة 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) نصاً توزعت على ثلاثة مجموعات من شعره، مما يدل على اهتمام الشاعر بالإمكانات 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 الزيموك، 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)^(*) نسا جاء (74) نسا على وفقه بنسبة (87%)، إذ توزعت على مجموعتين، فمن مجموعة " أناشيد التفاحة البنفسجية " جاءت (19) نسا، أما مجموعة " صياغات خاطئة للحلم " الصياغة الأولى " تضمنت (55) نسا، مع ملاحظة أنّ أغلب نصوص هذه المجموعة قصيرة مركزة لا تتجاوز أطول نص فيها الستة أسطر.

ومن النصوص التي قامت على التداخل بين وزنين، نص (اختبار)⁽¹⁾، يقول

فيه:

مست دمي في جرأة تبغي الصلاة
مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلان
فانهّد من عيني دمع
مستفعّلن مستفعّلان
بللّ الثوب الجميل
فاعلاتن فاعلات
وروى صدر الفلاة
فاعلاتن فاعلات

يتكون النص من أربعة أسطر، وبالرغم من قصره داخل الشاعر بين وزنين فيه، إذ جاء السطر الأول والثاني على تفعيلية (مستفعّلن)، أما السطر الثالث والرابع فكانا على تفعيلية (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 أعقبه الشاعر بدمع السعادة الغامرة استخدم له تفعيلية 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 علتَي الزيادة (التذييل) في نهاية السطر الأول (مستفعلان) و (الترفيل) في نهاية السطر الثاني (مستفعلتان) 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 (فاعلات)، 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، انهذ، 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 يبرره 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 متفاعِلن تفعيلة الكامل، إلّا بما يلحق كل تفعيلة من قوانين الزحافات والعلل، إذ بلغ عدد النصوص التي حصل فيها التداخل بين تفعيلة الرجز والكامل (25) نصاً شكلت تفعيلة الرجز الحيز الأكبر من تفعيلات النصوص. ومن ذلك نص (وزنان مختلفان)⁽¹⁾:

معلمٌ يحمل أسفّاراً
متفعلن مستعلن مستف
فيغفو كالتواريخ القديمة في صداه
علن مستفعلن مستفعلن متفاعِلن
معلمٌ كالرمح توقّظهُ رواه
متفعلن مستفعلن متفاعِلن

إنّ النص منذ العنوان يضع القارئ أمام عملية تداخل وزني عن طريق تشبيته (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 فكل وزنه، فالأول معلم

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

لا يعلم شيئاً أو غير عامل بعلمه (معلم يحمل أسفاراً) فلا يقدم أي نفع لا لنفسه ولا لغيره، أما الثاني فهو المعلم العامل بعلمه خلاف الأول (كالرمح توقظه رؤاه). إن 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 فإن 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، فإن الانتقال من تفعيلة إلى أخرى تفرضه دوافع نفسية وفنية، فكلما أحس الشاعر بأن الرتابة تهدده أو الملل استخدم التداخل، إذ يظل القارئ مشدوداً إلى النص من جهة، ويلبي التنوعات العاطفية التي تنتابه وهو ينتقل بين أروقة فضائه النصي من جهة أخرى.

2- دلالة التداخل الإيقاعي بين الأوزان :

يحصل هذا التداخل في النصوص التي يتداخل فيها أكثر من وزنين وإن 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 مزاجية إيقاعية فنية فيها الخلق والإبداع⁽¹⁾. وإن 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 ذلك كله⁽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، مستفععلن، متفاععلن، مفاعيلن، مفاعلتن)، وكان نموذج على هذا التداخل نفتقط من بدايته قوله:

1- انتهينا عند باب الدار.. أحباباً فرادى

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

2- فصَفَقْنَا خلفنا الماضي برفق وانتهكنا بحضور الجند سيل الأسئلة

(1) ينظر: السكون المتحرك: 198.

(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 236.

(3) هكذا أعبث برمل الكلام هذي قصائدي: 139- 169.

- فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلن
- 3- درنا على طاولة الاسمنت كي نرشف من ماء الشعير سحابةً معقودة بالأسننه
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن
- مستفعلن
- 4- كان الضباب مدججاً بالغاز، والروح بلا سرفه،
مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستف
- 5- وصوتٌ شاحبٌ لا يقتفي آثار من عاشوا، ومن ماتوا...
علن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستف
- 6- حضاراتٌ طغثٌ سادتٌ وعادتٌ ثم بادتٌ ثم سادتٌ مرةً أخرى
علن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفا
- 7- وكان الضباب أسير إسفلت الشوارع والصدى يعبق بالماء ونار الوحل والصدأ
مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متف
- 8- اليجيء على بساط الفجر ملفوفاً بمعدنه..
اعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفا
- 9- قادتنا عذابات الحديد إلى مدينتنا.. عرفنا بعد لأيٍ دارنا في القائمة..
فاعلين مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفا
- 10- درنا عليها ألف مرة
عيلن مفاعيلن مفاعي
- 11- كان باب الدار مقلوباً ومنهوباً ومصبوباً
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا
- 12- وكان الزاغ قد عشش عند العتبه
علاتن فاعلاتن فعلاتن فعلن
- 13- تقدمنا إلى الدار، إلى الباب، إلى المزلاج
مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلن مـ
- 14- لا نحمل من غدر الزمان، الجسد المرّ سوى فقرٍ، بقايا فقرٍ
فاعيلُ مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مـ
- 15- لغم من رماذ
فاعيلن فاعولن
- 16- الورق الطالع من بين صخور الدكة الأولى "هو الليل"
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاع
- 17- أسلمنا له كلّ مرائنا، وطوفان أغانيها وفصلاً شارداً مكتتباً
لاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن
- 18- من تقاليد كتاب المقبره

فاعلاتن فاعلتن فاعلن

يتكون المقطع من (18) ثمانية عشر سطرًا، 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 ينفث 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 لوطنه (العراق)، إذ جاء السطران (1-2) على إيقاس تفعيلية الرمل (فاعلاتن) وما في إيقاعه من سرعة تناسبت النهاية السريعة التي ابتدأ بها الشاعر عند باب داره (وطنه) وحيداً تاركاً خلفه الماضي وذكرياته بحضور (سيل من الأسئلة)، إذ جاءت التفعيلة الأخيرة من السطر الثاني محذوفة (فاعلتن)، إذ حققت علة النقص تناسباً مع نقص الأجوبة عن أسباب كل هذا الدمار والخراب من جهة، ولتنسجم مع دلالة الإيقاس المتسارس 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 سرفه

لذا رافق هذا التحول تحولاً وانتقالاً على الصعيد الإيقاعي أيضاً، إذ ينتقل الشاعر من تفعيلية الرمل إلى تداخل إيقاس تفعيلية الرجز مع تفعيلية الكامل في السطر نفسه، ليكون تنوّد الأوزان هذا حسب مقتضيات الوضع النفسي السرد 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 تفعيلية الهزج مع تفعيلية 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 الود المتجموس 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.

فاعيلين)، فالشاعر كان باستطاعته تلافي هذا بواو العطف مثلاً في بداية الكلمة، ولكنه لم يفعل ليحقق بذلك انفصلاً دلاليّاً عن السطر الذي سبقه، فهو يتحدث عن رجوعه إلى مدينته وإلى داره 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 دلاليّ وإيقاعيّ مع السطرين (1-2)، فالشاعر يتحدث عن باب داره (مقلوباً، ومنهوباً، ومصبوباً) مخرباً، إذ نهب الأعداء وطنه وعشش الزاغ/ الغراب/ الذي يرمز به الشاعر للموت والفراق عند العتبة في مشهد قائم 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 لتنوسد التجارب الجديدة في شعره.

(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 قَفْوَاً وقَفْوَاً: وهو أن يتبع الشيء ويقْتَفِي أثره (1). فهي تفيد المتابعة لأنَّ 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 عرِّفت 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 الغوية، 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 التتوخي، 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 للتوخي: 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 إيقاس النص إذ تتشكل بنيتها من "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان 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 يضيف عليه الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"⁽³⁾.

فالقافية تحقق بذلك دوراً مهماً في أساق 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 سلسلة المخرج وموسيقية مناسبة للمعنى⁽⁶⁾. أي أنها ليست مجلوبة من أجل تنمة 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 إلا 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، أوستن 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، 2، شباط، لسنة 1997: 22.
 - (8) بنية اللغة الشعرية: 74.

وتسهم في الوقت نفسه في تدعيم حركة الإيقاس 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 دلاليّاً مهماً إلى جانب دورها الصوتي الإيقاعي فهي "إحدى الركائز الأساسية التي تنهض على محاولة إيجاد رابط صميمي بين الإيقاس والدلالة في النص، ذلك أنّ الصفة الافتتاحية التي تتميز بها القافية لا يمكن أن تكفي 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 الإيقاس 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 الشاعر " (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 الأذان. أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاس 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 الإيقاس الشعري، أحمد كشك، مكتبة دار العلوم، القاهرة، 1983: 22.

(2) الإيقاس في الشعر العربي، عبد الرحمن ألوجي، 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).

إن وظيفة القافية قد تنوعت في شعر التفعيلة ولم يبلغ 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 وتُعينه 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 فإن 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 التفعيلة 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 خرقه، 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 تعاني من الوزن من جهة وحرف الروي من جهة أخرى (8). فشعراء التفعيلة يولون اهتماماً لتنوسد 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 لبنى 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 الغزفي، 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 التنوع 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⁾. لأنّ مخيلة الشاعر هي التي تقوم بتحديد نمط القافية وحساسيتها على وفق خصوصية القصيدة وطبيعة ثرائها، وإنّ هذه المخيلة تتولّى إحداث مواءمة وموازنة بين إفرزات 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 فإنّ الشاعر ليس حفيماً بالقافية فتغيب في أكثر من نصف قصائده. ولعل ذلك يعود إلى حساسية شعره التي تهتم ببراء التجربة الشعرية وعمقها الرويوي، فهو يؤمن بأنّ القافية لم تعد كما كانت "عنصر حسم رئيسياً في موسيقى القصيدة، فقد لا ينجح نمط معين من القصائد إلا باستخدام القافية، وقد لا ينجح نمط آخر إلا 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 المرسلّة	المجموع
أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب" "أناشيد الحرب"	13	13	14	31	71
صباغات خاطئة للحلم "الصباغة 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.

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

المبحث الأول

دلالة إيقاع الروي

القافية المقيدة :

وهي التي يكون فيها الروي ساكناً، وهو اقل النوعين في الشعر العربي، وهذا النوس على حلاوته _ أحياناً _ وعلى ما فيه من حرية للشاعر قليل لا يكاد يتجاوز ما في الأدب العربي ولعل العصر العباسي أكثر العصور شيوعاً لهذه القوافي، لأنَّ الغناء قد التأم مع هذا النوس وانسجم لأنها أيسر وأطوس في التلحين من القافية المطلقة، ونجد هذه القافية في الرمل الذي يؤثره المغنون والملحنون أكثر من سواء من بحور الشعر ⁽¹⁾. وبالرغم من أنَّ القوافي المقيدة تحرر الشاعر من حركات الإعراب في آخر القافية ⁽²⁾. إلا أنه أثر في موسيقى القصيدة الجديدة فأفقدتها التنويع وجعل في القصيدة رتابة، وميزها بنوس 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 والمشاركة إذ بلغت نسبة (27.51%) من مجموع 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 النوس نص (زيارة) ⁽⁴⁾ يقول فيه:

ضُبِطَتْ في عمق أهداي تباشير رياح
وعلى الحدّ الذي يفصلني نصفين...
نورٌ فجّر الحائط من خلفي.. ولاخ

(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 النفسية وأناشيد الحب: 32. وينظر: النصوص (صمت الخلود: 9، مسافة 12، انشغال: 55).

استوى في مجلسٍ قاصٍ وشققت عيوني كي أراه
بان صوت، بان وجه، بان عطرٌ مستكين ثم فاح
آه يا ذاتي.. لو اني استطيع...
مرني طيفٌ كمثّل البرق
ناداني... وراخ
عاف في الغرفة ضوءاً ليلى
وعلى القلب تقاسيم جراح

القافية في هذا النص مؤلفة من حرف الروي المقيد الصامت (الحاء) المسبوق بالألف الممدودة، وهو حرف الردف ^(*) (رياح، لآخ، فآخ، راخ، جراح)، إذ إنّ لأصوات المد واللين قيمة موسيقية ولحنية تلاحظ في تعاقبها أو تكرارها ⁽¹²⁾. وإنّ صوت الألف الذي امتاز بامتداده تلائم مع حرف الروي (الحاء) فهو حرف مهموس يسمع له نوس من الحفيف عند النطق به ⁽²³⁾. إذ ولدت القوافي تأثيراً ودلالة إيقاعية أعانت الشاعر كثيراً على تفريغ هذه الشحنة من الحسرة، وإذا قرّنا 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 استطيع...
مرني طيفٌ كمثّل البرق
ناداني... وراخ

إنّ لقاء هذا الطيف (الحبيبة) الذي لاح للشاعر ثم مرّ سريعاً كالبرق ترك أثراً عاطفياً قوياً لدى الشاعر وهيج 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 (الفا أو واو أو ياء)، 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 ارديني، ط1، 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 إلا أنّ النص ابتعدت عن الرتابة بسبب مجيء ثلاثٍ من قوافيه في جملة شعرية مما يجعلها "أقل عرضة للوقوس في الملل عند المتلقي بفعل سيولة التقفية وانسيابيتها" (2)، فضلاً عن تنوّد 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 دلاليّاً، 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 النوس 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 لا شك فيه أن القافية المطلقة تكون أصعب على الشاعر من القافية المقيدة إذ يلتزم فيها الشاعر بحركات الإعراب في آخر القافية (3). و"لعل شيوس هذه القافية يأتي بسبب ارتفاع نبرتها الإيقاعية التي تناسب رغبة البوح والتصرّيح 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 والإيقاس: 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 فزهود، 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، مزينة ومنقحة، 1425هـ/2005م: 19.

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

(4) ثنائية السرد والإيقاس: 229.

وكأنموذج لهذا النوس من القافية نأخذ نص (مصافحة)⁽¹⁾، إذ يقول فيه:
فجأة...

حدّقتُ هذا اليوم في لون عيوني
فرايتُ الحبّ في غيمي نهاراً
وعصافيراً تغني في دموعي تنتقي منها المحاراً
وقطاراً يقتفي إثر قطارٍ
ثم حدّقتُ ملياً
فرايتُ الفجر والأقمار ترسو في سما عيني من خلفِ جدارٍ
ورأيتُ الشمس يهفو في يديها
وجهك البري يا قديستي كنزاً من الدّراقِ
ينمو في ذرى عيني... نبعاً
عناقيداً من الأحلام
سفرأ ملحماً لشموس الانتظار

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 (نهاراً، المحاراً).

أما الشكل الثاني فهو صوت الياء الذي نتج عن إشباس حركة الكسرة التي لحقت الأسماء نتيجة الجر بالإضافة (قطار، جدار، 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 (نهاراً، المحاراً) بطلاً إيقاس الأسطر الشعرية وسبب امتداداً زاد من انفتاح واتساع القوافي لتتسع وتتناسب مع مشاعر هذا الحب المتغلغل والممتد امتداد النهار، وكثرة هذه الدموس اللؤلؤية التي توحى بصفاء حبه وصدقه.

أما القوافي (قطار، جدار، الانتظار) 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 الندي: 17، هكذا وشوشنتي 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 قطار) فدلالة التلاحق والتتابع واضحة فيه وهذا ينطبق على القوافي الأخرى.

وإن تنوع القافية الموحدة بين ألف الإطلاق والياء المشبعة أبعدها عن الرتبة، فضلاً عن استخدام تقفية الجملة الشعرية في ثلاث قوافٍ من مجموع خمس وطولها في تقفية الجملة الشعرية الأخيرة "قلل من الملل الذي يمكن أن يحدثه الضغط المتواصل على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، وأعطاهما فرصة أكبر في توظيف إمكاناتها خارج الوظيفة الإيقاعية المجردة"⁽¹⁾.

1- القافية المشتركة:

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

وإنّ هذا الجمع بين الإطلاق والتقيد في النص الواحد منحه مستويات إيقاعية متنوعة تتسجم مع مستوياتها الدلالية، لذا فإنّ "معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ، وذلك التكتيف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات"⁽²⁾ لذا كان تنوع 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 والتقيد في القافية عبثاً وإنما هو تناغم موسيقي إيقاعي لاعم عواطف الشاعر وأفكاره، إذ إنّ الإلاحاح 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 موضوع أو فكرة معينة

(1) القصيدة العربية الحديثة: 111-114.

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

(3) ينظر: واحدة أخرى تفتح 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 جيويو، ترجمة: سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 1965: 205.

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

يا سيدي
تبارك الله الذي من سحره قد وهبك
ومن جلال قدره قد أكرمك
فالروح لك
والمال والبنون لك
وكل ما تخطه الأصابع، البنادق، الهواجس، الأحلام
لك
يا من طرقت الباب في الفجر علينا
فالتقينا موكب الأمس
من الفاو.. إلى زاخو.. إلى الشمس...
وغنينا نشيداً وطنياً زاهي الألحان والألوان والجرس
ثم اعتلينا صهوة البراق
عراق... يا... عراق
اسلم لنا يا سيّد الشّطين
يا... معبودنا
اسلم لنا يا سيدي العراق

تنتقل قوافي القصيدة من التقيد إلى الإطلاق ثم الرجوس إلى التقيد 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 المرفقة بالحركات انفجاري مهموس⁽³⁾، وتقيد منه القافية والأسطر الشعرية إيقاعاً يدل على الهدوء والاستقرار الذي تناسب كثيراً مع دلالة ابتهاال الشاعر وتضرعه

(1) ينظر: الحركة والسكون في شعر ما قبل الإسلام -دراسة تحليلية- هلال محمد جهاد، رسالة ماجستير، إشراف د. عمر محمد الطائب، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1993: 45.

(2) أناثيث الفاحة البنفسجية أناثيث 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 وقدرأً، 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 صفيّر مهموس (2)، مشبع بالكسر (الأمس، الشمس، الجرس) الذي منح القوافي ليناً وسهولة وإيقاعاً سلساً متصلاً، عززه التدوير الحاصل في قافية (الأمس، الشمس) لذا شكلت أسطر هذه القافية حلقة متصلة مثلت العراق واتصال أبنائه به من الجنوب إلى الشمال:

فالتقينا موكب الأمس

من الفاو.. إلى زاخو.. إلى الشمس...

وغنينا نشيداً وطنياً زاهي الألحان والألوان والجرس

فحققت بذلك الوحدة والاجتماع 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، وهياً مساحة مفتوحة لحرية الإيقاس (4)، التي تلاءمت مع مضمون أسطر هذه القوافي الدالة على المكانة العالية والمرتفعة لوطنه:

ثم اعتلينا صهوة البراق

عراق... يا... عراق

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

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

(2) ينظر: الأصوات اللغوية: 74.

(3) ينظر: استخدامات الحروف العربية: 96.

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

المبحث الثاني

دلالة إيقاع أنماط القافية

بعد أن تناول البحث القافية من حيث الإطلاق والتقيد والجمع بينهما في النص الواحد، وما يقدمه من تنوس وحرية للشاعر، إلا أن 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 للإيقاس والمعنى معاً. وهذه القافية التي أصبحت جزءاً من الإيقاس 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 المحركة التي تدرس علاقة القافية بحركة النص وارتجاجه⁽²⁾.

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

ومن خلال استقراء شعر محمد صابر عبيد استطاس 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. ؛ والإيقاس 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 استثنائاً 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 يركز 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 بدلاً عنه في بنية القصيدة الحديثة، ونعني به " بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرًا من القصيدة... هذه البنية مكتفية بذاتها وإن مثلت جزئية ترتبط موسيقياً بباقي الجزئيات وتتفاعل معها "⁽²⁾.

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

وكان نموذج على هذا النوع من القافية السطرية المتراسلة نأخذ المقطع الرابع من نص (ويصدق الوعد)⁽⁴⁾، يقول فيه:

جلست في عُرْفِ الردي تَلَفَكِ الأشياءُ

تَلَفَكِ الشوارعُ الناهضة العمياءُ

يلفكُ الرجالُ والنساءُ

يلفكُ النداءُ

وترتقي سلّمَ ليلِ العالمِ المرئيِّ

أخذاً.. وعطاءً

من دون هوسٍ أو رجاءٍ

يرتقي في صدركِ العاليِ هواءُ

ليدخلَ المعقلَ من أسفله ويخنقُ الوباءُ

وينشرُ الأضواءُ

وتصعدُ 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).

ويعصد المسك إلى السماء

تأتي القوافي هنا متلاحقة متسارعة على مستوى التتابع السطري لترسم نمطاً من الإيقاع المتكرر الذي ولّد إيقاعاً نغمياً عبر الأسطر الشعرية اضطلع بدوره في إثراء الموسيقى فيها. فالقافية مؤلفة من تمثّل 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 آهة وزفرة في روح الشاعر أراد لها أن تخرج وهو يصور الشهيد الذي سقط في أرض الردى/ المعركة، وصعود روحه إلى الذرى إلى السماء في مشهد جنازري لتنتج بذلك دلالة إيقاعية تلاءمت كثيراً مع حالة الشاعر النفسية الحزينة، إذ حققت القوافي تلاوفاً 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 النوس من التقفية نأخذ نص (أبي)⁽⁵⁾ يقول فيه:

جبل من الصمت المحمل بالخنيل وبالصحارى
تشرأب الخيل في عينيه

(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 البيد تلوي _ خلف سرعتها _ عباءات الرياح 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". وإن مفردتي القافية ينتهيان بحرف روي موحد هو الراء المطلقة المسبوقة بحرف مد الألف، مع مجيئهما على صيغة الجمع ليدل بذلك على الامتداد والاتساع 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 ليكون النص الفعلي فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان هو المولّد الفعلي لمعظم دلالات النص (1). ومن هنا كان للتقنية دلالة ارتبطت ارتباطاً واضحاً بالعنوان والمضمون معاً فهي تدل على الأرض والطبيعة، كما ارتبط بها والد الشاعر من خلال عمله في فلاحه الأرض والانتقال والعمل منقّباً عن النفط في عين زالة بعد أن هجر سكة الفلاحة. غير أن المعنى ظل مرتبطاً بالأرض والطبيعة من خلال فلاحه الأرض إلى التنقيب فيها (2).

إذ إن الشاعر يرى في والده أنموذجاً وجبلاً محملاً بالخير والعطاء والصبر والقوة. "وبما أن نظام الجملة الشعرية صورة بنائية أعقد من نظام السطر الشعري وأكثر تماسكاً، فإن نمط التقفية فيه لا يخضع لهدف إيقاعي محض إنما يحاول إضفاء بعد دلالي على وظيفته" (3) كما هو الحال في النموذج أنف الذكر.

ثالثاً: التقفية المختاطة:

وهو النوس الثالث من أنواس 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 الوقوس في الرتابة والإملال الناتجين من استخدام جرس واحد (حرف روي) متتابع في نهاية أسطر القصيدة (4).

(1) ينظر: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، د. خالد حسين حسين، التكوين للآلّف 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.

وكأنموذج على هذا النوع من التقفية نأخذ نص (هكذا وشوشتني العصافير)⁽¹⁾:

قَدَّرَ أَنْ نَلْتَقِيَ... سيدتي
بين السطور الخضر تيجاناً وأشجاناً ووردا
قَدَّرَ أَنْ تَقْرَأِي فَنَجَانِي المَشْحُونِ وَدَا
قَدَّرَ أَنْ تَصْبِحَ الكلمات في عَيْنِيكَ
هذا الصبح ريحاناً وشهدا
قَدَّرَ أَنْ نَلْتَقِيَ في الشمس يا سيدتي
فأنا النور الذي يزرع في خَدَيْكَ للأشواق وعدا
وأنا العطرُ الذي يبعث في فستانك المزهو إشراقاً وسعدا
فأنا المملوء سراً وأنا الراعش بردا
فامنحيني دفء عَيْنِيكَ
لكي ينبت في عَيْنِي نيراناً ووجدا
أنا من أسراركَ الحلوة
فخطيني على صدرك عقدا

يتألف النص من ثلاثة أسطر شعرية وخمس جمل شعرية تنتهي جميعها بقافية موحدة مكونة من صوت (الدال) المطلق، وهو صوت شديد انفجاري مجهور⁽²⁾. متبوسد بألف الإطلاق (وردا، ودَا، شهدا، وعدا، سعدا، بردا، وجدا، عقدا). وإنَّ انفتاح حرف الروي وانطلاقه أفرز دلالة إيقاعية تناسبت دلالياً مع سعادة الشاعر وانشراحه الناتج عن هذا (القَدَّرَ) الذي جعله يلتقي بهذه السيدة الجميلة وعيونها التي حولت الكلمات إلى ريحان وشهد. لذا ساعدت اسمية القوافي كثيراً على تعميق دلالة الثبات وعدم التغيير وحتمية القدر الذي يؤكد الشاعر حينما يكرره في خمسة أسطر شعرية.

ومع ذلك فإنَّ الشاعر وبعد هذه الأسطر لا يخلو من حس نرجسي فيكرر صفة الذات (الأنا) خمس مرات، إذ ناسب هذا التكرار وهذا الانفجار الأنوي انفتاح حرف الروي وانفجاره أيضاً. وبهذا حققت القافية دوراً دلالياً مهماً في النص إلى 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 والتنوس في تقفية القصيدة الواحدة، وإنّ هذا التنوس 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 إبداس إيقاعات جديدة تتلاءم مع الذوق الفني للعصر⁽²⁾.

إنّ في هذا النوس من التقفية ما "يسهل للشاعر مهمة اختيار قوافيه والملاءمة بينها"⁽³⁾، إلا أنّ هذا التنوس 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 الأنواس

الآتية:

أولاً: القافية الحرة المقطعية:

وهو نوس من أنواس 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 النوس يمكن أن نجده في نص (تواشيح مملكة الفرح)⁽⁷⁾، والذي ينقسم مقطعيّاً إلى خمسة مقاطع مرقمة ترقيماً عدديّاً:

(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 الجمي، 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 بالريحِ البهية.. تزدهي تبراُ وأصدافاً... وليلاً مقمراً
الوجه طاف بسمرة مشحونة تنمو فراشاً أخضراً
ينشرُ في أيامنا طعماً جديداً للفرح

2

كان انتظارُ السنبِلِ المبتلّ سيفاً قاطعاً للوجهِ والنظرة
وكان الأفقُ المدبوغُ في صدري وشاحاً... رائع الصفرة
فقصطفُ الرجاءاتِ.. على أقدام نجوانا
طقوساً من نظامات الأماسي من هوى القدرة
وأكواباً وتاريخاً.. وأحلاماً طفوليه
ربيعاً دائماً الخضرة
وحدواً في جذور القلبِ أدكى الروحِ موسيقى
وصوتاً خافت النبرة
فخلّوا الحبّ وضاحاً بلا قيدٍ ولا صيدٍ... ولا حيرة
وخلّوا الله يملؤها
ويسري للندى عطرة

3

كنتُ في سفر القرايين.. إله
يخلق التيجانَ من عطر السنابلِ
والنداءات التي أطلقها البردُ على نخلك
عامتُ في صحاريك جداول
آه...
لو يعرفنا الظلُّ المباحُ
أننا السرُّ الذي
أفنى تباريح الزلازلِ
أننا الشعرُ الذي غنى أكاليل الولاداتِ
يليل من سلاسل
أننا النهرُ، السؤالُ، الغنديلُ، العشقُ، والآهاتُ، أصوات المدينة

4

لكنما حبي، عباداتي، وإيماني
وزرعي الراكضُ المحصورُ.. في قلبي
وصمتي وجنوني

لكما وهجُ المشاعلُ
لكما الروحُ التي تسري خفاقاً في شرايين الحياة
لكما همسُ العصافيرِ وأشواقُ البلابلِ

5

ومن الجدارِ... إلى الجدارِ
ومن السماء.. إلى السماءِ
إلى البحارِ

ومن العيون المشمساتِ.. إلى الحجارِ
ومن الدموع... عروشُ مملكةٍ تدارُ

هذي الربوعُ حمامةٌ أجلتِ 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 تنتوس القوافي على وفق مقاطع النص وعلى النحو الآتي:

المقطع الأول = أ أ

المقطع الثاني = ب ب ب ب ب ب ب

المقطع الثالث = ج ج ج ج ج

المقطع الرابع = د د ج ج ج

المقطع الخامس = ه ه ه ه ه ه ه

إنّ المقطع الأول يتكون من قافيتين من فئة (أ) وهي (مقمرأ، أخضرأ)، أما المقطع الثاني فيتكون من سبع قوافٍ من فئة (ب) وهي (النظرة، الصفرة، القدرة، الخضرة، النبرة، حيرة، عطرة)، وفي المقطع الخامس قافية من فئة (ج) وهي أربع قوافٍ (السنابل، جداول، الزلازل، سلاسل)، وفي المقطع الرابع قافيتان من فئة (د) وهما (إيماني، جنوني) مع قافيتين من فئة (ج) (المشاعل، البلابل)، 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 إلا 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 جاء على أحد عشر سطرأ، والمقطع الرابع والخامس جاء 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 المتواليّة:

يتأسس هذا النمط عبر الانتقال من زوج قافوي إلى آخر لا يماثله، "ويلاحظ أنّ هذا النمط يقترب من نمط القوافي المتتابعة إلا أنّ ما يميزه عنها اقتصره على أزواج قافوية متماثلة لا يتعداها إلى أكثر من ذلك قبل الانتقال إلى قافية أخرى"⁽¹⁾. ويأتي 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 خيالٍ.. في ذهني.. (أ)
أترى خيراً!! شراً!! وهماً!! (ج)
دققت ملياً، حاولت (ب)
ولكن لم أمسك شيئاً.. فـ.. نـ.. هـ.. ضـ.. ثـ.. (ب)

لقد حقق التماثل الصوتي بين قوافي النص تماثلاً إيقاعياً في عموم النص وتماثلاً دلالياً في كل زوج تقفوي على حدة، فقافية (أذني، ذهني) توحى بترابط دلالي في ذهن السامع وكأن الواحدة تولّد الأخرى "فالمفردة في السياق الشعري لها قدرة توليدية على استدعاء مفردات أخرى"⁽⁴⁾. إذ أتى الإشباع السمعي في السطر الثالث ولعب دوراً مهماً في تهيئة الانتقال سمعياً إذ فصل بين حالتين الأولى خيالية في ذهن الشاعر، لذا أتى هذا الإشباع محملاً بالتساؤل والتعجب والاحتمالات، وبين الحالة الثانية الواقعية في (حاولت، نهضت) فكلتا القافيتين تحملان دلالة الحركة والتغيير. ولكن الشاعر رغم هذا لم يغير شيئاً لأنه لا أحد باستطاعته تغيير (الصدى) إلا إذا غير مصدره ولهذا دخل عنوان القصيدة (صدى) في صلب تأويل النص الشعري، لذا قطع قافية (ن - هـ - ض - ث) 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، ابتهاج 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 المتعاقبة:

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

دمك البرئ.. ينمو حقل ألغام
ويسري في مياه الكرخة الممتد
أنوار شرائع(أ)
لا.. تداني(ب)
لا.. تعاني(ب)
لا.. تطاوع(أ)

جاءت القافية الأولى على حرف الروي (العين) في مفردة (شرائع)، ثم جاءت قافيتان متماثلتان من نوس آخر بعدها ينتهيان بروي (الياء) وهما (تداني، تعاني)، لتعود قافية العين المقيدة في مفردة (تطاوس). إذ حقق التماثل الصوتي بين (لا تداني، لا تعاني) المنفيتين تماثلاً دلاليّاً، يتناسب مع شجاعة هذا الجندي الجريح الذي لا يستسلم ولا يراجع إلى الوراء فهو باقي في أرض المعركة يدافع عن وطنه وأهله. لذا جاءت القوافي مقيدة مقطوعة الحركة ثابتة، إذ تلاءمت مع ثباته. وبما أنّ قافية (لا تطاوس) تتماثل صوتياً مع قافية (شرائع) إلا أنها لا ترتبط معها دلاليّاً 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 تنوزس عفويّاً داخل الأسطر الشعرية، تمنح النص تماثلاً صوتياً داخليّاً ولمسات إيقاعية جديدة خافتة هادئة لا ترقى إلى ما تحدّثه 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 وحيد 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 الإيقاس 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 إبداء 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 النوس 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 النوس من التقفية، وخاصة المتأخرة منها وهذا لهو علاقة بنضج الحساسية الإيقاعية عند الشاعر، لذا شكل نسبة عالية في شعره بلغت (53.43%) إذ أثبت حضوراً بارزاً في أغلب نصوصه الطويلة والمتوسطة ونصوصه المركزة والتي لا تخلو جميعها من التدوير، ونجد هذا النوس من القافية في نص (دفع المواسم)⁽⁴⁾ يقول فيه:

الصبح من راحلتي جد قريب
وأنا استنطقُ الفجرَ
وأذرو حكمة الخابور
ألهو ببقايا خزف الروح
أيا سيدة الماء استضيفي حرقه الأغصان
ردّي للحصى لونَ عيونه
أطفئي النار التي عدت على وجه القطا
هزي جذوع النخل في شطي
فاني في فضاء الشوق.. طيرٌ
يعصرُ الأزمانَ والريحَ
ليغفو _ في أمانٍ وهوى _

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 257.

(2) ينظر: الشعر كيف تفهمه وننثوقه، اليزبيث دور، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات

مكتبة منيمنة، بيروت، 1961: 50.

(3) القصيدة العربية الحديثة: 154.

(4) أناشيد الفاحة البنسجية "أناشيد الحب": 15. وينظر: النصوص (ومضة: 21، وقفة للأمل: 22، لها: 23).

بين... يدك

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 سطرأ على تفعيلة الرجز، إذ بدأ التدوير من بدايته إلى السطر السابع، ثم يستمر التدوير وينتهي في السطر الحادي عشر. وإن إرسال القوافي عوض عنه حضور نوس من التقفية الداخلية المتلاحقة أيضاً تتمثل أولاً في صوت الواو في (أذرو، ألهو) في السطر الثالث والرابع، وثانياً في صوت (ياء المخاطبة) في (استضيفي، ردي، أطفئي، هزي) في السطر الخامس والسادس والسابع والثامن على التوالي، وصوت الياء أيضاً في (شطي، فاني) في السطر الثامن والتاسع.

لذا فإن التقفية الداخلية والتدوير حقاً تلاحقاً وتدفعاً إيقاعياً زاد كثيراً من حركة النص واستمراريته بلا توقف نحو نهايته، وذلك ما تلائم مع غياب القافية الخارجية فيه ومع دلالة النص بشكل عام، فالشاعر يريد الوصول إلى حبيبته. ولذلك فهو يرى أن الصبح قريب جداً منه، فهو يستنطقه كل يوم كي يحضر ويخلصه من هذا الفراق الذي أحرق أغصانه، فلم تعد مورقة وجفف جدوس نخله فهو يذرو حكمة الخابور، فيشكل التناص هنا علاقة مفارقة مع قول ليلي بنت طريف الشيباني وهي ترثي أباها الوليد، إذ تعاتب الشجر المورق الذي لم يجزس على فقد أخيها:

فيا شجر الخابور مالك مورقاً كأنك لم تجزس على ابن طريف⁽¹⁾

(1)

لذا يطلب من سيدة الماء (آلهة الماء) أن تستضيف حرقه أغصانه وتغذيها وتُطفئ 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 هوئ بين يديها، حين ذاك يشعر بدفع المواسم، وبذلك تتحقق دلالة العنوان الذي اندمج بوحدة القصيدة وأصبح أحد مستوياتها التركيبية – الدلالية داخل سياق النص⁽²⁾.

كما حضر هذا النوس من القافية المرسله "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⁾:

جرح تشقة التباريح

(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: 278 / 1.

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

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

وجرحٌ يتغاوى بالخطوط

إنَّ 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 ويؤكدُه ويمنح النفس نوعاً من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر⁽¹⁾. الذي عبر عن معنيين ودالتين مختلفتين في كل سطر، فالجرح الأول تشفقه تباريح الشوق فهو متوهج شديد الحزن متألم كلما طال صدور المحب عنه، لكن تغيب عن الجرح الثاني هذه الدلالات كلها فليس له إلا أن يتغاوى بخطوطه، وإن تبدل الدلالة هنا متحققة من عنوان النص (تبادل) ليكون نقطة استناد لتوليد النص وتشكيل دلالاته⁽²⁾. وليمنح التقفية المرسله 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 جزء 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 الإيقاس 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 إيقاس 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 مكابذاتها 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 حادثة 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 النحاماها بالموضوع 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 تتسجم 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، وتتنوع أنماطه وتعددت بما يناسب تعدد التجارب الشعرية وتنوع بنائها وأساليبها.

-
- (1) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 176-177؛ وفي البحث بين لؤلؤ المستحيل، د. سيد البحراني، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988: 165.
 - (2) لامية المتنبي (مالنا كنا جو يا رسول) دراسة إيقاعية، د. بشرى البستاني، مجلة آداب الرافدين، ص 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 حادثة النص الشعري: 100.
 - (6) ينظر: التوير 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، مدى مفتوح، يتسع أو يضيق، يتوتر أو يرتخي، يتشظى أو يلتئم. وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلا 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 إلا 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، ليبداً 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 كراسه الغرام)⁽⁴⁾:

ودنوث الآن من نفسي
 فعلاتن فاعلاتن فا
 فلم ألمح سواك
 علاتن فاعلاتن
 لم أكن أسطيع إحصاء ولادات هواك
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
 فلقد داهمني الشوق
 فاعلاتن فاعلاتن ف
 كما تشتعل الأضواء في القرية بغته

(1) ينظر: في حادثة النص الشعري: 82-83.

(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 180.

(3) ينظر: الشعر العربي المعاصر: 109.

(4) أناشيد الفاحة النفسجية "أناشيد الحب": 18. وينظر: النصوص (الغز: 13، بكاء: 14. من دفتر الليل: 27). (27:).

علاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن
 وعلى وهج سناها كلُّ شيءٍ يفتضح
 فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلا
 حدقوا فيَّ
 فاعلاتن فـ
 استفاقت كلُّ أوجاعي
 اعاتن فاعلاتن فا
 غدت قمحاً...
 علاتن فا
 تسامى في أراضيهـم
 علاتن فاعلاتن فا
 فأغواها انعتاقي
 علاتن فاعلاتن
 اعبثي في روعي الولهي... كما شئتِ
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فـ
 فإنَّ الروح صحراءُ
 علاتن فاعلاتن فا
 تهاوت كلُّ أحلام السنين الغيد ما بين ذراعيها
 علاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فا
 فما أعطت يدا،
 علاتن فاعلا
 حتى إذا جاءت لياليك
 تن فاعلاتن فاعلاتن فـ
 استقلَّ الصبح والأبواب شُلَّتْ..
 اعاتن فاعلاتن فاعلاتن
 غادرت أقفالها، السور انحنى
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلا
 واستحالت جنَّة العصيان في كفيك ورداً وفما
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلا

يحضر التدوير الجملي في أربع جمل شعرية في القصيدة والتي تتشكل
 عروضياً من تفعيلية الرمل (فاعلاتن) والتي تتنوس صورها بسبب الخبن الذي جاء في
 (12) اثنتي عشرة تفعيلية منها، والحذف الذي جاء في ثلاث تفعيلات منها واحدة

مخبونة، وإن تعدد صور التفعيلات وتدويرها مع عدد الأسطر الشعرية في كل جملة خلق دلالة إيقاعية تلاءمت مع قصرها أو طولها وإكمال المعنى فيها. لذا فإن 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 الدقة الشعورية لكل جملة شعرية. ففي الجملة الأولى يأتي التدوير في سطرين شعريين هما السطر الأول والثاني من النص:

ودنوت الآن من نفسي
فعلاتن فاعلاتن فا
فلم ألمح سواك
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، فقرأتهما دوماً ليست قراءة تفاعيل عروضية إنما هي أولاً قراءة معاني⁽²⁾.

لذا فالشاعر هنا يضحى 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 نفسي فلم ألمح سواك
لم أكن أسطيع إحصاء ولادات هـواك

وعلى هذه الطريقة حصل الانقسام في الكلمة نفسها لا في التفعيلة، وهذا ما جعل نازك الملائكة في بداية الأمر تقرر امتناسد التدوير امتناعاً تاماً في شعر التفعيلة فتقول لا يجوز للشاعر أن يورد سطرًا 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.

أما 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 (بغثة) وبتفعيلة (فعلاتن) المخبونة غير المدورة والدلالة المفاجئة التي أدت إلى توقف الإيقاس وعدم اتصاله وتدويره عروضياً مع السطر الثالث منها.

أما الجملة الثالثة، فتدور كلياً، إذ تبدأ من السطر السابع إلى السطر الحادي عشر، فالتدوير مع الكثافة الفعلية في أسطر الجملة الشعرية حقاً تلاحماً إيقاعياً متواصلًا فيه سرعة إيقاعية انسجمت مع دلالة الجملة الشعرية ومعانيها المتلاحقة. أما الجملة الرابعة فإنها تأتي مباشرة بعد الجملة الثالثة، فهي تبدأ من السطر الثاني عشر وتنتهي في السطر السابع عشر، وبالرغم من أنها مدورة كلياً إلا أن الإيقاس فيها بطيء بعض الشيء لورود أكثر تفعيلاتها بشكلها التام، والذي تناسب مع سرديتها وجنوحها نحو ذكر تفاصيل لحالة الشاعر.

إن الهندسة الإيقاعية للتدوير في هذا النص فيها نوس من التنسيق الإيقاعي، إذ إن التدوير في الجملة الأولى يأتي في سطرين يعقبهما سطر غير مدور وذلك ينطبق على الجملة الثانية أيضاً. أما 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 بالتفقيتات الداخلية وخاصة في الجملة الثالثة والرابعة في (استفاقت، غدت، تهاوت، أعطت، جاءت، شنت)، 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 إيقاس شعري تعبري ينبثق من التخيل الشعوري والتركيب اللغوي⁽²⁾، عبر اتصال الجمل 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 "إن 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 حادثة النص الشعري: 87.

(2) ينظر: تجربة شاذل طاقة الإيقاعية، خالد مصطفى، الأقلام، ص 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 المغبرةُ..تتري

فاعلُ فاعلُ فالن فاعلُ فالن

وأنا أمشي في الشارسه مشدوداً..

فعلن فالن فالن فعلن فالن

بالبرق الغامض والتعب اليومي..

فالن فالن فعلن فعلن فالن فـ

وأنفاس الحلوى

علن فالن فالن

2

ألقُ 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 حبٍ

لن فعلن فالن فعلن فا

لننيز الإحساس..

علُ فالن فالن فا

أخنقها في غفوة ضوئي

لن فعلن فالن فعلن فا

أولسه 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).

لتدوِّب
علُّ فاع

علی
لُ فا

م

سد

هد

لُ

ل

فأ

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 (فاعل) التي أباح الشعراء المحدثين فيها القبض وهي ضرورة غير موجودة في الشعر القديم أو النظام العروضي، إلا أنَّ 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 مغبرة 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:

بالبرق الغامض والتعب اليومي

وأنفاسي الحلو

أما 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 (فاعل) 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 وحنينه، لذلك فهي تثير عند الشاعر مجموعة من التساؤلات المحيرة والانفعالات المتلاحقة، فمرة يحاول النجاة بنفسه من

النزود إليها والتعلق بها، ومرة يود لو أنه يتقرب منها ليشبع شهوة إحساسه المتحرك وشعوره الرقيق، ليجدها بعد ذلك كله مجرد تهويمات أذابت روحه على مهل. إذ تتلاشى بعدها هذه الصورة وتتنق، 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 أن الشاعر قطع كلمة (مهل) وكتبها بشكل رأسي من الأعلى إلى الأسفل:

لتذوب

على

م

هـ

ل

روحي

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

3- التدوير الكلي :

يقوم هذا النمط على التدوير الذي يحتضن النص بشكل كامل وكأنه جملة واحدة، إذ يشكل التدوير الكلي تتابعاً يربط النص إيقاعياً ودلاليًا، 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 تتكشف 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 دلاليًا:

هلاً قدمتِ

مستفعلن مـ

فقد توارى الليلُ،

تفاعِلن مستفَعـ

والأعشاشُ ضمّت زائريها،

لن مستفعلن مستفعلن مسـ

والشجيراتُ اللواتي لفهنّ الثلج.. عانقنَ بريقَ الرملِ

تفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستعلن مستفَعـ

والطرقات لا غادٍ ولا رائحٌ...

لن متفاعِلن مستفعلن مستفَعـ

ونحن هنا... نعانقُ صبرنا المنهوكَ

علن متفاعِلن متفاعِلن مستفَعـ

في قلقٍ وضيقٍ

لن متفاعِلن

اعتمد النص على التداخل بين وزنين في تشكيل إيقاعها العروضي، إذ مزج الشاعر تفعيلة الكامل (متفاعِلن) والتي حضرت في النص خمس مرات، منها تفعيلة واحدة مذالة (متفاعِلن) مع تفعيلة الرجز (مستفعلن) والتي جاءت بمجموس (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 ودلاليًا، 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 إلا بقاء 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) أناثيد الناحة البنسجة "أناثيد الحب": 46. وينظر: النصوص (إتهال: 23، عراق 174، مباحثة: 182).

حركة النص المتدفقة وتتابعها الإيقاعي بسبب كثافة الأفعال فيها (قدمت، توارى، ضمت، لَقَّهَنَّ، عانقهن، نعانق) وما تحويه أغلب هذه الأفعال من دلالة توحى 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 متحد 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، فنجد 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 تتجلى 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 فراح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999: 95.

(2) ينظر: لسان العرب، مادة (كرر): 136 / 5.

(3) معجم النقد العربي القديم: 1 / 370.

(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 117-118.

(5) جرس الألفاظ ودلالاتها 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 إلا على جهة التشوق والاستعذاب" (2).

أما الزركشي (ت 794 هـ) فقد تعرض له في سياق دراسة البلاغة القرآنية، ويرى أن أعظم فوائده التقرير وقد قيل إذا تكرر تقرر، وعدد له سبع فوائد (3). أما النقد الحديث فقد اهتم بالمستوى الإيقاعي والدلالي (4) والنفسي للتكرار فهو يسلط الأضواء على المركزين الفني والدلالي معاً (5). ولما كان التكرار التقليدي القديم تكراراً خطابياً بالدرجة الأساس متوجه إلى الخارج وغايته توليد إيقاس حماسي رنان، فإن التكرار في شعر التفعيلة الحديث ينزس إلى إبراز إيقاس درامي نفسي يستهدف البوح بأحاسيس الشاعر الباطنة، أو حالته الذهنية، والإيحاء بمعانٍ مختلفة (6).

إذ إن التكرار "يصور الانفعالات النفسية لارتباطه الوثيق بالوجدان، لأن المبدس لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه ولا يكرر إلا 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 نابذة 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: 18-11/3.

(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. شفيق السيد و د. سعد مصوح، دار غريب للطباعة والنشر والوزيع، القاهرة، 2003: 341.

(7) السائيات وتحليل النصوص، د. رايح يوحش، ط2، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2009: 84.

(8) ينظر: التكرار بين المثير والتأثير، عز الدين السيد، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1973: 37-38.

(9) 38 ؛ والاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 67 ؛ وقضايا الشعر المعاصر: 276.

(9) القصيدة العربية الحديثة: 201.

ومحددًا للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكرار معين⁽¹⁾ يولد لدى السامع دلالة إيقاعية تتسجم 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 تتحدد دلالتها إلا من خلال السياق وبضروراته المختلفة وتشكيلاته المتنوعة⁽³⁾. فالتكرار "يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن، ففي كل عبارة طبيعية نوس من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. إنَّ العبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوس 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 اتئلاًفاً وانسجماً ويزيد مضمونها وضوحاً وجلاءً، فما هو بالتوقيع الرتيب⁽⁶⁾، إنما هو إمعان في "تلوين نسيج النص تلويحاً في غاية الجمال والحداقة، بحيث تترك في

(1) م. ن: 200-201.

(2) التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، د. موسى ربيعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، مج 5، ص 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 ربيعة، الأقلام، ص3، لسنة 1998: 32.

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

نفوسنا ذلك الإران 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 فقدان 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 البارز الذي ينم عن وعي فني متقدم، يجيء في القصيدة على وفق أشكال مختلفة موظفة أساساً لتأدية دلالتها بأسلوب يضيفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة، تحقق للتكرار دلالة إيقاعية متلائمة مع حالة الشاعر النفسية محاولاً بها إظهار ما به من حزن وفرح، وهو ينال 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 إلا أن البحث اقتصر على الأشكال التي شكلت ظاهرة في شعره، وبذلك ستكون دراسة أشكال التكرار ضمن المحاور الآتية:

1- تكرار العنوان:

يعد العنوان المحور الأساس الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات، وتتعلق 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، سد 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⁾، إلّا 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 التنوّد 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 رامن 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 النكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 28، ص 1، يوليو/سبتمبر، لسنة 1999: 456؛ والعنوان ودلالاته في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، لإبراهيم السعدي، الخامسة علاوي، مجلة عمان، ص 142، لسنة 2007: 61.

(2) ينظر: عناوين الكتب بين القديم والحديث- بين الجمالية والدلالية، طراد الكبسي، مجلة عمان، ص 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: السيموطيقا والعنونة، جميل حمداوي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، ص 3، يناير/مارس، لسنة 1997: 97.

(7) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، بيروت، 2002: 168.

(8) سمياء 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 الشكلي 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 إحياءات 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 لتحده، وتدل على محتواها العام، وتغري الجمهور المقصود"⁽⁵⁾، فإنّ ذلك يكشف على مجموعة من الوظائف التي ذهب - رومان ياكسون- 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 يضيف إيقاعاً مضافاً إلى ما في المتن من إيقاس، إذ يقدم دلالة إيقاعية عبر التكرار الذي يولد الدلالة.

يبتعد محمد صابر عبيد عن عنوانه بعنوانين ملفوظة من النص الشعري، وهي حينما يقوم الشاعر "بانتراس 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 وسميوطيقا الاتصال الأدبي: 19.

(2) ينظر: عنوان القصيدة في شعر محمود درويش- دراسة سيميائية-، جاسم محمد جاسم خُف، 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، سد 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) السميوطيقا والعنونة: 96.

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

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

والروية التي تمثل "بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه نص القصيدة الشعرية ويتخلق وينمو"⁽¹⁾.

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

المجموعة الشعرية	العناوين الفرعية
أنشيد التفاحة البنفسجية	أنشيد الحب أنشيد 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، ماتم، القصائد التالية، هدنة مؤقتة، كلمة كبيرة في ماتم 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 العناوانات الأخرى، إذ تعد دالاً افتتاحياً مهماً لأنها تشكل تصوراً عاماً لجميع العناوين الفرعية الصغرى، فلا بد لها من استيعاب المعطيات الدلالية والإيقاعية للعناوانات الأخرى عبر التكرار اللفظي عن طريق لفظة (الصياغة) بما يوحي بالتعدد أو التفصيل أو انتماء الجزء إلى الكل أي إيجاد ما يتلاءم مع العنوان 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 لتردادها 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.

يُولد تكرار العنونة في هذه المجموعة الشعرية دلالة إيقاعية تتبع 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 إحساساً 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 (أمنة) زوجة كانت أم حبيبة أم وطناً:

إلى أمنة....

الزوجة الفدائية

أول المبتدى....

وآخر المنتهى

فيجعلك الشاعر تستشعر أهمية هذه العتبة بما يندرج تحتها من صياغة أولى (أمنة) 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، 8، لسنة 2003: 23.

(2) ينظر: بنية الإيقاس 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 الأحرار التي لا بدائل لها)، وهو يتكلم عن فضائين عملاقين تتفرس 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. إنَّ الشاعر محمد صابر عبيد يحاول عبر تكرار العنونة وما ينطوي تحت كل صياغة من صياغاته في هذه المجموعة أن يعبر عن المكان 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 أنَّ 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 موجهاً 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 فإنَّ لتكرار صوت معين داخل السياق الشعري من علاقة خفية إلى علاقة جليلة 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 تتلوها مباشرة ومن علاقته العامة بسائر السياق، وإنَّ 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 الموسيقى 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 أن بعضاً منها قد يرد بشكل عفوي، إلا أن للدوافع اللاشعورية وظائف متعددة، إذ إن 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⁾، لأن 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 نقرة تنبع على وتر واحد فيتميز الرنين ويقوى باعث الإيقاظ والتأثير"⁽²⁾ على المتلقي.

فالشعر ليس هو المجال الوحيد الذي تخلق فيه رموز الأصوات وأثارها، 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 مقطوعاً من نص (قرصنة عارية)⁽³⁾:

نباغت أحلامنا

نلاعبها

نتلاعب بها

ناخذها على حين غرة..

يا ويلنا..

ما زلنا رغم تغلغل الصدى في رؤوسنا وأصابعنا وطفولتنا

نقرأ ونكتب ونعشق

نللم ما تبقى من كياستنا لنقاتل كما يجب

فينكسر السهم الضال

وينسفح الليل على قمصاننا المكهربة بالأخطار

ويكف السر عن اعتقال الظلال وتقديس الأسى.

في هذا المقطع من النص المكون من (11) أحد عشر سطرًا 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، نللم، نقاتل، ينكسر، ينسفح)، ومرةً ثانية مقترناً بنهاية الأسماء (أحلامنا،

(1) ينظر: جرس الألفاظ ودلالاتها 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)، وإن تكرار صوت النون أسهم في تحقيق انسجام إيقاعي ودلالي في تعبيره عن خاصية الجمع، إذ إن غنة النون وذلاقتَه 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 إلا بحركة الجمع وهو ما أكدّه الشاعر بتكراره لصوت النون وكأن الجمع هو الذي يتحدث في النص وليس الشاعر نفسه، وهذه طريقة يمارسها الشاعر لا ليبر 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 حيويته 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 المتصارس بين الجانب الشعوري والجانب اللاشعوري للتكرار ⁽³⁾. ومعنى ذلك أن "يعكس الصراس المحتدم بين العقل والعاطفة، أو بين الوعي واللاوعي، وبمعنى أصح يراد التكرار ليحقق التوازن بين الثنائيات المضطربة 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، 3، 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 النوس من التكرار في عدد من النصوص، وكأ نموذج عليه نأخذ نص (حلب)⁽¹⁾:

فندق يحرسه ليل أمين

فندق يقضم سأم العابرين

كرر الشاعر كلمة (فندق) في بداية سطري النص وعبر هذا التكرار حقق الشاعر البروز لهذا المكان الذي يُعدُّ 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.

وبالرجوس إلى عنوان القصيدة (حلب) وما يحققه من تلازم دلالي كبير مع متن النص المركزة، إذ إنَّ "العنوان في هذا النمط من القصائد أمين على التلاحم بينه وبين النص الشعري، لأنَّ 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 يُدرّس في جامعة تكريت آنذاك، أما الدلالة الثانية فهي ايجابية، إذ شكل جزءاً من الفندق وهي غرفته المأوى البديل عن بيته، فضلاً عن قربهِ من الكلية التي يُدرّس 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 إنَّ 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 وشوشتي العصفير: 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:

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

أتراك تألمت كثيراً ؟

أتراك فقدت الوعي ؟

أتراك بكيت ؟

أتراك تذكرتنا واحداً واحداً ؟

أتراك غفوت وما بين حاجبيك صورة (روضة) ؟

أتراك أشعلت كل وجوه الحبيبات..

وأحرقت كل الرسائل ؟

هل جفت شفتاك فأعيك الظمأ الغادر ؟

لا يضطاد الحر الطائر إلا من منقاره

أتراك نسيت كل العناوين، وأتلفت كل الأغاني الفسيحة ؟

أتراك لونت عشب (دوكان) و (سوسة) و (طاسلوجة) ؟

أتراك غادرت كركوك على عجل...

لتعزف في وجه المنية لحن الأجل.

لقد كرر الشاعر أسلوب الاستفهام مع الجملة الفعلية (أتراك) 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 تتل فرصة التأمل، خطفه الموت كلمح البصر ولا يجد الشاعر تفسيراً لكيد المنون سوى قول: "أكل من نحبه يرحلون" ليترك دموس الحزن تنقب 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 (أتراك) بداية تسعة أسطر شعيرية من مجمود أسطر المقطع الشعري الثلاثة عشر، وليس هذا فحسب بل تتطور الجمل اللاحقة للفعل المكرر تطوراً درامياً فتبدأ كلها بأفعال أيضاً، فالتكرار هنا "يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلع 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 خاطئة لحلم "الصياغة الرابعة": 251-252 ونظر: النصوص (انسياب: 3، أنار ياصيني: 50، بنيا: 185).

(2) قضايا الشعر المعاصر: 277.

خلال الإيقاس الذي ولدّه التكرار بدا الانسجام واضحاً بين إيقاس 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 والميكانيك التصويري والرمزي معاً" (1).

مما جعل المتلقي يعيش إحساس الشاعر الحزين وتساؤلاته المتكررة التي شكلت إجابات في الوقت نفسه للحظة رحيل أخيه، هذا الحقل الفردي 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 النوس من التكرار في عدد من النصوص وكأنموذج عليه نأخذ نص (مساء المريا)⁽¹⁾:

وتهادت من أمامي رسلُ الزهرِ وأقواس قزح
تنبئ السارين.. عن فيضٍ من الأمطار تأتي
عن أعاصير وأغصان عذارى ترتقي سلّم نفسي
عن نهوض الليل في وجه السفر
عن وريقات نداها المسك
عن وجه تدوب على أشعته المدينة
عن صلاة صافية
عن لقاء هامس تصفو لرقته العيون
عن غرام ضخ في الدنيا عصافيراً وورداً وأغاني
عن حبيب أيقظ الروح بصدري
وعلى صدري غنى بسرور وخشوس وأمان

يكرر الشاعر حرف الجر (عن) في بداية الأسطر الشعرية بشكل مكثف، إذ يرتبط هذا التكرار بهيكل النص وتلاحمه مسهماً في إثراء دلالاته الإيقاعية، فالشاعر يأخذنا عبر التكرار إلى الجانب المشرق من الحياة والحب بصفاته وفرحه وأمانه، فتحضر (رسل الزهر) و (أقواس قزح) وهي (تنبئ السارين) عن هذه الحكاية بشكل متصل ومتلاحق وممتد بشكل رأسي متوالٍ تخضع للتداعي وتعدد الصور التي تتشكل أحداثها عبر تكرار حرف الجر (عن) تسع مرات، ليولد 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 السردى الذي يلج على ذاكرة الشاعر ورؤيته في تصوير الفضاء الفسيح بين ذات الشاعر والعوالم المحيطة به.

4- التكرار الاستهلاكي :

يستهدف التكرار الاستهلاكي في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، إذ يؤكد 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 الاستهلاكي يأتي في مقمّة القصيدة كان من الضروري التفريق بينه وبين (تكرار كلمة في البداية)، إذ إنّ هذا التكرار قد يأتي في مقمّة القصيدة أو وسطها أو خاتمها ومن هنا يأتي عدم تشابه المصطلحين وضرورة التفريق بينهما عند الباحثين.

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

دعني أزوّج وجهك المشحون بالحلم المحمّص... من دمي،
دعني أزوّج بين أغصان الحديد المرّ... والتفّاح،
أغمر صدرك المحفور بالليمون... في عقلي المدجج بالخرافة،
دعني أزوّج بين عطر خائف منك... ودود أسود مني،
أزوّج رعبك المزروس في إبطي... من عشقي المشقّق في المتاهة،
دعني أزوّج بين مذك... وانحساري،
دعني أصادق خيبتني.. حدّ اختمارك بي، بصعق فجيعتي،
ما بيننا لغة.. تقطر ملحها وهجاً، و(نبقاً)
واشتعال ظهيرة تحت اللسان.
عرّت أصابعها من الخجل الأصيل ومزّقت أردافها بأصابعي...
وأمام باب الفندق المدهون بالملح... المملح بالندى...
شهقت، وشقّت (زيقها)،
ارتجفت...
فدوّت صرخة،
لمعت على كلّ الوجوه البله،
فكت في الصدى صداً من الألوان،
لمت ما تبقى من نشيج الروح
... وانتحرت

يكرر الشاعر فعل الأمر (دعني) خمس مرات في الأسطر السبعة الأولى من النص متبوعاً مرة بكلمة (أزوّج) وثلاث مرات بكلمة (أزوّج)، ليخلق عبر هذا التكرار الاستهلاكي ذي الإيقاس الأمري المتسارس 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 ، عنان : 25 ، خصوبة الوحشة : 47).

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

إذ "تتجلى فكرة التكرار في إبراز المكرر والعناية به لأتفه محور الاهتمام"⁽¹⁾

لنتولد عبر هذا التكرار دلالة إيقاعية ذات صور متفجرة ومتشظية أبقت الشاعر مسكوناً بالقلق والتوتر والصراس بين شعوره الإنساني الداخلي الإيجابي والواقع القائم السلبي، لذا جاء التكرار مازجاً ومزاجاً بين الدالتين في صراس داخلي عميق معبراً عن الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر.

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

تكرار الجنس بين (صدى - صداً) و (شهقت - شقت) وتكرار الألفاظ (أصابعها، أصابعي) وتكرار الصيغة النحوية للفعل الماضي (انتثت، ارتجفت، دوّث، لمعت، فكت، لمّت، انتحرت) وكلها أغنت الطاقة التعبيرية والإيقاعية للنص الشعري وعمقت الحس الوجداني لدى المتلقي عبر المشاركة بين الذات الشاعرة وأشياء الكون التي تجاوزت فيما بينها من خلال الأفعال الأنفة الذكر.

3. التكرار الختامي:

يؤدي التكرار الختامي دوراً شعرياً مقارباً للتكرار الاستهلاكي، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل بنية القصيدة، غير أنه ينحو منحىً نتجياً في تكثيف دلالي إيقاعي يتركز في خاتمة القصيدة⁽²⁾، مؤكداً به الظاهرة المكررة ومعبراً عن أهميتها بالنسبة للشاعر. وكأ نموذج 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، 3، لسنة 2001: 37.

(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 208.

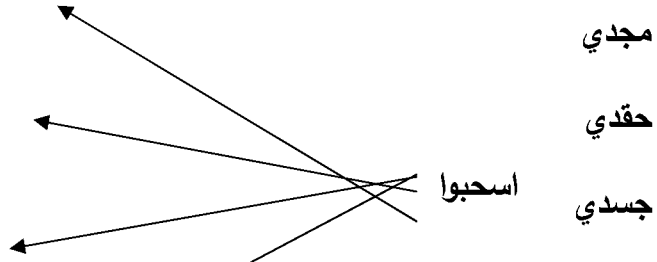
(3) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 54 ؛ وينظر: النصوص (غزل بالأسود والأبيض: 259 ، طيف برائحة العشب: 279 ، زمار: 256).

عَمَرَ في رُوحِي شَمُوساً خَزَفِيَةً
قَبْلَتْهَا فِي أَمَانِ اللَّهِ عَيْنُ الذَّاكِرَةِ
هَذِهِ نُوبَةُ عَشْقِي
فَاسْحَبُوا مِن زَمَنِي الرِّيحَ الإِلَهِيَّةَ
اسْحَبُوا مَجْدِي، اسْحَبُوا حَقْدِي، اسْحَبُوا جَسْدِي...
وَأَعْطُونِي شَرِيطاً مِن يَدِيهَا.

كرر الشاعر في خاتمة النص الفعل (اسحبوا) أربع مرات ثلاثاً منها جاء متلاحقاً بتكرار أفقي متتابع ليحقق بذلك التكرار اتصالاً دلاليّاً 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 وتأكيد المتلقي 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 الأمرى المكرر (اسحبوا):

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

الريح الإلهية



مقابل أن يعطوه أملاً يوصله بمن يعشق (أعطوني شريطاً من يديها)، لذا فإنّ التكرار عملٌ على خلق دلالة إيقاعية حققت مبدأ هذا التدفق الشعري العنيف والمتميز لنوبة عشقٍ عاش الشاعر 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 قدرأ 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:

وشمّ تخندق في نقوش غلالة الميلاد
فاسودّت تواريح البلاد على كشوف الهمس،
واصفراً الندى في سلطة الرحله،
لا ضحكة.. حرقّت دموس الصورة الملقاة في صدّاف الحقيقة،
لا مطارف.. نشتري فيها امتحان الطلّ في بحبوحة النسيان،
لا حضنّ.. تقوّم في تفاصيل الأميرة،
لا شوكة غصّت بلقمتها فغارت زهرة ليمونة في عتمة الباب،

(1) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 214.

(2) عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح: 150 ؛ وينظر القصيدة نفسها وفي أكثر من موضع : (147، 160، 167).

ولا خسر الجواد رهانه المجنون في القلعة،
لا نوم تلبس حكمة السارين في غبش القبل،
لا حالمون

يكثّر الشاعر في هذا النص من تكرار أسلوب النفي بـ (لا) وبشكل متدرج من أول النص حتى نهايته للدلالة على إثبات المنفي وحصوله مزاجاً بين دلالتى النفي والإثبات، ليولد 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 اجتاحت الحياة بكل أشكالها في مشهد سوداوي مقفر عمّ البلاد منتجاً أحزاناً ومآسى 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 تتور عتمة بابه (حياته) 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 وأدائها 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 تتضب (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 إلا 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 مرصيّة

(1) ينظر: تأويل النص الشعري: 169.

(2) اللغة الشعرية: 189 ؛ وينظر: البنيوية، ج. بياجي، ترجمة: عارف منيمنة، دار عويدات، بيروت، 1971: 133.

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

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

واجماً، ممثلاً
يدفعني النائي الربيعي إلى قبوٍ سحيق
فتضيء الكلمات
ويفيض الموج في قلبي
تواريني عناءات القطار المستفيق
فأنا التنزف في عيني المسافات
وتدروني ارتعاشات الطريق
وأنا الأخرن في زحمة افكاري نبوءات صديق
وأنا الأصغي... إلى الشق الزماني
الذي يحدثه الرعد وتمحوه انتظارات بريق
وأنا اليغفو... فصولاً يانعاً
وعناقيد خطى تشدو على نبض الدقائق
حائراً.. ترضع من صدري ارتحالات الحقائق
وتصاحيف الحريق
فاسمعيني
علّ شباكاً من الآفاق... يُفتح
علّ بحراً ناضراً يحفظ قلبينا
ويهفو في مدانا
علّنا نغفو على أصداء لقيانا
على ذرات رمل مستنير 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 (تسايف في عيون البراق : 53 ، تداعيات ليست سريعة : 71، هكذا وشوشتي العصفير : 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 دلاليّاً فاعلاً و " مؤولاً للنص" ⁽¹⁾، وبدلالة (الناي الربيعي) تتحول هذه العذابات إلى إضاءات تُنير حياته، وتفاوُل 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 تفتّح له آفاق الفرح مما عمق شعريّة الأنا ودلالاتها 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 بمستوياتها الإيقاعية والدلالية 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 الأسماص" ⁽³⁾، فموسيقى الشعر مما يمكن من إيصال المعنى وتحقيق 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 بموضوع ما يشغل البال سلباً أم إيجاباً، خيراً أم شراً، جميلاً أم قبيحاً، ويستحوذ هذا الاهتمام على حواس الإنسان وملكاتة، والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيّمته 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 يشكل مفتتحاً يلقي بظلاله الإيقاعية والدالية 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 تشكلياً 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⁾:

أعذرنِي يا زين الشهداءِ
فأنا لا أدكرُ أحزاني
في هذا الصيفِ الشتويِّ المفعمِ بالعشقِ الأبديِّ المتألقِ
إنكِ يا فرحي المتدفقُ أعظم من كل الكلماتِ
وأسمى من كل الأشعارِ
لا أعرف.. كيف أشيلُ.. على ظهري
هودج عرسكُ
فالخيل قوائمها تسحق كل الآهاتِ
وعلى صهوتها تبني وطناً للجند المرسومينَ
شعاراً في خارطة الأمة

.....
أعذرنِي يا زين الشهداءِ وأنا أهتف باسمكُ

(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.. المنقوشة
عرساً في وجه الأرض

.....

أعذرنى يا زين الشهداء
لا تحسب أني أرثيك بهذي الصيحات المخنوقة.. بالدمع
لا أملك إلا أن أرسم وجهك.. قوساً
يحضن أقمار طفولتنا
يشبعها لثماً، يسكر فيها
يسهر معها.. حتى الصبح
ينام على إشراقة خديها
ينقش في جبهتها
وشماً بدوياً
لا... ي ص د أ

تتكرر اللازمة القبلية (أعذرنى 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:

أعذرنى يا زين الشهداء
فأنا لا أنكرُ أحزاني

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

لا املك إلا أن أرسم وجهك.. 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 يهمننا من مادة (وزي) هو معنى المقابلة والمواجهة، يقال أزيته بمعنى حاذيته وهو اقتراب البعض من البعض (1).

أما 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 مكوّن بنيوي أساسي 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 تتوازي إلا 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، سد 2، لسنة 1998: 9-10.

(4) قضايا الشعرية: 106.

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

(6) اللغة الشعرية: 106.

وعلى الرغم من ذلك فإنّ التوازي يفتقر "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، فأى 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 يفهم التوازي الذي تتعدد مظاهره في سياق أكثر شمولية بوصفه "مركباً ثنائياً أحد طرفيه لا يعرف إلا 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 نحو 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 تتوازي مع نظيراتها في البناء والصوت فتولد أثراً موسيقياً جميل الوقع له حضوره الإيقاعي والدلالي والبصري، فضلاً على أنّ القوافي على علاقة بالتوازي على اعتبار أنها نوس من التماثل الصوتي والانتظام الذي هو أساس مبدأ التوازي.

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

(1) البنع 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 الإيقاس 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 إيقاس النص⁽¹⁾.

لقد استطاع الشاعر محمد صابر عبيد أن يوظف إيقاس التوازي في خدمة دلالات نصوصه الشعرية، ومن الجدير بالذكر أنَّ 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 أنواس 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، لأنَّ البنى اللفظية ذات الصفات المتشابهة والتشاكل النحوي يؤديان وظيفتين مهمتين، إذ يخدمان البعد الإيقاعي بتكرار التراكيب وانتظامها من جانب، ومن جانب آخر يدمعان البعد الدلالي الذي يقوي من إيقاس الفكرة، ويقوم على تعميق المعنى وتوكيده، فهو الذي يحقق العلاقات الدلالية والطاقة الإيحائية التي تضيف على النص دلالة إيقاعية متواشجة مع تجربة الشاعر⁽³⁾.

ونجد هذا النوس من التوازي في نص (حيرة)⁽⁴⁾:

أفتح قاموسي..
يفيض البحر بالحبر
وبوح الكلمات
أغلق قاموسي

(1) الخطيئة والتكفير: 33.

(2) ينظر: التكرارات الصوتية في لغة الشعر: 49.

(3) ينظر: مدارات نقدية - إشكالية النقد والحداثة والإبداس، د. فاضل ثامر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987: 236 ؛ والتوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاس والدلالة: 19 ؛ والتوازي وأثره الإيقاعي والدلالي، دراسة تطبيقية في ديوان (فوضى في غير أوانها) لحמיד سعيد، د. محمد جواد حبيب البدراني، مجلة آداب الرفادين، ص 53، لسنة 2009: 103.

(4) صياغات خاطئة للحلم "الصباغة الأولى": 176 ؛ وينظر: النصوص (هذا الصباح: 272 ، أخلق مخفوراً بالدخان: 284 ، مقام الحيرة: 290، عريس الشفق: 253).

يفيض البرُّ بالصمتِ ويغتال تفاصيل الفراتِ

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

1- أفتح قاموسي.. يفيض البحر بالحبر وبوح الكلمات

2- أغلق قاموسي يفيض البرُّ بالصمتِ ويغتال تفاصيل الفراتِ

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 فعال بوجه كافة أشكال الظلم الواقع على الذات أو على المجتمع والتغير لأجل حياة يسودها العدل والمساواة. أما 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 = الاتساع 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 "الأخرون" 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 الترسيم الآتية:

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

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

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

۱۲۷

لقد شكل النص بناءً تناظرياً وتصارعاً محتتماً بين الدلالات المتولدة من الثنائيات الضدية المتوازية، فالتوازي عرض حالتين وموقفين متناقضين ولذا 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:

مَكْرٍ مَفْرٍ مَقْبَلٍ مَدْبِرٍ مَعاً كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَه السَّيْلُ مِنْ عَلٍ (1)

إلا أنه يختلف معه لأن امرئ القيس حينما جاء بهذه التناقضات معاً لم يقصد أنها تحصل في آن 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 أبعاداً مثيرة تنجم عن توظيف الثنائيات الضدية في إثارة إيقاس 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 (الآخرين) وهي البرقية الحادية والعشرون بعد المائة (3):

يحبون لزوجة الزحام
ويكرهون أناقة الشوارس

(1) شرح المعلمات 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 الشوارس) التي تحيل إلى دلالة النظام الذي يجعل الحياة منظمة ليصبحوا منتظمين مع أنفسهم ومع المجتمع من حولهم.

لقد حقق التقابل الدلالي عبرَ المفردات المتضادة إيقاعاً دلاليّاً 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 مكملّة وملحقة له⁽¹⁾. إذ تتصاعد الدلالة وتتفتح باتجاه ذروة يحاول الشاعر الوصول إلى قمته، إذ يصعد الشاعر دلالة النص سائراً بها نحو القمة المستهدفة أي أنّ دلالة النص تتصاعد تدريجياً⁽²⁾. ونرصد هذا النوس من التوازي في نص (الرحيل سلوى.. لكنّ العالم صغير)⁽³⁾:

ما الذي يفتح لي باب السماوات
إذا الليل أتى؟
ما الذي يلغي بأعماقي بطاقات السفر؟
ما الذي يمسح من ذاكرة الليل
على مقربة مني جراحات القدر؟
ما الذي ينزس عني هذه الغربة؟
من يملأ أكوابي بخمر المستحيل؟
ما الذي يقرأ نار الوجد في وجهي الجميل؟
ما الذي يغسل بالأمطار قلبي كي يضيء؟
ما الذي يحبس أني ذات يوم ساجيء؟
من يمس روحى تضاء؟
ما الذي يربط تاريخي بنهر الشعراء؟
أنت يا أحلى القصائد
أنت يا كل النساء؟

(1) ينظر: مدارات نقدية: 232.

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

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

يعبر الشاعر في هذا النص عن إحساسه بالحزن والوحدة بسبب بعده عن
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 كرره 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 وينزسد عنه هذه الغربة، وما الذي يقرأ نار
الشوق في وجهه ويضيء روحه 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:

أَنْتِ يَا أَحْلَى الْقَصَائِدِ

أَنْتِ يَا كُلَّ النِّسَاءِ.

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

3- التوازي الماصلي:

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).

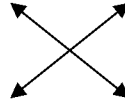
(1) ينظر: مفهوم العدول في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، عبد الله صولة، المجلة العربية
للثقافة، سد 32، لسنة 1997: 148.

(2) ينظر: اللغة الشعرية: 128.

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

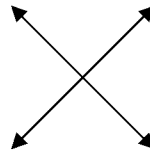
ويُعرف هذا التوازي بالموروث النقدي العربي القديم بالعكس والتبديل الذي يُقدم في الكلام جزء ثم يؤخر ⁽¹⁾، "ومما لاشك فيه أنّ القراءة المزدوجة توفر إيقاعاً داخلياً واضحاً من خلال خرق الترتيب وخلق ترتيب آخر يجعل النص الشعري متماسكاً بصورة أكثر وضوحاً" ⁽²⁾، ومن أمثله قول الشاعر في إحدى برقياته:

أصواتهم صدى



ولا صدى لأصواتهم ⁽³⁾

لقد حقق الشاعر عبر التوازي الماصلي إيقاعاً دلاليّاً 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 (الآخرين) وحياتهم، إذ إنّ أصواتهم مجرد صدى ملء 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 الماصلي 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 لوناً 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 المحكمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكماً في أكثر من مسابقة أدبية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسس في جماعة المشروس 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 النقاد 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 والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه (المتخيل الشعري).
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) 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 الكتاب العرب، دمشق، 2001، طبعة ثانية بعنوان (القصيدة العربية الحديثة حساسية الانثياقية 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 السيرداتي، اتحاد الكتاب 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 التخيل 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 أرجواني 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، دارا 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، قسم النشر العربي، القاهرة، 2012.

الكتب المشتركة:

- 1- علي عقلة عرسان في عيون عراقية، إعداد وتقديم: منشورات اتحاد الكتاب 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، عمان، 2012.
- 13- تجليات الفضاء السردى - 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	مستعلن. متفاعلن	الصفحة	ت	مستعلن. 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	أذار 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	أمنة	177	35	اضطهاد	185
11	زائر	180	36	ضحية	186
12	سباق	182	37	بلاهة	187
13	مباغثة	182	38	تسرب	190
14	زاويتان مختلفتان	186	39	اضطراب	192
15	تجارة	187	40	علاقة	192
16	لوحة	188	41	سرقة	195
17	نزود	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	رناج	197	49	تبادل	180

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

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

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 شورد 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.
- الإيقاس في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1394هـ-1974م.
- الإيقاس 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 الإشعاع الفنية، مصر، 1999م.
- 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.
- 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 والكتاب 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 مجدلوي 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 المجدية، 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 ارديني، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، 2011.
- جدلية الخفاء والتجلي، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- جرس الألفاظ ودلالاتها 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 الإبداع - 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 النبوية إلى التشريرية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر- مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، عبد الله الغدامي، 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 اطيّمش، 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- مقارنة سيميائية انثروبولوجية لنصوصها، د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين أنموذجاً، علوي الهاشمي، الجزء الأول، بنية الإيقاس، ط1، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1992.
- سيمياء العنوان: د. بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، 2001.
- سيميائيات التطهير، 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 قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزبيث دور، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- الشعر والتجربة، أرشيبالد ملكيش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.
- الشعرية العربية، أونيس، 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 الكتاب 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 خليل، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
- العلامة الشعرية -قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، د. محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد - 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 الجبل، 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 مزيده 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 حداثه 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 الأفاق 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 الانثياقية الشعرية الأولى جيل الرواد والسنتينات، 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 والإبداء، د. فاضل ثامر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
- مرايا التخيل 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، اردب - 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 فتحى الظاهر، دار بن الأثير للطباعة والنشر - الموصل، 2007.
- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ط4، دار القلم، بيروت، 1972.
- موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة- 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، مشروس دراسة علمية، د. شكري محمد عياد، ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1968.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، ط3، مكتبة دار البيروتية، 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 تفتح 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 لإيقاس الشعر المعاصر، د. عمران خضر حميد الكبيسي، الأقلام، سد1، السنة الخامسة والعشرون، كانون الثاني، لسنة 1990.
- إشكالية الإيقاس 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 عنيان الأنصاري، دراسة تطبيقية، خالد محمد الهزايمة، مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، مج 12، سد 2، شباط، لسنة 1997.

- إيقاس الحصار وحركية المقاومة في طرديات أبي حارث الموصللي، د. بشرى البستاني، مجلة الموقف الثقافي، ص 24، لسنة 1999.
- الإيقاس الداخلي في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، مسئل مطبوس بدار الحرية للطباعة، بغداد، 1989.
- إيقاس الدلالة ودلالة الإيقاس، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، ص 60، حزيران، لسنة 2000.
- الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاس الداخلي، مصلح عبد الفتاح النجار، أفنان عبد الفتاح النجار، مجلة جامعة دمشق، مج 23، ص 1، لسنة 2007.
- الإيقاس النفسي في الشعر العربي، عباس عبد جاسم، الأقلام، ص 5، السنة العشرون، مايس، لسنة 1985.
- الإيقاعية القرآنية في دراسات المحدثين والمعاصرين، د. محمد حرير، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص 412، السنة الخامسة والثلاثون، آب، لسنة 2005.
- البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة مدينة السندباد أنموذجاً، د. هدى صحنائي، مجلة جامعة دمشق، مج 17، ص 1، لسنة 2001.
- بنية العنوان في قصيدة السياب (الموقع والتحويلات)، محمود عبد الوهاب، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999.
- تجربة شاذل طاقة الإيقاعية، خالد مصطفى، الأقلام، ص 5، لسنة 1999.
- التدوير في القصيدة الحديثة، طراد الكبيسي، الأقلام، ص 5، لسنة 1978.
- تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، سامح الرواشدة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، مج 12، ص 2، لسنة 1997.
- تكرار التراكم وتكرار التلاشي، عبد الكريم راضي جعفر، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999.
- التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، د. موسى ربيعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الأردن، مج 5، ص 1، لسنة 1990.
- التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاس والدلالة، سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، إربد - الأردن، مج 16، ص 2، لسنة 1998.
- التوازي وأثره الإيقاعي والدلالي، دراسة تطبيقية في ديوان (فوضى في غير أوانها) لحמיד سعيد، د. محمد جواد حبيب البدراني، مجلة آداب الرفادين، ص 53، لسنة 2009.
- جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاس في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، مقال، مجلة البيان، الكويت، ص 290، لسنة 1990.

- جماليات الأسلوب في رواية مجرد (2) فقط، د. موسى ربايعه، 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، لسنة 2000.
- 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، س2، لسنة 1992.
- دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، بارتون جونسون، مقال، ترجمة: سيد البحرأوي، مجلة الفكر العربي، س25، السنة الرابعة، لسنة 1982.
- دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة (أديب ناصر أنموذجاً)، د. رحمن غركان، مجلة الموقف الثقافي، س32، لسنة 2001.
- سورة الدهر -قراءة تأملية-، د. بشرى حمدي البستاني، مجلة المورد، مج29، س3، لسنة 2001.
- السيموطيقا والعنونة، جميل حمداوي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج25، س3، يناير/ مارس، لسنة 1997.
- شعرية الإيقاس، د. خيرة حمرة العين، مجلة المعرفة، س439، 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، مج28، 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 ربايعه، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، الجامعة الأردنية، مج22، س5، لسنة 1995.
- عناوين الكتب بين القديم والحديث- بين الجمالية والدلالية، طراد الكبيسي، مجلة عمان، س45، لسنة 1999.
- العنوان ودلالاته في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، لإبراهيم السعدي، الخامسة علاوي، مجلة عمان، س142، لسنة 2007.
- في مفهوم الإيقاس، د. محمد الهادي الطرابلسي، حويات الجامعة التونسية، س32، تونس، لسنة 1991.

- القافية في شعر السياب (فاعلية الدلالة وأنماط الأداء)، د. رياض شنتة جبر وحמיד 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، سد 27، السنة الثامنة لسنة، 2009.
- القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، محيي الدين اللاذقاني، مجلة فصول، مج 16، سد 1، 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، سد 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 الإيقاد والإيقاد الداخلي في قصيدة النثر خاصة، حاتم الصكر، الأفلام، سد 5، السنة الخامسة والعشرون، أيار، لسنة 1990.
- مفهوم العدول في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، عبد الله صولة، المجلة العربية للثقافة، سد 32، لسنة 1997.
- ممارسة العشق بالقراءة، سعي لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية، عبد الملك مرتاض، نزوى، مسقط، سد 8، لسنة 1996.
- موسيقى الشعر بين حديها النفسي والجمالي، د. عبد الفتاح نافع، مجلة أفكار، عمان- الأردن، سد 67، لسنة 1983.
- موسيقى الشعر الحديث، مقال، د. محمد صابر عبيد، مجلة الآداب (البيروتية) بيروت، العدد 4-6، السنة 38، لسنة 1990.
- هل الإيقاد قوة كونية خامسة؟ ذياب الشاهين، مجلة الموقف الثقافي، سد 24، لسنة 1999.
- الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، د. جوزيف شريم، عالم الفكر، سد (3-4)، لسنة 1994.
- وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، عثمان بدري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، سد 8، 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 البدراني، 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.