جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: D.I/06/15

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتور في العلوم

شعبة: الأدب العربي تخصص: الأدب العربي

الإيقاع وأثره في تحقيق جمالية النص الشعري

–قراءة في نماذج مختارة من الشعر الجزائري المعاصر–

من إعداد: بن حليس هدى

تاريخ المناقشة: 2019/07/02

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1	دلـــوم محمـــد	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المسيلة	رئيسا
2	سليمـــان بـــوراس	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	عز الدين عمـاري	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
4	الميلـــود فضـــة	أستاذ محاضر(أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا
5	ياسيـــن بغـــورة	أستاذ محاضر(أ)	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا
6	عبد الحفيظ مراح	أستاذ محاضر(أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019/2018.

شكر

الحمد لله ذو الجلال والإكرام

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

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

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

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

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

المقدمة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

واحتوت الخاتمة على ما توصل إليه البحث من نتائج.

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

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

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

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

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

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

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

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

تمت في المسيلة يوم: 2019/02/27.

الفصل التمهيدي: الجمالية والإيقاع مطارحات نظرية

1. مفهوم الجمالية

2. آلية المقاربة الجمالية

3. الإيقاع والجمالية

للجمال قيمة كبيرة، بدليل أنه ذكر في القرآن الكريم في مواضع عدة بمتعلقات متشعبة، كقوله عز وجلّ في جمال الكون: ﴿**بديعُ السّمواتِ والأرضِ**﴾ وقوله في التمتع بالأنعام: ﴿**وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ**﴾، وغيرها ...[1] كما ورد في حديث للرسول -صلى الله عليه وسلم-: ﴿**إن الله جميل يحب الجمال**﴾[2] حاملا التشجيع على التجمل فهو من صفات الله عز وجل، وفي هذا دليل على أنه قضية عقيدة، «يتدخّل في جميع ظروف حياتنا، ونصادفه في كل مكان»[3] مما يمنحه سعة الاستخدام، الأمر الذي يُصعّب الوصول إلى التحديد الدقيق، فبُدئ من التحديدات المعجمية على اعتبار أنها تمثل «خلاصة المجهود التصنيفي المنجز في سياقات ثقافية متنوعة»[4]، كما تتحد مع بعض المفاهيم الفلسفية، ثم تم المرور إلى المفاهيم النقدية التي تشكل عمدة البحث.

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

1-مفهوم الجمالية:

في **اللغة**: «مصدر صناعيّ من جَمال»[7] **والجمال** «من الفعل جَمُلَ بضمّ الميم، جمُل جمالا: أي حَسُن خَلقه وخُلقه فهو جميل والجمع جُملاء، وهي جميلة والجمع جمائل.»[8]

ويعني في الاصطلاح **النقدي** ذلك الذي «لدى الرؤية يسر أي أنه يسرّ لمحض كونه موضوعا للتأمل، سواء عن طريق الحواس، أو في داخل الذهن.»[9] وقد انبثق مصطلح "الجمالية" عن **علم الجمال**، الذي يعتبر «بابا من

1- سورة الأنعام الآية: 101، وسورة النحل الآية: ى06، برواية حفص.

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

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

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

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

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

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

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

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

أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته.»[1] فلخصه "أفلاطون" في ثلاثة محاور كبرى هي: «اعتبار الفن محاكاة للجمال، ونشأة المتعة الجمالية من الانسجام والتوافق بين شكل العمل الفني وجمال الفكرة وارتباط الجمال الأصيل في جذوره ارتباطا وثيقا بالفكرة الأصيلة»[2] أي أنه «يدرس طبيعة الإحساس الفني»[3] مؤكدا على وظيفة الإمتاع والرضا الناتجة عن تلاؤم الشكل مع المضمون، مُتجاوزا «وظيفة الإبلاغ والتوصيل، إلى الإبلاغ والإمتاع معا»[4]

كما أفاد التحديد الاصطلاحي للجمال مراحل الوصول إلى الحكم على جمالية الإبداع انطلاقا من **الانفعال الجمالي** الناتج عن التَّأمّل أي أن «**الجمال** ليس صفة خاصة بالشيء في ذاته، ولكنه الاسم الذي نعطيه لقدرة هذا الشيء على إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس»[5] ثم الانتقال إلى تبيين وسائل هذا التأمل لتحديد **الحكم**، الذي يعني «تقدير أثر فنيّ من حيث مفهومنا الذَّوقي لشروط الجمال»[6] تتلاقى فيه عناصر متعددة ومتنوعة ومختلفة باختلاف الأذواق»[7] فهو لا يعتمد على أحوال المتعة أو الانفعال الاختياري بل «ثمة قيم فنية متعددة بالنظر إلى التناسب العقلي والعاطفي والعملي ليصل إلى قيم الجمال»[8] فالعقل يعمل على التفكير والتأمل لينتج الوعي، والعاطفة تعنى بالإحساس الذي يخضع له الذوق، ويصل الجانب العملي بينهما، بالإفهام والذوق مع تحكيم الحالة النفسية، فالجمالية ليست «ظاهرة واحدة بسيطة، بل مجموعة ظواهر مترابطة، تعكس جميعها قناعة بأن التمتع بالجمال يقدر وحده أن يعطي الحياة قيمة ومعنى»[9]

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

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

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

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

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

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

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

[6]-جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 86

[7]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 85.

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

[9]-ر. ف. جونسن: موسوعة المصطلح النقدي المأساة الجمالية الرومانسية المجاز الذهني، مج/1، ص: 281.

[10]- أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج/1، مادة (ج م ل)، ص: 398.

[11]- ينظر: إميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، نحو-صرف-بلاغة-عروض-إملاء-فقه اللغة-أدب-نقد-فكر أدبي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، مج/1، ط/1، 1987م، ص: 502.

أولية سمتها الأساسية أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمات الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[1] لتفاعلها بالترتيب الذي يختاره المبدع، مؤديا إلى جذب المتلقي وإثارة أحاسيسه وتنشيط التخييل لديه بقراءة عميقة تقوم على التأويل. كما يشترك مصطلح **"الفن"** في هذه المعاني باعتباره «التطبيق العملي للنظريات العملية باستخدام الوسائل التي تحققها، والتي يستعملها الانسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال، كالتصوير والموسيقى والشعر»[2] بما يتوفر عليه الفنان من قدرات فنية في مجاله، تستفز المتلقي وتضطره إلى تحديد حجمه الجمالي لكشف خباياه، مما يطور خبرته النقدية، ويعزز تجربة المؤلف الجمالية، فالنقد الفني "لا ينظر إلى الجمال إلا بمنظار الإحساس الجمالي، منزها عن أي غاية أخرى، دون اعتبار للمجتمع أو الأخلاق، ومن غير أن يذعن للتقاليد والأعراف والالتزام."[3] فيتداخل الفن مع الجمال فالأول كمادة تطرح على المتلقي والجمال كأثر يتركه الفن فيه.

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

---

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

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

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

[4]- *Vu: JEAN- PAUL SARTRE: Qu'est-ce que la littérature? Editions Gallimard, Paris, 1948, p: 99.*
texte original: «la lecture qui est ,nous l'avons vu, la relation concrète entre l'écrivain et son public- soit une cérémonie de reconnaissance analogue au salut, c'est-à-dire l'affirmation cérémonieuse qu'auteur et lecteur sont du même monde et ont sur toute chose les mêmes opinions. Ainci chaque production de l'esprit est en même temps un act de politesse et le style est la suprême politesse de l'auteur envers son lecteur; et le lecteur, de son coté, ne se lasse pas de retrouver les mêmes pensées sont les siennes et qu' il ne demande point à en acquérir d'auteur, mais seulement qu'on lui présente avec magnificence celles qu'il a déjà .»

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

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

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

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

ضمن هذا السياق اعتبر **(وولف غانغ آيزر) (WOLFGANG IZER)** «**النص** علامة ملموسة تتشعب إلى قطبين: قطب "فني" يمثله المؤلف، وقطب "جمالي" يمثله القارئ المدرك»[3] ومن أجل هذا ربط "أرسطو" في عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الشاعر، وأحوال المتلقي ومعتقداته[4] فالقيمة الفنية تكون مُختزنة في النص، وهذا ما يعرف بالخبرة الجمالية لدى المبدع، لأنه «ليس من شعرية ناضجة من دونها»[5] وهذا يعني مقدار وعي الشاعر بأهميتها في تأكيد تفرده إبداعياً، مما يجعل بصمته الإبداعية مؤثرة ومميزة،[6] ذلك أنه يُخضع النص «لمثيرات تعبيرية ذات خصوبة جمالية، قادرة على استبطان الرؤية، وتعزيز مدلولها، عن طريق الأنساق التشكيلية المبتكرة، واللغوية المتفاعلة ضمن النص، فيحفزها فنياً لاستقطاب المتلقي لها، وإثارته جمالياً»[7] وينفعل به باحثا عن تفسير لانفعاله وما وقع في نفسه من لذة وإعجاب من أجل الوصول إلى الحكم الجمالي، بحيث «لا ينبغي أن ينشغل النقد بالعمل الأدبي بوصفه موضوعا، ولا بالقارئ بوصفه ذاتا، بل بحقيقة أن العمل لا وجود له إلا بوصفه موضوعا يُعرض على الشعور»[8] وهنا

---

[1]-ينظر: سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية، هيدجر-سارتر-ميرلو بونتي-دوفرين-إنجاردن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط/1، 1992م، ص: 339.

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

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

[4]-ينظر: محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، ط/1، 1996م، ص: 45.

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

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

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

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

تبرز أهمية القطب الجمالي الذي يشكله المتلقي الحاذق، وليس الساذج المفتقد لركام ثقافي يمكنه من الوقوف على خفايا الإبداع الذي «سيكون لا محالة غير محدد في عدد من الاعتبارات»[1] وفي هذا ربط بين الذوق والمعرفة، وهو ما يمكن تسميته بالخبرة الجمالية الخاصة بالمتلقي التي يستند حكمه الجمالي إليها، فهي «تعد الوحدة الأساسية للاستمتاع بالفهم، وفهم المتعة»[2] مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف الذوق من شخص إلى آخر، لأن التذوق الفني بعيدا عن تحكيم المعرفة ينتهي إلى حكم متعي، أما الحكم الجمالي باعتباره ممارسة للنقد البناء فهو استنادا إلى الذوق يرتبط بثقافة المتلقي، مما يعطيه خبرة من خلال تمرنه وتعوده على استقبال النصوص ذو قدرة على التفاعل معها، ليقف على قيمها الجمالية، «فهو يلتذُّ ويعقلن لذته، بل قُل: إن لذته مضاعفة، بعضها حسي، وبعضها الآخر عقلي»[3] وهنا يبرز الجانب الموضوعي للذوق في قابليته للتطور الذي يتجلى في «طابع ميكنزمات داخلية تجري على مستوى العقل ونشاطاته»[4] بالنظر في السبب، والاستقصاء في النظر[5]، فهو يستلذ الإبداع ثم يفسر الأسباب المؤدية إلى ذلك بالتأمل في مكونات النص الشعري بمنطلقات فكرية ليست ثابتة بل تستند إلى التراكمات الثقافية لديه ورؤيته الخاصة القابلة للتغيير تبعا لظروفه أثناء التلقي في كل مرة، فتكوّن له بنية ذهنية في شكل أفكار وأنساق تخرج في نصوص نقدية جمالية خاضعة لسياق العمل الأدبي.

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

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

---

[1] – ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص: 77.

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

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

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

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

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

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

[8] –حبيب مونسي: القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص: 260.

فعاليات القراءة لتمثيل المحتوى الكامن في بؤر المقاصد، من شأنها جميعا أن تدفع القراءة إلى إفراز جماليات خاصة.»[1]

وفي هذا يقول (**الجاحظ/ ت: 255هـ**): «والكتاب وعاء مُلئ علما، وظرف حُشي ظرفا، وإناء شحن مزاحا وجدا، إن شئت كان أبين من سَحْبانِ وائل، وإن شئت كان أعيا من باقل، وإن شئت ضحكت من نوادره، وإن شئت عجبت من غرائب فرائده، وإن شئت ألهتك طرائفه، وإن شئت أشجتك مواعظه، ومن لك بواعظ مُلهٍ، وبزاجرٍ مُغْرٍ، وبناسك فاتك، وبناطق أخرس»[2]

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

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

---

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

[2]-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار البابي الحلبي، القاهرة، ج/1، ط/2، 1965م، ص ص: 38-39.

[3]-حبيب مونسي: القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص: 253.

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

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

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

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

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

لذلك يرى "ياوس" بأن المسافة الجمالية مفهوم له فاعليته في قياس الواقع الناتج لعمليات التفاعل بين النص وقارئه،[2] مما يبين «الفرق بين التوقعات، وبين درجة الشكل المحدد لعمل جديد» [3] لأن طاقة التلقي بكل ما تتوافر عليه من ذكاء وحساسية وثقافة ورؤية وخبرة وتحد ومرونة كبيرة في التخلي عن أفق انتظار معين، وهي تخضع لاقتراح معان أخرى مختلفة أو الإيحاء بصورة جديدة **تكسر** أفق الانتظار والتوقع، وتقوده إلى مساحات تلق جديدة[4] تكون المسئولة عن خيبة التوقع التي تُنتج مسافة جمالية، تُسهم في رفع قيمة النص بتجاوز ما تعود عليه الجمهور، وانتفت عنه صفة الجدة التي كان يتميز بها سابقا بفعل التطور، بحيث ترتبط «قيمة العمل الأدبي الجديد بدرجة انزياحه الجمالي عن أفق الانتظار المعهود، وتحريره للوعي بتأسيس إمكانات جديدة للرؤية والتجربة»[5] التي تعوّد عليها المتلقي، لأن «تاريخ كل شكل من الأشكال الفنية يقتضي وجود فترات نقدية يتطلع فيها الشكل الفني إلى إنتاج مؤثرات لم يكن من الممكن الحصول عليها إلا بعد تعديل المستوى التقني، أي من خلال شكل فني جديد»[6] مما يؤدي بالشاعر إلى تطويع نصوصه وفق ما يتماشى مع التوجه الفني الطليعي المعاصر، وبالتالي تغير موقف الجماهير «المتوقف على طابع السلوك التقدمي الذي يعتمد أساسا على تلاحم متعة الفرجة والخبرة»[7] فمثلا عندما يصادف القارئ نصا يحتوي في متنه على نقاط فراغ، لم يعتد أن يلتقي بها في السابق، تقع «فجوة تُوتره، مما يحدث مسافة جمالية تدفع به إلى ملء هذا الفراغ.» [8] وتعد هذه العملية من الملء للفراغات شرط أساسي للتواصل، وبالتالي «الكشف عن منطقة جمالية جديدة

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

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

[2]-حبيب مونسي: القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص: 267.

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

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

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

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

[7]-المرجع نفسه، ص: 92.

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

تعزز القيمة القرائية للنص في أنموذجها النوعي الجمالي، لأن وجود الفراغ يمثل تحد جمالي للقارئ»[1] يبرز عمق الرؤيا والحدس لديه، وهو يختلف من شخص لآخر، كونه «متعلقا بما يسقطه المتلقي المنفرد على النص ولأن الشخصية القارئة لكل قارئ تختلف عن غيرها»[2] من خلال الخلفيات الثقافية والوعي الفني والنقدي.

ولأن الإحساس بالجمال والميل إليه مسألة فطرية تعيش في أعماق النفس البشرية التي تألف كل ما هو جميل وتقبله[3]، فقد «كان الأدباء يبنون حياتهم وأدبهم ونقدهم ولغتهم بناء جماليا يمتد إلى آفاق إنسانية رحبة، ومثيرة، ولما كان الجمال روح الأثر الفني لديهم فإنه غدا وجها من وجوه الوجود الحي والفاعل»[4] فمن «شروط كل إبداعية هو بلوغ (الجمالية) إلى إحساس المعاصرين»[5] خاصة إذا تعلق الأمر بالشعر، على اعتبار أن كل نص شعري محمل بوظيفة جمالية، فهو «فن من الفنون الجميلة، يُخاطب العاطفة في أغلب أحواله، ويستثير المشاعر والوجدان، يتوفر على نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها وهو جميل في تركّب كلماته»[6] مما يعزز أهمية الإيقاع، بِعدِّه المعطى الأبرز في البنية الشعرية الذي يحقق التأثير في المتلقي عن طريق ترجمة أحاسيس الشاعر.

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

أ-أهمية الإيقاع في الشعر: الإيقاع مصطلح مشتق من الجذر اللغوي (و ق ع)، يعني «اتفاقُ الأصوات وتوقيعها في الغناء[7]» مشكلا «فنا في إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية»[8] تتمثل **قيمته** في النص الشعري بأنه يعطيه بعدا جماليا لما يحققه من انسجام بين عناصره، مما «يصنع نوعا من أفق التوقع المسبق لدى القارئ»[9] «فهو في الواقع إيقاع النشاط العقلي الذي نتعامل معه

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

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

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

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

5-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط/1، 1985م، ص: 62.

6-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط/2، 1952م، ص: 5 وما بعدها.

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

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

9-عبد الله السمطي: قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، مج/18، ج/71، نوفمبر 2010م، ص: 219.

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

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

ب–معايير تحديد القيمة الجمالية للنص الشعري من خلال الإيقاع: المقصود بالمعايير تلك العوامل أو التقنيات التي يُوفرها الإيقاع وتدخل في بناء القصيدة، لتشكل حجة الإقناع بقيمته، فلكل إبداع أسراره الجمالية الخاصة به، ولعل أهمها «التماسك، والجدة أو الأصالة.»[6]

1–التماسك:

وهو في اللغة، من مسك يمسك تماسكا ومتماسك، يُقال «بادن متماسك، أراد أنه مع بدانته متماسك اللحم ليس بِمُسْترخيهِ ولا مُنْفَضِجِهِ، أي أنه معتدل الخلق كأن أعضاءه يمسك بعضها بعضا»[7] ليفيد الترابط والانسجام التام.

---

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

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

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

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

[5]–كمال بومنير: مقاربات في الجمالية المعاصرة، مسائل فلسفية، ص: 113.

[6]–ينظر: المرجع نفسه، ص: 115 وما بعدها، يرى "راينر روشليتز" بأنه توجد ثلاثة معايير تدخل في تحديد قيمة الإبداع الجمالية، وهي: التماسك، العمق، الجدة أو الأصالة. ولقد استغنيت عن جانب العمق كونه امتداد للتماسك فهو لا يخرج عن فكرة تحقيق التوافق بين الشكل والمضمون.

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

ويعني اصطلاحا، ما «يشكل المقياس الأساسي الذي يميز الإبداع على المستوى الجمالي، الذي يكون ناجحا بقدر ما يستطيع إبراز مثل ذلك التماسك للمتلقي، بحيث يقاس الاكتمال بالعلاقة الواضحة بين المشروع وتحقيقه»[1] ويعد الإيقاع أهم عنصر يساعد على تحقيق التماسك النصي في الشعر، ف «إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يُعلّق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك»[2] إذ يسعى الشاعر إلى توظيف أحاسيسه وأفكاره وفق ترتيب يحقق إيقاعا دالا يتلاءم فيه التركيب اللغوي مع المعنى، فيتحقق التماسك والانسجام على أعلى الدرجات، حتّى يستثير القارئ، لأن «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتُعلم بذلك أنه قد أُفرِغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو ما يجري على اللسان كما يجري الدهان»[3] وقد شُبّه الشاعر بـ «النّسّاج الحاذق»[4] الذي يخرج نصه في بناء «تخلب به العقول وتُسحر به الألباب لما يشتمل عليه من دقيق اللفظ ولطيف المعنى، وإذ قالت الحكماء إن للكلام الواحد جسدا وروحا، فجسده النطق وروحه معناه، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه، فيحسه جسما ويحققه روحا، أي يتيقّنه لفظا، ويبدعه معنى»[5] وهنا يُبين الناقد أن التماسك القائم بين الشكل والمعنى الذي يحققه الإيقاع، هو المسئول عن استمالة المتلقي، لأن «وظيفته تتمثّل أساسا في تنظيم وظائف المخ لدى كلٍّ من الفنّان والمتلقي، بما يجعلهما في حالة شعورية واحدة تكشف لهما معا عن واقع جديد لم يكن من السهل اكتشافه، لولا انتظام عناصره المبعثرة في سياق تلك البنية الإيقاعية»[6] محققا أعلى درجات التفاعل والتكامل النصي، فيُفعّل المتلقي تقنية التأويل لاستنطاق الدلالات التي تتوافق مع السياق العام، على أن تكون القراءة «ارتدادية من الجزء إلى الكل، ومن الكل إلى الجزء»[7] من أجل الوصول «إلى البرهنة على صدق الفروض وصحتها وسلامتها»[8] وبالتالي الوقوف على الجمالية التي يرمي إليها التناسق الإيقاعي.

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

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

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

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

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

[5]-المرجع نفسه، ص: 126.

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

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

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

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

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

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

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

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

[3]-كمال بومنير: مقاربات في الجمالية المعاصرة، مسائل فلسفية، ص: 116.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

[1]-*Regarde: OSWALD DUCROT et TZVETAN TODOROV: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Éditions du Seuil, Paris- France,1972, P: 99-101-102.*
Le texte original: «Partant de l'idée que le langage exprime la pensée et les sentiments... Ces effets sont obtenus, par un choix judicieux dans le lexique et, la syntaxe... Est décrit systématiquement tous les sons, les parties du discours, les constructions syntaxiques, le lexique, en s'attachant chaque fois à ce qui est extérieur au contenu notionnel ... à une extraction du dénominateur commun «affectif» de chaque catégorie, ...»

[2]-*look: I. A. RICHARDS: PRACTICAL CRITICISM A Study of LITERARY JUDGMENT Principles of Literary Criticism, p: 227.*
Original text: «The defect of the view is that it regards poetic rhythm as a character of the sound of the words apart from their effects in the mind of the reader. The rhythm is supposed to belong to them and to be the cause of these effects. But the difference between good rhythm and bad is not simply a difference between certain sequences of sounds; it goes deeper, and to understand it we have to take note of the meanings of the words as well. This point, which is of some practical importance»

[3]-عصام شرتح: ملفات حوارية في الحداثة الشعرية (حداثة السؤال أم سؤال الحداثة؟)، دار الأمل الجديد، دمشق-سورية، ط/1، 2012م، ص: 216.

موسيقية جميلة»[1] ترتقي بالنص إلى قمة الفنية.

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

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

–عناصره: تتمثّل في الأوزان والقوافي، بالإضافة إلى نظام الوقفات فيما تعلق بالشعر الحر.

أ–الوزن: يعني في اللغة: «ما بنت عليه العرب أشعارها، وقد وزن الشِعْر وزنا فاتّزن.»[4]

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

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

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

---

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

[2]– يُنظر: راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، (دراسة تطبيقية)، دار الحكمة، لندن، ط/1، 2004م، ص: 29.

[3]– نور الدين السد: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ج/1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، ص ص: 86–87.

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

[5]–كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 52.

[6]–عبد الله السمطي: قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية، ص: 223.

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

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

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

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

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

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

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

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

[3]–فاطمة محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، قراءة في نصوص موريتانية، ص: 56.

[4]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 70.

[5]- *MOSTEFA HARAKAT: Dictionnaire comparé des théories du vers arabe-français métre, rythme, p: 32.*

[6]- *Ibid.: Dictionnaire comparé des théories du vers arabe-français métre, rythme, pp: 32-33.*

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

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

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

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

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

---

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

[1]-*Dictionnaire de L'Académie francaise–5ème, Editions eBooks France, 1978, pp: 1156 .*

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

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

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

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

[5]-المرجع نفسه، ص: 108.

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

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

ووظائفها الجمالية، فهي توجه أهم استراتيجيات التواصل الإنساني كبؤرة لإنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة والشاعر المتمكن منها يستغلها لإدارة المواقف لصالحه، باستثارة الحساسية الجمالية للمتلقي"[1] أثناء القراءة التفاعلية للنص.

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

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

---

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

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

[3] -ينظر: المرجع نفسه، ص: 13.

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

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

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

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

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

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

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

ج–المزاوجة بين النص والرسم: «إن التجاور بين اللغة والرسم يتوسَّل وثوقية إيصال الدلالة إلى المتلقي بفعالية عبر تقديمه إطارين دلاليين: أحدهما مرئي ولآخر مقروء، مثلما يشِم المحب رسم القلب الدال على المحبة إلى جانب اسم محبوبته»[2] لتتدعم سُبل الشاعر في تبليغ المعاني للقارئ.

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

[1]–عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ص: 117–118.

[2]–محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950–2004)، ص 73.

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

الفصل الأول: الفعالية الجمالية للإيقاع اللغوي

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

يُقدَّم الإبداع الشّعري للتذوّق من طرف الجمهور الذي يساعده إحساسه ومعرفته على فهم إيحاءاته، ويعد التكرار أساس الإيقاع بكل ما يبعثه من قيم جمالية ومعنوية، وليكن الإيقاع اللغوي المحطة الأولى.

أولا: تنوع الأصوات وأثرها في جمال المعنى وانسجامه

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

1– مفهوم الصوت

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

2– أهميته

تكون فاعليته بما يُحدثه تردده بشكل إيقاعي يعكس أحاسيس المبدع، فيحقق وجودا فنيا بأبعاد جمالية، تُحفّزه للبحث عن التميز الجمالي للنص، مع الأخذ بعين الاعتبار الموقف الشعري لتحقيق التواصل بين خصائص الأصوات اللغوية والتجربة الشعرية من أجل تعميق المعنى، فـ «لا تكتفي بما ينسب إليها من خصائص بل تتعداها إلى ما يجاورها ويتحد معها، فحين تتجاور الأصوات يؤثر بعضها في بعض نتيجة الاحتكاك والامتزاج، مما يُحمّلها صفات جديدة، تتقابل فيها القوية مع الضعيفة، وهذه الصفات تتوزع في النسيج التعبيري فتنوعه»[8] وتكون وسيلة

---

[1]–ينظر: رنيه ويليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، 1992م، ص: 213.

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

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

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

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

[6]–محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج/2، ص: 590.

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

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

يُستند إليها للوصول إلى قيم النص تتحدد حسب طريقة مرور الهواء في جهاز النطق أثناء النطق بها، والذي قد يكون حرا لا يعترضه حاجز، أو يتعرض له موانع لخروجه منعا تاما أو جزئيا،[1] أو يُؤدي به الانحراف عن اتجاهه بعضها قوي والبعض الآخر ضعيف.

-صفات الأصوات: يمكن تصنيفها كالآتي.

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

-الشدة: «الصلابة، وهي نقيض اللين»[4] وتجمع في قولك: «أجدت طبقك»[5] توحي بالقوة، يقع أثناء النطق بها «وقوف الهواء وقوفا تاما في نقطة من نقاط النطق في الجهاز النطقي بدء من الحنجرة حتى الشفاه، فإن صاحب الهواء انفجار سريع مفاجئ، سميت وقفات انفجارية، وإن تسرب الهواء ببطء محدثا احتكاكا سميت وقفات احتكاكية»[6] وهو ما يقع على الجيم.

-التوسط: وسط الشيء «ما بين طرفيه»[7] فتدعى الأصوات المتوسطة أو البينية لتوسطها بين الشدة والرخاوة، مما يمنحها قوة سماعية هائلة، بحيث تتكون مع «مرور الهواء بمجراه دون انحباس أو احتكاك من أي نوع، لخلوه من المعيقات كما في "الواو والياء"، ويقع أيضا حين يتجنب الهواء في مجراه المرور بنقطة الحبس أو التضييق كما في "اللام"، وكذلك حين لا يستقر التضييق في موضع مثل "الراء"، وحين لا يمر الهواء من الأنف والفم ك "النون والميم"»[8] تجتمع في قولك «لم يروّعنا»[9] ويُطلق على "الواو والياء" أصوات اللين لإخراجها بيسر، و"اللام والراء" انحرافيان لانحرافهما عن مخرجهما، و"الراء "تكراري لارتعاد رأس اللسان عند النطق بها، و"الميم والنون" فيهما غنة لأنه يُعتمد لهما في الفم والخياشيم[10] أما "العين" فهي"من أطلق الحروف وأنصعها جرسا وألذّها سماعا."[11]

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[10]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 60.

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

-الامتداد: «من المدّ وهو الجذب والمطْل»[1] تضم الأصوات التي يتسرب الهواء كليا أثناء النطق بها وإن بصور مختلفة، تختص بـ "الثاء، الذال والفاء"، بالإضافة إلى الأصوات البينية، التي تتشابه في كيفية مرور الهواء بحرية[2] مع "الشين، الضاد والصاد" بمُسمّى التفشي الذي لا يخرج عن معنى الاتساع والانتشار[3] المتوافق مع الامتداد.

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

-الإطباق: من الطبق، أي غطاء كل شيء،[7] وهو حادثة صوتية تتم بـ "رفع ظهر اللسان إلى الحنك الأعلى مطبقا له"[8] فيقع تجمع للهواء بينهما، يؤدي رنينا مسموعا في التجويف الفموي، مع رجوع اللسان إلى الخلف بصورة أسرع، يحدث له أثناء النطق بالأصوات المرققة، أمارة حدوثه توتر نسبي في أعصاب الرقبة[9] وصار يطلق على الأثر السمعي لهذه الصفة مصطلح "التفخيم"، وهو «التعظيم»[10] يعتبر أعم من الإطباق لاختصاص هذا الأخير بـ "الصاد، الطاء، الضاد والظاء" التي تعد مفخمة بطبيعتها في أي سياق ترد فيه وتعدي التفخيم إلى غيرها أين تكتسب هذه الصفة بالسياق "ق، غ، خ"، "ل، ر" في حالات معينة"[11] ولولا الإطباق لصارت الطاء دالا، والصاد سينا، والظاء ذالا، ولخرجت الضاد من الكلام.[12]

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

–المشربة: «من الشوارب، وهي مجاري الماء في الحلق، وقيل هي عروق لاصقة في الحلقوم، وأسفلها بالرئة، ولها قصب منه يخرج الصوت»[3] وتنقسم أصواتها إلى مقلقلة ومنفوخة. **فالقلقلة** «شدة الصوت في حركة واضطراب»[4] تلزم الحروف حالة سكونها[5] أين تكون «مشربة ضغطت من مواضعها، فإذا وقفت عليها خرج معها من الفم صُويت ونبا اللسان عن موضعه، لشدة ضغط الحرف»[6] وقد كان لاستخدام صيغة التصغير ما ينفي كمال الصوت[7] مما «يعيز القارئ إلى إبرازها بما يشبه النبر، وفعله هذا يسمى القلقلة»[8] فيحدث الانفجار ليكتمل نطق هذا الصوت ويتحقق[9] تجتمع في عبارة "قطب جد" أعلاها "الطاء" وأوسطها "الجيم" وأدناها الحروف الباقية[10] **أما المنفوخة:** من "ينفخ نفخا، إذا أخرج من الفم ريح، يكون ذلك في الاستراحة والمعالجة ونحوهما"[11] وهي حروف «يخرج معها عند الوقف عليها نحو النفخ إلا أنها لم تضغط ضغط الأول وهي "الزاي، الظاء، الذال والضاد"»[12] ويقصد بقوله لم تضغط ضغط الأول بأن الأصوات المقلقلة هي أشد قوة منها. هذا ما يخص الصفات القوية، أما الضعيفة فهي أيضا متنوعة.

---

[1]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/27، مادة (ص ف ر)، ص: 2458.

[2]–ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، د ت، ص ص: 25-26.

[3]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/ 25، مادة (ش ر ب)، ص: 2223.

[4]–ينظر: المرجع نفسه، مج/5، ج/45، مادة (ل ف ق)، ص: 4063.

[5]–ينظر: السيد رزق الطويل: في علوم القراءات مدخل ودراسة وتحقيق، ص ص: 125-126.

[6]–ينظر: أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر، سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ج/4، ط/2، 1982م، ص: 174.

[7]–ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 380.

[8]–ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ص: 714.

[9]–ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 380.

[10]–ينظر: السيد رزق الطويل: في علوم القراءات مدخل ودراسة وتحقيق، ص: 125.

[11]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/50، مادة (ن ف خ)، ص: 4494

[12]–ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 63.

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

–الرخاوة: «ضد الشدة، والرخو: الهش من كل شيء»[3] واصطلاحا، ما يجري فيه الصوت[4] مع النفس، يسميها المحدثون احتكاكية[5] وهي حروف الأبجدية المتبقية عن الشديدة والبينية (ثاء، حاء، خاء، ذال، زاي، سين، شين، صاد، ضاد، ظاء، غين، فاء، هاء)، تتميز بضعفها لأن «حجرة النطق عند إنتاج الأصوات الاحتكاكية ضيّقة جدا، ويكون الهواء مهتاجا بصورة واضحة، وتكون حجرة النطق الفموية أضيق من حجرة التصويت الحنجرية.»[6]

–الاستفال: «نقيض العلو»[7] وهو انخفاض اللسان عن الحنك الأعلى إلى قاع الفم عند النطق بالحرف[8] أصواته كل الحروف الأبجدية ما عدا أصوات الاستعلاء، وقد أُشير إلى عدم مجيئها إلا مرققة، ما عدا "الراء، اللام"، ولهما حالتان، الأولى يكون "الراء" أكثر ميلا إلى التفخيم، لكنها تحدث مرققة إذا اتبعت بكسر قصير أو طويل أو جاء بعدها صوت استعلاء، والثانية إذا وقعت ساكنة بعد كسر أصلي ولا يقع بعدها صوت استعلاء، كما ترقق إذا جاءت ساكنة في الوقف إذا كانت بعد ساكن مسبوق بكسرة على أن لا يكون الساكن السابق صوت استعلاء.[9]

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

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

---

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

[2]–ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 434.

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

[4]–ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 61.

[5]–إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 25.

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

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

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

[9]–ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص ص: من 404 إلى 406.

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

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

والجدول الآتي يبين صفات أصوات اللغة القوية والضعيفة.

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

–جدول يوضح صفات أصوات اللغة العربية–

3- جمالية التنوع الصوتي في بعض النماذج

تتبدى بتتبع توظيف الأصوات المشكلة للنصوص، فيما يأتي:

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

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

ظَمِئتْ حدقتاكَ
لفيضِ الضّياءِ الّذي
شبَّ فيكَ ارتيابًا
ضَيَّقَ ذا الفضاء الّذي
لَمْ يَسَعْ نَايَكَ المُسْتهامْ[3]

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

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

هيّا.. تعاليْ نضُمّ روحينا
نَهرُبُ من ضوضاء البشرِ..
ونمضي بعيدًا..بعيدًا..[6]

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

---

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

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

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

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

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

[5]-المرجع نفسه، ص: 158.

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

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

ما أوحت إليه "الضاد" في كلمة ضوضاء، مستندا إلى مَا فيها من صفاته القوية، لينتقل إلى المضي إلى أبعد مكان مبرزا رغبته في الانفراد بها بما يحاكي «اعتماد التجويف الأنفي أثناء خروج صوتها، ليأخذ بذلك طابعا متميزا من الغُنَة، تلطف من ضجيجه، وتُضفي عليه شيئا من النضارة والرشاقة»[1] كما دعّمه "ياء المد" في إثارة القارئ بعواطف الشوق والحنين التي تتملّكه، مما يبين وعيه بالإمكانيات الإيقاعية والدلالية المتنوعة لهذا الصوت.

–**التاء**: يتميز بأنه صوت مهموس، شديد، مستفل، منفتح، مصمت، وظفه (**عاشور فني**)[*] أخرى بشكل مكثف ملفت للنظر مع أصوات، في قوله من قصيدة "**أمواج**":

لكَ أن تتدثّرَ بالسّوسنهْ
وتُعطِّرَ جوهرةَ الأرضِ بالصبواتِ
وتُنذرَ شعْركَ للأرضِ...
تَسْكبُ كَوثرَك العذْبَ في الفلوات
وتُشعل قلبك في عتمةِ الأمكنهْ[2]

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

---

[1]–حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، ص: 158.

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

[2]–عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004م، ص: 32.

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

[4]–ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 347.

[5]–ينظر: المرجع نفسه، ص: 345.

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

–الطاء: مهموس شديد، مستعلٍ، مطبق، «صوته تفخيم للتاء الرقيقة. وعندما ينفخ في الرقيق ويضخم، لابد أن نحصل منه على ما هو مجوَّف كالطبل. وهكذا كان صوته أشبه ما يكون بضجّة الطبل»[3] لا يستخدمه الشعراء كثيرا، ولقد احترت حضوره في قول الشاعر (**عمار بن لقريشي**) في نص "**قطرة حبر**":

فِي قَطْرَةِ الْحِبْرِ السَّاقِطَةِ مِنَ الْوُجُودِ الْفَانِي، سَبَحْتُ هَارِبًا مِنَ الْعَدَمِ، وَالْهَمُّ يُطَارِدُنِي فَاتِحًا فَاهُ.. أَنْيَابٌ وَمَنَاشِيرُ.. يُرِيدُ تَمْزِيقِي إِلَى قِطَعٍ مُتَجَانِسَةٍ، لِيُطْعِمَنِي لِفِرَاخِهِ الْبَشِعَة..[4]

عبّر عن يأسه من الواقع ورغبته في تركه، لكنه يأبى ذلك ويعمل على إيذائه بأشكال متفاوتة البشاعة، مستندا إلى إدخاله في تركيب كلمات مثل "قطرة"، التي أخذت من معانيه التجويف والتدوير، وهمسه الذي يحاكي صوتها عند الوقوع بتوظيف كلمة "الساقطة" كإيحاء بصري، وكان فيها من دلالة الضخامة فعل المطاردة وعملية التقطيع التي تؤكد قسوة الهمّ في مقابل ضعف الشاعر، ثم تقديمه كطعام بصورة تتلاءم مع «تماس اللسان المباشر بكامل مساحته العليا مع سقف الحنك عند التلفظ به، مثلما يضغط اللسان على مضغة من اللحم الطري النضيج»[5] كما ورد في سياق آخر في بيت لـ (**ياسين عرعار**)* من قصيدة "**في ذمّة الكبرياء**":

وَهوْل الخطوبِ فطيمًا يظلُّ * يناجي الخلودَ بتاجِ الطّفولةْ**[6]

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

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

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

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

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

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

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

6–ياسين عرعار: مهر ليلى، موفم للنشر، الجزائر، 2008م، ص: 44.

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

-**الشين**: من الحروف الشجرية و «الشّجْر مفرج الفم وقيل مؤخره»[1] والشين والجيم، في حيز واحد[2] يحدث صوتها «بأن يلتقي طرف اللسان أي مقدمه بمؤخر اللثة، ومقدم الحنك الأعلى دون وقوع تذبذب للوترين الصوتيين»[3] مما ينقص من حدته فـ "يقلّ تفشيها واستطالتها[4]، مع وقوع «بعثرة واضطراب، بما يحاكي تدافع النفَس واختلاطه عند خروج صوته، بشيء من الرقة والشفافية»[5] ومن صفاته أنه مهموس، رخو، مستفل، منفتح ومصمت. وقد استفادت منه (**حنين عمر**)* في قصيدة "**حلم ليلة صيف**"، في قولها:

ويأتي المطرْ...

فألبس شوقي لكي يتشرّب من عطر غيمتكَ

اللاهفةْ...

وأنزع وجهي لألاّ أراكَ:

تنام على شامةٍ قرب عيني

وتصحو على شامةٍ في الجبينْ

وتشرب فنجان شايٍ محلًّى على خال خدّي

وتشربني...

قبلتين على شفةٍ من ألقْ.[6]

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وَهـَجٌ يُغـْرِقُ الأَمـْسَ فِي دَفْتـَرِي
فِي لُجَّةِ نـَارٍ تَغْسِلُ أَشْعـَارِي
وَجَـعٌ منـسيٌّ جَـفْنُهُ
مَسْجُورٌ فِي شَرَايِينِي[3]

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

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

---

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

[2]–ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، ص: 103.

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

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

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

–الصاد: من الحروف الأسلية، والأسلة هي «مستدقّ اللسان، تعني طول الشيء وحدّته»[1] "تضيق الفرجة التي بين الأسنان واللسان إلى درجة الاحتكاك المسموع والحاد[2] يحدث نفس الشيء مع السين والزاي[3] وهو صوت ممتد، رخو، صفيري، مفخم (مستعلي ومطبق)، مصمت، "يقل همسها، ويحدث فيها ضرب من الجهر لمضارعتها الزاي"[4] وهو من الحروف الشعورية[5] تكرر في نص "**أرضي مدينتي وحبيبتي**" **ل (عقاب بلخير)*** في قوله:

ذَوْبُ الخُدودِ عَلَى الخُدُودِ
وَتِلاوَةُ الصَّلَواتِ فِي أَرْضِ الوُعُودِ
لَمْ يَبْقَ غَيْرُ الصَّمْتِ فِي صَمْتٍ بَلِيدِ
وَمَدِينَتي حُبْلَى تَجُرُّ ذُيُولَهَا
وَتَصِيحُ مَاسِكَةً بِنَخْلَهْ
فِي مَوْلِدِ الطَّلَقَاتِ فِي صَرَخاتِ طِفْلَهْ
تَحْيَا عَلَى أَرْضِ الغُرُوبِ
تَتَنَسَّمُ الأَزْمَانُ فِي الزَّمَنِ الجَدِيبِ
تَتَمَخّضُ الأَجْيَالُ، تُشَرِّعُ لِلطَّرِيقِ
أَرْضًا تَثُورُ مِنَ الْحَرِيقِ[6]

تردد سبع مرات في كلمات تبتدئ به، وهي (الصّلوات، الصّمت، تصيح، صرخات) بدلالات متنوعة، فأضفى على كلمة "الصلوات" طابع النقاء والصفاء والطهارة والبراءة[7]، كما عبّر بلفظة "الصّمت" عن انقطاع الكلام الذي يدل على السكون والقبول بالوضع من طرف الكثير، وأسهم الإصمات في تشكيل هذا المعنى، أما عن "تصيح وصرخات" فقد منحها من قوته فاعلية بما يتوفر عليه من صفير وتفخيم وامتداد، بحيث يبيّن الشاعر بأنه رغم الصمت السائد إلا أن ثورة التغيير موجودة في كلمتي تصيح التي ارتبطت بمخاض المدينة الحبلى التي أوحت إلى الخصب والأمل القادم، كما ربط "صرخات" بـ "طفلة" للتعبير عن جيل المستقبل الحالم بالتغيير نحو الأفضل من خلال الثورة على الحاضر الساكن، فيتناسب المعنى مع ما يتوفر عليه مخرج هذا الصوت من «منفذ ضيق جدا لمرور الهواء»[8] الذي ينسجم مع صدى صوت المستقبل الخافت بجيل جديد في مرحلة النمو يرفض

---

[1]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/2، مادة (أ س ل)، ص: 80.
[2]–ينظر: عبد الرحمان أيوب: أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، مصر، ط/2، 1968م، ص: 204.
[3]ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 66.
[4]–ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 50.
[5]–ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها–دراسة–، ص: 48
*شاعر وأكاديمي، «مواليد 03/07/ 1964م بـ "مسيف" ولاية المسيلة، عضو رابطة إبداع الوطنية الثقافية واتحاد الكتاب الجزائريين، من دواوينه السافر في الكلمات، الدخول إلى مملكة الحروف...» مجموعة من الأساتذة بإشراف رابح خدّوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج/2، ص: 303.
[6]–عقاب بلخير: الأرض والجدار، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2002م، ص ص: 35-36.
[7]–حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، ص: 151.
[8]–ينظر: عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص: 164.

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

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

أَنْصِفي آهًا بِصَوْتي، يَبْتَغِينِي * شَاعِرًا يَهْوَى الرَّزَايَا دُونَ قَصْدِ..**

أَنْصِفِي عُمْرًا تَلاشَى فِي سُطُورٍ * حِبْرُهَا دَمْعٌ وَشَوْقٌ فَوْقَ نَجْدِي**

أَنْصِفي الذِّكْرَى الَّتِي لَا .. لَنْ تَزولَ * أَنْصِفِينِي.. أَنْصِفِي صَمْتِي وَبُعْدِي**[2]

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

–**السين**: مهموس، رخو، صفيري، مستفل، منفتح ومصمت تردد في قول (**حنين**) من نص "**فنجان قهوة**":

سرد السكوتُ حكايةً للياسمينْ

ذاب سكرُ الرّوحِ في أفق انتظاري اليائسِ

من كل شيءْ حتى البكاءْ

مستسلمٌ للانتهاءْ

محاربٌ بلا حماسْ

متحالف مع النعاسْ

متوسدٌ سِرج الفرسْ[3]

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

---

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

[2]–ياسين عرعار: مهر ليلى، ص: 31.

[3]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 146.

استخدام "الهمزة" في كل من الأسطر (2-3-4) كـ «وقفة حنجرية»[1] دلّت على انقطاع الأمل الذي يدعمه تقييد أواخر الأسطر للإشارة إلى استقرار الوضع دون أي مجال للتغيير. ويبلغ التأزّم أشده في السطر الأخير بتردد "السين" أربع مرات على التوالي، مما زاد من حدّة الضيق الملائمة لصفيره، مؤكدة دلالة الخيبة والانهزام.

-الزاي: صوته «يسمح بتسرب الهواء من الرئتين، مارا بالأوتار الصوتية مع إحداث ذبذبة فيها، مع حدوث احتكاك مسموع»[2]، يمنحه حدة تصفه بالشدة، كما يتميز بأنه صفيري، منفوخ، رخو، مستفل، منفتح، مصمت، تردد في قول (**عقاب بلخير**) من قصيدة "**حفريات البحث عن الدم المسفوح**":

ورأينا الجبالَ تئزُّ
كأنّ بها مرضا لا يعزُّ
وكانت كَثورٍ يَدزُّ
بِقَرْنَيْهِ حتّى إلى جانِبيهِ يلزُّ[3]

استخدم "الزاي" مدغما في كلّ من الأفعال (يئزّ، يعزّ، يدزّ، يلزّ) أوحت إلى اضطراب الوضع، المتوافق مع الذبذبة المصحوبة بحركة مسموعة تنسجم مع الاحتكاك المسموع، ويتعداه إلى دلالة الأفعال (أزّ، دزّ، لزّ) فالأول يعني «اشتداد صوت غليان القدر، وصوت الرعد من بعيد» [4] مع الإشارة إلى أن الأزيز من صفات "الزاي" التي «تشكل نغما صارما في الصوت»[5]، والثاني يعني الدفع والجرّ، والأخير يعني الشد والالتصاق[6]، أما "يعزّ" فهو «من عزز، والعزيز الممتنع فلا يغلبه شيء، والعزّ خلاف الذلّ، والعز في الأصل القوة والشدة والغلبة»[7] ولأن الشاعر استخدم لا النافية للمرض، انحصر المعنى على قوة الجبال وقهرها له، فكان الابتداء بالفعل "تئزّ" الدالّ على صفة "الزاي" مقصودا، للإيحاء بالشدة والعنف والقوة، مما عظّم الحدث، وهذا ما دلت عليه باقي الأفعال، كما تكرر "النون" ثمان مرات بالتساوي مع "الزاي" كشريك له في القوة ليُوصل الشاعر صوته مؤكدا على استمرار لحظات الشموخ. وجاء في موضع آخر من نفس القصيدة:

أمدّ يدًا فتمدُّ الخَرائط لي يَدَها، فأوسِّعُ دائرَتي
على حُلُمٍ وأعلّقُ أغنيتي
على وَتَرٍ وأهزُّ
أهزُّ، أهزُّ
ومن فرحتي، تَصْعدُ الطّيْرُ فَوقَ الجدارِ الذي صارَ قاعدتي،
وأنا المُسْتَفِزُّ

---

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

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

[3]-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 97.

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

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

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

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

أَفِزُّ، أَفِزُّ[1]

تكرر اثنتي عشر مرة، مدغما كما في السابق، ليحاكي ملمح الشدة فيه ببذل الجهد للقيام بالأفعال، فـ "أهزّ" يقع فعله على الأثقال التي يُعنى بحملها بشدة وبطء، ويقع التناقض مع السرعة والخفة في "أفزّ"، مع مجيء "الزاي" مضعفا فهو إذا «لفظ بشيء من الشدة أوحى بالاضطراب والتحرك والاهتزاز»[2] مما أنتج غياب الاستقرار الذي يتوزع بين صلابة وخفة الحدث، كما أن هذا الموقف ينسجم مع طبيعة مخرج "الزاي" الذي "يقع بين طرف اللسان، لا أرشق حركة وبين صفحتي الثنيتين العُلْويتَين، ولا أقسى مصدا[3] بالإضافة إلى إسهام تردد صوت "اللام" الانحرافي نقيض الثبات، فتحقق التماسك بين التركيب الصوتي والدلالي.

–القاف: من الأصوات الحنكية و«الحنك باطن أعلى الفم من داخل»[4] تضم (القاف والكاف)، تخرج "القاف" من أقصى اللسان وما فوقه من الحنك الأعلى[5]، وهو من أطلق الحروف وأمتنها وأصحّها جرسا[6] يتصف بالجهر والشدة، والتفخيم، القلقلة، الانفتاح والإصمات، تكرر في نص "**معراج الحب**" **لـ (قدور رحماني،)**[*] منها:

سَكَبْتُ أَوْرِدَتِي فِي وَرْدَةِ الأَلَقِ..
وَجِئْتُ
مِنْ كُلِّ صَوْبٍ
وَالصَّبَاحُ نَقِي..
صَفَّيْتُ كُلَّ بِحَارِي
مِنْ مُلُوحَتِهَا
وَالْجَمْرُ يَرْشَحُ
كَاليَاقُوتِ مِنْ هُدُبِي...
وَمِنْ جَبِينِي
وَمِنْ صَدْرِي
وَمِنْ عُنُقِي...
مَاذا أَقُولُ؟
سُهوبُ الحَرِّ قَدْ غَرَزَتْ
أَنْيَابَهَا
فِي نَقْيِ الْعَظْمِ وَالرَّمَقِ

---

[1]–عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 100.

[2]–حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، ص: 137.

[3]– المرجع نفسه، ص: 191.

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

[5]–ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 433.

[6]–ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 65.

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

وَلَوْعَةُ البَرِّ
فَوْقَ المَوْجِ مُورِقَةٌ
إِنْ تَقْرَبِي
شَجَرِي المَائِيَّ تَحْتَرِقِي..[1]

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

-**الحاء والهاء والعين**: من الأصوات الحلقية، والحلق «مساغ الطعام والشراب في المرىء»[2] وهي ست يكون «مخرج "الخاء والغين" من أدناه، ثم "الحاء والعين" من وسطه، أما "الهاء والهمزة" فتنطق من أقصاه»[3] وفيما عدا صوت "الغين" تُصنف في خانة الأحرف الشعورية[4] واجتمع كل من (**الهاء**، **الحاء**، **والعين**) في أبيات من قصيدة **"نكران" لـ (عقاب بلخير)**، في قوله:

إِنَّ الحَقِيقة فِي القُلوبِ قَرِيبةٌ * لَكِنَّها حِينَ الكَلامِ تَخُونهُ**
حَالي وَمَا لِلْحالِ حالٌ بعدهُ * حَالُ الذِي فِي الوَرْدِ قُلْ مُعِينهُ**
حُلمٌ تَعَثَّرَ فِي الطَّرِيقِ خيالهُ * قَدْ كَانَ يَحْمِلُني هُنَاكَ حَنِينهُ**
وَصَدَى الأَحِبَّةِ مَا يَزالُ مُعلّقًا * فِي بَابِ القَلْبِ والضُّلوعُ رَنِينهُ**
مَنْ عَلَّقَ الوَهْمُ الحِبَالَ بِقَلْبِهِ * فَعُيُونُهُ عَمْيَاءٌ وَهي يَقِينُهُ** [5]

---

[1]- قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 32.

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

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

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

[5]-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 85.

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

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

لِ (سِيرْتا) مَواعيدُها
وَلَها دَهَشَاتُ الصُّخُورِ
يُعَمِّدُهَا المَاءُ فِي الهُوَةِ السَّابِعَهْ
وَلها مِثْلُ أَيِّ وَلِيٍّ تَراتيلُهَا ...
شَطْحَةُ المُتَصَوِّفِ فِي عِشْقِهَا
رَحْبَةُ الاِنْتِهَاءِ إِلَى صَهْوَةِ المُبْتَدَى
لَهَا سِحْرُهَا ...
وَلَنَا الشَّهْقَةُ الضّائِعَهْ[5]

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

[1]-حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، ص: 189.
[2]-المرجع نفسه، ص: 181.
[3]-ينظر: ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج/1، ص: 65.
[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 64.
[5]-محمد بوطغان: تهمة الماء، ص: 67.

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

–الغين: مجهور، مستعلي، رخو، منفتح ومصمت. تردد في نص **"الهزار العربي الجريح" لـ (كمال مغيش)**[*]:

هَزَارِي.. هزاري فَهَيَّا نُغَنَّي * نُنَاغِي قُلُوبًا تُحِبُّ الأَمَانَا**

فَثَارَ هَزَارِي وَأَرْدَفَ قَوْلًا: * كَفَانَا ... غِنَاءً...وَرَقْصًا ..كَفَانَا**

عَلاَمَ أُغَنِّي أَغَانِي الأَمَانِي * وَجَيْشُ اليَهُودِ الحَقُود غَزانَا**[1]

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

–الخاء: تختلف إيحاءاته باختلاف كيفية النطق به فإذا لفظ مخففاً مرققاً غير مخنخن به كانت إيحاءاته الصوتية مزيجاً من الأحاسيس الدافئة والنبيلة، أما إذا لفظ بشيء من الشدة والخنخنة، أوحى بالاشمئزاز والتقزز[3] تكرر في مقطع من نص "**تراتيل**" للشاعر (**عمار بن لقريشي**)، يقول:

/6

أَنا مَنْ خَانَ أَوْطَانَهُ وَإِخْوَانَهُ بِاسْمِ الدِّينِ وَالتَّارِيخِ وَالفِقْهِ، وَأَنْتَ
الحَقُّ فَلاَ غَرْبٌ وَلاَ شَرْقُ..[4]

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

أَعْشَقُهَا وَتُلْهِمُنِي، أَتَغَزَّلُ بِرُمُوزِهَا وَتُغْرِينِي، أَمُوتُ وَجْدًا فِي أَحْضَانِهَا وَتَسْبِينِي، أَنامُ مُفْتَرِشًا خَدَّهَا، وَزِينَتُهَا تُبْهِرُنِي، أُسَافِرُ فِي دَاخِلِهَا وَقَطْرُ نَدَاهَا يُنْعِشُنِي، أَشْدُو بِمَعْسُولِ نَغَمِهَا، وَفَوْحِ شَذاها يُسْكِرُنِي، أَقْطِفُ مِنْها القُبُلاتِ وَحُسْنُ بَهاها يَأْخُذُنِي .. [5]

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

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

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

[2]–ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، ص: 124.

[3]–ينظر: المرجع نفسه، ص: 172.

[4]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 48.

[5]–المصدر نفسه، ص: 99.

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

قالتْ: أَسألُكَ وَتُجيبُنِي..

–قَلْبُكَ؟

–صَوْمَعَةُ راهبٍ، لطَّخَتْها يَدٌ خَائنهْ.

–عَيْنَاكَ؟

–بَريقُ أمَلٍ، غَيَّبَتْهُ ضِحْكَةٌ خَادعَهْ.

ابتسامتكَ؟

–إشراقةُ شمسٍ ضَيَّعَتْها ظُلْمَةٌ حَاقدةْ.

–وَجْهُكَ؟

–ضياءُ بدرٍ شَوَّهتْهُ قُبْلةٌ كَاذِبَةْ.

–يَداكَ؟

امْتِدادُ برٍّ، قَطَعَتْهُ لمْسةٌ خَاطئهْ.

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

–**الهمزة:** حرف شديد يحصل صوتها بانطباق فتحة المزمار وانفراجه الفجائي قبل أن يصل النفَس إلى الحنجرة. فلذلك لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا تعتبر بالتالي حرفا مجهوراً ولا مهموساً[2] كما يتصف بأنه مستفل، منفتح ومصمت، ورد تكراره بكثرة في قول (**عقاب بلخير**) من قصيدة "**من وراء الستار**":

وَجْهُها نُورُهُ كَأَنَّ عَلَيْهِ * فلتاتٌ مِنْ شُعْلَةِ الأَنْوارِ**

وَكَأنَّ السَّمَاءَ قَدْ رَكبَتْ فِيـ ـهَا وَتلْكَ العُيونُ كالأقْمارِ

أيُّ حُبٍّ يَحارُ فيهِ بَصيرٌ * كُلُّ إبْصارِهِ شُعاعُ انْكسارِ**

وأنا غائبٌ وَأحْضرُ حينًا * ثُمّ أَلْتَمُّ في مُحيطِ انْتِشارِي**

أَفرُشُ الأَرْضَ وَالسّماءَ وَقلْبي * طائرٌ في الأفْلاكِ والأَغْوارِ**

وَأتَقَرَّى أبْعادَ دائرَتي وَالـ ـرُّوحُ منِّي كَنَفْضَةِ الأَطْيارِ

يا إلَهي وَفيْضُ كأْسي شديدٌ * اِجْعَلِ اللهُمَّ فَيْضَ كَأْسِي اقْتِدارِي**[3]

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

---

[1]–جان كانتينو: دروس في علم أصوات العربية، تر: صالح القرمادي، نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية– تونس، 1966م، ص: 113.

[2]–ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها–دراسة–، ص: 93.

[3]–عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص ص: 77–78.

[4]–ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها–دراسة–، ص: 93.

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

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

أَنا قدْ يَئِسْتُ
وَأَنْتَ تَدْرِي أَنَّنِي –باليَأْسِ–
أَدْنُو لِلنِّهاياتِ الأخيرةْ:
هِيَ آخِرُ الأَيَّامِ لِي فَوْقَ التُّرابْ[1]

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

–**الذال**: من الأصوات اللثوية، واللثة "لحم على أصول الأسنان"[3] يخرج منها ثلاث أصوات هي الذال والثاء والظاء. يصدر الذال، «مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا»[4] "بصورة تسمح بمرور الهواء من منفذ ضيق يصاحبه احتكاك مع تذبذب الأوتار الصوتية وعدم مرور الهواء من الأنف[5] لذا يتصف بأنه مجهور، ممتد، منفوخ، رخو، مستفل، منفتح ومصمت. تكرر في قول الشاعرة **(منيرة سعدة خلخال)*** في قصيدة **"في غيابك"**:

يا قَلْبي الّذِي يُعذِّبُني صَباحُهُ
إذْ تبسّمَ بالأملْ
يا قلبي الذي يُحدِّق في نهارِهِ
آخذًا في القدمْ
يا قلبي الذي أوشكَ الليلُ
أنْ يَنْطَفِئَ بِعيْنٍ خَافتةِ الحُلُمْ[6]

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

---

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 10.
[2]–ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، ص: 93.
[3]–ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/44، مادة (ل ث هـ)، ص: 3996.
[4]–سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 433.
[5]–ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 298.
*من مواليد 1970/09/08 بـ "قسنطينة"، اشتغلت بالصحافة المكتوبة، بدأت تنشر أعمالها الشعرية سنة 1990م في مختلف الجرائد الوطنية والعربية، كما نشرت قصائدها في "ديوان الحداثة" الخاص بأنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر الصادر عن إتحاد الكتاب الجزائريين سنة 1993م. شاركت في عدة ملتقيات ومهرجانات أدبية داخل الوطن وخارجه، أصدرت عدة دواوين، منها "لا ارتباك ليد الاحتمال–أسماء الحب المستعارة–الصحراء بالباب."
[6]–منيرة سعدة خلخال: لا قلب للنهار، ميم للنشر، الجزائر، ط/1، 2015م، ص: 30

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

–**الثاء**: لا فرق بينه وبين الذال في المخرج سوى عدم تذبذب الوتران الصوتيان عند النطق به، يخرج النّفَس معها بشيء من البعثرة[3] وهو مهموس، ممتد، رخو، مستفل، منفتح ومصمت، تكرر في قول (**محمد بوطغان**) من قصيدة **"قصائد" بمقطوعة "بحث"**:

ابحثْ...
ابحثْ ما أمْكَنكَ البحثُ
عنِ النّارِ ... عنِ الثّلجِ
عنِ الحُلمِ المَاضي مِنْ غيْرِ هُدًى
حَتّى لا تَنْدَمْ[4]

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

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

2–ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 99-100.

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

4–محمد بوطغان: تهمة الماء، ص: 26.

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

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

–الظاء: له نفس مخرج "الذال" لكن اللسان معه يرتفع مؤخره باتجاه أقصى الحنك الأعلى، ثم يرجع إلى الخلف قليلا[1] وهو مجهور، مفخم لعلوه وإطباقه، رخو ومصمت. لم يكن له الحظ الكثير من التداول في النماذج المتوفرة، ولعل أكثر سياق وجد به استخدامه متتابعا، كان في قول (**عمار بن لقريشي**) من نص "**تراتيل**":

أنا المارقُ عنِ المَرْمَى مِنْ جِنْسِ ظِئْظِئِ الشَّرِّ، وَأَنْتَ الرَّحْمةُ العُظْمَى
وَغيْثُ المَجْدِ فِي الأَرْضِ..[2]

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

–الفاء: من الأصوات الشفوية، والشفة «أصلها شفهة، والشفتان من الإنسان طبقا الفم»[3] تضم "الفاء والباء والميم والواو"[4] يقع "الفاء" بـ «نفاذ الهواء من الفم، من بين الأسنان العليا والشفة السفلى، مع عدم السماح بمرور الهواء من الأنف دون تذبذب الوترين»[5] يتصف بأنه مهموس، متفشي، رخو، مستفل، منفتح، مذلق، كما يقل معها الصفير ليدعى حفيفا، وقد استخدمته (**حنين عمر) في قصيدة "فنجان قهوة مع قيس بن الملوح"**، كروي بالإضافة إلى تكثيف استعماله في الحشو، بحيث وصل تردده إلى خمس عشرة مرة، في قولها:

أنا وَالدَّمْعُ نَاديْنا عَلى قيْسٍ * أَمامَ البَابِ وَالأَشْجانُ تَزْدَلفُ**
عَسَى حَادِيكَ فِي أَجْفانِهِ رَمَدٌ * أَيَا عَيْنِي وَفِي مِرْآتِكِ الصَّلَفُ**
فَإِنْ غَابَتْ عنِ الأَنْظارِ قَافِلَتي * شَدَدْتُ الشَّوْقَ وَالمَوَّال يَنْذَرِفُ**
أَيَا قَيْس الذِي حَيَّيْتَ عَنْ بُعْدٍ * أَلا حَيِّ الَّتِي بِالصَّبْرِ تَتَّصِفُ**
أَنا وَاللَهِ لمْ أشهدْ سِوى زَمنٍ * بِثوبٍ أسودِ الأكفانِ يلتحفُ**
مَآتمهُ بهَا الشَّيْطانُ مُحتفلٌ * وَلِلْأَحزانِ في أَعْراسِنا كَنَفُ**
فَلا المَنْفَى أَراح الآهَ فَانْكتمتْ * وَلَا أهْلي عَلى الآهاتِ قَدْ عَطفُوا**
نَبيعُ الحَقّ مَا رَبِحتْ تِجارتُنا * فَمَا يَبْقى لَنا مِنْ تَمْرِنا حَشَفُ**
تَفَرَّقْنا وَأفْتى الجَاهلونَ لنَا * فَكيْف بِمذْهبِ التَّوْحيدِ نَخْتلفُ**[6]

---

[1]–ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 299.
[2]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 48.
* الظئظئ هو "صوت التيس إذا نبّ." أي صاح، ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/31، مادة (ظأظأ)، ص: 2743.
[3]–ينظر: المرجع نفسه، مج/4، ج/26، مادة (ش ف هـ)، ص: 2293.
[4]–ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 433.
[5]–ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 297.
[6]–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من باب الجحيم)، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر، الإمارات العربية المتحدة، ط/1، 2010م، ص ص: 25-26.

حضر حرف الجر "في" ثلاث مرات، والذي يوحي «بصورة الحفرة»[1] الدالة على مأزق تعايشه الشاعرة، فتتمنى لو يغفل سائق الإبل عنها بتعرضه لداء الرمد، مع رجاء أن تكون عينها خارقة الحدّة في النظر لاستعمالها عبارة "في مرآتك الصلف،[*]" لتدل معانيها على التشتت كتفشي الهواء بين الأسنان والشفتين عند خروجه.

ثم انتقلت إلى مخاطبة "قيس" تستنجد به من أحزانها وأهلها الذين لم يعطفوا على حالها، محاولة إقناعه بضرورة التوحد معها، معبّرة عن ضعفها وحاجتها إليه بما يحاكي صفات الضعف في "الفاء" من همس ورخاوة وحفيف. كما جاءت حرف عطف خمس مرات، مؤدية تماسك النص وشده وامتداده إيقاعيا، مُفرغة أحاسيسها المبعثرة والحزينة بعبارات في الأبيات الثلاث الأخيرة تدل على ذلك، مستغلّة مواطن قوته من ذلاقة وامتداد.

–الباء: صوت قوي وصلب لاتصافه بأنه مجهور، شديد، مقلقل، مذلق، مستفل، ومنفتح، كثف توظيفه (**معمر عيساني**) في قصيدة "**عندما نلتقي...**"، قائلا:

رُبَّ عينٍ باكيةٍ دَمعُها
هَمُّها بانَ في وجهٍ شاحبٍ
رُبّ قلبٍ صَبا عنـدَ حُبٍّ سَبَى
نالَ مِنْ عاشقٍ ساهرٍ كاتبِ[2]

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

–الميم: يصاحب خروجه بتناقض «بين الانغلاق والانفتاح الذي يحدث على الشفة، بشيء من الشدة والتأني، يمثّل بداية الأحداث التي يتم فيها المص بالشفتين والجمع والضم واستخراج ما في الأشياء المجوفة، أما انفراج الشفتين فيمثل الأحداث التي يتم فيها التوسع والامتداد»[3] لذا توزعت صفاته بين القوة (مجهور، متوسط، ممتد، ذلقي) والضعف (مستفل، منفتح)، تردد في قول (**معمر عيساني**) من نص "**خطاب في سوق عكاظ**":

مَضى شيخُ القبيلةِ مُبْلسًا يَمْشي * بِنعْليهِ على الإراث مُعدما**
يُشيِّع في أديمِ اللَّيلِ أشْلاءَ * عُروبةٍ طَواهَا الدَّهْرُ مُلجمًا**
أوازمٌ وأحزابٌ تُصيبُهَا * وَرافَ المَوتُ مِنها ثُمّ أَسْلمَا**[4]

---

[1]–حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، ص: 98.

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

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

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

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

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

وفي موضع آخر من نفس النص، يقول:

أيا أحمدًا إنّا لأَهْلِينَا * رباطٌ باليراعِ نَرومُ أنجمًا**

ومجدًا للعروبةِ ليْس يُفنيهِ * زمانٌ في البَرى مَهْما تأزمَ ا[1]**

خرج عن السياق السابق إلى الفخر، مع بث الأمل ونشر العزيمة من أجل الوقوف من جديد، مكررا "الميم" ثماني مرات في كلمة (مجدا)، وعبارتي (نروم أنجما–مهما تأزما)، كما افتتح البيت الأول بتكثيف "الهمزة" التي تفيد البروز والشدة، مُستفيدا من أسلوب النداء، بالإضافة إلى ما حققه "النون" من قوة سماعية كحرف وتنوين، خدمةً للمعنى السابق –السياسي–ولكن هذه المرة في شكله الإيجابي الحماسي.

–**الواو**: يحصل من «ضم الشفتين، فيسد الطريق إلى الأنف برفع الحنك اللين ويتذبذب الوتران»[2] ويتدافع الهواء في الفم بشكل «يوحي بالبعد إلى الأمام»[3] يتصف بأنه مجهور، متوسط، ممتد، مستفل، منفتح ومصمت، تكرر في قول **(عقاب بلخير) من قصيدة "في انتظار الغائب"**:

وَلْيَعُدْ هذا الَّذِي يَظهرُ دومًا في غَشَاياتِ التَّمَنِّي
سَائلاً عَنْ عاشقٍ يَقْتُلُهُ السُّهْدُ ويُضنيهِ السّهرُ
كانتِ العذْراءُ مُلقاةً وكانَ اللَّيْلُ قَدْ لَمْلمَ بُرديْهِ
وَأَخْفَتَهُ السِّتْرُ
وَعلى الرِّمْشينِ ثارتْ غيمةٌ تَسْفِكُ هَذا الْوَجْهَ بالْمَاءِ الْمُدَرْ
وَتُنَاجي فارسًا مِنْ غيرِ لونٍ حَمَلَ الدُّنْيا وَفَرْ[4]

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

[1]–معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 106.
[2]–ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 369.
[3]–حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–، ص: 96.
[4]–عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 57.
[5]–ينظر: الأزهر الزناد: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط/1، 1993م، ص: 26.

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

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

أيُّها الوَاحدُ المُتوحِّدُ
يا أيُّها الحرفُ يا صاحِبِي وَأَنِيسي
أَنْتَ أُحجيةُ الكونِ
تَنسُجُ حَوْلي خُيُوطَكَ
حَتّى تُقَيِّدَني
وَأنا الحُرُّ وَسْط
قُيودِكَ[2]

يخاطب الشاعر ما يرمز إليه بالحرف، بحيث يظهر تردد "الياء" إحدى عشرة مرة، أوحت إلى قوة المخاطَب، تدعمها أصوات المد ف"الألف" للدلالة على رغبته في لفت انتباه المتلقي إليه بما يتلاءم مع أسلوب النداء، أما "الياء" فأسهمت في دلالة انكساره أمام من يخاطبه بمحاصرته من كل اتجاه، بشكل يحاكي إفادتها «تقديم صورة الحفرة العميقة والوادي السحيق»[3] المتوافق مع مصيبة الشاعر بصفتي الاستفال والإصمات، مُستعينا هذا بكلمات توحي إلى الأسر (خيوطك–تقيّدني–قيودك)، كما أسند إليه "الحاء" الذي يشترك مع "الياء" في الصفتين السابقتين، بتكرره تسع مرات لما يُؤديه من تعظيم شدّة الموقف عليه.

–النون: مخرجه من الخياشيم[4] تحدث «اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي»[5] ف "يتخذ مجراه في الحلق حتى إذا وصل إلى أقصى الحنك هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي"[6] وهو صوت مجهور، متوسط، ممتد، ذلقي، مستفل ومنفتح، ونظرا لتعدد صفاته تتعدد دلالاته، وقد اختير تكراره

---

[1]–ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 369.

[*]«شاعر وباحث وناقد، من مواليد 1987/05/16م بمدينة "المشرية"، ولاية "النعامة"، صدر له في الشعر: "أنا يا أنت" و"ضجيج في الجسد المنسي"، "ماء لهذا القلق الرملي"، "فرح بين جرحين"، وفي النقد: "شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة"، و"مباهج الحيرة مقالات"» مجموعة من الأساتذة بإشراف رابح خدّوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج/2، ص: 145.

[2]–محمد الأمين سعيدي: ديوان ماء لهذا القلق الرملي، دار فيسيرا، الجزائر، 2011م، ص: 27.

[3]–ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية–دراسة–، ص: 98.

[4]–سيبويه: الكتاب: ج/4، ص: 434.

[5]–حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها–دراسة–، ص: 158.

[6]–ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 58.

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

اِنْتَهَى الآنَ تِرْحَالُنا،
سَوْفَ نَمْضِي إِلَى شُعْلَةٍ
خَبَّأَتْها قَنَاديلُنا
نَتَفَيَّأُ قَدْرًا قَليلًا مِنَ الضَّوْءِ
أَبْقَتْهُ أَيَّامُنا...
وَنُحَدِّقُ فِي المَاءِ:
كَيْفَ تَفجَّرَ مِنْ صَخْرِنا
وَتُحَمْلِقُ فِي الصَّمْتِ أسْمَاؤُنا
سَنُغَنِّي لِأَوْجَاعِنَا،
تِلْكَ أَشْجَارُنا أَوْرَقَتْ
وَتَغَنَّتْ عَلَيْها عَصافيرُنَا
اِنْتَهى الآنَ تِرْحَالُنا
وَغَدًا ...
سَوْفَ تَبْدَأُ...
تَبْدَأُ فِي الفَجْرِ أَسْفارُنا[1]

تكثف "النون" في النص، أربعة وعشرين مرة كصوت وأربع مرات تنوين، عبّر عن أحاسيسه بفيض من التفاؤل، ليصبح صوته مسموعا مع صفاته من جهر، وسطية وامتداد التي تؤكد استمرار لحظات الأمل التي يعيشها بما يتوافق مع «إيحاءه بالاستكانة»[2] ولعل أكثر الكلمات تعبيرا عن هذه المعاني (قناديلنا، نتفيأ، نغنّي، تغنّت).

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

أَيْنَ أَنْتَ الآنَ، بَلْ أيْن أَنا؟
"نَحْنُ روحَانِ" فَقَدْنَا البَدَنَا
فَرَّقَتْنَا مُدُنٌ مَجْهُولَةٌ
وَتَنَاءَيْنَا فَصِرْنا مُدُنَا.[3]

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

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

[1]-المصدر نفسه، ص ص: 53-54.

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

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

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

3-2-الصوائت: يُقال «صات يصوت صوتا، فهو صائت، معناه صائح»[2] أي بَيِّن وواضح، وهي «أبعاض حروف المد واللين، فالفتحة بعض الألف والضمة بعض الواو والكسرة بعض الياء»[3] تجتذب الصوت إلى جهة الحرف الذي هي بعضه[4] فيخرج بها متحركا لوقوعها بعده[5] وإذا حدث إشباع تمتها حرف مد[6] ويمكن القول بأن الحركات أصوات مصاحبة للحروف، "تتشكل بتحريك الشفتين، ففي الفتحة والألف تفتحان، وفي الضمة والواو تضمان، وفي الكسر والياء تخفضان"[7] وقد ذُكر الفرق بين الصوائت في المخرج، "بالألف تجد الحلق والفم معها منفتحين غير معترضين على الصوت بضغط أو حصر، وأما الياء فتجد معها الأضراس سفلا وعلوا قد اكتنفت جنبي اللسان وضغطته وتفاج الحنك عن ظهر اللسان فجرى الصوت متصعدا هناك فلأجل تلك الفجوة ما استطال، وأما الواو فتظم لها معظم الشفتين وتضع بينهما بعض الانفراج ليخرج منه النفس ويتصل الصوت[8] وهذا يعني غياب عوارض مرور الهواء عند حدوثها، مما يؤكد فعاليتها في تقوية الإيقاع، كما يتفرد الفتح بالاتساع عن الضم والكسر.

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

سَيِّدَتِي يا سَيِّدَتي..
هَلْ تَرْغَبِينَ فِي مَعْرِفَتِي؟
هَلْ تُرِيدينَ فَكَّ طَلاسِمَ قَلبي،
والدُّخُولَ إلَى مَمْلَكَتِي؟
يَا سَيِّدَتي/ مَا تَحْكِي عَيناكِ؟
مَا هذا الإرْتباكْ؟

---

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

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

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

[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 06.

[5]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 28.

[6]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 30.

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

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

إنّي أَرَى فِي عَيْنَيْكِ ألْفَ سؤالٍ
وَفُضولاً يَلْبَسُ أَقنِعةَ السِّحْرِ وَالدَّلالِ
وَأسْمَعُ.....
هَمَسَاتٍ مِنْ قَلْبِكِ
أَصْواتُها
أَحزانٌ تَقولُ فِي خوفٍ وَارْتِيابٍ
أَنا سَيِّدَةٌ..
سيّدةٌ مِنْ غَيْر هَذَا الزَّمَانْ
أميرةٌ سَقطتْ مَمْلَكَتِي
وَسَرَقوا مِنِّي التاَّجَ وَالصَّوْلَجانْ
أميرةٌ...أميرةٌ
بَلْ أنا صَغيرَةٌ فِي الحبِّ وَالنّسْيَانْ[1]

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

الصوائت	القصيرة						الطويلة					
	الفتحة		الكسرة		الضمة		الألف		الياء		الواو	
أنواعها	عددها	نسبتها	عددها	نسبتها	عددها	نسبتها	عددها	نسبتها	عددها	نسبتها	عددها	نسبتها
واعدادها	52	٪61.90	24	٪28.57	08	٪09.52	26	٪54.16	18	٪37.50	04	٪08.33
المجموع	84						48					

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

سيِّدَتِي يَا سيِّدَتِي..
أنا أميرٌ .. أميرٌ مِثْلكِ..
لَكنْ .. لَيْسَ لِي عُنْوانْ
تائهٌ وَعِلَّتِي أَنَّنِي إِنْسانْ
إِنَّ قَلْبي مَهْجورٌ

[1] –معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص ص: 78 –79.

سَكَنَتْهُ الذِّكْرَيَاتْ
وَنَسَجَتْ نَسْجَهَا المَنْخُورْ
مهْجُورٌ مُنْذُ شُهورْ
بَلْ مُنذُ عُصورْ
دَخَلَ أَزْمِنَةَ الوَحْشَةِ
وَالحُزْنِ وَالدَّيْجُورْ[1]

والجدول الآتي يوضح نسب استخدام الصوائت:

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

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

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

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

مدنٌ تَرانِي كالخِيَانةِ رَاحِلًا عَنْهَا
وَمُلْتَحِفاً بِأَرْضٍ قدْ أُسَمِّيها الكفنْ
مُدُنٌ تُغادِرُنِي إِلى فَرَحٍ جَدِيدٍ زَائِلٍ
وَتَظُنُّنِي سَأَمُوتُ مَصْلُوبًا عَلَى أَطْلَالِ أَحْزاني القَدِيمَةِ
...
...
...
لَنْ أَمُوتَ
سِوَى لِأُولَدَ مِنْ عَذَابَاتِ البَدَنْ

[1]-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص ص: 79 - 80.
[2]-ينظر: ابن جني: الخصائص، ج/1، ص: 70 من الهامش.
[3]-ينظر: أحمد كشك: من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي نحوي ودلالي، دار غريب، القاهرة-مصر، ط/1، 2006م، ص: 17.

مِنْ جِرَاحَاتِ
الوَطَنْ[1]

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

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

يَا خَصْلَةَ الدَّمْعِ، أَهْدَابِي مُمَزَّقَةٌ * بِاللَّهِ تِشْرِينُ، لاَ تَسْأَلْ عَنِ الأَلَمِ**
قَدْ بِعْتُ لِلْبَحْرِ، شُطْآناً بِأَكْمَلِهَا * وَاخْتَرْتُ لِلشِّعْرِ مَدَّاحًا عَلَى قَلَمِي**
ذَوَّبْتُ وَصْلًا كَمَا المَيْسَانِ فِي العِشْقِ * وَابْتَعْتُ نَبْعًا مِنَ الأَوْهَامِ لِلْحُلُمِ**
تَمَائِمُ الصَّبْرِ، كَالْمِرْآةِ أَسْأَلُهَا: * هَلْ أَنْتِ فَاتِنَتِي؟ ... بِاللَّهِ ابْتَسِمِي؟!**[6]

عكس الإدغام انكسار الشاعر، وقد امتلأت نفسه بالضيق والعجز أمام وضعه المتأزّم وأحزانه التي لا تنتهي، فأدغم "اللام الشمسية" مع "الدّال" في كلمة (الدّمع) الذي يليها مباشرة، ومنح بجهره وانفجاره جرسا أثرى الإيقاع كصرخة صاخبة في الوجود ليدلّ معبرا على شدة الموقف، كما بالغ في تصوير بؤسه بعبارة "أهدابي ممزقة" لتأكيد المعنى السابق، ثم يتحول إلى القوة والصلابة بترك كل شيء، متّخذا من الشّعر وسيلته المثلى في الحياة، والتي شكّلت نقطة التحول مستعينا بصيغة المبالغة "مدّاحا" أوحت إلى الاستمرار والاتجاه نحو المستقبل دون الرجوع إلى الوراء، وقد أدغمت "الدال" الساكنة في المتحركة، ليشير هذه المرة إلى عكس الدلالة السابقة، بإنهاء العذاب بعيدا عن الواقع المؤلم، وذوبانه في عالم الخيال، صانعا لنفسه أملا في الحياة من جديد بالصبر وقد

---

[1]-محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 94.
[2]-ينظر: عالم سبيط التيلي: اللغة الموحدة، نشر وتوزيع مكتبة بلوتو، بغداد-العراق، ج/2، 1999م، ص: 33.
[3]-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة-، ص: 71.
[4]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/16، مادة (د غ م)، ص: 1391.
[5]-ينظر: أبو جعفر أحمد بن علي الأنصاري: الإقناع في القراءات السبع، تح: عبد المجيد قطاش، دار الفكر، سورية، ج/1، ط/1، 1403هـ، ص: 164.
[6]-ياسين عرعار: مهر ليلى، ص: 58.

عبرت هذه الكلمة عن الصمود، وقد أدغمت بها "اللام الشمسية" مع "الصاد" الذي يحمل معاني القوة المستمدة من صلابته. أسهم الإدغام في كشف معاني النص عاكسا نفسية الشاعر المضطربة المتأزمة حينا والقوية حينا آخر.

أدى الإيقاع الصوتي في النماذج المدروسة قيما جمالية بطابع روحي مؤثر، لكن المتعة الدلالية التي تنبعث من الأصوات تتعزّز أكثر عند تأليفها ألفاظا وعبارات، مما يضاعف من إمكانياتها التعبيرية، لذا سيتناول المبحث الموالي وظيفة الصوت داخل التراكيب.

ثانيا: أهمية الإيقاع التركيبي في بناء جمالية النص الشّعري

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

1- مفهوم التركيب

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

2- أهميته:

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

3- أقسامه

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

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

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

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

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

5-سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 216.

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

كلامنا لفظٌ مفيدٌ كاستقمْ * واسْم وفعلٌ ثُمّ حرفٌ الكلمْ**[1]

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

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

سَأَكْتُبُ عَنْ جُرْحِنا العَرَبِي	***	**عَنِ الخَاسِرِينَ عَنِ الخَاسِرَاتِ**	**0/0// / 0// 0/ 0/ / /0//**	**0/0// 0/0// /0// 0/0//**
عَنِ الخَوْفِ يَتْبَعُ خَطْوَ صِغَارٍ	***	**عَنِ الحُزْنِ فِي أَعْيُنِ الأُمَّهَاتِ**	**0/0// /0// /0// 0/0//**	**0/0// 0/0// 0/0// 0/0//**
عَنِ الجُوعِ يَأْكُلُ أَرْوَاحَ شَعْبِي	***	**وَيَشْرَبُ مِنْ أَجْفُنٍ بَاكِيَاتِ**	**0/0// 0/0// /0// 0/0//**	**0/0// 0/0// 0/0// /0//**
سَأَكْتُبُ عَنِّي وَعَنْكُمْ وَعَنْهَا	***	**وَعَنْ كُلِّ شَيْءٍ سَيُوحَى لِذاتِي**	**0/0// 0/0// 0/0// /0//**	**0/0// 0/0// 0/0// 0/0//**
عَنِ الْـ كَانَ.. عَمَّا يَكُونُ بِآتٍ	***	**وَشِعْرًا أُفَجِّرُ بِي وَرَقَاتِي**[7]	**0/0// /0// 0/0// 0/0//**	**0/0// /0// /0// 0/0//**

تكرر بكثافة ملفتة مؤديا تماسك المعنى، فجعلت منه مُنطلقا تمتد به إلى ما يحصل في الوطن العربي من أحزان ومآسي، بشكل ينسجم مع ما يفيده من مجاوزة[8] محدثا تماسكا في النص، فالشاعرة تقصد نفسها وشعبها والعروبة بحد ذاتها، ولأنه يتألف من صوتين فيهما قوة مع صعوبة المخرج (العين حلقي والنون أغن)، منح قوة في الإيقاع تحاكي صعوبة الموقف في بث أزمة العروبة، انطلاقا من وصف مظاهر الخوف والجوع والحزن، وبالإضافة

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

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

3-ينظر: المرجع نفسه، ص: 132.

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

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

6-ينظر: المرجع نفسه، ص: من 55 إلى 57.

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

8-ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 226.

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

كما استعملت حرف الجر "**إلى**" في نص "**امرأة مؤجلة**" وهو حرف يفيد منتهى ابتداء الغاية[1] زمانا أو مكانا، فهي نهاية تقع على أول الحد، ويجوز أن تتوغل في المكان ولكنها لا تتجاوزه لأن النهاية غاية[2] وقد دلّ على معنى انتهاء الغاية في الزمان والمكان، تقول:

تُؤَجِّلُ مَلاَمِحِي المَغْسُولَةَ بِالحَليبِ وَالسُّكَّرْ
إِلَى زَمَنٍ مُرٍّ سَيَأْتِيكَ
وَإِلَى لَحْظَةِ الْحِكْمَةِ البَلِيدَهْ
إِلَى تَنَصُّلِ الفَرَحِ المُوَشَّى مِنْ دَمِكْ
إِلَى قَتْلِ المَفَارِقِ فِي تَغَيُّرِ سُلْطَةِ الشِّعْرِ المُغَزَّلِ بِالنَّدَى
إِلَى نَجْمَةٍ تَحْتَرِقُ فِي حَوَافِّ نَسِيجِهَا المُضِيءْ[3]

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

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

يَا لَيْتَنِي مَنْفَاك
أَتَنَاثَرُ فِي نَسَمَاتِ صَيْفِكَ نَسْمَةً
أَوْ نَجْمَةً
أَوْ مَوْجَةً فِي لَهْوِ بَحْرٍ لَمْ أُلاَمِسْ خَدَّهُ
أَتَنَكَّرُ فِي بَرْدِهِ
فُنْجَانِ شَايٍ سَاخِنٍ أَوْ مَوْقِدًا
أَوْ مِعْطَفًا يَلْتَفُّ حَوْلِكَ بِالْحَنَانْ
يُدَفِّئُكْ...
لَمَّا سَيُمْطِرُكَ المَكَانْ
بِالخَوْفِ مِنْ رَكْضِ الزَّمَنْ
بِالمَوْتِ فِي عَجْزِ الوَهَنْ
بِالوِحْدَةِ الْخَرْقاءِ فِي أَوْجَاعِنَا
فَأَكُونَ لَكْ–فِي لَحْظَةِ الاِنْتِمَاءْ– :

[1]–ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 231.
[2]–ينظر: محمد بن سهل بن السراج: الأصول في النحو، ج/1، ص: 411.
[3]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 150.

أَهْلاً وَنَخْلًا وَبُيُوتًا وَجَوَازًا وَوَطَنْ!!![1]

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

وتردد "**أو**" أربع مرات، تتنوع دلالته بين التخيير، والشك، وقد تأتي بمعنى الواو عبّرت به عن غرض الإباحة، راجية الوصال بأشكال متنوعة، مما أحدث تنويعا في المبنى بشكل متماسك، فجاءت الأسماء بعدها معرفة بالتنوين، مُفيدة استمرار غايتها في التوحد مع الحبيب عند شبه الجملة الاعتراضية في السطر ما قبل الأخير.

وقد ورد "**الباء**" كحرف أحادي، أربع مرات بمعناه الأصلي المتمثل في "الإلصاق"[3] معبرا عن شدة دفئها وحنانها بـ (أو معطفا يلتفّ حولك بالحنان)، وأفادت به فيما تبقى دلالة المصاحبة بمعنى (مع)[4] منتجا قوة في الإيقاع لما يتميز به من (جهر، انفجار، قلقلة)، وتدفق دلالي ناتج عن التردد المتتالي، مما دل على قسوة المكان على الحبيب، في مقابل قوة حبها له التي تمنحها قدرة خارقة على حمايته من كل ما يحيط به من مخاطر.

وحظي "**الواو**" بنفس حضور "الباء"، أدى خفة في الإيقاع لتألفه من حرف واحد، وأفاد معنى الحالية، بوصف ملامح الاستقرار والراحة التي تضمنها للحبيب، بغية تشويقه وطمأنته إلى مستقبله معها.

واستعان الشاعر (**عاشور فني**) بإيقاع حروف المعاني في مقطع من نص "**أمواج**"، خاطب فيه صديقه (**الأخضر فلوس**)**، قائلا:

كَأَنَّكَ أَبْصَرْتَ شَيْئًا فَلُذْتَ بِصَمْتِكَ
لَكِنَّ صَمْتَكَ دَلَّ عَلَيْكَ
فَالسَّلامُ عَلَيْكَ
وَعَلَى العَالَمِينَ لَدَيْكَ
وَعَلَى الأَرْضِ تَكْبُرُ بَيْنَ جَنَاحَيْكَ وَالسَّمَاوَاتِ الَّتِي تَتَفَتَّقُ بَيْنَ يَدَيْكَ

1- حنين عمر: سر الغجر، ص: 16.

2-ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 226.

*بالخوف من ركض الزمنْ: /0//0/0 /0//0/0 ، بالموت في عجز الوهنْ: /0//0/0 /0//0/0

3-ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 217.

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

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

وَعَلَى النَّجْمِ وَالشَّجَرِ المُتَرَنِّمِ
وَالقُبَّرَاتِ وَمَا أَرْسَلْتُهُ إِلَيْكَ
وَعَلَى جَمْرَةٍ أَبْلَتِ النَّاسَ حَوْلَكَ وَانْدَلَعَتْ صُوَرًا وَأَغَارِيدَ فِي شَفَتَيْكَ[1]

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

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

قَبَّلْتهَا..
يا ثَغْرِيَ المُنْهَالَ عِشْقًا فِي مَعَابِدِ حُسْنِهَا
يَا ثَغْرَهَا..
يَا صَيْحَةَ المَوْلُودِ تُذْعِنُ لِلْوُجودِ..
وَمَا احْتَوَى
أَنِّي البِداية كُنْتُهَا..
وَالمُنْتَهَى..[3]

تكرر "**الياء**"، الذي يُستعمل لنداء البعيد أكثر مما ينبغي، لتشكل صوتها من جوف الفم مع حركة انفتاح الفك الأسفل باتجاه الصدر، مما يجعله بعيدا في المنطلق[4]. عبر عن مشاعر غزل مفرط، وقد انبثق جمال هذا الأسلوب من التشخيص الناتج عن تكرار المنادى المتمثل في "الثغر" مرتين في الأولى نسبته إلى المراهق، أما الثانية فللسيدة، وهو شيء مادي يمثل جزءا من وجه الإنسان، ثم تنوع المنادى بالانتقال إلى "الصيحة" وهي ذات أثر حسي تتمثل في صوت عال يصدر من الثغر، فنتج تكامل دلالي مؤثر في النص رغم اختلاف المنادى، خاصة وأنه أسلوب ليس بحقيقي، بل مجازي لنداء غير العاقل، مما عمّق العاطفة وأضفى متعة تحصل أثناء التقبيل، فتعيده إلى زمن ولادته كما تؤدي به إلى النهاية، بتتابع أبطأ الإيقاع بما يتوافق مع اضطراب الإحساس بالزمن في لحظات فرحة تتحرك به إلى المنطلق بحيث يعود به من حاضره إلى نقطة بداية حياته التي مر عليها سنين كما تحدد له النهاية التي قد لا تأتي إلا بعد فترة طويلة.

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

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

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

3- سمية محنش: مسقط قلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2013م، ص: 33.

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

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

3–2–1–الأسماء: الاسم "يُخبَر به ويخبَر عنه"[4] يدل على معنى مفرد، دون الزمان[5] وقد يكون لعلم كـ "أحمد" أو لغيره كـ "شجرة"، أو ضميرا نحو "هو" أو اسم إشارة "هذا" أو موصولا مثل "الذي"، تردد بأشكال مختلفة منها:

أ–اسم المعنى: تكررت مفردة "ماء" في نص **"احتمالات الماء" ل(محمد الأمين سعيدي)**

لِمَاءٍ لَا يَحِنُّ سِوَى لِمَاءٍ *** وَيَنْسَى أَنَّهُ نَزْفُ السَّمَاءِ
لِمَاءٍ مَازَجَتْهُ الرُّوحُ حَتَّى *** تَبَدَّى لَابِسًا جَسَدَ الفَنَاءِ
لِمَاءٍ لَا يَرَى فِي الطِّينِ نُورًا *** وَيَعْرِفُ أَنَّ جَمْرِي مِنْ ضِيَاءِ
لِمَاءٍ لَمْ يَذُقْ طَعْمَ البَوادِي *** وَلَمْ يَعْرِفْ ظُهُورًا كَالْخَفَاءِ
فَتَحْتُ ثُغُورَ قَلْبِي لِلْبَلايَا *** لِأُفْنِي دَاخِلِي دَاءً بِدَاءِ
وَأَمْزُجَ فِي دَمِي مَاءَ المَآسِي *** بِمَاء الخَوْفِ أَوْ مَاءِ الرَّجَاءِ
كَأَنِّي مَا خُلِقْتُ سِوَى لِمَاءٍ *** يُفَجِّرُ نَهْرَ حُزْنِي اللَّانِهَائِي
وَأَنِّي مَا لَبِسْتُ الجُرْحَ إِلاَّ *** لِتُغْرِقَنِي دُمُوعُ الأَشْقِيَا ءِ[6]

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

---

[1]–ينظر: عصام شرتح: نزار قباني بحث في علم الجمال النصي، ص: 12.

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

[3]–ينظر: عصام شرتح: نزار قباني بحث في علم الجمال النصي، ص: 12.

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

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

[6]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص ص: 71–72.

[7]–سورة الأنبياء، الآية: 30.

سيطرت مفردة "الماء" على النص، حققت تماسكا من خلال ربط العنوان بالمتن لجذب القارئ، وردت مسبوقة بـ "لام الجر" في أربع أبيات على التوالي، مؤدية "معنى الملك والاستحقاق"[1] فمجرور اللام يملك الشيء المشار إليه حقيقة وشبه الملك أو الاستحقاق أن يملكه مجازا"[2] فاستهل الحديث بماء المطر بتكراره في صدر البيت الأول مرتين، يتميز بالأزلية والدوام لأنه صنع الله عز وجلّ، وهذا ما يسقط على الشعر المستمر الوجود. ثم يجعل منه في البيت الثاني مُنطلق الحياة التي تُبعث به وقد تفنى به، كما يتميز بالتجدد من خلال دورة الحياة على مر الزمن، مما يوحي إلى الشعر الذي بدأ عموديا ثم وقعت عليه تطورات متلاحقة غيرت من شكله، فكأن الشعر التقليدي هو الإنسان في طريقة بعثه إلى الحياة والشعر المتجدد هو المطر الذي يسقط بأشكال مختلفة مرة غزيرا ومرة خفيفا في أوقات من السنة، ويبقى الشعر شعرا بقيمته وفنيته العالية على مر العصور. بعدها يعبر به مجازيا في البيت الثالث بأنه سيدهن بالنار فيحدث التضاد فالماء يطفئ النار كما يزيد الطين بلة وكأن الشاعر يدعو إلى التجديد مع الإبقاء على القديم، ثم يقدم في البيت الرابع أيقونة دالة على مقصده المباشر الذي يُعنى بالشعر من خلال كلمة "البوادي" مؤكدا على استمرار الشعر العمودي، وفيما تبقى من القصيدة يعبر عن مشاعر الحزن والأمل التي تخص الشعر بأشكاله المختلفة بأسلوب مشوق يباعد بين مسافات التكرار لتحقيق التنامي الجمالي.

ب–الضمير: من الضمور وهو الهزال والضعف[3] ينتمي إلى الاسم المعرفة الذي وضع لتعيين مسماه حاضرا أو غائبا[4] باعتباره منفصلا، أما المتصل فما اتصل باللفظ اسما أو فعلا أو حرفا عند آخره. أكثرت منه الشاعرة (**لطيفة حساني**)[*] في أبيات من نص "**تغريبة التوليب**"، جامعة بين ضمير المتكلم المنفصل والمتصل، تقول:

زَهْرَتِي فَلْتَعْذُرِينِي أَنَا بَحْرٌ ٌ * مِتُّ عَطْشَى بَيْنَ خُلْجَانِ انْسِكَابِي**
أَنَا حَرْبٌ وَانْتِصَارٌ وَانْكِسَار * وَطَرِيقٌ قَدْ أَضَاعَتْهَا رِكَابِي**
أَنَا عُنْوانٌ تَوَشَّى فِي زَمَانِي * نَاثِرًا ضَوْءِ عَلَى جَمْرِ الكِتَاب**
قَدْ غَزَلْتُ الحُبَّ لِلْمَاضِينَ فُلاًّ * لِيَحوكُوا بَعْدَ أَحْلامِي سَلابِي**
إِنَّنِي قَرَّرْتُ تِرْحَالِي وَرُوحِي * مَنَحَتْ لِلْأَرْضِ وَجْهًا مِنْ ثِيَابِي**[5]

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

---

[1]–سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 217.

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

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

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

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

[5]–لطيفة حساني: أغنية تشبهني، دار ميم للنشر، الجزائر، ط/1، 2015م، ص: 14.

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

ج–اسم الإشارة: هو كل اسم دل على مسمى وأشار إليه[1] يقع في شتى المواقع الإعرابية للاسم، مما ينوع دلالتها حسب السياق الذي ترد فيه. تدخلها هاء التنبيه في بعضها جوازا مثل (هذا، هذه)، أو تلحقها كاف الخطاب نحو (ذاك، تلك، ...)، وقد تُزاد "لام البعد" في بعضها (ذلك، هنالك) ورد تكرار ظرفي المكان "هنا وهناك" في قول (**كمال مغيش**) من قصيدة "**خفافيش الليل البارد**":

هُنَاكَ،،
عَسْعَسَةُ اللَّيْلِ تَبُوءُ بِالدَّمَارِ،،
وَبِأَشْلاَءٍ تَنَاثَرَتْ هُنَا وَهُنَاكَ،،
هُنَا لُعْبَةُ طِفْلٍ فِي عُمْرِ البَيَاضِ،،
هُناكَ عَرُوسٌ طِفْلَةٌ تَدْعَسُهَا تَواقيتُ الخَرابِ،،
وَأَنْفَاسٌ بَادَتْ فِي لِحَامِ السَّرَابِ،،
هُنَاكَ،،
أَطْرِدَةٌ مِنْ عَثْرَةِ البُؤْسِ،،
تَخْنُقُهَا أَرْجَاسَ الْعِتاَبِ،،
هُناكَ،،
غِرْبَانٌ سَوْداءُ تُعَطِّلُ حَواسَنَا،،
تَضِيقُ أَنْفَاسنا فِي خَجَلِ الكَلامِ،،
تُعَرِّي لِلرِّيحِ أَنْيَاطَ الشَّهْقَةْ،،
تُغْرِي فِي أَفْرِشَةِ الْيُتْمِ أَنْفَاسهَا،، وَتُوغِرُ فِي الأَفْئِدَةِ الْجِرَاحِ الغَائِرَةْ،،[2]

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

[1]–جمال الدين محمد بن عبد الله بن يوسف بن هشام الأنصاري: شرح التصريح على التوضيح، ج/1، ص: 142.
[2]–كمال مغيش: خفافيش الليل البارد، نصوص، ص ص: 15-16.

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

د–الاسم الموصول: الوصل خلاف الفصل[1] يشكل الاسم الموصول القسم الرابع من المعارف[2] يتصل بجملة تأتي بعده ويتم بها معناه تسمى صلة وليس لها محل من الإعراب أدواته (الذي، التي) مع ما يدخلهما من تثنية وجمع، بالإضافة إلى (من) للعاقل، و(ما) لغير العاقل، "أما (أيّ) فإنها تستعمل لجميع ما ذكر تبعا لإضافتها ويجوز إعرابها وبناؤها، وتظل المقاصد البلاغية عظيمة الدلالة والإمتاع فيه"[3] وكان لحضوره في أبيات لـ **"عبد القادر مكاريا"**[*]، من قصيدة **"أميرة"** ما يلفت الانتباه، يقول:

هَذِي الَّتِي نَزَلَ الْمَسَاءُ بِصَمْتِهِ * فِي صَمْتِهَا وَتَنَاثَرَ الرُّمَّانُ**
هَذِي الَّتِي رَسَمَتْ عَلَى أَيَّامِنَا * لَوْنًا تَحَارُ لِوَجْهِهِ الأَكْوَانُ**
كَيْفَ اسْتَقَرَّتْ بَيْنَ أَيَّامِي وَفِي * صَدْرِي؟ فَمَالَتْ حَوْلَهَا الْأَغْصَانُ**[4]

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

3–2–2–الأفعال: يشترك إيقاع الفعل مع إيقاع الاسم في منح الأهمية الجمالية للنص الشعري، يتميز بأنه "لا يكون إلا مخبرا به"[5] يدل على معنى وزمان[6] وينقسم إلى ماض، مضارع، أمر ومبني للمجهول.

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

آنَ لِي أَنْ أُسَمِّيكَ بَحْرًا
وَأَنْ أَسْتَرِدَّكَ مِنْ غَيْمَةٍ خَبَّأَتْهَا الْقَصَائِدُ فِي دَفْتَرِي

---

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

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

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

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

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

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

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

آنَ أَنْ أَسْتَزِيدَكَ دُرًّا
وَآنَ لَنَا أَنْ نَفِيءَ إِلىَ شَواطِئِ اللَّيْلِ
نُخْرِجُ أَحْلاَمَنَا نَتَجَوَّلُ فِي عَتْمَةِ الْكَوْنِ سِرًّا
وَآنَ لِأَرْوَاحَنَا أَنْ تُطِلَّ عَلَى الشُّهَدَاءِ
وَتَنْثُرَ أَزْهَارَهُمْ فَوْقَ هَذِي الْمَدِينَةِ قَبْرًا فَقَبْرًا
وَآنَ لَكَ الآنَ أَنْ تَتَهَجَّى حِجَارَةَ رُوحِي
وَقَلْبِي عَلَى ثَلْجِهَا يَتَقَاطَرُ حِبْرًا[1]

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

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

أُحِــبُّــكَ...
آهٍ.........أُحـبُّـكَ
أُحَبِّكَ دَمْعـًا
أُحِبُّكَ صَمْتـًا

[1]–عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص: 39.

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

وَسِـــرًّا وَجَهْــرًا
أُحِبُــكَ خَوْفـًا وَرَمْــزًا
وَدَهْــــــــرًا[1]

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

جـ–الأمر: يختص بالفاعل المخاطب بطلب حصول الفعل منه وكمثال لتكراره، يقول (**قدور رحماني**) في نص "**رفرفة الخروج**":

آهٍ...
سَمِعْتُ صَهيلَ نَارِكَ فِي الظَّهِيرهْ
لَمْ يَكْفِ
قَامَتَهُ الْمَدَى الْمَفْتُوحَ
مِنْ كُلِّ الْجِهَاتْ
أُخْرُجْ
مِنَ الزَّمَنِ الْمُسَيِّجِ بِالصَّدَى وَالْأَضْرِحَهْ..
أُخْرُجْ
مِنَ الْجَسَدِ الْمُحَاصَرِ
بِالْبُرُوقِ الْجَامِحَهْ..
أُخْرُجْ
إِلَيْكَ بِرغْمِ حُرَّاسِ الْقَبِيلَهْ
لاَ تَنْسَ جِلْدَكَ يَحْتَرِقْ
أُخْرُجْ
فَقَدْ وَاعَدْتَنِي
وَحَلَفْتَ لِي
بِجَمِيعَ أَسْمَاءِ الْجَلاَلَهْ...
حُرِّيَةَ الْأَشْيَاءَ فِيكَ خَطِيئَةٌ
حَسب الرُّوَاةْ

[1]– سميرة بوركبة: ليزانكسيا، ص: 42.

وَرَئِيسُ كُهَّانِ الْمَدِينَهْ
أَخرِجْ
مِنَ الْأَشْيَاءِ
عُمْرًا آخَرًا
حَتَّى تَرَاكَ عُيُونُ عُمْقِكَ عَارِيًا مِثْلَ الْحَرِيرْ
يَا أَنْتَ
أُخْرُجْ
مِنْكَ مِثْلَ الْفَجْرِ مِنْ كَبِدِ الْغَسَقْ...
كُلُّ الْأَحِبَّةِ أَنْكَرُوكَ
ذَبَحُوكَ
فِي عُمْقِ الْعَطَشْ..
وَضَعُوكَ فِي وَسَطِ اللُّغَهْ
مِنْ أَيْنَ تَبْدَأُ رِحْلَتَكْ؟
لِلنَّارِ أَجْنِحَةٌ
تَحُومُ عَلَى الطُّرُقْ...
أُخْرُجْ
إِلَيْكَ
كُلُّ الدُّرُوبِ
تَشَابَهَتْ فِي مُقْلَتَيْكْ
تَبْكِي
عَلَى شُرُفَاتِ عُمْرِكَ كَالْمَغِيبْ
وَالْقَلْبُ يَرْعَفُ كَالشَّفَقْ...
فَتَهِيجُ فِي تِحْنَانِكَ الرِّيفِيِّ
رَفْرَفَةُ الْخُرُوجِ
كَنَجْمَةٍ خَضْراءَ شَرَّدَهَا الْأُفُقْ... [1]

تقصّد الشاعر تثوير المخاطب بتكثيف كلمة "أخرج" رغبة في تغيير نفسيته التي هدها الاستسلام الذي أدى إلى عدم كفاية المدى احتواء صرخاته، وقد أسهم تركيبه الحرفي على دعم هذا المعنى، ف "الراء" تكراري "يستدعي الانطلاق والحركية"[2]، و"الهمزة، الخاء" يتميزان بصعوبة المخرج من الحلق، و"الجيم" شديد ومقلقل يتميز بالوضوح لشدة تدافع النفس أثناء خروجه، وكان هذا الفعل بداية لكل الجمل الشعرية، متفردا بسطر كامل في كل مرة، مما عزز تآلف النسق بالإضافة إلى اقترانه بحرف الجر "من" أربع مرات مفيدا ابتداء الغاية في الزمان، والمكان[3]،

---

[1]-قدور رحماني: ثروة عمري، ص ص: 89-90.

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

[3]-ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 224.

والحرف "إلى" مرتين دالا على منتهى ابتداء الغاية[1] مكانا، فجعل من هذا الفعل المرتكز الذي حقق التماسك الصوتي والدلالي معا بانسياب جمالي مثير بما يحاكي إصراره ورغبته في تجاوز المخاطب واقعه البائس نحو الأفضل زمانا ومكانا.

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

رَجُلٌ يَتَسَكَّعُ فِي الرَّصِيفْ
تَتَسَلَّقُ قَامَتُهُ الْأَرْضَ
وَالْعُشْبُ يَنْبُتُ فِي فَمِهْ
وَتَسِيلُ عَلَى وَجْنَتَيْهِ الْجَدَاوِلُ
تَبْنِي بِرَاحَتِهِ عُشَّهَا القُبَّراتْ
يَرْتَدِي غَيْمةً
وَيَرْقُصُ بَيْنَ يَدَيْهِ الْمَطرْ
مَرَّ بِالْحَيِّ
فَاتّقَدَتْ أَعْيُنُ العَانِسَاتْ
وَأَوْرَقَ بَيْنَ جَوَانِبِهِنَّ
زَعْتَرٌ وَخَبَرْ
قِيلَ هَذا الَّذِي يَرْسُمُ السَّعْدَ فِي الْعُمْرِ
يَسْتَأْصِلُ الْيَأْسَ مِنْ صَفَحَاتِ الْقَدَرْ
قِيلَ يَبْعَثُ بَيْنَ التَّجَاعيدِ جِذْرَ الْبَهاءْ
وَيَفْتَحُ عَيْنَ الْقَمَرْ
قِيلَ أَنَّهُ يَقْرَأُ مَا سَيَكُونْ
يَفُكُّ طَلاَسِمَ سِحْرِ السِّنِينْ
قِيلَ حَتَّى بِأَنَّهُ ذُو الْفَضْلِ
فِي جَمَالِ وَدِفْءِ النُّجُومْ
وَحَتَّى اخْضِرَارِ الشَّجَرْ
قِيلَ عَنْهُ الْكَثِيرُ
وَتَنَاقَلَ سِيرَتَهُ الرِّيحُ وَالشُّرُفَاتُ
تَهَيَّأْنَ كُلَّ الْعَوَانِسِ لِلانْتِظَارْ
تَزَيَّنَّ بِالضَّوْءِ
تَأْمَلْنَ أَنْ يَأْتِيَهِنَّ بِعِطْرِ الْغَدِ الْمُنْتَظَرْ
كَانَ يَفْتَحُ كُلَّ صَبَاحٍ مُرورَهُ بِالْحَيِّ
بَابًا إِلَى الحُلُمْ

[1]–ينظر: سيبويه: الكتاب، ج/4، ص: 231.

وَيُغْلِقُ نَافِذَةً مِنْ سَوَادْ
مَرَّ عَامٌ عَلَى حَالِهِ
ثُمَّ غَابْ[1]

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

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

---

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

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

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

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 77.

الشيء جمعه، والجُملة: واحدة الجُمل، والجُملة: جماعةُ الشيء، وأجمل الشيء جمعه عن تفرقه، يقال: أجملتُ له الحساب والكلام"[1] وتعني اصطلاحا "تجميع الكلمات تحت بناء معين"[2] تتألف من مسند ومسند إليه لتؤدي معنى تاما، وقد تكررت بأشكال مختلفة، منها:

– تكرار جزء من جملة اسمية منسوخة بـ "كان" في قول (**كمال مغيش**) من قصيدة "**أمي، ملامح عابرة**":

أُمِّي،،
مِنْ رَحِمِ الدَّلالِ وَعَبَقِ الْجَمَالِ كَانَ انْكِشَافُ صَنِيعك،،
كَانَتِ الْأُمْنِيَاتُ تَتَشَكَّلُ بِلَمْسَةٍ حَانِيَةٍ مِنْك،،
كُنْتِ تُوسِّدِينَ لِمِظْرَافِ القُلُوبِ صَنِيعَهَا،،
كُنْتِ تُبَارِكِينَ فَلاحَ الفِعال،،[3]

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

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

إنِّي زَرَعْتُكِ مِنْ دَمْعِي وَمِنْ غَضَبِي * إلهامَ حُبٍّ وَللطَّاغِينَ أَكْفانَا**
إنّي زَرَعْتكِ فِي عَيْنَيَّ أَفْئِدَةً * تَهْوَى التَّوَحُّدَ لِلْآمَالِ شُطْآنَا**
إنِّي زَرَعْتُكِ فِي مِعْرَاجِ وِحْدَتِنا * أَنْغَامَ وَحْيٍ، وَلِلتَّارِيخِ أَلْحَانَا**[4]

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

استعان (**كمال مغيش**) بتكرار **جزء من جملة استفهامية** في المقطع الثاني من نص "**بيني وبينك مسافة شوق،، !!خواطر لها،، !!**"، يقول:

أُحِسُّنِي قُرْمُزِيَّ المَسَافَةِ إِلَيْك،،
وَأَتَناسَلُ مِنْ أَلَمِي خَطْفَةً خَطْفَةْ،،

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

[2]-*Vu: Dictionnaire de L'Académie française, p: 2377.*
Le texte original: «PHRASE. Assemblage de mots sous une certaine construction .»

[3]–كمال مغيش: خفافيش الليل البارد، نصوص، ص ص: 22-23

[4]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 18.

أَرْقَبُ كَيْفَ يَنْتَفِي الصَّبَّارُ،،
كَيْفَ يَنْتَفِي الْعَلْسَجُ،،
كَيْفَ يَنْتَفِي خَرْمُ اللَّيْلِ مِنْ أَصْواتِ الْأَنِينْ،،
كَيْفَ أَرْتَقِي بِي إِلَيْك،،[1]

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

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

/ 3
آه
يا أيّها الموتُ
لَا تتخَفَّ
وَأظْهِرْ مَلَامِحَكَ الْقَاسِيَةْ
أَنْتَ الَّذي فِي صَمْتِكَ الْأَزَلِيِّ
وَفِي غُرْبَةِ اللاظُهُورِ
تعِيشُ وَحِيدًا
وَلا تَبْتَهِجْ
وَأَنَا...
غارقٌ فِي بُكَائِي
وَفِي فقْرِيَ المُزْدوَجْ
آهِ
هل سيَجِيءُ الفرجْ؟
آآآآآآآآآآهِ
هَلْ سيجيءُ الفرجْ؟[2]

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

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

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

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

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

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

هَلْ أَقُولُ الجُرْحَ.. لَا
لَا وَ لَا
لَا لِانْحِناءاتِ الظِّلَالِ
لَا.. ولَا
لَا.. لِانْكِسَاراتِ الجِبالِ
هَلْ أَقولُ الصَّمْتَ.. لَا
لَا وَلَا
لَا.. لِانْقِطَاعِ الصَّوْتِ صَوْتِ الأَدْعِيهْ
لاَ أَقولُ السِّرَّ لَا أُتْقِنُ عَزْفَ الأُغْنِيهْ
فَلْأَقُلْ كُنْتُ الذِي يَنْحَدِرُ البَحْرُ لَهُ وَالكَلِمَاتْ
وَلْأَقُلْ، كانتْ حَياتِي خَيْط ذِكْرى
وَسُكونِي صَرَخاتْ[1]

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

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

لِلْفَراشةِ أَلَّا تُرفْرِفَ فِي أُفُقِي
وَلَها أَنْ تُخاصِمَ زَهْرِي إِنْ خُنْتُ أَلْوانَها
وَلَها أَنْ تُهَيِّجَ فِي خَاطِرِي عَطَشِي لِلْمَدى
وَلَها أَنْ تَموتَ
عَلَى حُرَقِي
شَبَقِي[2]

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

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

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

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

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

حَبِيبِي
إذا كُنْتُ مُذْ أَلْف عَامٍ
أُعِدُّ
بَسَاتِينَ حُضْنِي الْخَصيبِ
وَفِي شَفَتي
قُبَلٌ
بِدَمِ الشَّمْسِ
تَغْسِلُ شَوْقًا قَديمًا
كَزَوْبَعَةٍ تَسْتَحِمُّ بِحَرِّ الطِّيُوبِ
فَمَعْناهُ
أَنَّكَ وَحْدَك أَنْتَ حَبِيبِي..
حَبِيبِيَ
حِينَ أَبوحُ بِحُبِّك
تَتَّسِعُ الأَرْضُ فِي أَضْلُعِي
وَالسَّمَاواتُ
مِثْل اشْتِعَالِ الأَغَانِي البَعيدَهْ
فِي الْعَنْدَليب...
وَإنْ هَرَبَتْ نَجْمَةٌ
مِنْ دَمِ الأُفْق
ثُمَّ غَدَتْ وَرْدَةً فِي فَمِي
فَلِأَنَّكَ وَحْدَكَ أنْتَ
حَبِيبِي..
حَبِيبي
إذا كُنْتُ فِي حُضْنكَ القَزَحِيّ
دَفَنْتُ هُروبِيَ...

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

وَتَوَهَّجْتُ
ثُمَّ انْسَكَبْتُ
أُنَقِّطُ بِالشَّهْدِ كُلَّ الدُّروبِ
فَمَعْناهُ
أَنَّكَ وَحْدَكَ أَنْتَ حَبِيبي..
حَبِيبي
إذا صِرْتُ أَصْفَى مِنَ النَّارِ وَالحُبِّ وَالمُسْتَحيل...
وَإنْ كَانَ قَلْبي تَنَاثَرَ لَمَّا بَكَى
فِي جَميعِ جِهاتِ الهبُوبِ
وَأوْرَقَ فِي المُنْتَهَى وَنُهُود الأَعَالِي
كَتَسْبيحَةٍ فِي الْغُرُوبِ
فَمَعْناهُ أَنَّكَ
وَحْدَكَ أَنْتَ حَبِيبِي..[1]

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

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

آهٍ أَيَا وَطنَ العُروبَةِ قُلْ لَهُمْ * مَاذا سَنَفْعَلُ وَالْعَدُوُّ بِلاَ خَجَلْ**
عَرَّى القَبيلَةَ كُلَّهَا مِنْ عِزِّهَا * هَتَكَ السِّتَارَ وَقَدَّ قُمْصَانَ الْهَدَلْ**
هَلْ صَارَتِ الأَرْحَامُ فِينا عَاقِرًا * أَمْ لاَ رِجَاْل فِي القَبِيلَةِ، لَا حَبَلْ؟**
آهٍ أَيَا وَطنَ العُروبَةِ قُلْ لَهُمْ * مَاذا سَنَفْعَلُ بَعْدَ أَنْ مَلَّ الْمَلَلْ**
سَئِمَ السُّكُوتُ سُكوتَنا يَا أُمَّةً * دَاسَتْ عَلَيْها النَّائِبَاتُ عَلَى عَجَلْ4**

بيّن تكرار (آه أيا وطن العروبة قل لهم/ ماذا سنفعل) عجز الشاعرة، وجعها وحسرتها، أولا على الوطن العربي الذي أسقطه المستعمر وأتعبه، وثانيا على غياب الدفاع والتصدي للعدو، مع الثبات على الرضوخ

1–قدور رحماني: ثروة عمري، ص: من 7 إلى 9.
2–ينظر: أحمد عفيفي: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة–مصر، ط/1، 2001م، ص: 123.
3–محمد شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، مصر، ط/2، 1992م، ص: 128.
4–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص ص: 99–100.

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

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

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

تَمْضِي
وَتَتْرُكُ خَلْفَكَ
لِلرِّيحِ وَالْكَلِمَاتِ
قَمَرًا وَظِلاًّ بَارِدًا
وَصَدَى الْكَلامِ
نَغَمًا مِنَ الْغَيْمِ الْبَهِي
سَيْلاً مِنَ الْقَوْلِ الشَّهِي
أَثَرًا عَلَى السُّحُبِ الحَوامِلِ
وَالْمَقامِ
شِعْرًا تُنَيِّمُهُ الْجَميلاتُ
لَيالِي الْبَرْدِ
بَيْنَ صُدُورِهِنَّ
وَتُرْضِعْنَهُ اللَّحْنَ الحَرامْ
تَمْضِي

[1]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 05، ج/ 45، مادة (ل ز م)، ص: 4027.
[2]-ينظر: مقداد محمد قاسم شكر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص: 203.
[3]-ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج/2، ص ص: 74-75.
[4]-ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد-العراق، ط/3، 1967م، ص: 236.

وَتَتْرُكُ لِلْفَيافِي تَوارِيخَ التَّصَعْلُك
عِطْرَ الْهَوادِجِ
وَصُراخَ الْجُوعِ فِي رَمْلِ الصَّحَارِي
وَهجُ القَوافِي
صَهيلُ الْخَيْلِ
أَسْئلةُ الْخِيامْ
تَمْضِي
كَكُلِّ الْأَنْبِياءِ مُعَطّرًا بِالشِّعْرِ
وَالْأَلْغَازِ
وَالْفُتوحَاتِ الْجَميلةِ
وَأَناشيدُ الْمَحَبَّةِ وَالسَّلامْ
تَمْضِي
كَالْغَيْمِ مُكْتنزًا بِنَدَى الْخُصوبَةِ
كَمَلائِكَةِ السَّعَادَة
وَهِي تَفْتَحُ فِي الطُّفولَةِ
مَعْبَرًا صَوْبَ الْغَمَامْ
يَخْضَرُّ بَعْدَكَ الصَّفْصَافُ
وَالنَّدَى يَخْتالُ بَيْنَ الْعُشْبِ
وَعَلَى جِباهِ الْوَرْدِ
بَيْنَ أَوْرِدَةِ الدَّوالِي
فِي تَفَاصيلِ المدامْ
تَمْضِي
كَأَنَّكَ لَا تُبَالِي
بِالرَّياحِينِ الْبَديعَة تَمْتَطيكَ
وَبِرَغْبَةِ الصَّفْصافِ فِيكَ
وَبِمُتْعَةِ الْحِبْرِ يَنامُ بَيْنَ راحَتَيْكَ
وَباللَّوَاتِي يَنْتَظِرْنكَ كَالصَّبَاحِ
وَيَرْتَجِينَكَ لِلْبُرودَةِ
وَالرُّطوبَةِ
وَاللَّيَالِي الْبَارِدَاتِ
وَانْكِسَارَاتِ الْأَمَانِي
وَامْتِدَاداتِ الْغَرامِ
وَالَّذِينَ بَنُوا عَلَيْكَ وَفِي صَداكَ
وَهْمًا تُعانِقُهُ الْأَقْمَارُ وَالْأَعْمَارُ
فِي ثَنَايَا رِحْلَةِ الإِسْراءِ

صَوْبَ الْغَيْمِ
أَوْ رِحْلَةِ التَّحْلِيقِ
فِي غَيْمِ الْكَلامْ
تَمْضِي
وَلَمْ تَعُدِ الْقَصَائِدُ فِتْنَةً
وَلَا الْكَلِمَاتُ تَصْنَعُ الثَّوَرَات
فَقَدَ الشُّعَرَاءُ فِي تحْلِيقِهِمْ
قَافِيَةَ الْقَوَافِي
فَقَدَ الصَّعَالِيكُ رَمْزَ الرُّجُولَةِ
ضَاعَ الْكَلامُ بِناصِيَةِ الْكَلام
لَوْ أَنَّ آخِرَ مَنْ تَقَعَّرَ فِي مِدادِكَ
وَارْتَوَى مِنْ نَبْعِ وَحْيِك
وَقَفْتَ بِحَلَقَةِ دَوْرَةِ الشَّمْسِ
لَاسْتَوَى حَرْفًا تُفَجِّرُهُ السِّهَامْ
تَمْضِي
وَتَتْرُكُ خَلْفَكَ لِلرِّياحِ
ظِلاً
وَأَلْفَ عَلامَةِ اسْتِفْهَامْ[1]

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

---

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

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

قبل الأخيرة بعبارة نفي أشارت إلى جفاف الشعر والرجولة من بعده، لغياب البديل عنه، ويصرح في الأخير بامتلاء الحياة بالضياع إثر موته، مع ضرورة التنبيه إلى عودة الشاعر في المقطع الأخير إلى وصل الفعل "تمضي" بعبارة "وتترك خلفك للرياح" التي وردت في أول جملة، مما شكل حلقة دائرية تدل على الانغلاق التام حول الحيرة والألم الواقعين بعد غياب هذه الشخصية الراقية، مع ملاحظة حدوث تغير طفيف في الإيقاع بالانتقال من صيغة "الرياح"، إلى "الريح" "فالأولى دخلت في تركيب تفعيلتين من وزن المتقارب، والأخرى دخلت في تركيب تفعيلتين مختلقتين من المتقارب والمتدارك*" فلم تحتفظ باتساقها الإيقاعي لاختلاف الصيغة الوزنية، فاختلفت فاتحة النص وخاتمته، مُؤدية الاضطراب الدلالي بالتنوع الإيقاعي الذي يحاكي حيرة الشاعر، التي لم تمنعه من السيطرة على إيقاع اللازمة، للتكامل الفني الذي أسهمت به في النص، فكانت له سندا يتماسك به كعنصر فعال في انسجامه وتوحده بنية ودلالة من البداية إلى النهاية، رغم التنوع الواقع بين المدح والعتاب والأزمات التي تلتقي معا، مما منحه قوة إيقاعية مسترسلة حققت جمالية عالية في النص.

كما ترددت **كعبارة** في نص لـ (**حنين عمر**) بعنوان "**السندباد والفانوس الشعري**":

يَا لَيْتَنِي مَنْفَاكَ
إِذَا اغْتَالَ الْحَنينُ أَصَابِعَك...
صِرْت الوطن!
فِي لَحْظةِ الشَّوْقِ الْجَريحِ: أُعَانِقُكْ!
يَا لَيْتَنِي مَنْفَاكَ
إِذا مَا تَعثَّرَ وَجهُكَ فِي ارْتحَالاتٍ بعيدةْ:
صِرْتُ الطَّرِيقَ إلى هُناكَ!
يَا لَيْتَنِي مَنْفَاكَ
إذا ارْتَسَمَ الْمَدَى بِاللَّا رُجُو عْ
عَمَّرْتُ لَكْ
-بَيْنَ الضُّلُوعْ-:
بَيْتًا بِنَافُورَةٍ زَرْقاءَ مِثْلَ بَحْرِ عُيُونكَ
أَشْجَارَ رُمَّانٍ
عَرِيشُ الْيَاسَمينِ عَشيقُهَا
وَنَخِيلٌ مِنْ قُدْسٍ وَهْنِي
يَحْتَفِي بِمَسَائِنَا...
يَا رَافِدُ...
لَا تَنْحَدِرْ إلاَّ هُنَا!
يَا لَيْتَنِي مَنْفَاكَ

*تمضي/ وتترك خلفك/ للريح والكلمات/ قمرا وظلا باردا: 0//0/ 0/0// 0/// /0// /0// 0/0// /0// /0// 0/0/

و: تمضي/ وتترك خلفك للرياح/ظلا وألف علامة استفهام: 00/ 0/0// 0/// 0//0/ 0//0/ /0// /0// /0// 0/0/

أَضُمُّ يَدَيْكَ بَيْنَ أَنَامِلِي
لَمَّا سَيَمْلَؤُك الْبُرُودُ
فَتَكْتُبُنِي...
قَصِيدَةً بِالْعِطْرِ فِي صُحُفِ الْهَوَى
أُغَنِّيهَا لَطِيفَ الْحُزْنِ فِي عَيْنَيْكَ:
تَبْتَسِمُ الْأَحْزانُ فِي لَيْلِ الْمَطَرْ
أُمَزِّقُ صَفْحَةً مِنْكَ وَأَجْعَلُهَا السَّمَاءْ
أُمَزِّقُ صَفْحَةً مِنِّي وَأَجْعَلُهَا الْقَمَرْ
وَإِذَا تَعِبْتَ مِنَ الرَّحِيلِ
وَإِذَا ضَجِرْتَ مِنَ السَّفَرْ:
صِرْتُ الْفَنَادِقَ فِي اللَّيَالِي الْخَائِنَهْ
لاَ أَسْأَلُ الْعُشَّاقَ عَنْ أَسْمَائِهِمْ!
يَا لَيْتَنِي مَنْفَاكَ
أَتَنَاثَرُ فِي نَسَمَاتِ صَيْفِكَ نَسْمَةً
أَوْ نَجْمَةً
أَوْ مَوْجَةً فِي لَهْوِ بَحْرٍ لَمْ أُلاَمِسْ خَدَّهُ
أَتَنكَّرُ فِي بَرْدِهِ
فُنْجَانَ شَايٍ سَاخِنٍ
أَوْ مَوْقِدًا
أَوْ مِعْطَفًا يَلْتَفُّ حَوْلَكَ بِالْحَنَانْ
يُدَفِّئُكْ...
لَمَّا سَيُمْطِرُكَ الْمَكَانْ
بِالْخَوْفِ مِنْ رَكْضِ الزَّمَنْ
بِالْمَوْتِ فِي عَجْزِ
الْوَهَنْ
بِالْوِحْدَةِ الْخَرْقَاءِ فِي أَوْجَاعِنَا
فَأَكُون لَكْ–فِي لَحْظَةِ الاِنْتِمَاءِ–:
أَهْلاً وَنَخْلاً وَبُيُوتًا وَجَوَازًا وَوَطَنْ!!! [1]

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

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 13 إلى 16.

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

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

بنيت القصيدة على خمسة مقاطع اعتماداً على ما يشي به الفاصل الفراغي وتردد عبارة "يا ليتني منفاك" مفتتحة لكل مقطع على نحو التزامي من بداية النص إلى نهايته، وقد جمعت هذه اللازمة في بنيتها بين ثبوت التركيب النحوي والدلالة التي تشغل التوحد النفسي إزاء روحها الحالمة إلى الاستقرار مع الحبيب، معبرة عن لهفتها عليه التي لا تيأس متبعة أشكالا متنوعة لتبعث فيه الراحة والأمان والدفء عند الحاجة، بألفاظ مستمدة من معجم العشق والتضحية والعذاب، فذاتها كريمة في عطائها صبورة على البعد حتى يستحيل الشعر عندها النور الذي تستأنس به. وقد أدت هذه اللازمة إلى تماسك النص، من خلال تفاعل إيحاء العنوان مع دلالة اللازمة معنى وإيقاعا، فكلمة "منفاك" رغم ما فيها من انعزال إلا أنها تدل على الاستقرار في مكان واحد وهذا ما ترجوه بأن تستقر مع حبيبها في منفى يجمعها به. كما استخدمت "يا" التي تفيد نداء البعيد "بمسافة أبعد مما ينبغي"[1] وذلك لبعد مخرجها متحدة مع ألف المد بشكل ينسجم مع بعد الحبيب، وأفادت المدود دلالة الجهد الكبير الذي يستدعيه الصبر على هذا الرجاء، بالإضافة إلى أنها حولت تركيب العبارة عن بنيته المباشرة بحيث جمعت بين النداء والرجاء والتعجب ومعروف بأن النداء يؤدي إلى لفت الانتباه وبدخولها على حرف التمني "ليت"، أصبح مجازيا[2] يدعو إلى التأمل في تمنياتها، محدثا تناغما تصويريا بكثافة إيحائية، عبرت "عن الاستحالة لإضفاء مسحة من الجمال"[3] دعّمها اجتماع العدول التعبيري مع الحقيقي بصور متنوعة، تُفعِّلها عواطف الشوق مع أمل الاجتماع بروح جمالية على مستوى التجانس الصوتي للإيقاع اللغوي. فتميزت المقاطع الأولى بتعابير خيالية وأخرى واقعية، أظهرت المعنى الممكن في صورة المستحيل، مثل مجاز العبارات في المقطع الأول (اغتال الحنين/ صرت الوطن/ الشوق الجريح)، في مقابل التعبير الممكن بكلمة (أعانقك)، ويغيب المقابل الحقيقي في المقطع الثاني لعبارتي (تعثر وجهك/ صرت الطريق)، مع وحدة الفكرة الواقعية في الثالث (يا رافد لا تنحدر إلاّ هنا) يُوازيها تكثيف المجاز في كل من (ارتسم المدى باللارجوع/ عمرت لك بين الضلوع بيتا/ نافورة زرقاء مثل بحر عيونك/ يحتفي بمساءنا.)

وتعتمد في المقطع الأخير على كل ما هو مجازي بعيدا عن الواقع سواء ما تعلق بالطلب أو المقابل، غير أنها تتلمس الواقع في المشبهات (نسمة–موجة–فنجان شاي ساخن–موقدا–معطفا–أهلا–نخلا–بيوتا–جوازا–

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

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

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

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

وطن). فسمح المزج بين الخيال والواقع بتنامي الأفكار وتألقها، بما يحاكي إيحاءات العنوان كمنطلق لتأويل محتوى النص، في حلم تسعى إلى تحقيقه بالتوحد مع الحبيب إلى الأبد، مُشكلا رؤى جزئية تتضافر مع بعضها البعض في تأسيس الملامح العامة لرؤيا النص المتماسك إيقاعا وبناء ودلالة، ومن ثَمَّ تكمن القدرة على التكوين الجمالي.

ثالثا: دور الإيقاع البلاغي في تحديد المعالم الفنية للنص

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

1- مفهوم البلاغة

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

2- أهمية الإيقاع البلاغي

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

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

---

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

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

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

[4]-Vu: Philippe Zimmermann: Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d' Horace, recherches sur une poétique du sens, Thèse de doctorat , supervision : M. MARC REYDELLET, Université Rennes 2 , Université européenne de Bretagne, Français, 2009, p p: 302-303.

Le texte original: « ...Il faut également prendre en compte les particularités des visées rhétoriques propres à chaque ode: ce sont ces visées qui justifient le rythme rhétorique utilisé.»

3- أقسامه

ينشأ الإيقاع البلاغي من أساليب التقديم والتأخير، التوازي والبديع.

3-1-التقديم والتأخير:

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

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

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

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

---

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

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

[3]*-Vu: Dictionnaire de L'Académie francaise, p: 2825.*
Le texte original: « RETARDER: Il signifie, Faire qu'une chose vienne à être différée.»

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

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

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

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

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

وأخّر المفعول إن لبس حُذِرْ * أو أُضمر الفاعل غير منحصر**[1]

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

ب-1-1-تقديم الفاعل على الفعل: رغم ما يؤديه هذا العدول من إلغاء لفاعلية الفاعل وجواز تصييره مبتدأ إلا انه حقق دلالة في قول الشاعرة (**حنين عمر**) من قصيدة "**رسالة شكر**" على الكامل:

شُكْرًا لِطَعْنَتِكَ الَّتِي فِي دَاخِلِي * وَالسَّيْفُ فِي لَحْمِي بِغِلٍّ يَقْطَعُ**

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

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

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

قَلْبٌ أَحَبَّكَ بِالْخِيَانَةِ صُنْتَهُ * نِعْمَ الْمَكَارِمُ فِي يَدَيْكَ تُجمِّعُ**[2]

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

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

ويَقْطَعُ السَّيْفُ فِي لَحْمِي بِغِلٍّ: 0/0//0/0/0//0/0//0//

لَا يَطْمَعُ قَلْبِي الْأَبِيُّ بِرَحْمَةٍ: 0/0/0// 0/0/0// 0/0///

أَحَبَّكَ قَلْبٌ صُنْتَهُ بِالْخِيَانَةِ * نِعْمَ الْمَكَارِمُ تُجمِّعُ فِي يَدَيْكَ**

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

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

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

لولا ولوما يلزمان الابتدا * إذا امتناعا بوجود عقدا**

وبهما التخصيص من وهلا * ألاّ ألا واو ليّنها الفعلا**

وقد يليها اسم بفعل مضمر * عُلّق أو بظاهر مؤخر**[3]

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

---

[1]-ينظر: ابن مالك: الألفية، ص ص: 18-19.

[2]-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: 136.

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

[3]-ابن مالك: الألفية، ص ص: 53-54.

إِذَا دَنَا مِنْكَ صَحْوٌ سَالَ مَغْفِرَةً * وَأَعْشَبَ الْغَيْمُ مُرْجَانًا إِذَا اقْتَرَبَا**[1]
0//0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// * 0//0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///**

وقع التغيير في العجز، وتقدير الكلام: **وَإِذَا اقْتَرَبَ أَعْشَبَ الْغَيْمُ مُرْجَانَا** **0/0/0//0/0//0/ ///0//// ///**

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

ب-2-الجملة الاسمية: قيل فيها:

والثاني مبتدأ وذا الوصف خبر * إن في سوى الإفراد طبقا استقر**
وفردا يأتي ويأتي جملة * حاوية معنى الذي سيقت له**
والأصل في الأخبار أن تؤخرا * وجوّزوا التقديم إذ لا ضررا**[2]

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

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

بَغْدَادُ يَا عُصْفُورَتِي هَلْ عَاثِرٌ * حَظِّي وَحَظُّكَ، حَظُّنَا عَبَراتِي؟**
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ * 0/0//0/ 0///0//0 ///0/0**

مَخْذُولَةٌ شَفَتَايَ مِنْ وَجَعٍ مَضَى * مِنْ مِلْحِ دَمْعِي فِي لَظَى قُبُلاتِي**[4]
0/0//0/ 0///0//0 ///0//0 * 0/0//0/ 0/0//0/ 0///0/0**

وتقدير الكلام:

بَغْدَادُ يَا عُصْفُورَتِي هَلْ حَظِّي * عَاثِرٌ وَحَظُّكَ، حَظُّنَا عَبَراتِي ؟**
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/0/ * 0/0//0/ 0///0//0 ///0/0**

شَفَتَايَ مَخْذُولَةٌ مِنْ وَجَعٍ مَضَى * مِنْ مِلْحِ دَمْعِي فِي لَظَى قُبُلاتِي**
///0//0 /0//0/0 ///0//0 * 0/0//0/ 0/0//0/ 0///0/0**

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

1-قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 11.
2-ينظر: ابن مالك: الألفية، ص ص: 10 -11.
3-ينظر: ابن جني: الخصائص، ج/2، ص: 382.
4-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: 76.

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

كَانَتْ كَمِثْلِ الشَّامِ أَحْلامُ الصِّبَا * ضَوْءً يُسَافِرْ فِي غَدٍ مِن ابْتِسَامْ**[1]

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

وقع في الصدر، وتقدير الكلام: **كَانَتْ أَحْلامُ الصِّبَا كَمِثْلِ الشَّامِ /0/0/ 0/0/0//0//0/0/0/**

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

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

عَاشِقًا /0//0

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

وَالْقَلْبُ مُتَّسِعٌ لِلرَّحِيلْ[2] **/0 /0//0 ///0 /0//00**

افتتح النص بالانزياح، وتقدير الكلام: **كَانَ عَاشِقًا يَرْقُصُ فِي رَعْشَةِ النَّبْضِ /0//0 //0 /0 ///0 /0//0 /0/**

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

ب–2–3–تقدم الاسم على الناسخ: لا يجوز في القاعدة النحوية مثل هذا العدول غير أن (**حنين عمر**) استفادت منه في بيت من قصيدة "**ناقة البسوس**" على الكامل:

سِيرِي (حَنينُ) فَإِنَّ نَاقَتكَ الْهَوَى * وَلَهَا الْمَوَاجِعُ أَنْ تَكُونْ عُشًّا أَخِيرْ**[3]

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

تقدير الكلام:

سِيرِي (حَنينُ) فَإِنَّ الْهَوَى نَاقَتكَ * وَأَنْ تَكُونْ الْمَوَاجِعُ عُشًّاَ لَهَا أخيرْ**

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

أو:

سِيرِي (حَنينُ) فَإِنَّ الْهَوَى نَاقَتَكَ * وَلَهَا أَنْ تَكُونْ الْمَوَاجِعُ عُشًّا أخيرْ**

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

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

---

[1]–لطيفة حساني: أغنية تشبهني، ص: 19.

[2]–محمد بوطغان: تهمة الماء، ص: 79.

[3]–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: 116.

السكون (تكونْ) وانتهاء الضرب بعلة (التذييل).

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

دَمْعَتِي فِي الشَّوْقِ صَارَتْ حِكْمَةً	***	**تَشْرَحُ الْأَشْيَاءَ عِنْدَ الْعَارِفِينَا**
0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/		**0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/**

وتستمر في القول مع تقديم شبه الجملة على الخبر

عَتْمَتِي فِي الْعِشْقِ بَاتَتْ نَجْمَةً	***	**أُبْصِرُ الْمَجْهُولَ تَنْجِيمًا مُبِينًا**
0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/		**0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/**

وقع التقديم في صدري البيتين، وتقدير الكلام:

صَارَتْ دَمْعَتِي حِكْمَةً فِي الشَّوْقِ	**/0/0/0//0/0//0/0/0/**
بَاتَتْ عَتْمَتِي نَجْمَةً فِي الْعِشْقِ	**/0/0/0//0/0//0/0/0/**

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

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

فَبَلْقِيسُ صَارَتْ لِغَيْرِي حَرِيمًا	***	**وَقَدْ صَيَّرُوهَا حَرَامًا عَلَيَّ**[2]
0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	***	**0/0// 0/0// 0/0// 0/0//**

حدث التقديم في الصدر، وتقدير الكلام: **فَصَارَتْ بَلْقِيسُ حَرِيمًا لِغَيْرِي** **//0/0 / 0/0/ //0/0 //0/0 //0/0**

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

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

---

[1]-ينظر: حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص ص: 132-133.

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

[2]-علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط/1، 2009م، ص: 54.

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

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

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

ب-3-1-تقديم الحال: قيل في الحال:

والحال إن ينصب بفعل صرفا * أوصفة أشبهت المصرفا**

فجائز تقديمه كمسرعا * ذا راحل ومخلصا زيد دعا**[2]

يجوز تقدم الحال على العامل فيها فهي مفعول فيها كالظرف، يُنقل الفعل عنها[3]

تقدمت على الفعل مع تأخر الفاعل على شبه الجملة في بيت لـ (**حنين عمر**) من نص "**هب الصبا** (**عروة وعفراء**)"، تقول:

أَلَمًا تَسِيلُ مِنَ الْعُيُونِ لُحُونَهُ * وَتَفِيضُ بِالذِّكْرَى عَلَيَّ مَثَالِثُهْ**[4]

0//0/// 0//0/// 0//0/// * 0//0/// 0//0/0/ 0//0///**

وتقدير الكلام:

تسيل لحونه من العيون ألما * وتفيض مَثَالِثُهْ بِالذِّكْرَى عَلَيَّ**

0////0//0// 0//0// /0// * 0/0// 0/0/0/ 0//0// /0///**

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

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

قَهْرًا نَمُدُّ الْكَفَّ ... نَطْلُبُ مَوْطِنَا * وَالْكَوْنُ مِنْ يَدِنَا الْهَوَا يَتَوَسَّلُ**[5]

0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ * 0//0/// 0//0/// 0//0/0/**

هيمن العدول على شطري البيت، وتقدير الكلام:

نَمُدُّ الْكَفَّ قَهْرًا... نَطْلُبُ مَوْطِنَا * والكون يَتَوَسَّلُ الْهَوَا مِنْ يَدِنَا**

0//0///0/0/0//0/0/0// * 0///0/0//0//0////0/0/**

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

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

2-ابن مالك: الألفية، ص ص: 26-27.

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

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

5- المصدر نفسه، ص: 90.

للدلالة على شمولية الفعل باستخدام كلمة (الكون)، فشبه الجملة (من يدنا) للإيحاء بعظمة تأثير توحدها مع الوطن الذي يخلق قوة جبارة تقهر كل ما يتصدى لها، ثم المفعول به (الهوا) الذي يمثل عنصرا مهما من عناصر الحياة منبعه هذا التوحد.

وتقدم الفاعل والحال على الفعل في قولها من قصيدة "**وطن على شفاهك**":

هَمَسَاتُكَ شَوْقًا تَسْأَلُنِي : * مَا سِرُّ الْبَسْمَةِ فِي شَجَنِي؟**

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

وَأَنَا فِي الْمَنْفَى ضَائِعَةٌ * لَا دَرْبٌ تُوصِلُنِي مُدُنِ ي**[1]

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

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

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

وَأَنَا ضَائِعَةٌ فِي الْمَنْفَى ///0 /0///0 /0/0 /0

انتظم الإيقاع بوحدة وزن المتدارك بفعل الانزياح التركيبي، دعّمه التماثل العروضي بين الأنساق اللغوية في عجزي البيتين بفواصل مكررة، يحاكي بوحها عن مشاعرها الروحية بمهارة تعبيرية مؤثرة ارتقت بها إلى مستوى الجمالية، فتشير إلى وعيها بحيرة حبيبها، مولية الاهتمام بهمساته المشتاقة كشيء معنوي، اكتشفته بقوة شعورها، ثم توحي إلى ضياعها في البيت الثاني، بتقديم شبه جملة (في المنفى) على الخبر في الصدر، وتأخير الفعل(توصلني) على الفاعل (درب) في العجز.

ب-3-2-تقديم الصفة: لا يجوز تقديم الصفة وما اتصل بها على الموصوف[2] غير أن (**حنين عمر**) أجازته بتقديمها على شبه الجملة في قولها من قصيدة "**الرسالة الثانية إلى المتنبي**":

سَالَتْ جِرَاحٌ مُثْخَنَاتٌ بِالدِّمَا * مِنِّي وَأَجْهَشَ مِنْ دُمُوعِي الزَّمْزَمُ**[3]

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

تقدير الكلام: **سَالَتْ جِرَاحٌ مني مُثْخَنَاتٌ بِالدِّمَا وَأَجْهَشَ الزَّمْزَمُ مِنْ دُمُوعِي: /0/0//0/0/0/0/0//0/0/0//0//0/0/0///0//0/0**

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

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

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

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

ب–3–3–تقديم شبه الجملة: ترد لإتمام المعنى، فـ"تتعلق بالفعل في الجملة الفعلية، وقد يكون الجار والمجرور مفعولا به أو مفعولا لأجله، بينما الظرف يصير مفعولا فيه"[1] وتقع في الجملة الاسمية في محل رفع خبر. تؤثر في تركيب الجمل "لتزيد تنوعا آخر وتحول الشكل المعياري إلى شكل بلاغي مثير[2] وقد اهتم الشعراء بتقديمها.

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

مِنْ جِرَاحِي زَهْرَةُ التَّوْلِيبِ قَامَتْ * لِتُغَنِّي لِلْوَرَى صَمْتَ اكْتِئَابِي**[3]

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

تقدير الكلام:

قَامَتْ زَهْرَةُ التَّوْلِيبِ مِنْ جِرَاحِي * لِتُغَنِّي صَمْتَ اكْتِئَابِي لِلْوَرَى**

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

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

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

بِكَ اللهُ أَعْلَنَ ثَوْرَةَ حَقٍّ * وَأَعْطَاكَ فَضْلاً عَلَى الثَّائِرَاتِ**[4]

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

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

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

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

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

فَهَلْ سَارَ فِي نَعْشِهِ مَوْكِبٌ[5] **!؟ //0/0 //0/0 //0/0 //0/0 //0**

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

يُدخل التسلسل المنطقي للجملة تفعيلتين من المتدارك على المتقارب، مما يشير إلى تحقق وحدة الوزن بفضل التقديم، وأوحى إلى تأكيد وقوع حادثة الموت، كما **يقدمها على المفعول به** مستمرا في قوله:

وَهَلْ وَهَبُوهُ بِمَقْبَرَةِ الْحَيِّ //0/ //0/0 //0/ /0// 0/0// /

تَأْشِيرَةً لِلرُّقَادِ !؟ /0/0 //0/0 //0/

---

[1]–ينظر: سليمان الفياض: النحو العصري دليل مبسط لقواعد اللغة العربية، ص: 196.

[2]–ينظر: حسين جمعة: في جمالية الكلمة (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، ص: 60.

[3]–لطيفة حساني: أغنية تشبهني، ص: 14.

[4]–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: 72.

[5]–محمد بوطغان، تهمة الماء، ص: 53.

وَهَلْ مَنَحُوهُ كَمَا يَنْبَغِـي //0/ //0/0 //0/0 //0/ ⟸

فُرْصَةً آخِرَ الْأَمْرِ /0 //0/0 //0/0 / ⟸

حَتَّى يَقُولَ وَصِيَّتَهُ الْبَاكِيَهْ[1] /0/0 //0/ //0/ //0/0 //0/0

تقديره: وَهَلْ وَهَبُوهُ تَأْشِيرَةً لِلرُّقَادِ بِمَقْبَرَةِ الْحَـيِّ!؟/ وَهَلْ مَنَحُوهُ فُرْصَةً كَمَا يَنْبَغِي آخِرَ الْأَمْرِ

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

يتضح من التركيب تقديم كل من (بمقبرة الحي/كما ينبغي) وتأخير (تأشيرة للرقاد/ فرصة)، محققا التوازن الإيقاعي لبحر المتقارب ووحدته، ذلك أن الرجوع إلى الترتيب الأصلي يؤدي إلى امتزاج المتقارب مع المتدارك، كما نبه العدول بأسلوب جمالي خيال القارئ لإدراك قصده إلى بلوغ النهاية، مستفيدا من صيغة الاستفهام التي جمع فيها بين التوازي التركيبي والإيقاعي، مما كثف النغم والمعنى معا.

تقدمت مرة على الفعل وأخرى على الفاعل في قول (**قدور رحماني**) من نص "**غلال النبي عليه السلام**":

فِي ظِلِّ ثَوْبِكَ يَغْدُو لِلْحَصَى وَهَجٌ *** يُنَقِّطُ الْأَرْضَ وَالْأَبْعَادَ وَالْحُجُبَا[2]

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

اختص بالصدر، وتقديره:

يَغْدُو وَهَجٌ لِلْحَصَى فِي ظِلِّ ثَوْبِكَ:   /0/0///0/0//0/0/0//0

أو:

فِي ظِلِّ ثَوْبِكَ يَغْدُو وَهَجٌ لِلْحَصَى: /0/0// ///0 /0///0 /0//0

للعدول دور إيقاعي، لخروج الوزن عن البسيط في أصل الترتيب، لكنه يثبت بتصحيح رتبة شبه الجملة الثانية فقط، فيتغير الجزء الثالث بدخول الطي* عليه، ويتحول الضرب إلى تفعيلة تامة بعد أن كان مخبونا**، مما يؤكد بأن الغرض من هذا الاستخدام بالدرجة الأولى دلالي، بحيث يوحي إلى قدرة أضعف متعلقات النبي المصطفى عليه الصلاة والسلام على التأثير في خلق الله عز وجل.

كما ظهر في موضع آخر في قول (**حنين عمر**) من قصيدة "**الرسالة الثانية إلى المتنبي**":

أَنَا جِئْتُ مِنْ عَصْرٍ يُبَالِغُ فِي الظَّمَا *** لَكِنَّ مَائِي بِالْقَصَائِدِ مُغْرَمُ

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

أَنَا لَسْتُ مِمَّنْ يَتْبَعُونَكَ إِنَّمَا *** أَنَا بِاجْتِيَازِ الْبَحْرِ مِثْلَكَ أَحْلُمُ[3]

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

---

[1]- محمد بوطغان، تهمة الماء، ص: 53.

[2]-قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 11.

*الطي، هو حذف الساكن الرابع، يدخل على البسيط، الرجز، المنسرح، المقتضب والسريع، يختص بتفعيلة واحدة هي مستفعلن تتحول إلى مستعلن. ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 26.

**الخبن، هو حذف الساكن الثاني من التفعيلة، يدخل على البسيط، الرجز، المنسرح، السريع، المديد، المتدارك، الخفيف، المجتث والرمل، ويقتصر على خمسة تفعيلات هي: مستفعلن، فاعلن، مستفع لن، مفعولات، فاعلاتن. ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: 22.

وقع الخروج عن المألوف بعجزي البيتين، وأصل الترتيب:

لَكِنَّ مَائِي مُغْرَمٌ بِالْقَصَائِدِ — 0//0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

أَنَا أَحْلُمُ بِاجْتِيَازِ الْبَحْرِ مِثْلَكَ — //0//0/0/0//0///0///

أظهر التقطيع العروضي للبيتين سلامة بحر الكامل، غير أن التسلسل المنطقي لعناصر الجمل يخرجه عنه، مما يثبت الغرض الإيقاعي في التوظيف، بالإضافة إلى الدلالي، فقدمت الشاعرة شبه الجملة "بالقصائد" على اسم الفاعل "مغرم"، لتشير إلى تملك الشعر روحها، وأخرت البيت الموالي الفعل "أحلم" على شبه الجملة "باجتياز البحر"، موحية إلى الطموح والسعي للوصول إلى أرقى درجاته، مما أنتج متعة جمالية وسلامة إيقاعية.

وقدمتها على الفعل والمفعول **به** في قولها من نص **"بقي المطار وحيدا على الخريطة (سفينة نوح)"**:

مَعِي لَا تَأْتَمِلْ وَطَنًا سِوَى قَلْبِي *** فَقَدْ سَقَطَتْ مَحَطَّاتُ الْقِطَارَاتِ

0/0/ 0// 0/// 0// 0/0/0// — 0/0/0// 0/0/0// 0///0//

مَعِي لَا تَأْتَمِلْ شَيْئًا سِوَى حُبِّي *** وَتَذْكِرَتَيْنِ فِي كُلِّ الْمَطَارَاتِ[1]

0/0/0// 0/0/0// 0/0/0// — 0/0/0// 0/0/0// 0///0//

ورد الانزياح في صدري البيتين، وتقدير الكلام:

لَا تَأْتَمِلْ وَطَنًا مَعِي سِوَى قَلْبِي — 0/0/ 0// 0// 0/// 0//0/

لَا تَأْتَمِلْ شَيْئًا مَعِي سِوَى حُبِّي — 0/0/0// 0//0/0/ 0//0/

البيتان من الوافر، لكن الترتيب الذي يفترض أن تكون عليه التراكيب يستبدل الوافر بالكامل، مع الحفاظ على التوازي العمودي الذي يدعم الإيقاع والدلالة معا، فكان التقديم سعيا للانتظام الموسيقي، كما أفاد تأخر الفعل "لا تأتمل" على شبه الجملة "معي" معنوية عطاءها، مفتقدة لكل الماديات، مما يكشف عن مقدار حبها وصدقها الروحي للحبيب.

تقدمت على الفعل وتأخر الفاعل على المفعول به في قول (**لطيفة حساني**) من نص **"للماء عزف آخر"**:

كَالْحُلْمِ تَجْتَرِحُ الْخَيَالَ إِشَارَةٌ *** غَيْبِيَّةٌ بَيْنَ الرُّؤَى وَالرَّائِ ي[2]

0//0/0/ 0//0/// 0//0/// — 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/0/

تقديره:

تَجْتَرِحُ إِشَارَةٌ غَيْبِيَّةٌ الْخَيَالَ كَالْحُلْمِ بَيْنَ الرُّؤَى وَالرَّائِي

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

هناك تداخل في التقديم، فلم تكتف الشاعرة بتقديم شبه الجملة بل تعدى ذلك إلى المفعول به على الفاعل، ويبين التقطيع بأن وزن الكامل لا يستقيم إلا بالشكل الذي ورد عليه البيت، كما أوحى هذا الانزياح إلى هيمنة الخيال عليها بعيدا عن الواقع، مما يدل على أن اللجوء لهذا الأسلوب كان لدافع دلالي أيضا.

---

[1]- حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: 56.

[2]-لطيفة حساني: أغنية تشبهني، ص: 10.

تقدمت على المفعول به في قصيدة "**وحدي أتوسّل في عينيك**" لـ (**قدور رحماني**)، بقوله:

يَسْتَنْشِقُ ذَاتِي/0/0 ///0 /0

كَالْمِــرْآةِ /0 /0/0 /

وَيَنْسُجُ لِي عَرْشًا زَهْرِيًّا //0 ///0 /0/0 /0/0 /0/0 /0

فَوْقَ أَكُفِّ الْأَقْمَارِ..[1] /0 ///0 /0/0 /0/0

وقع الانزياح في السطر الثالث، وتقديره: **يَسْتَنْشِقُ ذَاتِي/ كَالْمِــرْآةِ/ وَيَنْسُجُ عَرْشًا زَهْرِيًّا لِي / فَوْقَ أَكُفِّ الْأَقْمَارِ..**

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

لا يقع أي تغيير في الوزن (المتدارك) بعد إجراء الترتيب المألوف لعناصر الجمل، فلم يُوظف لانتظام الوزن، مُكتفيا بالبث الدلالي، فأوحى تقديم شبه الجملة "لي" على المفعول به "عرشا" إلى سيطرة الحبيبة على ذات الشاعر، فهي قريبة من نفسه العاشقة ويجمعهما تواصل روحي دعمه التدوير بين كل الأسطر بصور جمالية.

تقدمها على الحال والخبر في قول (**حنين عمر**) من قصيدة "**الرسالة الثانية إلى المتنبي**":

مَالِي أَرَاكَ عَلَى الْمَقَابِرِ نَادِمًا ؟ * أَنَا فِي الْهَوَى مَقْتُولَةٌ لَا أَنْدَمُ[2]**

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

تقديره:

مالي أراك نَادِمًا عَلَى الْمَقَابِرِ ؟ * أَنَا مَقْتُولَةٌ فِي الْهَوَى لَا أَنْدَمُ**

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

بالرجوع إلى الترتيب الأصلي للعناصر يختل إيقاع الكامل، أي أنها استفادت من العدول كضرورة شعرية، مع الدافع الدلالي بحيث يتدفق الندم في تفعيلتي العروض والضرب مستعينة بالتصدير، لتعبر عنه مكبوتا في ذات المخاطب بمكان لا يسوده سوى الموت والفناء الذي ربطته بالمقابر، وقدمت شبه الجملة "في الهوى" على الخبر "مقتولة" لتنفي عن نفسها هذه الحالة، لأنها لاقت حتفها بمجرد الوقوع في شباك الهوى أين لا يتوفر المجال للندم.

دعم أسلوب التقديم والتأخير الإيقاع بملمح جمالي يناسب السياق التعبيري، وفيما يلي دراسة لتقنية التوازي الذي يُعنى بتردد الوحدات اللغوية للتراكيب بنفس الترتيب النحوي.

3-2-التوازي: أ-مفهومه: لغة من "وزي، توازى، تواز، توازيا، فهو متواز، توازى الشيئان: وازى أحدهما الآخر، تقابلا، تواجها، تعادلا أي توازت الحصتان"[3] ويمثل "مصطلحا خاصا بعلم الهندسة، يقال أنه خط أو سطح بعيد بشكل مماثل لخط آخر أو سطح آخر بكل مداه[4] و"توازٍ: مصدر توازي: شبه، تطابق، تماثل، يُقال هناك تواز

---

[1]-قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 16.

[2]-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: 20.

[3]-ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج/3، ص ص: 2434-2435.

[4]*-Vu: Dictionnaire de L'Académie francaise .p: 2258.*

Le texte original: «PARALLÈLE: Terme de Géométrie, qui se dit d'une ligne ou d'une surface également distante d'une autre ligne ou d'une autre surface dans toute son étendue.»

كبير بين فكره وفكر أبيه"[1] وهو في الاصطلاح، ظاهرة بلاغية ذات نغم وإيحاء، تنشأ من تتابع متواليات لغوية «في هيكل نحوي محدد يحاول أن يرتسم العلاقة بين النحو والأداء من جهة وبين النظم والممارسة الإيقاعية المتسلسلة المتوالية من جهة أخرى»[2].

ب–أشكاله: أشارت المفاهيم اللغوية إلى علاقة التشابه والاختلاف بين المتوازيين، التي تحدد مبدأه باعتبار أن: "الموازاة هي المقارنة التي تشرح العلاقات والاختلافات"[3] من منطلقي «التطابق أو التعارض»[4].

ب–1–على مستوى التطابق: وهو في اللغة من "طابقه مطابقة وطباقا وتطابق الشيئان: تساويا، والمطابقة: الموافقة، وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد، أي بمعنى واحد،"[5] فيمثل كل ما يُعبّر عنه باتفاق الدلالة. استفاد منه الشعراء مثل، (**علاوة كوسة**) في نص **"ارتعاش المرايا"** المنظومة على مجزوء الرمل، يقول:

حَدِّثِينِي يَا مَلاكِي * عَنْ عُيُونٍ لَا تَنَامْ**
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/

تَرْقُبُ الْبَاكِينَ لَيْلاً * خَلْفَ هَاتِيكَ الْخِيَامْ**
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/

إِنَّمَا الْعَيْنُ دَوَاةٌ * دَمْعُهَا حِبْرُ الْأَنَامْ**
0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/ 00//0/

دَثِّرِينِي يَا مَلَاكِي * عِنْدَمَا يَدْنُو الصَّبَاحْ**
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/

وَاتْرُكِي الآلَامَ تَشْدُو * فِي غُدُوٍّ ... وَرَوَاحْ**
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 00///

إِنَّمَا الْأَلْحَانُ وَحْيٌ * مِنْ سَمَاوَاتِ الْجِرَاحْ**
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/

أُرْسُمِينِي يَا مَلاكِي * كَيْفَمَا شَاءَ الْقَضَاءْ**
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/

وَامْزُجِي أَلْوَانَ حُزْنِي * وَانْثُرِيهَا فِي الْفَضَاءْ**
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/

---

[1]–ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج/3، ص ص: 2434–2435.

[2]–ينظر: عبد الله خليف خضير عبيد الحياني: التوازي التركيبي في القرآن الكريم، ماجستير، إشراف: هاني صبري علي آل يونس، جامعة الموصل–العراق، 2004م، ص: 02.

[3]*-Vu: Dictionnaire de L'Académie francaise.p: 2258.*
Le texte original: «Parallèle: c'est une Comparaison par laquelle on examine on explique les rapports et les différences.»

[4]–فهد محسن فرحان: التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة شعر "سامي مهدي" مقاربة تطبيقية، مهرجان المربد الشعري 14، بغداد–العراق، 1998م، ص: 29.

[5]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 04، ج/ 29، مادة (ط ب ق)، ص: 2636.

إِنَّمَا الْأَحْزانُ لَوْنٌ *** فِي رُسُومِ الْأَوْفِيَاءْ[1]
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 00//0/

طرح الشاعر تجربة مليئة بالحزن في التتابع الثلاثي المنتظم للأبيات بتراكيب مؤتلفة التسلسل، تعكس وحدة أحاسيسه، فجمع التضمين أبيات كل ثلاثية مع وحدة الروي، وأدى التوازي في جميع أصدر الأبيات الأولى والثالثة من كل ثلاثية تماثلا تركيبيا وإيقاعيا بحيث يتركب الأول من: (فعل أمر، ياء النداء ومنادى،) والثالث من: (إنما*، مبتدأ وخبر)، تنبني في تفعيلتين تامتين، كذلك يتماثل عجزي المجموعتين (2-3) متكونة من (شبه جملة ومضاف إليه) تنشأ في جزء تام وآخر مقصور. وأوحت دقة الأسلوب على الإلحاح التعبيري الكئيب دون ملل، محققا التلاحم بين أجزاء النص، ويُصعّد النمو الدلالي مظهرا مذهبه المتشائم الذي يصل في البيت الثالث من كل ثلاثية إلى فكرة واحدة مفادها ثبوت النهاية الحزينة لكل الأشياء التي يحياها مستفيدا من ردف** وتقييد القوافي مع قصر*** الأضرب التي تشير إلى لزوم قصر فرحه، وصعوبة عيشه بـ "الميم" البيني و"الحاء، الهمزة" الحلقيين، فنوع التعابير لذات الشعور، مُستغلا الطاقة اللغوية الغنية بالمفردات والتراكيب بأسلوب جمالي دقيق.

وقد ظهر مثل هذا في **الشعر الحر**، منه ما استعملته (**حنين عمر**) في مطلع نص **"الراقصون"**، تقول:

الرَّاقِصُونَ بِلاَ نَفَسْ
0//0/// 0//0/0/

الضَّائِعُونَ بِلاَ عُيُونْ
00//0/// 0//0/0/

الْمُتْعَبُونَ مِنَ الْحَيَاةْ
00//0/// 0//0/0/

الْحَالِمُونَ عَلَى الْقُبُور[2]
00//0/// 0//0/0/

عبرت الشاعرة عن شدة الانفعال لتوترها وسخطها على وضع قومها اليائسون من الحياة بالاستسلام للعيش دون هدف وبصورة تملأها السلبية، دعمه غياب الروابط. وأظهر المطلع اتساقا نغميا ومعنويا، بحدوث التوازي بين كل سطرين، فتتميز المجموعة الأولى بالتماثل التركيبي مع غياب العروضي بين التفعيلتين الثانيتين

1-علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص: 43.

*«اتصال "إن" بـ "ما" الكافة يبطل عملها». حسن عباس: النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، ج/1، ص:636.

** الردف: حرف مد قبل الروي وهو إما ألف وإما واو وإما ياء. ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 364.

***القصر: من العلل اللازمة، تمثل حذف ساكن السبب الأخير من التفعيلة مع تسكين متحركه، تختص بالضرب الثاني للمديد والرمل والمتقارب، والضرب الخامس للخفيف المجزوء المخبون، في الأشكال التالية "فعولن: فعولْ، فاعلاتن: فاعلاتْ، مستفع لن: فعولن". ينظر: المرجع نفسه، ص: 36.

2-حنين عمر: سر الغجر، ص: 41.

بدخول النفي، وتتألف من (مبتدأ، شبه جملة في محل رفع خبر)، والثانية تجمع التماثل التركيبي والعروضي التام، مما أفاد كثافة التشاؤم واليأس، مؤديا شاعرية جذابة.

كما استفادت منه في قولها من قصيدة **"الحالمون بلا أمل والآملون بلا حلم !!!"**:

(آهٍ دَمِي... يَا أَيُّهَا الْمَهْدُورُ فِي أَرْضِ الْحُلُمْ

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

(آهٍ فَمِي... يَا أَيُّهَا الْمَهْدُورُ فِي وَهْمِ الْقَصَائِدْ)[1]

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

شكل السطران خاتمة مقطع من مقاطع النص الذي يُظهر التأزم النفسي للشاعرة بعد تعرضها لخيبة أمل، فحددا خاتمة لبداية متناقضة احتوتها عبارة العنوان، فـ"الحالمون بلا أمل" فيها خروج عن المألوف، إذ لا وجود للحلم والطموح في غياب الأمل، إلا إذا كان ما يُحلم به مستحيلا، كذلك بالنسبة لـ "الآملين بلا حلم" فالأمل يتصاحب مع الطموح إلى تحقيقه لكن نفيها له يُغيّبه باعتبارها أشياء لا مكان لها في أحلامهم.

توزعت الكلمات فيهما بشكل متساوي نحويا بترديد معظم العبارة، مع اختلاف بين (دمي/فمي) و(أرض الحلم/ وهم القصائد)، وتنتشر معاني الحسرة وخيبة الألم لتتالي صيغة التأوه مع أسلوب النداء، مما أحدث امتدادا نغميا بغية لفت الانتباه، وقد تكرر التركيب النحوي على الصيغة الآتية: (آه اسم فعل مضارع بمعنى أتوجع فاعله مستتر تقديره أنا/ منادى بحرف نداء محذوف/ صيغة النداء/ منادى/ شبه جملة/ مضاف إليه)، وانعكس هذا التشابه الكبير على تقارب المعنى، بعلاقة مشتركة بين خسارة دمها الذي يُمثل حياتها دون أن يُستفاد منه، ووقوع إبداعها الشعري ضمن حيّز الأوهام بعيدا عن الواقع. كذلك يبدو التساوي العروضي مع اختلاف ضرب السطر الثاني لوقوع الإضمار والترفيل* (مستفعلاتن)، مع سلامة كل تفعيلات السطر الأول منتجا تماسكا ذو صدى جمالي على مستويات التركيب والإيقاع والدلالة.

وتم استخدامه **عموديا** في الشعر الحر بنص **"صقيع الرماد" لـ (معمر عيساني)**، في قوله:

أَوَ تَعْجَبِينَ لِحَالِي، 0/0// /0// 0///

وَكَأَنَّكِ لَا تَعْلَمِينَ مُرَادِي؟ 0/0/// 0//0/ 0/// 0///

أَنْ نَكُونَ عَشِيقَيْنِ نَتَّقِدُ 0/// 0//0/ 0/// 0//0/

فِي صَقِيعِ الرَّمَادِ 0/0//0/ 0//0/

لِحَدِّ النَّفَادِ 0/0// 0/0//

أَنْ تَكُونِي شَوْقًا لِي 0/0/ 0/0/ 0//0/

---

[1]- حنين عمر: سر الغجر، ص: 52.

*الترفيل: علة زيادة، تحدث بزيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، تدخل على الكامل والمتدارك في تفعيلتي متفاعلن وفاعلن. موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في العروض والقوافي: ص: 34.

وَأَكُونَ الصَّدَى /// 0//0/0

أَنْ تَكُونِي كَنَجْمٍ سَرَى /0//0 /0//0 /0//0

وأَكُونَ الْمَدَى /// 0//0 /0//0

أَنْ تَكُونِي رَيْحَانَةً /0//0 /0/0 /0//0

وَأَكُونَ النَّدَى /// 0//0 /0//0

أَنْ تَكُونِي عَابِدَةً /0//0 /0/0 ///0

وَأَكُونَ الْهُدَى[1] /// 0//0 /0//0

كشفت الأسطر عن رغبة الشاعر في التوحد مع الحبيبة مستعينا بالتوازي الذي ظهر ابتداء من السطر السادس في أربعة جمل، بتشابه تراكيب أطرافه بين كل جملتين*، بوحدة وزن المتدارك بحيث كان هناك مزج بينه وبين المتقارب في الأسطر الأولى، وقد جعل من كل سطرين جملة شعرية، فيضم الأول أمنية لما ستكون عليه حبيبته، ويشير الثاني إلى ما سيصبح هو عليه، مُتخذا نفس التصريف الزمني، فتطابق التركيب النحوي والإيقاعي في السطر الثاني من كل جملة، بتكثيف تكرار الفعل الناقص (كان) بصيغ الأمر والمضارع الدال على المستقبل، مع الاستعانة بسجع القوافي (الصدى، المدى، الندى، الهدى)، مما أنتج قوة إيقاعية بفواصل متماثلة تنتشر في ثنايا الأسطر، وتشد انتباه القارئ بتعالق دلالي للمشهد الشعري بصور جذابة ومشوقة.

وورد استعماله في **قصائد النثر** خدمة للإيقاع اللغوي، مثلما جاء في مقطع بعنوان "**الليل**" لـ (**كمال مغيش**) من نص "**الغائب**"، يقول:

اللَّيْلُ يَنْبُو عَنْ ضَيْعَةِ الشَّوْقِ،،

عَنْ مَهْمَهاتِ الصمت،،

كَلَمْلَمَةٍ ضَافِية،،

كَالْقَنَادِيلِ التِي مَاهَتْ بِالوَهج،،

وَاللَّيْلُ سَكْرَةُ الْعَاشِقِينَ فِي مِحْرابِ الْكَلَامِ،،

اللَّيْلُ امْرَأَةٌ تُمَشِّطُ بَوْحَهَا لِلْحُلُمِ الْجَمِيلْ،،

اللَّيْلُ فَضْفَضَةٌ لَا تُؤْمِنُ بِالْمُسْتَحِيلْ،،[2]

ظهر التوازي في الأسطر الثلاثة الأخيرة التي تمثل خاتمة المقطع، جاءت بتسلسل تركيبي متماثل إلى حد بعيد، معبّرة عن مفاهيم مختلفة لـ "الليل"، فتعكس بدايتها نسقا موحدا للبنية التركيبية تقوم على جملة اسمية من نفس المبتدأ (الليل) في مقابل تنوع الخبر (سكرة، امرأة، فضفضة) مع اختلاف ما لحقها من تراكيب، فالسطر الأول تُكمله فضلة تتألف من (مضاف إليه، شبه جملة من جار ومجرور، مضاف إليه)، أما الثاني فيضيف جملة

---

[1] -معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص ص: 18-19.

* الأولى (أداة نصب، فعل مضارع ناقص متصل بضمير مبني في محل رفع اسم كان، خبر كان، شبه جملة/ واو العطف، فعل مضارع ناقص اسمه ضمير مستتر، خبر كان) والثانية (أداة نصب، فعل مضارع ناقص متصل بضمير مبني في محل رفع اسم كان، خبر كان +فعل ماض/ واو العطف، فعل ناقص واسمه ضمير مستتر، خبر كان).

[2] -كمال مغيش: خفافيش الليل البارد، نصوص، ص ص: 30-31.

فعلية تبتدئ بفعل مضارع (تمشط) فاعله مستتر يعود على المرأة ومفعول به يتبعه ضمير في محل جر مضاف إليه في لفظة (بوحها)، ولاكتمال المعنى يستمر التدفق بدخول شبه جملة من جار ومجرور (للحلم) تتبعها صفة (الجميل)، وفي الأخير يلحق الجملة الاسمية جملة فعلية منفية فعلها (تؤمن) والفاعل ضمير مستتر يعود على الفضفضة، وتنتهي بشبه جملة مبنية في محل نصب مفعول به.

أدى التكرار حالة من التلاؤم الفني الذي يتخذ لنفسه منطلقا واحدا هو الليل، مع التشعب الدلالي (فهو السكوت عندما يجب الكلام، وامرأة لا تبوح إلا لأوهام الحلم، كما أنه ترويح عن النفس في حدود الواقع الذي تملأه الأحزان بعيدا عن الأوهام التي تشكل الهروب منه كمتنفس طبيعي)، فترابطت المعاني ضمن دلالة الغياب لعنوان القصيدة، والتي توحي بالسكون وغياب الحركة والأمل، بصور تبث التيه والحيرة.

وظهر في قول الشاعرة (**سميرة بوركبة**) من مطلع نص "**حلم1**":

يَا رُوحَكَ الدَّافِئَة تَنْهَمِرُ بِرُوحِي
كَمَطَرِ الشِّتَاءِ السَّخِيِّ
يَا دِفْأَكَ الْمُنَاسِبَ بِأَوْصَالِي...
كَالرّذاذِ الْحَنُون
يَا سِحْرَكَ
الْمُتَدَفِّقَ كَالشَّهْدِ
عَسَل
فِيهِ شِفَاءٌ لِقَلْبِي[1]

تعبر الأسطر عن وصف مشهد غزلي لرجل مميز –تعشقه الشاعرة–بتصوير خيالي لإنسانيته الراقية في ثلاثة جمل شعرية تتألف كل واحدة من سطرين، تشترك بصيغة النداء وصفة تلحقها، وتختلف فيما تبقى منها.

وقد أفاد حرف "الياء" المكرر امتداد زمني يناسب ابتهالها فيه كنموذج عاشق مثالي، لتعظم شأنه مع الدعوة إلى استمرارية الإصغاء لمنادى معنوي تجسد في كلمات (روحك، دفأك، سحرك) لتُلفت نظر القارئ إلى تنوع المعاني بين السكون والحركة في نفس الوقت، فالسكون يُعنى بثبات الحبيب على عشقه وحنانه، أما الحركة فتتمثل في تأثير عطاءه فيها حتى تملك ذاتها بعبارات (تنهمر بروحي، المناسب بأوصالي، المتدفق كالشهد)، كما دعم "كاف المخاطب" توحد النغم الذي يحاكي التوحد الوجداني، مما منح العمق الجمالي بالتماسك على المستوى التعبيري.

ب–2–على مستوى التعارض: يتمثل في بث اختلاف المعنى بين التراكيب المتوازية، فيأخذ مفهوم الطباق الذي ينتمي إلى الفنون البلاغية، و"يُعنى بالجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"[2] بهدف تعميق

---

[1]–سميرة بوركبة: ليزانكسيا، ص: 83.

[2]–جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط/1، 2003م، ص: 255.

دلالة النص وبث الجمالية فيه. وقد كثر توظيفه، كقول (**حنين عمر**) في نص "**بكاء البيلسان**":

هُوَ الْمَوْتُ... //0/0 /

مَا أَفْظَعَهْ !!! /0/0 //0

إِنْ كَانَ مَذْهَبَكَ لِلْفُرَاقْ /0/0 //0/0 //0/ ///0 //00

هُوَ الْمَوْتُ... //0/0 /

مَا أَرْوعَهْ !!! /0/0 //0

إِنْ كَانَ مَذْهَبَكَ لِلْعناقْ[1] **/0/0 //0/0 //0/ ///0 //00**

تزدوج دلالة الموت عند الشاعرة التي تتوزع بين الفضاعة عند اقترانه بالفراق والروعة باقترانه بلحظات اللقاء، أدت إلى تماثل عروضي بتكرار الممارسة المتسلسلة على المستوى اللغوي في جملتين شعريتين بوجود التطابق بين نظام الصوامت والصوائت تتناوب فيها أجزاء المتقارب والمتدارك على الشكل الآتي: (فعولن فعولن فعو/ فعْلن فعول فعِلن فعولْ.) فكل تفعيلة تتكرر وتتوازى مع نظيرتها في البناء، بأنساق لغوية متناقضة المعنى بالسجع (أفضعه/ أروعه) و(فراق/ عناق)، مما دعم التماسك بحركة جمالية.

كما استعان به الشاعر (**ياسين عرعار**) **أفقيا** في بيت من قصيدة "**لست أدري**" على البسيط، يقول:

هَيْهَاتَ لِلْحُبِّ أَنْ يَرْقَى إِلَى عَدَمٍ * هَيْهَاتَ لِلْيَأْسِ أَنْ يَغْتَالُ إِشْرَاقِي**[2]

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

ظهر التوازي الأفقي بين شطري البيت، وجاء التسلسل التركيبي فيهما متشابها إلى حد بعيد*، فتماثل الإيقاع مع اختلاف بسيط في العروض المخبون والضرب المخبون والمقطوع** (فعِلن/ فعْلن) لاختلاف الصيغ الصرفية للكلمتين الأخيرتين في كل شطر (عدم/ إشراقي)، ووظف صورا خيالية بأسلوب متناسق يفعّل الاختلاف الدلالي، بين شطري البيت لكنه يشير إلى تضاد المعاني دون انفصالها، فيظهر التقابل بين (الحب واليأس، يرقى ويغتال، عدم وإشراقي)، مُستبعدا الوصول إلى إلغاء الحب واعتباره لا شيء، وفي الوقت ذاته ينفي تمكن اليأس من قتل لمعانه وإشراقه، مما يصنع جمالية التنامي الإيحائي والتكامل الدلالي فالحب رمز الخصب والنماء، واليأس عدوه لكن الشاعر واقف له بالمرصاد.

---

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 111.

[2]-يسين عرعار: مهر ليلى، ص: 23.

*اسم فعل ماض بمعنى بعد/ شبه جملة/ أداة نصب/ فعل مضارع فاعله مستتر/ شبه جملة *** اسم فعل/ شبه جملة /أداة نصب/ فعل مضارع فاعله مستتر/ مفعول به وهو مضاف/الياء ضمير متصل في محل جر مضاف إليه.

**القطع: علة لازمة يتم بحذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله، تدخل ضرب البسيط 2-5-6، وعروضه الثالثة، وضربي الكامل الثاني والتاسع، والضرب الثاني من الرجز والمنسرح، فاعلن: فاعلْ، مستفعلن: مفعولن، متفاعلن: متفاعلْ. ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 36.

استغل الشعراء التوازي أحسن استغلال بتقديم الإضافة الجمالية لنصوصهم، ولم يتوقفوا عند هذا الحد من الانتفاع بالثراء البلاغي بل تعدوه إلى قسم البديع الذي لا يقل أهمية عما سبقه.

3-3-البديع: أ-**مفهومه**: لغة من «الجديد، البارع والعجيب»[1] واصطلاحا يمثل: «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعايته وتطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة»[2] وفي هذا إشارة إلى دوره في منح النص الحسن الذي يُقصد به الجمالية، و«التوتر الإيقاعي هو المرشد إلى بؤر الغنى الفني لها، لارتباطها بالنفس المبدعة من جهة، ومدى تفاعلها مع مكونات السياق من جهة أخرى»[3] يطلق عليه اسم «التوازن لأنه يتألف من عناصر لغوية مشخصة، فهو عبارة عن تردد الصوامت والصوائت اتصالا وانفصالا في مستويات من التمام والنقص»[4] مما يشكل تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة، تتمثل في تكرار بعض الأحرف.

ب-مستوياته: اقتصر الاهتمام بعناصره الصوتية دون المعنوية، والتي تتفرع إلى ثلاثة مظاهر تتمثل في: الجناس، التصدير والسجع، وهذا ما يشكل القسم اللفظي للبديع الذي يدعم الإيقاع والدلالة معا، مما يُعيز المبدع إلى الدقة في اختيار الكلمات مع البراعة في تحديد مواضعها حتى يُوفر التناسب الموسيقي والشعوري، لبث التأثير الجمالي.

ب-1-الجناس: وهو اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما[5] استفاد منه الشعراء بكثرة، ومن بين المواضع التي ورد بها، قول الشاعر (**معمر عيساني**) من قصيدة "**الوقوف على حدود العشق**":

الْحُبُّ كَالدِّينِ كُلّ عَاشِقٍ يَتْلُو * آيَةَ عِشْقِهِ ذَاكِرًا فَلَا يَسْلُو**[6]

ظهر الجناس بين (عاشق/ عشقه) وهو اشتقاقي، "يجمع بين ركنيه الاشتقاق"[7] فتكرر الجذر اللغوي لكلمة "عشق" في شطري البيت، جاءت اللفظة الأولى اسم فاعل والثانية مصدر، وكذلك وقع الجناس المضارع بين (يتلو/ يسلو) بـ "اختلاف الكلمتان به في حرف واحد، ويشترط أن يكون الحرفان المختلفان متقاربان"[8] فكل من (التاء والسين) مهموس، مما حقق التجاذب والتكامل بين شطري البيت.

وجاء مكثفا في نص "**الهزار العربي الجريح،، !!" لـ (كمال مغيش)**، يقول:

---

[1]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/2، مادة (ب د ع)، ص: 230.

[2]-عبد المتعالي الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، في علم البديع، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ج/4، 1999م، ص: 03.

[3]-ينظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب-سورية، ط/1، 1997م، ص: 289.

[4]-ينظر: محمد العمري: الموازنات الصوتية (في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية) نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2001م، ص: 09.

[5]-يحي بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، ج/3، دت، ص: 196.

[6]-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 53.

[7]-ينظر: عبد المتعالي الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ص: 85.

[8]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 83.

هَزَارِي طَرِيحٌ فَقَلْبِي جَرِيحٌ *** نُحِسُ بِعُمْقِ الْجِراحِ كِلاَنَا
هَزَارِي ..هَزَارِي فَهَيَّا نُغَنِّي *** نُنَاغِي قُلُوبًا تُحِبُ الْأَمَانَا
فَثَارَ هَزارِي وَأَرْدَفَ قَوْلاً: *** كَفانَا ...غِنَاءً .. وَرَقْصًا .. كَفَانَا
عَلاَمَ أُغَنِّي أَغَانِي الْأَمَانِي *** وَجَيْشُ الْيَهُودِ الْحَقُودِ غَزَانَا[1]

يحدث الجناس اللاحق لتباعد[2] صوتي (الطاء والجيم) في صدر البيت الأول بين (طريح/ جريح)، وناقصا بين شطري البيت الثاني في (نغنّي/ نناغي)، وصدر البيت الأخير بين (أغني/ أغاني)، مما أوحى إلى قدرات الشاعر التعبيرية في ربط المعاني، فالألفاظ متقاربة إيقاعا ودلالة ف(الطريح) يفيد العجز والمرض و(الجريح) يعبر عن الألم وكلاهما يشيران إلى القلق والحزن، أما (نغني) فتدل على الفرح كذلك (نناغي) فهي للمداعبة والملاطفة، وفيما تعلق ب (أغني/ الأغاني) فهي واضحة جدا بتجاور الفعل والمصدر، يعززان معاني الفرح. ويقع ناقصا متحدا مع السجع بين (اليهود/ الحقود) في عجز البيت الأخير، ليوحي إلى تداخل المعنى فصفة الحقد لصيقة باليهود لكثرة بطشهم وظلمهم.

وورد في بيت من قصيدة **"الوقوف على حدود العشق" ل (معمر عيساني)**:

تَحْضُنُ أَنْفَاسَهَا بِنَفْسَهَا تَرْغَبُ *** فِي مِنْ يُعَانِقَهَا بِحُضْنِهِ يَحْنُو[3]

سيطرت الوحدة على هذه الفتاة، فاشتد احتياجها وشوقها إلى من يملأ حياتها حبا ودفئا وحنانا، فوقع الجناس الاشتقاقي في الصدر بتجاور (أنفاسها بنفسها)، مع الاستفادة منه مرة أخرى مجتمعا مع التصدير في (تحضن/ حضنه) فالكلمة الأولى فعل مضارع والثانية اسم، وقد أثرى التردد الصوتي الإيقاع، بشكل متكامل يعكس تنامي شوقها بصورة جمالية.

كما استعملته (**حنين عمر**) بشكل مكثف ومتميز في قولها من نص **"الرسالة الثانية إلى المتنبي"**:

يَا ابْنَ الْمَكَارِمِ لَا تَكُنْ لِي رَاجِمًا *** إِنِّي الْكَرِيمَةُ بِنْتُ أَصْلٍ يُكْرَمُ
إِنْ كُنْتَ فِي عِلْمِ الْفَرَاسَةِ فَاهِمًا *** دَعْنِي فَمِثْلِي لَيْسَ صَوْتًا يكْتمُ
جَرَّمْتَنِي ... قَدْ كُنْتَ قَبْلِي مُجْرِمًا *** كُلٌّ بِمَا نَظَمَتْ يَدَاهُ مُجرّمُ[4]

تتحدى "المتنبي" بثقة عالية، مكررة الأصل اللغوي (كرم) ثلاث مرات في البيت الأول ك (مضاف إليه/ مكارم، خبر/ الكريمة، وفعل مبني للمجهول/ يُكرم)، أكدت به شرف أصلها الذي لا يقل أهمية عن أصله، ويحدث نفس مرات التردد في البيت الثالث للنواة اللغوية (جرم) ك (فعل ماض/ جرّمتني، خبر كان/ مجرّما، فعل

1-كمال مغيش: خفافيش الليل البارد، نصوص، ص: 07.
2-ينظر: عبد المتعالي الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ص: 83.
3-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 48.
4-حنين عمر: باب الجنة، (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: 21.

مبني للمجهول/ مُجرّمُ) ساحبة منه الحق في إدانتها لأنه سبقها إليه، ثم تصرح بأن الشاعر مُدان دائما.

لقد منح تعانق التكرار اللفظي تشابها معنوي بشكل جمالي، أسهم في تماسك النص بنية ودلالة.

ب–2–التصدير أو رد العجز على الصدر: يحدث في لفظين، بأن يكون «أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني»[1] على أن "يتفق المكرران لفظا ومعنا"[2] يمنح جرسا "يجعل من البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية"[3] ومن المواضع التي استخدم بها، قول (**علاوة كوسة**) من قصيدة "**وشم ملتهب**":

مَا ذَنْبُ مَنْ بِالشِّعْرِ يَرْسُمُ حُلْمَهُ * فَالشِّعْرُ لِلْعُشَّاقِ يَخْتِمُهُ الْأَمَلْ**

مَا ذَنْبُ مَنْ يَهْوَى الْقَوَافِي مَسْكَنًا * فَالْبِيدُ لَا تَحْوِي هَوًى لَمْ يَكْتَمِلْ**[4]

ترددت كلمة "الشعر" في شطري البيت الأول، وانتقلت مفردة (يهوى) من صيغة الفعل إلى المفعول به في عجز البيت الثاني (هوًى)، مع حضور التوازي العمودي، بتكرار عبارة (ما ذنب من) في الصدر، مؤدية تلاحم البيتين، فالشاعر يتحدث عن الشعر وما يصنعه في نفوس البشر من أحلام وأمل، ثم ينتقل إلى جزئية مهمة منه تخص القافية باعتبارها تمام المسكن في الصحراء التي تمثل البيئة الأولى التي أبدع فيها الشعراء الجاهليون، كإشارة إلى رفضه الشعر غير المقفى، وقد أكد على هذه الفكرة تكرر الفعل (هوى) بصيغة النفي، معززا تكامل المعنى.

كما ظهر في بيت من قصيدة **"معازف الصمت" لـ (لطيفة حساني)**، تقول:

كَمِ انْتَظَرْتُ قُدُومَ الْبَحْرِ حَالِمَةً * وَهَا أَتَى الْبَحْرُ سَبَّاقًا لِإِغْرَاقِي**[5]

نظمت الشاعرة البيت نظما متكاملا ومتماسكا بتكرار كلمة (البحر) متخذة في كلا الشطرين المرتبة الرابعة من الترتيب، مما دعّم الإيقاع الصوتي بتناقض دلالي، فقد جاء البحر كرمز للموت، فخاب أملها فيه كملجأ تصب فيه مخاوفها، يُوافقه إيحاء العنوان الذي يجمع بين كلمتين متضادتين، بحيث لا يوجد للصمت أي صوت في مقابل المعازف التي تتركب أساسا من الأصوات، مما أفاد التنامي الشعوري والترابط الفني.

وورد في قول (**عبد القادر مكاريا**) من قصيدة **"أميرة"**:

أَنَا عَاشِق، تَهْفُو الشُّمُوسُ لِظِلّهِ * وَلِشَمْسِهِ تَتَسَابَقُ الشُّطْآنُ**

هَذِي التِي مِنْ عُمْقِ عُمْرٍ بَائِسٍ * طَلَعَتْ تُزَيِّنُ عُمْرَهَا الْأَلْوَانُ**

هَذِي التِي كَالْعِطْرِ تَدْخُلُ عَالَمِي * فَتَرُوحُ تَلْثِمُ عِطْرَهَا الْأَشْجَانُ**

هَذِي التِي لَا تَفْتَحُ الرَّغَبَات لِي * حَتَّى يَدُوخُ بِرَاحَتِي الْهَذَيَانُ**

هَذِي التِي آمَنْتُ أَنَّ جُنُونهَا * لِجُنُونِ عُمْرِي، بَلْسَمٌ وَأَمَانُ**

---

[1]–الخطيب جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص: 294.

[2]–ينظر: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ص: 87.

[3]–إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 43.

[4]–علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص: 78.

[5]–لطيفة حساني: أغنية تشبهني، ص: 32.

هَذِي التِي هَدَأَتْ عَلَى شُطْآنِها *** سُفُنُ الرَّحِيل، وَآمَنَ الرُّبَّانُ
هَذِي التِي سَكَنَتْ رِمَالُ سَوَاحِلِي *** فَاسْتَوْطَنَتْ سُحُبِي بِهَا نِيرَانُ
هَذِي التِي نَزَلَ الْمَسَاءُ بِصَمْتِهِ *** فِي صَمْتِهَا وَتَنَاثَرَ الرُّمَّانُ[1]

يتغنى الشاعر بنفسه بداية فيشبهها بالشمس مؤكدا على شدة جاذبيته للنساء اللواتي شبههن بها في الصدر مستفيدا من التصدير، وفي العجز بـ (الشطآن)، ثم ينتقل إلى التحدث عن حبيبته التي تشاركه التألق لما تمتلكه من صفات ترقى بها إلى المثاليه، وقد أبدى حرصه على استغلال الطاقة اللغوية لإنتاج أكبر قدر ممكن من الإيقاع البلاغي، مستعينا بالتصدير في شطري كل بيت على التوالي (عمر/ عمرها، العطر/ عطرها، جنونها/ جنون، صمته/ صمتها)، إلى جانب تكثيف التوازي العمودي بتكرار عبارة (هذي التي) في كل الأبيات، مع الإسهاب في التقديم (هذي التي من عمق عمر بائس، طلعت تزين عمرها الألوان، هذي التي كالعطر تدخل، تلثم عطرها الأشجان، يدوخ براحتي الهذيان، آمنت أن جنونها لجنون عمري، بلسم وأمان، هدأت على شطآنها سفن الرحيل، وآمن الربان)، مما حقق تماسك على المستوى البنائي والدلالي.

ب-3-السجع: وهو «أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه»[2] يزيد الإيقاع والدلالة بتطابق الوزن الصرفي والحرف الأخير، ويسمى تصريعا إذا جعلت العروض مقفاة تقفية الضرب[3]، وهو خاص بالشعر العمودي فقط. وترصيعا إذا وقع في الحشو[4] يكتسح كل أنواع الشعر.

استخدم الترصيع في كثير من قصائد الشعر الحر، منها نص **"المرة المعسولة" لـ (قدور رحماني)**، يقول:

مَزْرُوعَـةٌ /0//0/0/
فِي رَبْطَةِ الْعُنُقْ /0//0/0/ 0//
كَوَرْدَةِ الشَّفَقْ //0//0/ 0//
كَالْوَشْمِ فِي حَضَارَةِ الْأَرَقْ[5]
/0/0//0 /0//0 //0

توفرت الجملة الشعرية على أربعة أسطر، يمتد فيها نفس الشاعر فاتحا المجال لتدفق الدوال الشعرية التي تعبر عن سلسلة تشبيهات، ليفيد الترابط الدلالي والتركيبي، فيشكل السطر الثاني شبه جملة تعمل عمل المفعول فيه، ويمثل السطران التاليان شبه جملة تؤدي دور الصفة. كما يحتفي بالقافية الداخلية عن طريق السجع، بتكرار "القاف" نهاية كل سطر في كلمات متجانسة البناء الصرفي (عنق، شفق، أرق)، مما كثف إيقاع الرجز، ودعم الدّلالة باشتراك الكلمة الأخيرة من كل سطر في تفصيل المعنى، فـ"العنق" فصلت دلالة الأناقة واكتمالها،

---

[1]-عبد القادر مكاريا: أحبّك.. والنصف، ص ص: 19-20.
[2]-أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، ص: 262.
[3]-الخطيب جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص: 298.
[4]-المرجع نفسه، ص: 375.
[5]-قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 29.

و"الشفق" أوحت إلى الجمال والبهاء، وبينت لفظة "الأرق" دوام السهر والعذاب لانشغال الفكر الدائم بالحبيبة.[1]

كما ظهر في نص **"قصائد"** بالمقطع الأول الذي عنوانه (**1–كرونولوجيا**) **لـ** (**بوطغان محمد**)، يقول:

هَكَذَا دَائِمًا
تَنْتَهِي دَوْرَةُ الْأَزْمِنَهْ
هَكَذَا أَنْتَ يَا صَاحِبِي
لَا مَدَى لِلْمَدَى الْمُقْتَفَى
لَا رُؤَى لِلنَّدَى الْمُشْتَهَى
مُمْكِنَهْ
بَحَّ فِيكَ الصَّدَى
دَمِيَتْ حُنْجُراتُ الصَّبَاحِ
اِخْتَفَى الْمُبْتَغَى
فِي خَوَابِي فَجَائِعِكَ الْمُزْمِنَهْ[2]

استفاد الشاعر من السجع بوقفات تامة للجمل الشعرية في كل من (الأزمنه/ ممكنه/ المزمنه)، تتماثل صيغها الصوتية (صوامت وصوائت) مؤدية امتدادا إيقاعيا، مع اختلاف دلالاتها، وأخرى داخلية في كلمتي (المدى/ الندى)، اشتركت في تحديد التوازي بين السطرين الرابع والخامس آخذة نفس الترتيب النحوي، كما أقحم مفردة (الصدى) للتدخل مع الوقفة الدلالية في الجملة الأخيرة، مما أنتج كثافة نغمية يحاكيها عمق المعنى.

اجتمعت عناصر البديع في بعض النصوص بأشكال مختلفة، منها:

ازدواج الجناس والتصدير: ظهر في قول (**حنين عمر**) من قصيدة **"الموعد الثاني مع المجنون"**:

جُرْحٌ: عُيُونُكَ فِي الْمَدَى أَشْتَاقُهَا * جُرْحٌ: تُزايِدُهَا الشَّدَائِدُ وَالْمِحَنْ**
وَصَمَتْتُ كَيْ أَرْتَاحَ مِنْ كَلِمَاتِهِ * نَطَقَتْ عُيُونِي بِالْبُكَاءِ الْمُخْتَزَنْ**
نَادَيْتُ قَيْسًا فِي الْمَدَى فَأَجَابَنِي * قَدْ خَانَنِي مِنْ قَبْلُ يَا (حَنُّ) الزَّمَنْ**
فَأَجَبْتُهُ: قَدْ خَانَ قَلْبُكَ وَحْدَهُ * قَدْ خَانَ قَلْبِيَ وَانْتِمَائِيَ وَالْوَطَنْ**
يَا قَيْسُ أَنْتَ أَضَعْتَ لَيْلَى إِنَّمَا * قَيْسِي مُضَاعٌ لَا الطُّلُولُ وَلَا الْكَفَنْ**
طُوبَى لِمِثْلِكَ فِي الطُّلُولِ تَضُمُّهَا * وَيْلٌ لِمِثْلِي لَا الثِّيَابُ وَلَا الْغبنْ**[3]

تعمد الشاعرة إلى تماثل التكرار في البيتين (1–4) مستندة إلى الواقع القديم بتعبير مجازي أوحى إلى تزايد معاناتها عما قاساه "قيس"، ثم تستعين بترديد متشابه بين شطري البيت الموالي منتجا صدى إيقاعيا يؤكد تأزمها النفسي أشد من تضييع "قيس" لـ "ليلى" بتعبير حقيقي في الصدر، يقابله المجاز في العجز موحيا إلى ضياع ذاتها التي دلّت عليها بكلمة (قيسي)، لتُبين بأن "قيسا" محظوظ مقارنة بها لتمكنه على الأقل من زيارة الأطلال

1–ينظر: هدى بن حليس: الإيقاع ووظائفه التأويلية دراسة تطبيقية في قصيدة "المرة المعسولة" للشاعر الجزائري "قدور رحماني"، مجلة أشنونا للدراسات الإنسانية، ديالي –العراق، ع/5، حزيران 2017م، ص: 818.

2–محمد بوطغان: تهمة الماء، ص: 23.

3–حنين عمر: باب الجنة، (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: 29.

والتحسس بها، أما هي فلا مجال لذلك لسوء حظها. وقد أفاد المزج بين الحقيقة والمجاز الصراع الداخلي في ذات الشاعرة. وتقول في موضع آخر من نفس القصيدة:

زَمَنٌ لِشِعْرِكَ أَوْ لِسَيْفِكَ وَاللَّمَى *** وزَمَنٌ لِغَيْرِكَ وَالزَّمَانُ مُقَسَّمُ[1]

تمتد في تكرار الأصل اللغوي (زمن) ثلاث مرات لكن في هذه المرة يتوحد في وظيفته الإعرابية كمبتدأ، مشيرة إلى أن الشيء الوحيد الثابت في هذا الوجود هو التغير، فلكل زمان زمانه فالعصر الجاهلي يختلف عن الحاضر وهذا الأخير سيختلف عنه المستقبل.

ازدواج الجناس، التصدير والسجع: أبدع (**معمر عيساني**) في استخدام البديع في نص "**الوقوف على حدود العشق**"، جامعا أشكاله المختلفة وأفاد بالترصيع إعلان الدخول في فكرة جديدة، لأنه يتألف من ثمان وحدات، ينتقل بينها بتغيير الروي، وتمثل الأبيات الآتية مطلع كل وحدة، يقول:

نَدِيَّةٌ حَسْنَاءُ تَرْنُو *** وَقَلْبُهَا شَارِدٌ يَوَدُّ لَوْ يَدْنُو
رَمَى عَلَيْهَا شِبَاكًا خَيْطُهَا الْوَجْدُ *** صَارَتْ بِجِيدِهِ كَأَنَّهَا عِقْدُ
تُحِبُّهُ وَمَا ضَرَّ الْهَوَى يَأْسُ *** فَالْحُبُّ فِي حَالِهَا تَحْتَاجُهُ النَّفْسُ
الْحُبُّ فِي قَلْبِهَا كَزَهْرَةٍ تَنْمُو *** بِالْأُمْنِيَاتِ سَقَتْهَا فَاعْتَلَتْ تَسْمُو
كَانَ صَبِيًّا أَتَى مِنْ مَهْدِهِ يَحْبُو *** يَخْشَى الذِّئَابَ وَيَنْسَى أَنَّهُ الذِّئْبُ
أَذَاكَ مَا يَبْكِي فِي مُهْجَةٍ تَرْجُو *** أَذَاكَ مَا ذَابَ عِنْدَ ذِكْرِهِ الثَّلْجُ
مَا لَهُ أَطْرَقَ يَسْهُو ذَلِكَ الشَّيْخُ *** هَلْ مَاتَ مِنْهُ قَلْب وَانْتَهَى الشَّرْخ
الْحُبُّ كَالدِّينِ كُلُّ عَاشِقٍ يَتْلُو *** آيَةَ عِشْقِهِ ذَاكِراً فَلَا يَسْلُ و[2]

يصف في الوحدة الأولى وصف امرأة جميلة تعاني من الوحدة والحزن العميق، أسهم "النون" باشتراكه في كلمتي الترصيع (ترنو/ يدنو) كروي بغنته في التعبير عن هذه المعاني. ويدخل رجل حياتها في الثانية، فيسيطر على مشاعرها، وكان لقوة "الدال" دور في سياق هذا المعنى خاصة مع حضوره في كلمتي التصريع (وجد/ عقد) ومفردتي جناس المشابهة* (وجد/ جيده)، بحيث أصبحت مجرد عقد يمتلكه هذا الرجل. ثم تلحقها في الثالثة خيبة أمل قوية لخداع الحبيب وقسوته عليها، أسهم همس "السين" في الإيحاء إلى هذه الحالة (يأس/ النفس)، مع بث نغم متنام بوقوع التصدير في بداية شطري البيت بفعل واسم متماثل الرتبة (تحبه/ فالحب)، وتتضمن الرابعة صدمتها اتجاهه باعتباره الحب مجرد كذبة استخدمها ليوقعها في شباكه وهي صدقتها، عززت هذه الدلالة بينية "الميم" في تحديد براءتها مقابل خبثه، بعدها يصف في الخامسة لؤمه بجمع التصدير في العجز (الذئاب/ الذئب)، وقد رزق بفتاة تلح في سؤالها عن الحب وهو عاجز عن الرد، لكن "الباء" الانفجاري عبر عن تفاجئه مع التناقض في طرفي

[1]- حنين عمر: باب الجنة، (وجهك الذي لحته من شباك الجحيم)، ص: 22.

[2]-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: من 48 إلى 53.

*"من ملحقات الجناس يجمع بين اللفظين المشابهة أي ما يشبه الاشتقاق وليس به."ينظر: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ص: 86

التصريع (يحبو/ الذئب) الذي يخدم الاختلاف بين براءة الابنة ولؤم الوالد. ثم ينتقل إلى اقتراحات الفتاة للإجابة عن سؤالها لصمت والدها القلق، مستفيدا من التصدير بتكرار عبارة (أذاك ما)، دعم قلقه شدة "الجيم" وقلقلته لتدافع النفس أثناء خروجه بما يحاكي نفخه عند سماعه كلام ابنته، بعدها يصف الشاعر سهوه وهو يرى ابنته في موضع النساء اللاتي تلاعب بهن خاشيا عليها من ذنوبه، وقد أشار "الخاء" لعجزه وخبثه في مفردتي التصريع (شيخ/ شرخ)، وفي الأخير قدم الشاعر تعريفا للحب بطهره ونقاءه مستعينا ب"اللام" ذات الوضوح والانحراف السمعي الذي يلائم الخروج من نذالة الرجل وفهمه الخاطئ له إلى معناه الحقيقي.

ازدواج الجناس والسجع: ناله الكثير من الاهتمام لتأثيره الجمالي في إبداعهم الشعري، وقع في نص **"أقول.." لـ (معمر عيساني)**، يقول:

أَقُولُ ..
بَعْضَ الْمَآسِي..
أُفَكِّرُ أَحْيَانًا وَأَتَلَمَّسُ بَعْضَ أَنْفَاسِي..
شِعْرٌ أَضِيعُ فِي كُنْهِ مَقَاصِدِهْ!
وَكَلِمَاتٌ أُخْرَى تَفْزَعُ مِنْ أَسْرِ قَصَائِدِهْ..
وَالرَّأْيُ يَشْنُقُ الْوَعْيَ عَلَى دَفْتَرِي،
أُمَزِّقُ أَكَاذِيبَهُ وَالْحَقُّ عَلَيْهِ يَفْتَرِي..
أَنَا أُحَاوِلُ الكِتَابَةَ مُنْذُ الْأَزَلْ..
وَخَطَئِي أَنْ أَكُونَ الْأَفْضَلْ.. [1]

عبرت القصيدة عن رد فعل الشاعر اتجاه فئة سفّهت إبداعه، وهو يراه المتنفّس الذي يلجأ إليه في ضيقه، يفتتحها بحس مأساوي يوحي إلى معاناته التي يحاول تخفيفها بالبوح، مستفيدا من السجع بين (المآسي/ أنفاسي) الذي تعدى تقريب الإيقاع بين السطرين إلى تكامل وتماسك المعاني، ثم يؤكد جدية مقاصد شعره لما عاشه من تجارب، مستعينا بالجناس في (مقاصده/ قصائده)، ويستمر في التركيز عن هذه الجدية بعيدا عن أن تكون انفعالات سطحية، بل يملأها الصدق والأمانة، مجددا الاستناد إلى الجناس بين (دفتري/ يفتري). وفي الأخير يشير إلى طموحه بأن يكون الأفضل، عائدا إلى توظيف السجع في (الأزل/ الأفضل)، ليسمو بأدبه إلى مكانة رفيعة.

وبعد هذا التنوع الذي جمع بين التشابه والاختلاف بعيدا عن نظام دقيق يحصره، يتم الانتقال إلى الإيقاع العروضي القابل للقياس في الفصل الثاني.

[1]–معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 29.

الفصل الثاني: التأثير الجمالي للإيقاع العروضي

1. جمالية ترابط المكونات العروضية للشعر العمودي مع دلالة النصوص

2. دعم الحضور العروضي جمالية الشعر الحر

3. جمالية الإيقاع العروضي بين تنوع الحضور وغيابه وتسريده

لمعرفة الخصائص الجمالية للإيقاع العروضي، تم المرور على تشكيلات مختلفة، ولضخامة المادة الشعرية اخْتيرت قصائد في كل نوع.

أولا: جمالية ترابط المكونات العروضية للشعر العمودي مع دلالة النصوص:

تمثل العناصر العروضية الحد المنتظم من الإيقاع، فتتألف من الوزن الذي ينتهي بقافية، تتخللهما ترخيصات عروضية (زحافات وعلل)، وجوازات (تدوير وتضمين).

1-الوزن في الشعر العمودي

يمثل جزءاً مهماً من الإيقاع، يُحدّده "التتابع الذي تكوّنه العناصر الأولية المكونة للكلمات"[1]والمتمثلة في الحركات والسكنات لتشكل التفعيلات المتتابعة في كل وزن، يتوفر على ستة عشر بحرا، تتوزع بين الأوزان المركبة والصافية، فالمركبةتتكوّن من تكرار تفعيلتين مختلفتين، عددها تسعة (الطويل، البسيط، والمديد، الخفيف، السريع، المقتضب، المجتث، المنسرح، المضارع)، أما الصافية فتُبنى على تفعيلة واحدة مترددة وهي سبعة (المتقارب، المتدارك، الكامل، الوافر، والرمل، الهزج، الرجز)، ينتهي كل بيت بقافية معينة تتكرر في كامل القصيدة، وقد اختلف النظم عليها بين الحظ الوفير والقلة ومنها ما هجر تماما.

2- الأوزان الشائعة

تم توظيف كل وزن من حيث شيوعه، مع التمثيل له بعينات من دواوين متعددة، وتم تصنيفها كالآتي:

2-1-الكامل: من "كمل، والكمال هو التمام، سمي كاملا لأنه كملت أجزاؤه وحركاته، وأصله متفاعلن"[2] ينبني من ترددها ست مرات، يدخله من الزحاف "الإضمار، الوقص والخزل" ومن العلل "التذييل، الترفيل، الحذذ والقطع"[*]استخدم بكثافة عالية جدا عند (حنين عمر) في ديوان "باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)" نظمت عليه اثنين وعشرين نصا(على مسرح المتنبي، الرسالة الثانية إلى المتنبي، الموعد الثاني مع المجنون، باب الجنة، هبّ الصّبا (عروة وعفراء)، قصيدة كهرمانة الأخيرة، ليلة الرّقص، القصر والحصير، باب الجحيم، القصيدة البغدادية، البيرق (على بحر أبو ظبي)، عمّان، ستّ الشناشيل، صلاة الدمعة، أرض الصّدف، من مذكرات القصف البيروتي، ناقة البسوس، القصيدة الزجاجية، رسالة (شكر)، شجر التوت والفراق، قل للمليحة،

---

[1]-كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط/1، 1974م، ص: 230.

[2]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/05، ج/43، مادة (ك م ل)، ص: 3930.

[*]"الوقص، زحاف مفرد، وفيه يحذف المتحرك الثاني يدخل على الكامل./ الخزل، اتحاد الطي والإضمار، خاص بالكامل فقط./ التذييل، زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، تدخل الكامل، البسيط والمتدارك، تختص بثلاث تفعيلات: متفاعلن، مستفعلن، فاعلن./ حذذ، علة لازمة، تحذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة تنفرد بالكامل، متفاعلن: متفا." ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: من 25 إلى36.

حنين الملائكة)، أما (علاوة كوسة) فقد نظم أربع عشرة قصيدة (أسرار شهيد لم يمت، ليلة الميلاد، لحن الفجيعة، أسطورة المطر، محنة أبي فراس، تقرير مستعجل، توبة فرعون، وشم ملتهب، رحل الذين نحبهم، خطيئة مريم، الوديعة، عام الحزن، عصفورة المقابر، كانا معا)، (لطيفة حساني) عشرة نصوص(للماء عزف آخر، آه يا شام، دمعة طفل عربي، نزف دمشقي، غربة، رحمك الله يا أبي، ما غاب طيفك، رحمة الله عليك يا أغلى الناس، ما خلته حلما، العقل يأمر)، وبكثافة متوسطة عند (قدور رحماني) في ثمانية قصائد (وردة التجلي، ريش الدموع، قراءة في عينيك، ضفة الأوراد، عناقيد وشهب، هديل الغروب، بحر البحور، لك عسلي وناري)، وستة لـ (سمية محنش) (تراتيل لبيدق أسير، هيت لك، الشعر، بادرة اللهب، ميدان وحق، لوردة مخضلة)، وبنسبة قليلة في باقي الدواوين، ثلاثة نصوص لـ ((عبد القادر مكاريا): أميرة، لولا الربيع، حواجز/ قصيدتان لكل من (ناصر لوحيشي): سقاك غيث الترحم، شوق وهمسات/ (معمر عيساني): وراء الموت، حبيبتي) وواحدة فقط عند ((عقاب بلخير): على الجسر).

عبرت به (**حنين عمر**) في نص "**حنين الملائكة**"[1] عن كمال تجربتها وصمودها، مع رد اعتبار للثورة الشعرية التي كانت "نازك الملائكة" رائدة لها، بعد أن هوجمت بشراسة، مؤكدة أنها ستواجه بكل ثقة كل من يحاول التقليل من قيمة إبداعها كأنها تشعل حربا، ثم تشير إلى أن شعرها لن يكون مطرا كإبداع "نازك" بل عاصفة أقوى، أوحت إليها بازدحام الكامل بالحركات مع تكثيف الأجزاء المضمرة مما سرع إيقاعه، الموضح بالجدول الآتي:

التكرار / التفعيلة	التكرار	النسبة المئوية
صحيحة	**61**	**٪44.20**
مضمرة	**77**	**٪55.79**

قرنت اسمها مع لقب رائدة الشعر الحر (نازك) لتوحي إلى القارئ بأنها قطب مهم من أقطاب الشعر لا يقل أهمية عن رواده، بثقة عالية والصيغة الاسمية للعنوان تجسد الاستقرار والثبات الذي يدعمه تفوق التفعيلات المضمرة على الصحيحة. لكن هذا السكون يتحرك عبر الفضاء الدلالي لمضمون النص بما يثير فكر القارئ، فهي لم تستسلم أمام أعداءها بل تكمل مشوار التجديد والإبداع الذي توقفت عنده (نازك) بكل إسرار، وهذا ما يلخصه البيت الثاني وما قبل الأخير، تقول:

إِنِّي وَقَفْتُ أَمَامَ وَجْهِ خَنَاجِرِي * فَإِلَى مَتَى تَبْقَى الضَّحِيَّةُ وَاقِفَةْ**

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

[1]–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: من 155 إلى 158.

إِنِّي وَقَفْتُ أَمَامَ وَجْهِ خَنَاجِرِي * مَا هَمَّنِي ... إِنِّي سَأَبْقَى وَاقِفَهْ**

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

فالثاني تسيطر عليه الحركة التي تدل على الصراع والخوف من الانهزام، أما الأخير فيهدأ الإيقاع مفيدا ثباتها وانتصارها. وفيما يخص القافية فهي من المتدارك، يوجد بين ساكنيها متحركان (فاعلن)، جاءت مقيدة بروي "الفاء" المهموس، دالا على رقة النساء، وجاء منصوبا لصمودها أمام سخرية الرجال من إنجازاتها الإبداعية، وأوحى الوصل* بهاء السكت إلى غضبها واختناقها من الوضع، وتظهر ألف التأسيس** التي تفصل بينها وبين الروي حرف دخيل مجرور في بنية القافية: "نازفه، واقفه، خائفه" بشكل يؤدي تأثيرا جماليا يزيد في إدراك دلالات الألم مع معاني التحدي والصمود.

ومثلما عبر "الكامل" عن القوة والصمود دل على العجز وقلة الحيلة في نص وحيد من ديوان الشاعر **(معمر عيساني)** بعنوان **"وراء الموت..."**[1]، يقول في مطلعه:

عَجِزْتُ عَنْكِ يَا قَصِيدَةَ مَوْتِي * وَبُحْتُ بِالسِّرِّ إِلَيْكِ فَبُحْتِ**

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

ويلخص الجدول الآتي الصور التي وردت عليها أجزاءه:

التفعيلة / النسبة المئوية	صحيحة (متفاعلن)	المتغيرة				
		موقوصة (مفاعلن)	مضمرة (متْفاعلن)	مقطوعة (متفاعلْ)	مخزولة " (متْفعلن)	مضمرة مقطوعة (مُتْفاعلْ)
التكرار	08	15	14	10	05	02
النسبة	٪14.81	٪27.77	٪25.92	٪18.51	٪09.25	03.70

أوحت سيطرة التفعيلات المتغيرة على الصحيحة إلى توتر الشاعر، وكان للأجزاء المضمرة والموقوصة الحصة الكبرى من الحضور، فالأول يحدث بطء الزمن الذي يعبر عن عجزه، والثاني يؤدي إلى زيادة الحركة التي تشير إلى انفعاله، بالإضافة إلى انتشار الأجزاء المقطوعة في أضرب الأبيات مشكلة قافية المتواتر، ولها متحرك واحد بين ساكنيها (فاعلْ) وهي مطلقة تنتهي بصوت "التاء" المهموس الذي عبر عن ضعفه، ودل اقترانه بـ "ياء المد" إلى انكساره، مما شكل دعّم التواصل الجمالي بين الإيقاع العروضي والموقف الشعري.

–مجزوؤه: استخدمته **(حنين عمر)** وحدها في سبع قصائد (اعترافات امرأة، الوردة والمطر، تظلمات صوفية، جنازة بلا معزين، الصّداع، العزيزة)، ضمّنته معان مختلفة، عبرت به عن هجاء الحكام العرب في نص **"جنازة بلا معزين"**[2]، والجدول الآتي يوضح بناءه التفعيلي:

---

*"يلي حرف الروي المتحرك، قد يكون أحد أصوات المد الثلاث أو الهاء الساكنة وقد ترد متحركة." موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 358.

**"هو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك." المرجع نفسه، ص: 366.

[1]–معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 103–104.

[2]–ينظر: حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: 109.

التفعيلة / النسبة المئوية	صحيحة (متفاعلن)	المتغيرة		
		مضمرة (مْتفاعلن)	مذيلة(متَفاعلانْ)	مضمرة مذيلة(مْتفاعلانْ)
مرات التكرار	38	31	11	12
النسبة المئوية	٪41.30	٪33.96	٪11.95	٪13.04

ارتبطت دلالة العنوان بمضمون القصيدة، والتي تشير إلى مأساة الوطن العربي الذي تبكيه الشاعرة بحرقة، فلم تكتف بالجنازة، بل الأمَرّ من ذلك وقوعها دون معزين، فلا أحد يخفف ألم الشعوب الذين يعانون جمود الحياة وقسوتها بسبب الفقر، الاستعمار وخيانة الحكام لتقديم مصالحهم الشخصية على خدمة البلد، وتفوقت الأجزاء المتغيرة، بحيث أدت جميع التغيرات إلى إبطاء الزمن مُحاكية فاجعة العرب وأثرها المأساوي على نفسية (حنين)، وما يزيد الأمر سوء، غياب الأمل في استرداد مجده، تقول:

وَجَعٌ بِهِ بَلَدِي الَّذِي * شَاخَتْ بِهِ كُلُّ الْجِيَادْ**[1]

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

هذا من جهة، ومن جهة أخرى أشارت إلى حثها القارئ على التأمل بتأنٍ في أضرب النص المذيلة، فكانت القافية من المترادف، أي لا متحرك بين ساكنيها (فال)، تقول:

لَكِنَّمَا الدُّنْيَا ابْتِلاَ * بَعْضُ الْبَلاَءِ بِهَا اجْتِهَادْ**

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

وَالْبَعْضُ مُجْتَهِدٌ بِنَا * مِنْ بَابِ غِلٍّ أَوْ عِنَادْ**[2]

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

انتهت الأبيات بروي "الدال" الشديد والمجهور، مسهما في تحديد قسوة الوضع وشدته، كما أوحى التقييد إلى الانغلاق الذي يسيطر على الشعوب العربية، بالإضافة إلى ما أداه الردف وهو حرف مد قبل الروي من استطالة امتدت لتستوعب من الألفاظ ما يعبر عن التجربة الشعرية ويلفت انتباه القارئ للنهوض.

كما عبرت بهذا الوزن عن شدة انفعالها بحبها المجنون في قصيدة **"اعترافات امرأة"**[3].

2-2-البسيط: في اللغة "من بسط الشيء أي نشره، سمي بسيطا لانبساط أسبابه"[4] يتكون من تردد تفعيلتي (مستفعلن فاعلن)، يدخله من الزحاف "الخبن والطي والخبل*، ومن العلل القطع والتذييل"[5] توفر تاما ومشطورا،

---

[1]-ينظر: حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: 109.

[2]-ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-المصدر نفسه، ص: 40.

[4]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/4، مادة (ب س ط)، ص ص: 282-283.

*" الخبل، من الزحافات المركبة، وهو "اجتماع الخبن والطي يدخل البسيط، الرجز، السريع والمنسرح، يختص بتفعيلتين هما مستفعلن ومفعولات." موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص ص: 29-30

[5]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 91.

فأما التام، ظهر في ستة نصوص بـ "مقام الاغتراب" في (وقفة، أريج الروح، حنين، عصفورة الشرق، معذرة أردت عطرك، بوح)، و"أغنية تشبهني" (جزائر الروح، ترنيمة إلى أرض عقبة الفهري، أغنية تشبهني، وجه من نخيل عقبة، دثرت قبرك، معازف الصمت)، و"ثروة عمري" (غلال النبي عليه السلام، معزوفة الدمع والحنين، الخنجر والمنارة، رعاف القلب، رشة نار، محو واتحاد)، أربعة نصوص بـ "مهر ليلى" في (لست أدري، ماذا سأجني؟، رقصة الأيك، حتّام)، نصّان بـ "فجر الندى" (فجر الندى، دنا المساء)، ومرة وحيدة في كل من "قصيدة تبحث عن أنثى"(ظلال)، "مسقط قلبي"(كامل الحسن) و"أحبك والنصف"(قيس)، "ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات" (الرحلة الأخرى الأخيرة).

وقع الاختيار على نص "**رعاف القلب،**"[1] تتلخص تفعيلاته في الجدول الآتي:

التفعيلة / التكرار	مستفعلن		فاعلن		المجموع
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	
صحيحة	19	٪39.58	06	٪12.50	٪52.08
مخبونة	05	٪10.41	18	٪37.50	٪47.91

تألف النص من ستة أبيات مشتملا على معاني الغزل وعشق الشاعر لحبيبته، وتقاربت الأجزاء التامة والمخبونة، بصورة توحي إلى سعادته وهو يصف أحاسيسه، فقلبه المحب يخفق بشدة منتجا تسارعا إيقاعيا، يقول:

خَبَّأْتُ حُبّكَ فِي قَلْبِي كَفَاتِحةٍ * وَصُنْتُ عَهْدَكَ بَيْنَ الْكُحْلِ وَالْمُقَلِ**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0// 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/

وَخُضْرَةُ الْعُشْبِ فِي صَدْرِي يُمَشِّطُهَا * حَنَانُ عَيْنَيْكِ بِالْأَشْعَارِ وَالْقُبَلِ**
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

مَحْبُوبَتِي امْتَلَأَتْ رُوحِي وَمَا رَوِيَتْ * وَالْقَلْبُ يَشْهَقُ، لَمْ يَرْجِعْ وَلَمْ يَصِلِ**[2]
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/

كثر الخبن في الأفعال مُفعلا الحركة (وصنت/ يمشطها/ امتلأت/ ما رويت/ يشهق/...)، كما دلت التفعيلات الصحيحة عن السكينة والهدوء في ذاته بسبب هذا الحب، وجاءت القافية من المتراكب، ويفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات "(فاعلتن)، توالت الحركات فيها محققة قوة إيقاعية تجذب اهتمام المتلقي، محتوية حرارة المشاعر بما تتوفر عليه من وضوح سمعي خاصة وأن روي "اللام"من الأصوات البينية، وعكس إشباعها بـ "ياء المد" سعادة البوح بحس جمالي غني بالجرس الموسيقي والوضوح السمعي لتبليغه إلى الحبيبة.

–مشطوره: يفقد نصف التفعيلات، استخدم مرتين واحدة في نص "**رقم مراسلك لا يرد،**"[3] وقد أوحى به الشاعر عن شدة غضبه وحزنه لغياب التواصل مع الحبيبة، وهومقطعي يتألف من ثلاثة مقاطع، يغير الروي عند كل

[1]–قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 98.

[2]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–عبد القادر مكاريا: أحبك.. والنّصف، ص ص: 07–08.

مقطع (عِ/بِ/لِ)، محافظا على نفس القافية "فاعلتن"، مطلعه:

رُدِّي فَإِنَّ دَمِي * يَغْلِي مِنَ الْغَضَبِ**

والأخرى في قصيدة "**جدارية الوجه الغائب**"[1]، يقول:

يَا رَاسِمًا وَجْهِي * خَالَفْتَ أَلْوَانِي**
0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/0/

وَجْهِي أَنَا أَخْضَرْ * لَا أَحْمَرٌ قَانِ**
0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/0/

وَالدَّمْعُ مِعْطَارٌ * مِنْ فَرْطِ تِحْنَانِ ي**[2]
0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/0/

استثمر الشاعر الطاقة الدلالية الكامنة في اللونين الأحمر والأخضر لإنشاء صورته الشعرية، نتيجة وعيه لدورهما الجمالي في إثراء النص بإيحاءات مثيرة، ففي البداية ينفي عن وجهه الحمرة القانية أي الشديدة، ويعرف عن الأحمر ارتباطه "في التراث بالمزاج القوي وبالشجاعة والثأر"[3] وعادة ما يكون احمرار الوجه عند الشعور بالخجل أو الغضب الشديد، فنفى المبدع غضبه رغم كل ما يحسه من ألم لابتعاده عن وطنه مع ما يحدث فيه من أمور مزعجة، مؤكدا على هدوئه باستخدام الأخضر الذي يبث الراحة عند التأمل فيه، لأنه "لون يرتبط بالرزق والخصب والشباب الذي توحي به خضرة النبات الغض الرطب وهما مبعث فرحة الإنسان"[4] فيبث الأمل بتحسن أوضاع وطنه، بحيث يناديه بـ "خضراء"، يقول:

خَضْرَاءُ لَا تَبْكِي * فَالدَّهْرُ يَوْمَانِ**
0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/0/

إِنِّي سَأَهْوَاكِ * مِنْ دُونِ إِخْوَانِي**
0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/0/

آتِيكِ فِي وَلَعٍ * وَالْحُبُّ عُنْوَانِ ي**[5]
0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/

يستعد لتقديم كل ما يملك من حب ومال كي يسود الأمان، بصور جمالية ذات أبعاد سياسية، ويضم الجدول الآتي البناء التفعيلي للنص:

---

[1]–علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص ص: 73–74.

[2]–المصدر نفسه، ص: 73.

[3]–ينظر: أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، مصر–القاهرة، ط/2، 1997م، ص: 184.

[4]–ينظر: المرجع نفسه، ص: 210.

[5]–علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص: 73.

التفعيلة / التكرار	مستفعلن		فاعلن		المجموع
	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	
صحيحة	40	٪50.00	00	٪00.00	٪50.00
مخبونة	00	٪00.00	01	٪01.25	٪01.25
مقطوعة	00	٪00.00	39	٪48.75	٪48.75

تساوت الأجزاء التامة مع المتغيرة، وقد اختصت التغيرات بـ "فاعلن" فقط، المشكلة للأعاريض والأضرب فقطعت، مما هدّأ الإيقاع. أما القافية فهي من المتواتر بروي "النون" البيني ذي القوة السماعية التي دعمتها ألف الردف وياء المتكلم الذي جعل من التجربة مأساة ذاتية، بغية التأثير العميق في المتلقي.

2-3-المتقارب: من القرب نقيض البعد، وهو فعولن ثماني مرات، وسمي هكذا لأنه ليس في أبنية الشعر شيء تقرب أوتاده من أسبابه كقربه، وذلك لأن كل أجزائه مبنية على وتد وسبب"[1] يدخله زحاف القبض، وعلل القصر، الحذف والبتر*. شغل في "باب الجنة" سبعة نصوص (الرهان على الرقم 13، إلياذة الحنين، مخططات الدمار الشامل، أمومة ملغاة، اعتذار رسمي، السكّر المرّ، قراءة في فنجان السماء)، وخمسة في "ارتعاش المرايا" تختلف القافية والروي في (وحي الغرباء)، والبقية تسير بشكل عادي (إلى عرش بلقيس، إلى ذات النطاقين، عزاء مرتعش، موسم الحرف)، وثلاثة في "مهر ليلى" (الشفق البعيد) موحدة القافية والروي، (أغنية عاشق مجهول)يتبدل فيها الروي بانتظام، وتتغير القافية مع الروي بـ (في ذمة الكبرياء)، واثنان لـ "سمية محنش" (من نافذة البحر، ساحرة) و"قدور رحماني" (قامتي الثانية، تعالي)، وواحدة لـ "عبد القادر مكاريا"(غانية)، و(رسالة إليك..) لـ "معمر عيساني"، وأخرى متنوعة القافية والروي بانتظام لـ "كمال مغيش" (الهزار العربي الجريح، !!).

استغلته (**سمية محنش**) في الفخر بإبداعها بقصيدة "**ساحرة**"[2] تتغنى بشغف العشق الوحيد المتمثل في الشعر، ولا مكان في قلبها لسواه، يلخص الجدول الآتي تفعيلاتها:

التفعيلة / التكرار	التكرار	النسبة
صحيحة	50	٪62.50
مقبوضة	11	٪13.75
محذوفة	19	٪23.75

تنوع الإيقاع بين البطء والسرعة، حيث تتفوق الأجزاء التامة على المتغيرة فكان الهدوء ليدل على استقرارها على حالة حب واحدة، مثلما ورد في المطلع:

---

[1]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/40، مادة (ق ر ب)، ص ص: 3566-3568.

* القبض، "حذف الساكن الخامس، يحدث في الطويل، المتقارب، الهزج والمضارع يختص بتفعيلتين هما: فعولن ومفاعيلن."/ حذف، علة لازمة تحدث بـ "إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، تقع في الطويل، المديد، الهزج، الرمل والخفيف، تدخل على (فعولن: فعو، مفاعيلن: مفاعي، فاعلاتن: فاعلا)."/ بتر: علة لازمة تحدث بـ"اجتماع القطع والحذف، تحدث في المديد والمتقارب بتفعيلتين، فاعلاتن: فاعلْ، فعولن: فعْ." ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: من27 إلى38.

[2]-سمية محنش: مسقط قلبي، ص: من 74 إلى76.

أَقُولُ الَّذِي يَذْهَلُ الشِّعْرُ مِنْهُ *** وَتَرْجفُ مِنْ سِحْرِهِ السَّاحِرَهْ [1]

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

أما الحركة السريعة فنتجت عن تصغير حجم التفعيلة بفعل القبض والحذف، وأفادت تضييق مجال عشقها وتخصيصه للشعر دون غيره، فهو وحده ملك على قلبها، تقول:

أُحِبّكَ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَنْحَنِي *** سَنَابِلُ أَحْلاَمِنَا النَّاضِرَهْ

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

أُحِبّكَ مَسْكُوبَةٌ فِي دَمِي *** تُغَازِلُ أَجْوَائَنَا الْمَاطِرَهْ

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

أُحِبّكَ أَنْتَ الَّذِي اخْتَرْتُهُ *** وَحَوْلِي نُجُومُ السَّمَا سَاهِرَهْ

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

وَلَوْلَا الْوُجُودُ وَحُكْمُ الْوَرَى *** لَكُنْتُكَ يَا شِعْرُ.. فِي شَاعِرَهْ [2]

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

توحدت القافية من المتدراك، مقيدة بروي "الراء" التكراري كقوة سماعية تلفت انتباه المتلقي، وكان للوصل بهاء السكت دلالة انغلاق مشاعرها على الشعر.

واستغل الشاعر (علاوة كوسة) التدفق السريع لـ (فعولن) في نص "**وحي الغرباء**"[3] مترجما خوفه من غربته ووحدته، يمكن تقسيم النص حسب أنواع القوافي إلى ثلاثة أجزاء، والجدول الآتي يوضح تردد الأجزاء:

القافية / التفعيلة	(1–9) فعلن مردوفة بـ "الألف"، روي "رو"		(10–13) فعلن مردوفة بـ "الياء"، روي "نَ"		(14–20) فال المقيدة مردوفة بـ "الألف"، روي "تْ"	
	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية
صحيحة	61	٪38.12	27	٪16.87	46	٪28.75
مقبوضة	11	٪06.87	05	٪03.12	04	٪02.50
مقصورة	00	٪00.00	00	٪00.00	06	٪03.75
المجموع	72	٪45.00	32	٪20.00	56	٪35.00

هيمنت الأجزاء التامة، فقد استفيد في الجزء الأول من القبض الذي أنقص طول التفعيلة ليكون الإيقاع أكثر تدفقا واسترسالا، ويحتوي في اللغة على معاني "الضيق والانطواء والعزلة"[4] التي أوحى إليها النص فالشاعر حزين وحيد من دون حبيب يؤنسه، يُلفت انتباه المتلقي إليه مستندا إلى إيقاع القافية بالقوة السماعية لروي "الراء" التكراري مع ألف الردف التي تسبقه وواو المد التي تتبعه، مما يسهم في تعميق دلالة الحزن بما يحاكي انفعاله عند سرد مآسيه، يقول:

---

[1]–سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 74.

[2]–المصدر نفسه، ص ص: 75 –76.

[3]–علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص: 115.

[4]–ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ق ب ض)، ص 711.

وَقَلْبُ الْغَرِيبِ يَدُقُّ وَيَبْكِي *** رِفَاقًا عِظَامًا إِلَى الْغَرْبِ صَارُوا

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

وَعَيْنُ الْغَرِيبِ تَجُودُ بِلَيْلٍ *** بَطِيء الْمَسَارِ فَأَيْنَ النَّهَارُ؟ [1]

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

ثم عبّر عن حزنه لفراق الحبيب، مستعينا بهيمنة الأجزاء التامة الموحية إلى صدق المعاناة، يقول:

وَآهٍ .. وَمَنْ كَانَ يَدْرِي بِأَنِّي *** سَأَرْثُو بِنَفْسِي النَّشِيدَ الْحَزِينَ [2]

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

كما استفاد من قافية المتواتر بروي "النون" الذي انتشر بكثافة بلغت عشر مرات في البيت السابق، يتميز بالوضوح السمعي وشدة التأثير، ليعكس حسرته ووجعه، وقد أسهمت "ألف المد" بفعل الإشباع في الإشارة إلى اتساع مساحة الألم لأنها أوسع الصوائت مخرجا، بالإضافة إلى ما أفاده "ياء المد" كردف في التنفيس عن دواخله.

وفيما تبقى من النص يحيل إلى تشاؤمه وخوفه من الحب خشية هجر الحبيب، مؤكدا وفاءه لحبيب غادر الحياة فكان سبب وجعه وغربته، يقول:

وَأَخْشَى هَزَارًا يَطِيرُ وَيَنْأَى *** وَلاَ يَبْقَ إِلَّا صَدَى الذِّكْرَيَاتْ

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

وَيَنْسَى الَّذِي كَانَ مِنَّا جَمِيلاً *** وَيَهْوِي بِهِ سُلَّمُ الْأُمْنِيَاتْ [3]

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

انتقل إلى قافية المترادف مقيدة، تسببت فيها علة "القصر"، وهو في اللغة "القطع دون استئصال"[4]، أي أن انقطاع الوصال بينه وبين الحبيب لم يُنسه ما جمعهما، لذا يستمر عذابه الطويل لوفائه واشتياقه دون وصال، وهذا هو الانغلاق الذي أفاده تقييد القافية، مُنتهيا إلى سدّ باب قلبه بعد أن جعله مسكنا لحبيب واحد حتى بعد موته، مستندا إلى "التاء" المهموس كروي يدعم تعبه بعيدا عن الحبيب.

وفي الاتجاه المعاكس لهذا المعنى توضح (**حنين**) في نص "**السكّر المرّ**"[5] هجرها للحب الذي أذاها، رغم كل ما فيه من لذة، تقول:

وَسَلْ لَا تَلُمْنِي إِذَا قُلْتُ: (لَا) *** وَسَائِلْ عَنِ السَّبَبِ الْمُوجِعِ

أَنَا قَدْ عَشِقْتُ زَمَانًا سَلَا *** وَمَا عَادَ فِي الْعِشْقِ لِي مَوْضِعِي [6]

---

[1]–علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص: 115.

[2]–المصدر نفسه، ص: 116.

[3]–المصدر نفسه والصفحة نفسها.

[4]– مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ق ص ر)، ص 738.

[5]–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص ص: 142–143.

[6]–المصدر نفسه، ص: 142.

3- الأوزان قليلة الاستعمال

استمر بعض الشعراء في النظم على أوزان شاع هجرها في الشعر المعاصر خدمة لمعاني نصوصهم، منها:

3-1-الطويل: الطول نقيض القصر سمي بذلك لأنه أطول الشعر كله، ولأن أوتاده مبتدأ بها فالطول لمتقدم أجزائه لازم[1] مزدوج التفعيلة (فعولن مفاعيلن) لا يستخدم إلا تاما[2]، يدخله من الزحاف القبض والكف*، ومن العلل الحذف. ندر في الدواوين، بحيث ظهر في نصين عند كل من ((ياسين عرعار): "حنين إلى الماضي، أهواك يا بحر"/(سمية محنش): "نبيذ لريكا، صمت")، وواحد لكل من ((كمال مغيش): "رياح الشوق،، (منقحة)،، !!"/(قدور رحماني): "ابن الغيم"/ (محمد الأمين سعيدي): "رؤيا"/ (ناصر لوحيشي): "الأشواق الجارحة").

عبرت به (سمية محنش) عن هروبها إلى العزلة في نص "**صمت**"[3]، والجدول الآتي يبين استغلال تفعيلاته:

التكرار / التفعيلة	فعولن		مفاعيلن			المجموع
	التكرار	النسبة		التكرار	النسبة	
صحيحة (فعولن)	57	٪27.40	صحيحة (مفاعيلن)	52	٪25.00	٪52.40
مقبوضة (فعولُ)	47	٪22.59	مقبوضة (مفاعلن)	52	٪25.25	٪47.59

تقاربت الأجزاء التامة والمقبوضة، وقد أفادت الأخيرة حالة الضيق التي تعانيها، لتحاكي معاني العنوان، فالصمت هو الامتناع عن النطق بالكلام، غير أنه لم يمنعها من البوح بالكتابة، منعزلة إلى إبداعها، تقول:

أُمَزِّغُ فِي ثَغْرِ الْقَصِيدِ تَغَرُّبِي * وَأُضْرِمُ فِي صَدْرِ التُّرَابِ فَجَائِعِي**

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

وَأَغْفُو مَعَ الْأَحْلَامِ فَوْقَ سَحَابَةٍ * فَيَصْحُو بِنَارِ الْحُلْمِ غَيْثُ مَدَامِعِي** [4]

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

كما خصّت لآخر بيت لتبيّن بأن النظم على الطويل استوعب التعبير عن جراحها لما يقع على فلسطين من ظلم، لكنها تظل صامدة لثقتها بأن النصر سيأتي، مستندة إلى تغليب التفعيلات التامة، تقول:

فَيَا مَقْدِساً فِي الرُّوحِ يَشْدُو حَمَامهُ * وَيحْنُو لَهُ شَدْوَ الْقِبَابِ السَّوَاجِعِ**

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

وَيَا نَاصِرًا خَبِّرْ سَلَامِي لِنَاصِرهْ * وَعَكَّا وَيَافَا وَالْخَلِيلَ وَجَامِعِي**

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

لَنَا نَخْلَةُ الطَّلْعِ الْمَهِيبَةِ فِي السَّمَا * وَلَيْسَ لَهُمْ بِالرَّغْمِ طُولُ الْأَشَاجِعِ**

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

---

[1]-موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 69.

[2]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/30، مادة (ط و ل)، ص ص: 2725-2726.

*الكف، "حذف الساكن السابع، يدخل المضارع، يقع في مفاعيلن، فاعلاتن، مستفع لن وفاع لاتن."موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 28.

[3]-سمية محنش: مسقط قلبي، من54 إلى 59.

[4]-المصدر نفسه، ص: 54.

نَزُفُ الْبَيَاضَ الْمُرْتَدِي شَرَفَ الدِّمَا *** وَنَرْسُمُ بِالْحنَّاءِ زَهْرَ الْأَرَاجِعِ
0//0// 0/0/0// /0// 0//0// /0// 0/0/0// 0//0//

وَنُعْلِنُ بِالْقُرْآنِ بَدْرَةَ خُلْدِنَا *** وَخَسْفَ الْأَعَادِي بَيْنَ هَذِي الْمَرَابِعِ
/0// 0/0/0// /0// 0//0// 0/0/0// 0/0// 0//0//

طَوِيلٌ لَهُ دُونَ الْجِرَاحِ فَتَائِلٌ *** وَبَوْحِي لَهُ صَمْتُ الصُّرَاخِ الْمُدَافِعِ [1]
0/0// 0/0/0// /0// 0//0// 0/0/0// 0/0// 0//0//

وجاءت القافية متداركة بروي "العين"، يتميز بصعوبة مخرجه الحلقي، ويصنف من الحروف الشعورية[2]، وفي هذا ما يتلاءم مع بث الأوجاع الحبيسة في مفردات (فجائعي/ مدامعي/ مواجعي/ الشوارع....)، التي توحي بشدة اليأس والاختناق، وأسهم إشباعه بـ "ياء المد" مع ألف التأسيس في التنفيس عن هذه الأحاسيس.

3-2-الرجز: يعني في اللغة "الارتعاد والاضطراب، وهو شعر ابتداء أجزائه سببان، ثم وتد، يسهل في السمع ويقع في النفس، سمي بذلك لاضطراب أجزائه وتقاربها"[3] لجواز "حذف حرفين من كل تفعيلة وكثرة إصابته بالزحافات والعلل"[4] المتمثلة في "الخبن والطي والخبل والقطع[5] وقد ظهر مرة واحدة عند (اسين عرعار) في قصيدة "نهى" و"**جارة الغروب**"[6] لـ (قدور رحماني) مُتخذا شخصية المرأة بأسلوب جمالي رفيع، ليعبر عن شوقها وحنينها لحبيب غائب، عودها على معاناة بُعدِه عنها، يلخص الجدول الآتي الصور التي جاءت عليها تفعيلاتها:

التكرار / التفعيلة	التكرار	النسبة
صحيحة	18	٪27.27
مخبونة (متفعلن)	17	٪25.75
مطوية (مستعلن)	09	٪13.63
مخبونة مقطوعة (متفعلْ)	22	٪33.33

أدت هيمنة التغيرات إلى إنقاص حجم التفعيلة وتسريع الإيقاع، مما عكس الانفعال الناتج عن حرارة الشوق موحيا إلى عدم استسلامها وإصرارها على لقاء حبيبها القاسي، تقول:

يَشْتَعِلُ الشَّذَى لَهُ وَتَشْدُو *** أَوْرِدَةُ الْأَنْهَارِ وَالدُّرُوبِ
0///0/ 0//0// 0/0// 0///0/ 0//0/0/ 0/0//

تَسْبِقُنِي أَصَابِعِي إِلَيْهِ *** وَقُبْلَتِي وَحُلَّتِي وَطِيبِي
0///0/ 0//0// 0/0// 0//0// 0//0// 0/0//

[1]-سمية محنش: مسقط قلبي، ص ص: 58-59.

[2]-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة-، ص: 172.

[3]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج / 03، ج/ 18، مادة (ر ج ز)، ص ص: 1587 -1588.

[4]-ينظر: صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد-العراق، ط/5، 1977م، ص: 123.

[5]-ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي: ص ص: 175-181.

[6]-قدور رحماني: ثروة عمري، ص ص: 104-105.

يَا هَاجِرِي مَتَى تَعُودُ حَتَّى * أَضُمَّ فِيكَ جَارَةَ الْغُرُوبِ** [1]

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

وأفاد القطع دلالة الانفصال والبعد عن الحبيب، والطي انطواءها "متجهة نحو شعورها الذاتي، الذي أدى بها "إلى السهو وفرط الحساسية"[2] كما بُني النص على عروض وضرب مخبونين مقطوعين وهذا النوع من الأضرب يلزمه الردف[3] وقد التزم به الشاعر بـ "ياء المد"، فوردت القافية من المتواتر بروي "الباء" المشبع بياء المد وكان لهذا الأخير بحضوره الثنائي–مدا وردفا–قوة إيقاعية تنسجم مع الصمود وانتظار اللقاء رغم غلبة الشوق والحنين.

3–3–الرمل: يعني في اللغة «الهرولة، وهو دون المشي وفوق العدو»[4]، وهو من الأوزان الصافية، يتألف من تردد "فاعلاتن"، يدخله من الزحافات "الخبن والكف والشكل" ومن العلل "الحذف والقصر والتسبيغ"[*] ظهر في نصين لـ (ياسين عرعار): ذنب من، مهر ليلى، ومرة واحدة عند كل من (قدور رحماني): جناح الحب، (سمية محنش): طاعن في الوهم قلبي، (لطيفة حساني): تغريبة التوليب، و(حنين عمر): رجالوجيا (menologia) من ديوان "باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)".

انتقلت (**حنين عمر**) في نص **رجالوجيا: (menologia)**[5] من سذاجة الإيمان بقصص الحب والشعر إلى العودة للواقع بخبرة عالية، وقد ترجمت العنوان إلى الإنجليزية ومعناه علم الرجال، مبينة تعمقها في دراستهم، ولا مجال لأي رجل أن يخدعها أو يستغل مشاعرها، وتألف من ثمانية عشر بيتا، يلخص الجدول الآتي أشكال تفعيلاته:

التكرار / التفعيلة	التكرار	النسبة المئوية
صحيحة(فاعلاتن)	75	٪69.44
مخبونة (فعلاتن)	23	٪21.29
محذوفة (فاعلا)	09	٪08.33
مكفوفة (فاعلاتُ)	01	٪00.92

سيطرت الوحدة التامة، كإشارة إلى تمام نضجها، وصحة قراراتها، مُغيبة الأجزاء المتغيرة في قولها:

لَمْ أَعُدْ تِلْكَ الَّتِي كَانَتْ رَبِيعًا * تَطْرَحُ الْأَحْلَامَ فِيهِ الْيَاسَمِينَا**

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

---

[1]–قدور رحماني: ثروة عمري، ص ص: 104–105.

[2]–مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ط و ى)، ص: 572.

[3]–ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص: 175.

[4]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/3، ج/20، مادة (ر م ل)، ص: 1734.

[*] الشكل، "يلتقي فيه الخبن والكف، يدخل المديد، الرمل، الخفيف والمجتث يقع على تفعيلتين: فاعلاتن، مستفع لن."/ التسبيغ، "زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف، تنفرد بالرمل فقط فاعلاتن: فاعلاتان." موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص ص: 30–34.

[5]–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: من 132إلى 134.

دَمْعَةٌ مِنْ أَجْلِ نَفْسِي يَا صَدِيقِي *** دَمْعَةٌ مِنْ أَجْلِ أَنْ أَرْوِي الْجُفُونَا
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
لَسْتُ أَبْغِي أَنْ أَبِيعَ النَّفْسَ شَكّاً *** إِنَّنِي ... بِاللَّهِ مِمَّنْ يُؤْمِنُونَا[1]
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

والخبن أكثر التغيرات حضورا، دل على سرعة بديهتها وشدة فطنتها بما يحققه من سرعة الإيقاع، تقول:

أُنْبِئُ الْقَلْبَ إِذَا غَيْثٌ هَمَى *** أُنْبِئُ الْمَاءَ إِذَا يَشْتَعِلُونَا
0/0/// 0/0/// 0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/
أَقْرَأُ الْكَفَّ إِذَا صَافَحْتُهَا *** أَقْرَأُ النِّيَّاتِ بَوْحًا وَعُيُونَا
0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/
أَدْرُسُ الْوَاقِفَ فِي غَمْضَةِ عَيْنٍ *** أَعْرِفُ الْأَصْنَافَ تَكْوِينًا وَجِينَا[2]
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0///

وشكلت الوحدة الإيقاعية المحذوفة "فاعلا" أعاريض نصف القصيدة، مما أوحى إلى غياب نقص عقلها وسذاجتها في الماضي، وجاءت البقية تامة لتفيد وعيها في الحاضر، وخير ما يعبر عن هذا قولها:

قِصَّتِي فِي الصِّدْقِ صَارَتْ كِذْبَةً *** آخُذُ الشَّكَّ وَأُعْطِيكَ الْيَقِينَا
0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/0/// 0/0//0/
لَمْ أَعُدْ أَبْنِي قُصُورًا فِي رِمَالِي *** لَمْ أَعُدْ أَعْشَقُ تَيْهًا وَجُنُونَا[3]
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0///

وجاءت القافية متواترة، مانحة قوة إيقاعية منبعها بينية بروي "النون" المشبع بسعة مخرج "ألف المد"، مع الردف بـ "الياء والواو"، مُحدثا تنوعا أوحى إلى حالة الشاعرة في الماضي وما آلت إليه في الحاضر.

-مجزوءه: ورد في نص "**ارتعاش المرايا**"[4] فقط، متنوع الروي، يلخص الجدول الآتي بنية أجزاءه:

التفعيلة / النسبة المئوية	صحيحة (فاعلاتن)	المتغيرة		
		مخبونة (فعلاتن)	مقصورة (فاعلان)	مخبونة مقصورة (فعِلان)
مرات التكرار	64	07	24	01
النسبة المئوية	٪66.66	٪07.29	٪25.00	٪01.04

تنوع الإيقاع لاختلاف التفعيلات، منها ما يخففه، وينشطه كإشارة إلى وضع الشاعر غير مستقر، دعمه تقييد القوافي المترادفة "فالْ" مع تنوع حرف الردف (ألف، واو وياء)، رغم عدم جواز تعاقب الألف معهما، كما اختلف الروي بعد كل ثلاثية كالآتي:

[1]-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص ص: من 132.
[2]-المصدر نفسه، ص ص: من 132-133.
[3]- المصدر نفسه، ص: 132.
[4]-علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص ص: 43-44.

القافية / التفعيلات	مردوفة بالياء / "بْ"		مردوفة بالألف/ "مْ"		مردوفة بالألف/"حْ"		مردوفة بالألف/"ءْ"		مردوفة بالألف/"رْ"		مردوفة بياء وواو/ عْ		مردوفة بالألف/"تْ"		مردوفة بالياء روي "نْ"	
	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته	التكرار	نسبته
(فاعلاتن)	07	٪58.33	08	٪66.66	09	٪75.00	09	٪75.00	07	٪58.33	08	٪66.66	08	٪66.66	08	٪66.66
(فعلاتن)	01	٪08.33	01	٪08.33	00	٪00.00	00	٪00.00	02	٪16.66	01	٪08.33	01	٪08.33	01	٪08.33
(فاعلان)	04	٪33.33	03	٪25.00	02	٪16.66	03	٪25.00	03	٪25.00	03	٪25.00	03	٪25.00	03	٪25.00
(فعِلان)	00	٪00.00	00	٪00.00	01	٪08.33	00	٪00.00	00	٪00.00	00	٪00.00	00	٪00.00	00	٪00.00

أوحت هيمنة الأجزاء التامة إلى واقعية الأحداث التي عاشها وتركت فيه آثارا حقيقية من الحزن تحاكي دلالة العنوان فـ "المرايا" تعكس الصورة الحقيقية لكل ما يواجهها وأفاد الارتعاش مشاعر الخوف والقلق التي مثل لها بتجزئة الوزن والاستفادة من "الخبن" ليزيد سرعة الزمن، كما وردت الكلمات التي تضمنته خبرا (حكايا، دواة، سوار، هزار، بقايا، صلاة)، يخبر عن انقضاء هذه الأشياء الجميلة بسرعة ولم يبق منها سوى الذّكريات، ولتحقيق شيء من التوازن لجأ إلى "القصر" موفّرا بطء عبّر عن وجع ذاته، ليشير إلى معاناته مع عذابه الطويل، يقول:

أَيُّهَا الْأَمْسُ الْجَمِيلْ * بَيْنَ أَجْفَانِ الْحَبِيبْ**
00//0/ 0/0//0/ 00//0/ 0/0//0/

دُلَّنِي عَمَّنْ تَوَارَوْا * لُفَّ جُدْرَانَ الْمَغِيبْ**
00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

إِنَّمَا الْأَمْسُ حَكَايَا * سَوْفَ يَرْوِيهَا الْمَشِيبْ[1]**
00//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/

حنّ إلى الماضي الجميل فيعلن شوقه الكبير لأحبائه، مستفيدا من القوة السماعية لـ "الباء" مع ردف "الياء"، ثم يعبر عن حزنه على الناس باستخدام بينية "الميم" وردف "الألف"، الذي يستغله بعدها مع "الحاء والهمزة" الحلقيين اللذين يتميزان بصعوبة مخرجهما، ليبين شدة ألمه ووحدته لعدم إدراك كل من كانوا حوله معاناته، ثم يتحد مع "الراء" التكراري، بعدها يعود إلى "الياء" مع "العين"، مقدما وصية الاعتناء بالطيور، ثم يرجع إلى الألف مع "التاء" ليؤكد انتهاء أمثاله في قوة الإحساس والوفاء، ليختم نصه معبرا عن قداسة الشعر في ذاته الحزينة بردف الياء مع "النون".

3-4-الوافر: من وفر "والوفر الكثير الواسع، سمي وافرا لأن أجزاءه موفرة له وفرة أجزاء الكامل غير أنه حذف من حروفه فلم يكمل"[2] يتألف من تردد (مفاعلتن)، يشذ استعماله تاما[3]، يدخله من الزحاف العصب، العقل

[1]-علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص: 43.

[2]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 06، ج/ 54، مادة (و ف ر)، ص ص: 4881-4882.

[3]- إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 1991م، ص:106.

والنقص ومن العلل القطف*، وأخرى غير لازمة الخرم** نظمت عليه (حنين عمر) مستمدة ما يحتوي عليه من جماليات صوتية بعروض معصوبة وضرب صحيح في (فنجان قهوة مع قيس بن الملوح، بقي المطار وحيدا على الخريطة (سفينة نوح))، كما ظهر بعروض وضرب مقطوفين في نصين (احتمالات الماء، آخر المفازة) لـ (محمد الأمين سعيدي)، ونص(خطاب في سوق عكاظ) لـ (معمر عيساني).

عبرت قصيدة **"آخر المفازة"**[1] عن مغامرة التجديد في الشعر، يلخص الجدول الآتي بناءه التفعيلي:

التفعيلة / النسبة المئوية	صحيحة	متغيرة	
	(مفاعلتن)	مقطوفة (فعولن)	معصوبة (مفاعلْتن)
التكرار	20	14	08
النسبة	٪47.61	٪33.33	٪19.04

تقارب الاستخدام التام والمتغير للتفعيلة، فيميل الشاعر بالإيقاع إلى التدفق السريع عندما يرى ثراء الشعر بالخروج عن روتين البادية والتحليق في فضاء التجديد بـ "فعولن" المقطوفة، ويتجه إلى البطء بـ "مفاعلْتن" المعصوبة حين يعبر عن حيرته وخوفه من الخوض في تطويره خاصة في الأبيات الأخيرة، يقول:

أُسَائِلُ حَيْرَةَ الْأَنْهَارِ عَنِّي * فَتُسْكِتُنِي الْمَرَافِئُ وَالسُّدُودُ**
0/0// 0///0// 0/0/0// 0///0// 0/0//

وَأَخْشَى أَنْ أَعُودَ بِغَيْرِ مَاءٍ * وَفِي قَلْبِي مَفَازَاتٌ وَبِيدُ**
0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0///0// 0/0/0//

كَأَنِّي كُلَّمَا عَانَقْتُ غَيْمًا * يُحَاصِرُ فَرْحَتِي رَمْلٌ حَقُودُ** [2]
0/0// 0/0/0// 0///0// 0/0/0// 0/0/0//

فهو يخشى فقد السيطرة على التطور الذي قد يبعد إبداعه عما هو شعر، رغم نشأته على الأصول العمودية مستعينا بالتفعيلات المعصوبة والتامة التي ترخي الإيقاع بشكل يتلاءم مع التفكير المستمر في تقاليده الأولى، مما يوحي إلى اضطرابه بين الحركة الإيجابية والسلبية للتجديد، فهو يعيش صراع الثبات عليها مع مرح البحث عن التجديد الذي يبشره بداية بالخصب ثم يخيفه في النهاية من الغرق في متاهته. كما جاءت القافية

* العصب، "تسكين المتحرك الخامس يدخل وزن الوافر في تفعيلة مفاعلتن." / العقل، حذف المتحرك الخامس ويدخل أيضا على الوافر." / النقص: "يجتمع الكف والعصب، يختص بالوافر". / قطف، من العلل اللازمة، وتجتمع زحاف العصب مع علة الحذف، تقع في الوافر فقط، مفاعلتن: مفاعلْ.) ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: من 27 إلى 36.

** الخرم، "حذف الحرف الأول من أول الأبحر المبدوءة بأحد الأصول الثلاثة التي تبتدئ بوتد مجموع، وهي: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، وتقع في الأبحر الآتية: الطويل، الوافر، الهزج، المضارع والمتقارب." المرجع نفسه، ص: 39.

[1]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص ص: 109–110.

[2]–المصدر نفسه، الصفحات نفسها.

متواترة مطلقة ومردوفة، مما أدى قوة الوضوح في السمع مع انتهائها بصوت "الدال" الشديد والمجهور الذي يوحي لشدة قلقه وفرحه من التجديد التي دعمها الإشباع بواو المد بالإضافة إلى تنويع الردف بـ "الواو والياء".

وتألف نص "**خطاب في سوق عكاظ**"[1] من خمسة وعشرين بيتا بعروض وضرب معقولين، وتجلت جمالية إيقاعه في توافق عناصره العروضية مع معانيه الدلالية، تتلخص تفعيلاته في الجدول الآتي:

التفعيلة / النسبة المئوية	صحيحة (مفاعلتن)	المتغيرة			
		معصوبة (مفاعلْتن)	معقولة (مفاعلن)	مقطوفة (مفاعلْ)	جمم "مخرومة معقولة " (فاعلن)
التكرار	21	61	66	01	01
النسبة	٪14.00	٪40.66	٪44.00	٪00.66	٪00.66

تحدث الشاعر عن حال الشعر في الوسط الأدبي المعاصر، وحال الناس والسياسة مستعينا بزحاف العقل الذي يفيد معاني المنع والحبس[2] لضعف مستوى الشعر، والعصب الذي يمثل دلالة الربط.[3]

استهل النص مفتخرا برقي منجزاته الشعرية في أول بيتين، واستفاد من التدوير بين شطري البيت الثاني،

وَأَبْصَرَكَ الْمُبِينُ لِمَا عَفَا وَتَرَا * نِيَ الَّذِي لَغَا لَحْنًا تَرَسَّمَ ا**[4]

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

وقع التدوير عند لفظة "تراني"، ممتدا في فخره، وخلى صدره من الزحاف بينما كان عجزه كله متغيرا للتعبير عن تفرده عن بقية الشعراء الذين تميزوا بضعف مستواهم الإبداعي والذي عبّر عنه في البيتين:

فَمَا تَقُولُ فِي شِمِلَّةٍ غَدَتْ * وَحَرْفٍ بَعْدَهَا عَلِهَتْ تَأَلُّمًا؟**

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

وَمَا أَقُولُ فِي رَسْمٍ تَبَلَّلَ * وَوَادٍ سَالَ فِي حَيٍّ تَهَدَّمَا ؟**[5]

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

كثف الأجزاء المعقولة والمعصوبة بصور يملأها اليأس، مما أفاد دلالة انغلاق وربط ألسنة الشعراء عن قول الجميل من الشعر، ثم سرد حال الناس الذين زالت عنهم سمات الشرف والكرم والشجاعة حتى لدى أسياد القوم والذي دعّمه التدوير الحاصل في مفردة "الرجال"، في قوله:

وَفِي كرِيهةٍ حَلَّت تَرَى الرِّجَا * ل غِلْمَانًا تَخَافُ الْمَوْتَ مقْدِمًا**[6]

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

فوسّع المدى الإيقاعي للبيت الذي يوحي بشمولية الانحطاط لتصعيد حالة التحسر. بعدها يخرج من السلبية إلى الإيجابية فيستنهض الهمم ويفخر بالعروبة التي لا تفنى عند قوله:

---

[1]-معمر عيساني: ديوان قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص ص: 105-106

[2]-مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ع ق ل)، ص ص: 616-617.

[3]-المرجع نفسه، مادة (ع ص ب)، ص 604.

[4]-معمر عيساني: ديوان قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 105.

[5]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أَيَا أَحْمَدَا إِنَّا لِأَهْلِينَا *** رِبَاطٌ بِالْيَرَاعِ نَرُومُ أَنْجُمَ ا[1]
0//0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0///0// 0//0//

خص الشاعر مفتتح البيت بتفعيلة مقطوفة بما يتلاءم مع معناها المعجمي الذي يعني القطع، بحيث انقطع عن الهجاء إلى تَمَثُّل واقع مختلف عما سبق مستفيدا من التدوير في قوله:

وَأَنْتَ لَوْ سَبَرْتَ مُهْجَتِي لَوَجَدْ تَ فِي عُرُوبَتِي قَلْبًا مُتَيَّمَ ا[2]
0//0// 0//0// 0///0// 0//0// 0/0/0// 0//0//

عبر عن تجذر وامتداد العروبة في شخصيته، ثم يشير إلى تفاؤله بالحب والشعر كمخرج من كل المآسي ومفتاح تقدم الأمة العربية. ووردت القافية من المتدارك بروي "الميم"، موحيا إلى غضبه، وأسهم التنوين مع القوة السماعية للصوت في زيادة فاعلية الإيقاع وتعميق المعنى بصورة تتناسب مع الغرض السياسي.

–مجزوءه: لم ينله الحظ الوفير، استعملته (حنين عمر) في قصيدتان (تساؤلات مؤنثة، يدك التي) و(سمية محنش) في نص "سبحاني ..بسلطانك".

أفاد التعبير به عن قلق وخوف الشاعرة من كونها أنثى في منظومة "**تساؤلات مؤنثة**"[3]، ضمنتها ألفاظا قوية ذات جرس موسيقي معبر، جاعلة من المرآة إنسانا يتكلم ومعروف بأن المرآة تعكس الصورة الحقيقية للشخص وفي هذا إحالة إلى المواجهة الصريحة لكل ما يشغل تفكيرها وتؤكد في البيتين الأخيرين خوفها منها، بعد أن تجرأت أمامها على البوح بما يشغلها في أن تكون الأداة التي ستقتلها، تقول:

نَظَرْتُ لِعُمْقِ مِرْآتِي *** وَعَيْنِي دَمْعُهَا يَطْفُرْ
سُؤَالٌ ظَلَّ سِكِّينًا *** وَخَوْفِي إِذْ بِهَا أَنْحَرْ[4]

يلخص الجدول الآتي صور الأجزاء العروضية للنص:

التفعيلة / التكرار	التكرار	النسبة
صحيحة (مفاعلتن)	13	٪21.66
معصوبة (مفاعلْتن)	47	٪78.33

تفوقت الأجزاء المعصوبة التي أشارت إلى الانغلاق الذي يحاكي خجل الأنثى وعجزها عن البوح بكل ما يشغل تفكيرها وضعفها أمام تعجرف الرجل الشرقي، تقول:

وَظَلَّ الْجُرْحِ أَسْئِلَةً *** وَدَمْعُ النَّزْفِ لَمْ يَفْتُرْ
0/0/0// 0///0// 0/0/0// 0/0/0//

سُؤَالٌ عَنْ قَبِيلَتِنَا *** وَنِسْوَتِهَا مِنَ الْمُنْكَرْ
0/0/0// 0///0// 0///0// 0/0/0//

[1]–معمر عيساني: ديوان قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 106.
[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص: من 117 إلى 119.
[4]–المصدر نفسه، ص ص: 118 –119.

أَتَأْنِيثِي ذُنُوبُ دَمِي ؟ *** فَحِلٌّ أَنْ دَمِي يُهْدَرْ
0/0/0// 0///0// 0/0/0// 0/0/0//

وَحِلٌّ أَنْ أَكُونَ بِهَا *** بِغَيْرِ الزَّوْجِ لَا أُبْصِرْ؟
0/0/0// 0///0// 0/0/0// 0/0/0//

وَحِلٌّ أَنْ أَكُونَ بِهَا *** وَلَائِمَ فِي فَمِ الْأَنْسُرْ [1]
0/0/0// 0///0// 0///0// 0/0/0//

دلت ندرة الأجزاء التامة على قلة إنصاف المرأة في المجتمع الشرقي، كما جاءت القافية متواترة مقيدة بـ "الراء" التكراري مدعما حيرتها بطرح الكثير من الأسئلة، مُفيدة تدفق الحدث وتجدده، فهي تقف وقفة المتأمل في الواقع المعاش كسؤال تتفرع عنه أسئلة معنوية ومادية تحتاج إلى إجابة، بصور مليئة بالحسرة بسبب التهميش.

وتألف نص **"سبحاني .. بسلطانك "[2] لـ (سمية محنش)** من اثني عشرة بيتا، تُبنى تفعيلاته كالآتي:

التفعيلة / النسبة المئوية	صحيحة (مفاعلتن)	المتغيرة				
		معصوبة (مفاعلْتن)	مذيلة (مفاعلتان)	مذيلة معصوبة (مفاعلْتان)	مخرومة (فاعلتن)	مخرومة معصوبة (فاعلْتن)
مرات التكرار	13	27	01	04	01	02
النسبة المئوية	٪27.08	٪56.25	٪02.08	٪08.22	٪02.08	04.16

تحدثت عن مغامرتها مع الشعر كأهم مشروع في حياتها، مغيرة الروي بعد كل بيتين ونوعت القافية، تقول:

كَمَنْ يَحْيَا وَلَا يَحْيَا *** بَسَطْتُ الْعُمْرَ لِلدُّنْيَا
0/0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0/0//

وَخُضْتُ الشِّعْرَ أُغْنِيَةً *** يَجُنُّ جُنُونُهَا فِيَّا [3]
0/0/0// 0///0// 0///0// 0/0/0//

كثفت العصب في البيتين، محاولة تهدئة الزمن لتستغل أكبر وقت ممكن للتعبير عن دواخلها مع قافية متواترة بروي "الياء" الممدود بالألف، ودعم الإيقاع كثرة تردده، مما عبّر عن تمكنها من الشعر. ثم تنتقل في البيتين (3-4) إلى "الراء" الذي يتردد بكثرة محتفظة بنفس القافية، وقد أوحت إلى التفاؤل، والانطلاق والتنقل عبر الزمن، وجاءت العروض فيهما معصوبة مذيلة، مما أفاد طول الزمن الملائم للدلالة السابقة. بعدها تغير الروي إلى "النون" في البيتين (5-6)، أشارت به إلى أزلية علاقتها بالشعر خاصة مع اتصاله بألف المد والردف، قائلة:

وَقَبْلَ الْبَدْءِ أَعْرِفُهُ *** وَيَعْرِفُنِي إِلَى الْآنَا
0/0/0// 0///0// 0///0// 0/0/0//

وَمِنْ آنٍ إِلَى آنٍ *** أَحَلْنَا الْوَقْتَ عِرْفَانَا [4]
0/0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0/0//

---

[1]-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص ص: 117 - 118.

[2]-سمية محنش: مسقط قلبي، ص: من51 إلى 53.

[3]-المصدر نفسه، ص: 51.

[4]-المصدر نفسه، ص: 52.

اعتمدت قافية "فال" مقيدة بروي "الميم" لتدل على الامتداد والذوبان، خاصة مع علة التذييل في الضرب، مما أدى معنى توحدها مع الشعر. وعادت في البيتين (9-10) إلى قافية المتواتر والمردوفة والمتحركة بـ "الياء"، مفيدا سيرورة الشعر وانتشاره مع خضوعه للتغيير ودوام التطور وقد كان للامتداد الحاصل بين البيتين فيما يسمى بالتضمين* دورا في دعم هذه الدلالة. وفي الأخير (11-12) تستند إلى روي "الباء" وما يحمله من قوة وصلابة تحاكي ميزات الشعر في جانبيه التقليدي والمعاصر.

3-5-الخفيف: من الخفة وهي ضد الثقل والرجوح، سمي بذلك لخفته[1] لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، وقيل سمي كذلك لخفته في الذوق والتقطيع لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب والأسباب أخف من الأوتاد[2] يدخله من الزحاف الخبن، الكف، الشكل ومن العلل الحذف والقصر[3]. وأخرى غير لازمة تتمثل في التشعيث** ندر النظم عليه، ورد في نصين فقط واحد "أقبلي" لـ (قدور رحماني) و"**من وراء الستار**[4]" لـ (عقاب بلخير)، يلخص بنية أجزاءه الجدول الآتي:

التكرار والنسبة / نوع التفعيلة		التكرار	النسبة	المجموع
صحيحة	فاعلاتن	104	٪37.14	٪42.81
	مستفع لن	16	٪05.67	
مخبونة	(فعلاتن)	58	٪20.56	٪48.21
	(متفع لن)	78	٪27.65	
مشعثة (فالاتن)		26	٪09.21	09.21

تفوقت التفعيلات المخبونة، مما سرع الإيقاع بما يتلاءم مع حالة الانفعال التي تتوزع بين استنهاض الهمم ونفحات صوفية مع المرور بمحطة حب والتأمل لمستقبل ناجح، منسجما مع قول أن «الخبنة ما تحمله في حضنك»[5] أي ما يكنزه الشاعر في صدره بصورة تحاكي عنوان النص، يقول في الحب:

سَكَنَتْ فِي دَمِي وَأُوقِنُ أَنِّي * فِي دَمِي دَفْقَةٌ مِنَ الْأَنْهَارِ**
0/0/// 0//0// 0/0//0/ 0//0// 0/0/0/

مَطَرٌ مِنْ عُيُونِهَا رَشَّ قَلْبِي * وَأَفَاضَ الْكَاسَات بِالْمِقْدَارِ** [6]
0/0/// 0//0// 0/0//0/ 0//0/0/ 0/0/0/

---

* من عيوب القافية، لا يتم المعنى بنهاية البيت، و"سمي بذلك لأنك ضمنت البيت الثاني معنى الأول، لأن الأول لا يتم إلا بالثاني." ينظر: الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/3، 1994م، ص: 166.

[1]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/14، مادة (خ ف ف)، ص ص: 1212-1213.

[2]-عيسى علي العاكوب: موسيقى الشعر العربي، ص 144.

[3]-ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي: ص ص: 267-269.

** التشعيث، "حذف أحد متحركي الوتد، تدخل الخفيف، المجتث والمتدارك، في تفعيلتين، فاعلاتن: فالاتن، فاعلن: فالن." المرجع نفسه، ص:38.

[4]-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: من 77-79.

[5]-مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (خ ب ن)، ص:217.

[6]-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 77.

قارب الخبن بين الحركات، منتجا فضاء ثريا بالإيقاع تحتويه جمالية الارتباط الحركي المساير للتواصل بين الشاعر وحبيبته، وتدعم علة "التشعيث" فكرة القلق الذي يساير معنى الافتراق لهذه العلة، الذي عزّزته قافية المتواتر (فعْلن) بتناوب ساكنين ومتحركين، مع روي "الراء" الترددي، دالا على عدم استقراره لتشتته بين الأمل واليأس. وتنوعت الأضرب (فاعلاتن، فالاتن، فعلاتن) كخروج عن القاعدة للتنويع الإيقاعي الذي يصاحبه المعنى السابق. كما استفاد من التدوير بالإضافة إلى وقوع التضمين* كامتداد شعوري يلائم توتر رؤيته الشعرية، يقول:

حُلُمِي أَنْ أَفُضَّ خَيْطَ الْأَمَانِي * وَأَفُضَّ الْغُبَارَ عَنْ أَفْكَارِي**
أَنْ أُمَارِي النُّجُومَ أَوْ أَنْ أُدَارِي عَنْ مُحِيطِي دَوَائِرَ الْإِنْحِدَارِ
أَنْ أُثِيرَ الْكَلَامَ فِي لُغَةِ الصَّمْـ * ـتِ وَأَنْ أَسْتَعِيدَ يَوْمًا جِدَارِي** [1]

3-6-المتدارك: وهو من الدرك ويعني اللحاق، سمي بذلك لتوالي حركتين فيها[2]. يدخله من الزحاف الخبن ومن العلل القطع -وقيل التشعيث-والترفيل والتذييل[3]. ورد عند (حنين عمر) في ثلاثة قصائد "وطن على شفاهك، أرض الحب، نشرة الأخبار"، و(سمية محنش) في نصين "مسقط قلبي، عابرة وهم"، ونص وحيد لـ (معمر عيساني) بعنوان "عندما نلتقي".

أشار نص "**عابرة وهم**"[4] مطالب الآخر المتناقضة لكل من الرجل والمرأة، والجدول الآتي يبين بنية أجزاءه:

التكرار / التفعيلة	التكرار	النسبة
صحيحة (فاعلن)	05	٪03.90
مخبونة (فعلن)	60	٪46.87
مقطوعةأو مشعثة (فعْلن)	63	٪49.61

عكست سيطرة الأجزاء المتغيرة مع تقارب المقطوعة والمخبونة في مقابل ندرة التامة من الأجزاء شدة انفعال الرجل والمرأة عند التفكير في الارتباط، وهذا هو الواقع فمعظم الرجال عند خطبة النساء يقدمون وعودا أغلبها لا يتحقق بل تكون فقط وسيلة لإغرائهن وكسب قبولهن، كذلك النساء يبالغن في طلباتهن الخيالية التي يعجز الرجال عن تحقيقها في كثير من الأحيان، وفي هذا ما يتلاءم مع دلالة العنوان التي تؤكد وهم الطرفين.

* ورد في ستة عشرة بيتا: (44/43/41/38/37/34/31/24/22/20/16/14/12/10/8/5)، والتضمين بين الأبيات (34/33/32).

[1]-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 78.

[2]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/16، مادة (د ر ك)، ص ص: 1363-1364.

[3]-ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 303 وما بعدها.

[4]-سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 83 إلى 86.

وفيما تعلق بالقوافي، وردت في مقطع "هو" الأول متواترة مقيدة مجردة من الردف والتأسيس مع التزام ما لا يلزم* فيُسبق "الكاف" بصوت "الياء" الساكن، فعبرت باحتكاكية الروي عن حرارة شوقه ليجتمع بها، وأفاد الإشباع بـ "ياء المد" ضعفه أمامها، وبما يتوفر عليه من سعة المخرج "الياء" كلازمة كبر مكانتها في قلبه، تقول:

لَنْ أَطْلُبَ أَكْثَرَ مِنْ كُوخٍ *** أَسْتَدْفِئُ فِيهِ بِعَيْنَيْ كِ[1]

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

وفي مقطع "هي" الأول، تكررت القافية وزنا مع اختلاف الروي، منتقلة إلى "الراء" التكراري الذي عبر عن إسرار المرأة على تحقيق الرجل لكل طلباتها، ووقع التضمين دالا على التمادي في طموحها في البيتين:

بَلْ أَطْلُبُ قَصْرًا مِنْ مَرْمَرْ *** إِنْ كَانَ مُرَادُكَ أَنْ أَفْخَرْ

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

بِحَبِيبٍ يُحْضِرُ لِي الدُّنْيَا *** لِأَكُونَ لَهُ الدُّنْيَا الْأَكْبَرْ[2]

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

ثم اعتمدت قافية المتواتر مقيدة محتفظة بروي "الكاف" في المقطع الثاني من "هو"، الذي تضمن محاولة الرجل تعويضها عن فقره بحبه مع رقي تغزله بها، معززا إيقاعه بـ "ياء" الردف ليلفت انتباهها إليه، تقول:

إن كُنْتُ فَقِيرًا يَا قَمَرِي *** فَبِقَلْبِي إِنْ الْعَاشِقِ أَفْدِيكِ[3]

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

واستخدمت قافية المتراكب (فاعلتن)، في المقطع الثاني من "هي" مؤكدة له سمو طموحها وهي تختال بجمالها الذي يُضعِف أشدّ الرجال، لذا ترى بأن من يناسبها غير موجود بعد، تقول:

أَحْلاَمُ الْعَالَمِ أَجْمَعُهَا *** تَتَنَاثَرُ حَوْلِي لِأَجْمَعَهَا

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

وَعُطُورِي الْأَجْمَلُ فِي لُجَجٍ *** بِدُمُوعِ رِجَالٍ أَصْنَعُهَ ا[4]

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

عزّز روي "العين" بصعوبة مخرجه عُسْر إرضاءها، خاصة مع الوصل بـ "الهاء" الحلقي لذي يشترك معه في ذلك، فاستخدمت الردف له ليلفت انتباهها والوصل لها لتؤكد له رفضها.

*"أن يردد في القافية حرف لو غير لم يكن مخلا بالنظم." ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص: 73.

[1]-سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 83.

[2]-المصدر نفسه، ص: 84.

[3]- المصدر نفسه، ص: 85.

[4]- المصدر نفسه، ص: 86.

كما ظهر هذا الوزن في نص "**وطن على شفاهك**"[1]، ويلخص الجدول الآتي صور تفعيلاته:

التكرار / التفعيلة	التكرار	النسبة
صحيحة (فاعلن)	00	٪00.00
مخبونة (فعلن)	61	٪63.54
مقطوعة (فعْلن)	35	٪36.45

غابت التفعيلات التامة لشدة انفعال الشاعرة وشوقها الملتهب إلى أرض الوطن الذي عبرت عنه بالتدفق السريع الناتج عن هيمنة الأجزاء المخبونة وتخفف من حدته التفعيلات المقطوعة، تقول:

(هَمَسَاتُكَ) تَعْبُرُ فِي أُذُنِي * عَنْ قِرْطِ اللُّؤْلُؤِ تَسْأَلُنِي!**
0/// 0/// 0/0/ 0/0/ 0/// 0/// 0/// 0///

عَنْ شَوْقِ الرُّوحِ لِضَمَّتِنَا * مَا بَيْنَ الْأَسْطُرِ يَفْضَحُنِي!** [2]
0/// 0/// 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/// 0///

والقافية من المتراكب (فاعلتن) مجردة من الردف والتأسيس بروي "النون" المشبع بـ "ياء المد"، موحيا بقوته السماعية إلى ذاتها المشتاقة.

3-7-المجتث: من "جثث، والجث هو قطع الشيء من أصله، سمي بالمجتث لأنه اقتطع من الخفيف بحذف (فاعلاتن) الأولى من كل شطر[3] مجزوء وجوبا ينبني من تردد "مستفع لن فاعلاتن"، له عروض وضرب صحيحين، يمتنع كف ضربه، يدخل حشوه الخبن والكف والشكل، ويجوز تشعيث ضربه، وشذّ تشعيث عروضه لغير تصريع.[4]

ورد في نص وحيد عنوانه "**آيات**"[5]، تضمن رثاء الشهيدة الفلسطينية (آيات الأخرس)*. يمكن تقسيمه إلى أربعة أجزاء تحاكي الثلاثة الأولى منه خطابات الشهيدة قبل وفاتها**.

---

[1]-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص ص: 45-46.

[2]-المصدر نفسه، ص: 45.

[3]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/7، مادة (ج ث ث)، ص: 543.

[4]-ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص ص:287 -288.

[5]-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص ص: 100 إلى 102.

* فتاة صغيرة عمرها سبع عشرة سنة، كانت تستعد لزفافها لكنها همّت إلى الجهاد والشهادة، لتنفذ عملا اعتقدت أنه سيشفي صدور أمهات الأطفال التي داستهم دبابات الإسرائيليين، مرتدية بدلة الجندية والكوفية الفلسطينية بدل فستان الزفاف، أصابت وقتلت عشرين إسرائيليًا بتفجير نفسها في متجر بـ "القدس" الغربية في أحد المراكز التجارية بمستوطنة "كريات يوفيل" في 29 /03/ 2002م. سلمت قوات الاحتلال رفاتها لذويها بعد غياب اثني عشرة عام في مقابر الأرقام، دفنت بمقبرة الشهداء في "أرطاس" يوم 2014/02/03م. ينظر: موقع ويكيبيديا، 16 مارس 2018، الساعة: 16:15.

** في مقطع شهير لخصت مأساة الفلسطينيين برسالة مفتوحة وجهتها إلى ثلاث جهات قبل التفجير، الجزء الأول منه إلى الحكام العرب قائلة "كفاكم تخاذلاً"، والثاني إلى الجيوش العربية التي تتفرج على بنات فلسطين وهن يدافعن عن الأقصى، والثالث إلى إسرائيل. ينظر: الموقع نفسه، الساعة: 17:00.

بعد إجراء التقطيع العروضي اتضحت كثرة العدول الإيقاعي الذي لا يجوز في المجتث* لغرض جمالي مفاده تميز الشهيدة الشجاعة بقوة وعزيمة أكثر من زعماء الدول العربية، وقد بدأ يرثي الدولة العظيمة "فلسطين" لوقوعها في أياد ظالمة في الأبيات التسعة الأولى، بتفوق التفعيلات المتغيرة على التامة لفرط انفعاله مستغلا ما تتوفر عليه من دلالات المفاهيم اللغوية لأسمائها، قاصدا دول الخليج العربي بالأجزاء المخبونة، فالخبن، "جمع ذيل الثوب إلى الصدر"[1]، وعبر بعلة التسبيغ عن تمادي العرب في سكوتهم، فهو الطول والاتساع[2] ويوافق الطي الذي يعني لف الشيء وجمعه[3] غض البصر، كما جمع بين التشعيث الدال على التفريق مع التسبيغ في البيت الثامن مؤكدا تمادي ابتعاد العرب عن الحق لدرجة الكفر، يقول:

تَحْتَ نُدُوبِ الظَّلَامِ * وَتَحْتَ كَفِّ الشِّعَارَاتْ**
0/0//0/ 0///0/ 0//0// 00/0//0/

يَسْتَسْلِمُ الْعَرَبِيُّ * وَتَنْتَهِي عِزَّةُ الذَّاتْ**
0/0/// 0//0/0/ //0//0/ 00/0//0/

وَيَصْدَحُ الْخَائِنُونَ * وَكُلُّ عُبَّادِ اللاَّتْ**
0/0//0/ 0//0// 0//0// 00/0/0/

مَنْ يَلْبَسُ السِّلْمَ عُهْرًا * وَبِالْمَذَلَّةِ يَقْتَاتْ** [4]
0/0//0/ 0//0/0/ 0//0// 00/0///

وجاءت القافية مقيدة "فالْ" بروي "التاء" المهموس "المتماسك "[5] الذي نجح في التعبير عن ضعف العرب في توحدهم للتحالف مع المحتل بالصمت وغض البصر عن جرائمه المخلة خاصة بالاستناد إلى التضمين الذي وقع بين الأبيات (6-7- 8)، مما ساعد على تدفق الإيقاع، مشيرا إلى غضب الشاعر عليهم، وشكل البيت العاشر بداية الجزء الثاني من النص الذي يمتد إلى البيت التاسع عشر بقافية الجزء السابق، للحفاظ على التواصل في القصيدة رغم خروجه عن الرثاء إلى هجاء المتفرجين العرب مشيرا إلى انقلاب الموازين بوصف ضعف القادة وعدم اهتمامهم لأمر فلسطين خوفا من إسرائيل، في مقابل مدح الشهيدة "آيات"، معتمدا التنويع في بنية الأجزاء الإيقاعية، بما

* ف "الطي يختص بتفعيلة مستفعلن، وعلة التسبيغ تختص بالرمل، والحذف بالطويل، المديد، الهزج، الرمل، الخفيف والمتقارب." ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 26، 34، 36.

[1]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/13، مادة (خ ب ن)، ص ص: 1097-1098.

[2]-مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (س ب غ)، ص: 414.

[3]-المرجع نفسه، مادة (ط ي ي)، ص: 573

[4]-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 100.

[5]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية-دراسة-، ص ص: 54-55.

يناسب تنقّله بين هجاء العرب ووصف جمالها وبراءتها من جهة، ومن جهة أخرى يتحدث عن شجاعتها وعزمها على قتال العدو ونيل الاستشهاد، يقول:

رِدَاؤُهَا قُدُسِيٌّ *** يَخْتَالُ فِي عِلِّيِّنْ
0//0// 0/0/// 0//0/0/ 00/0/0/

فِي كَفِّهَا آيَاتٌ *** بِالْحَقِّ تُتْلَى وَتَفْدِينْ
0//0/0/ 0/0/0/ 0//0/0/ 00/0//0/

وَيَلْفَحُ الْخَدُّ مِنْهَا *** أُنُوثَةً تَشْرَعُ الدِّينْ[1]
0//0// 0/0//0/ 0//0// 00/0//0/

حافظ على وزن القافية، لكنه انتقل إلى الردف بـ "الياء" مع روي "النون" محيلا إلى حزنه على البطلة.

وتتضمن الأبيات بعدها من عشرين إلى سبعة وعشرين حديثا عن قداسة شعره وجرأته، ممثلا له بنقاء الفدائية وعروبتها وقوتها وفعاليتها في ترهيب العدو، مع جمالها وتزينها بالسلاح للقتال ونيل الشهادة، مؤكدا عدم خوفه من الإسرائيليين، لاختلافه عن بقية العرب باهتمامه بالقضية، يقول:

قَصِيدَتِي آيَاتٌ *** كَالرُّوحِ تُحْيِي وَتُرْدِينْ
0//0// 0/0/0/ 0//0/0/ 00/0//0/

فِي الْخَصْرِ مِنْهَا حِزَامٌ *** يَنْطِقُ بِالْعَرَبِيَّةْ
0//0/0/ 0/0//0/ 0///0/ 0/0///

وَالْحَرْفُ يُلْقَى انْفِجَارًا *** فِي مَسْمَعِ الْبَشَرِيَّةْ
0//0/0/ 0/0//0/ 0//0/0/ 0/0///

تُرْعِبُ إِسْرَائِيلَ *** بِمُنْتَهَى الْأُنْثَوِيَّةْ[2]
0///0/ 0/0/0/ 0//0// 0/0//0/

اختار الشاعر تساوي الأجزاء التامة والمتغيرة* ليتناصف شعره مع الشهيدة المدح وليحقق المفارقة بين "آيات" التي مثل لها بالتامة، وقادة الوطن العربي الذين مثّل لهم بالناقصة، التي دعمها في ذلك بوصل القافية بـ "هاء السكت" كوسيلة للتهميش، دالا على صعوبة موقفهم كعسر مخرجها الحلقي، وأوحى روي "الياء" باتساع مخرجه امتداد الحزن في كامل فلسطين لفقد فتاة أشد بأسا من أقوى الرجال. ثم يعود في المجموعة الأخيرة إلى الردف بـ "الألف" غالقا حلقة نصه، يقول:

اَلْيَوْمَ نَنْسَى الرِّجَالَ *** نَنْسَى جَمِيعَ الْعِبَارَاتْ
0//0/0/ 0/0//0/ 0//0/0/ 00/0//0/

[1]–معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 101.

[2]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* التامة (15) والمتغيرة (06مخبونة، 05 مطوية، 01 مسبوغة، 04 مشعثة، 01 محذوفة مشعثة).

هَانَتْ عَقِيدَتُنَا *** هَانَتْ دِمَاءُ الْأَمْوَاتْ[1]

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

وفي هذه المرة تفوقت الأجزاء التامة*، معبرا عن الواقع غير المشرف للأمة العربية اتجاه فلسطين، مستعينا بردف "الألف" النابع من المعنى الذي استدعى أن يكون الإيقاع أطول حتى يستوعب وصفه، والتقييد ليؤكد انغلاقهم التام في متاهة نسيان دولة الأنبياء، دعمه همس "التاء" المشير إلى ضعفهم.

هذا فيما يخص الشعر العمودي، أما عن الشعر الحر فيوضحه المبحث الموالي.

ثانيا: دعم الحضور العروضي جمالية الشعر الحر

1- الوزن في الشعر الحر

تستغل فيه البحور الصافية فقط مع الخروج عن نظام البيت إلى السطر الذي يقوم على تكرار التفعيلة بعدد متفاوت بين الأسطر يمتثل إلى شعور المبدع، ولا يشترط أن ينتهي المعنى مع نهاية السطر، مما يربطه مع ما يليه من أسطر من أجل الوصول إلى تمام المعنى والإيقاع والتركيب فيما يسمى بالوقفة التامة.

واستخدم الشعراء وحدة التفعيلة لانسيابها، متخذين سبلا متنوعة في نظم قصائدهم بتنويع الأجزاء داخل الوزن الواحد لما يدخلها من تغيرات عروضية، فالكامل مثلا "يجتمع فيه (متفاعلن/ فعلن/ متفاعلاتن/ مفعولن) كما استحدثوا أجزاء جديدة للرجز (مستفعلن فعولْ= (متفع)/ فعلْ=فعو)**، كما ظهر الترفيل في الرجز، مخالفا لقاعدة أن لكل بحر تشكيلات مختلفة لا يمكن أن تتجاور في قصيدة واحدة، يتمسك كل شطر في الشعر الحر بالقافية لأنه شعر ذو شطر واحد، فالحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر في مقابلها تقييد في التشكيلة فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها، لكن المحدثين رفضوا ذلك فـ "نازك" ترفض ولا تقبل "التدوير" الذي تُحذف به الوقفة العروضية"[2]، لأنه "يتعلق بتفكيك التفعيلة وتخارج مكوناتها بين سطر وسطر آخر يليه"[3] إلى جملة شعرية بما يخدم دلالة النص، كما اتخذوا من "التضمين" أسلوبا جماليا يغيب فيه تمام المعنى بين الأسطر، مما يثري الإيقاع بتنوع الوقفات بين العروضية والدلالية والتامة مع منحه إيحاءات ذات سمات فنية في النصوص الشعرية.

2- الأوزان الشائعة

2-1-الكامل: منحت وفرة الترخيصات العروضية الداخلة على تفعيلته مساحة واسعة لاستخدامه، فكان أكثر ما نظم عليه شعراء المدونة، وقد حظي بستة قصائد عند (محمد بوطغان)، واحدة فقط موحدة القافية والروي

---

[1]-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 102.

*ستة عشر تامة وسبع متغيرة.

**فعلل الحذذ والترفيل واجتماع الإضمار مع القطع في الكامل، وفي الرجز يجتمع الخبن والبتر، والبتر "علة لازمة تحدث باجتماع القطع والحذف تختص ببحري المديد والمتقارب". ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 38.

[2]-ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 72 وما بعدها.

[3]-ينظر: فتحي النّصري: التدوير في الشعر الحر: محاولة لفهم الظاهرة، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع/42، 1998م، ص: 275.

"قدوم"، وأخرى متنوعة الروي "اغتيال الناي"، والبقية يتنوع فيها الاثنان "الذي... في حقائب لوركا، الكحل والوشم، سطورا... مساءات الضّفاف العاشقة، فجائع كائن القصيدة"، وأخرى لـ (قدور رحماني) واحدة متنوعة القوافي والروي "رفرفة الخروج"، والبقية موحدة "نقطة تعجب، أمة الإعجاز، اجتماع عربي طارئ، حلم ودخان، غروب"، وثلاثة لـ (عقاب بلخير) متنوعة القافية والروي "الشهيد والدرس، المدن الفسيحة والجدار، أرضي مدينتي وحبيبتي"، وأخرى لـ (سمية محنش) منها اثنتان متنوعتا القافية والروي "النافذة. مراهق وسيدة"، وواحدة متنوعة الروي "عرّاف الساعة"، وثلاثة أيضا متعددة القافية والروي لـ (حنين عمر) في ديوان "سر الغجر" "دعني وحزني، نزيف البرتقال، الراقصون"، ولـ (ياسين عرعار) نص موحد "رؤيا"، وآخر متنوع الروي "غواية"، وقصيدة وحيدة لكل من "(عبد القادر مكاريا)/ "ما لم أقله لفاطم"، (عبد الله العشي)/ "طائر في الإيقاع"، (لطيفة حساني)/ "وهم"، (محمد الأمين سعيدي)/ "آخر الركب"، (ناصر لوحيشي)/ "دموع الفجر مغتسل")، وقصيدة "إلى نبي مفقود" لـ (علاوة كوسة) متنوعة الروي.

ولدراسة جماليات هذا الوزن تم اختيار أربعة نصوص من دواوين مختلفة، وهي كالآتي:

– **"آخر الركب"[1]**: أشار العنوان إلى نهاية الابتعاد عن الوطن، فامتطى الشاعر مركبه الأخير عائدا إلى بلده كآخر ملجئ بعد أن أنهكته قسوة الحياة في الغربة، ليجد فيه مرارة أكثر، مما زاد حزنه وتعبه لكنه لا يستسلم لذلك بل يستمر ليُولِّد من كل هذه المآسي رجلا أقوى.

تألف النص من أربعة جمل، تعبر الأولى عن حالة الحزن بسبب الخوف والغربة، يقول:

مُدُنٌ تُسَافِرُ نَحْوَ آخِرِ ضِفَّةٍ لِلْأُمْنِيَاتِ ///0//0 ///0//0 ///0//0 /0/0//0 /

تُهَدِّئُ الْوَجَعَ الْمُكَسَّرَ //0//0 ///0//0 //

فِي مَبَانِي خَوْفِهَا الْأَزَلِيِّ /0//0 /0/0//0 ///0/

تَفْتَعِلُ الضَّجِيجَ /0 ///0//0 /

تُخَاصِمُ الْأَرْضَ الْيَبَابَ //0//0 /0/0//0 /

تَنَامُ فَوْقَ يَدِ اللَّهِيبِ //0//0 ///0//0 /

وَتَسْتَجِيرُ مِنَ الْجِرَاحِ بِخِرْقَةٍ //0//0 ///0//0

قَالَتْ أُسَمِّيهَا الْوَطَنْ [2] /0/0//0 /0/0//0

أنتج تفوق الأجزاء الصحيحة* سرعة، لازدحام الكامل بالحركات التي دلت على شدة حزنه وانفعاله لما لقيه من ضرّ، يدعمها تكثيف التدوير بين كل الأسطر باستثناء الأخير لغياب الوقفة العروضية، محدثا التدفق السريع والمترابط للمشاعر، كما أدت التفعيلات المضمرة هدوء يحاكي التشبث بأمل ضعيف للنجاة بالعودة إلى الوطن الجريح، يؤكدها التضمين بالتوقف العروضي عند السطر (7) رغم استمرار التدفق التركيبي والدلالي.

---

[1]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص ص: 93–94.

[2]–المصدر نفسه، ص: 93.

*التامة (14) والمضمرة (05).

وأوحى في الجملة الثانية إلى معاناته داخل وطنه مع قلة حيلته من أجل النهوض، يقول:

وَأَنَا هُنَالِكَ أَسْتَبِيحُ ضَجِيجَهَا بِالصَّمْتِ /0//0/// /0//0/// /0//0/// /0/0/ ⇐

وَجْهِي غَارِقٌ فِي الرَّمْلِ /0/ /0//0/0/ /0/0/ ⇐

مَطْلِيٌّ بِطِينِ الْوَقْتِ /0/ /0//0/0/ /0/0/ ⇐

مُلْتَصِقٌ بِحَبَّاتٍ يُسَمِّيهَا الزَّمَنْ [1] /0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/

أحدث تكثيف التفعيلات المضمرة (7) بطء الزمن، ناسب امتداد معاناته، وخفف منه التدوير بين جميع الأسطر مع الأجزاء التامة (4) التي تؤكد التمسك بأمل النهوض.

ثم واجه في الجملتين الثالثة والأخيرة بكل شجاعة تخوينه والاستهتار به من المدن التي سيتركها، يقول:

مُدُنٌ تَرَانِي كَالْخِيَانَةِ رَاحِلاً عَنْهَا /0//0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0/0/ ⇐

وَمُلْتَحِفاً بِأَرْضٍ قَدْ أُسَمِّيهَا الْكَفَنْ /0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/

مُدُنٌ تُغَادِرُنِي إِلَى فَرَحٍ جَدِيدٍ زَائِلٍ /0//0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/

وَتَظُنُّنِي سَأَمُوتُ مَصْلُوبًا عَلَى أَطْلَالِ أَحْزَانِي الْقَدِيمَةِ /0//0/ /0//0/0/ /0/0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/ // ⇐

...

...

...

لَنْ أَمُوتَ /0//0/ / ⇐

سِوَى لِأُولَدَ مِنْ عَذَابَاتِ الْبَدَنْ /0/ /0/ /0//0/0/ /0//0/0/

مِنْ جِرَاحَاتِ الْوَطَنْ [2] /0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/

توزع الإيقاع بين البطء والسرعة لتساوي الأجزاء التامة (10) والمضمرة(10)، وقد دعمه التوقف التركيبي نهاية السطر الأول مع التدوير الذي بيّن من خلاله سبب الاحتقار والمتمثل في العودة إلى أرض الوطن الميتة. واستقل في السطر الأول من الجملة الأخيرة نحويا وعروضيا، مشيرا إلى زوال الفرح في الغربة، ليظهر التدوير في السطر الموالي رغم التمام التركيبي والدلالي الذي أكدته علامات الوقف التي تتوزع على ثلاثة أسطر متوالية، للدلالة على عدم الاستسلام، فالشدة تولد العزيمة للنهوض والتعمير من جديد، ثم تحدث وقفة تامة في السطر ما قبل الأخير ويستمر التدفق بسطر يتشكل من تفعيلتين الأولى على وزن القافية أين احتاج الشاعر إلى إيقاف الإيقاع وكأنه ينتهي إلى لحظة ميتة إيقاعيا بتفعيلة مقطوعة ومطوية في الحشو(فاعلن) دخلت في تكوين عبارة "من جراحات" التي شكلت السبب الحقيقي لانطلاقه في حياة أخرى.

– قصيدة "قدوم"[3]: تألف العنوان من كلمة تثير تساؤل القارئ حول قدوم ماذا؟، وبعد قراءة النص وجد بأنه يحمل دلالة عودة ملكة الشعر إلى الشاعر والتي أدت أثرا إيجابيا بثبات الجمال والعطاء فيها، يقول:

جَاءَتْ ... وَفِي أَهْدَابِهَا /0/0 /0// /0//0/0/

---

[1]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 93.

[2]–المصدر نفسه، ص: 94.

[3]–محمد بوطغان: تهمة الماء، ص ص: 05-06.

تَغْفُو الْحَدَائِقُ وَالْحُقُولْ /0//0/0 ///0//00
وَعَلَى ضِفَافِ الْقَلْبِ مِنْ غَيْمَاتِهَا 0 // /0//0/0 /0//0/
تَجْرِي الْمَنَابِعُ وَالسُّيُولْ /0//0/0 ///0//00
جَاءَتْ ... وَفِي أَحْدَاقِهَا /0/0 // /0//0/0
تَلْهُو الْمَوَاسِمُ وَالْفُصُولْ /0//0/0 ///0//00
وَمَنَابِتُ الْأَحْلَامِ فِي ضَحِكَاتِهَا ///0//0 /0//0/0 ///0//0
مِنْهَا إِلَيَّ مُهَاجِرٌ وَرَسُولْ [1] /0//0/0 ///0//0 ///00

كثر الإضمار مع التذييل في الأضرب فهو يستغل أقصى حد من –طول–الزمن ليوصل فكرة جمال الشعر إلى المتلقي التي يصفها بكل رقة وأناة، وهو بهذا يميل إلى الهدوء أكثر من الحركة.

أما التأثير السلبي فتمثل فيما تبثه من قلق في ذاته يرمي به إلى بحر الأوهام، يقول:

جَاءَتْ ... وَمِنْ أَوْجَاعِهَا /0/0 // /0//0/0
تَلِدُ الْقَصِيدَةُ وَهْمَهَا ///0//0 ///0//0
وَيُسَافِرُ الْبَوْحُ الْمُكَابِرُ ///0//0 /0//0/0 // ⇐
إِذْ يَقُولْ: /0//00
جَاءَتْ ... /0/0 ⇐
تَرَنَّحَتِ الْكُؤُوسُ //0 ///0//0 / ⇐
وَأَزْهَرَ الْإِسْفِلْتُ //0//0 /0/0/ ⇐
هَا جَاءَتْ ... /0 /0/0 ⇐
وَمِنْ خَطَوَاتِهَا يَثِبُ الذُّهُولْ. [2] //0 ///0//0 ///0//00

أدى التدوير مع تساوي الأجزاء التامة والمضمرة* تسارعا إيقاعيا كإشارة إلى توتر الشاعر وانفعاله بسبب خروجه من وصف أثرها الإيجابي إلى ما تؤديه من تيه في ذاته بصورة جمالية.

–"دعني وحزني"[3]: تكون العنوان من جملة فعلية تحتوي طلب الشاعرة التفرد والتوحد مع حزنها منطوية على نفسها، وقد دل عن نتيجة هذا الحزن بسبب تسعير حبها الصادق بالأكاذيب وثباتها على صدق مشاعرها العاشقة رغم اكتشافها لحقيقة الوضع لأنها لا تستطيع العيش من دون حب.

يمكن تقسيم النص إلى أربعة مقاطع بفعل تكرار الجملة الافتتاحية (دعني وحزني). فحاولت في الأول التفرد مع حزنها لاختلافها عن الواقع الذي تسوده الأكاذيب والأحقاد، تقول:

دَعْنِي وَحُزْنِي: /0/0//0/0

---

[1]–محمد بوطغان: تهمة الماء، ص: 05.

[2]– المصدر نفسه، ص ص: 05–06.

* التامة (06)، المضمرة (06)، المذيلة (02).

[3]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 33 إلى 35.

إِنَّ الْحَقِيقَةَ كِذْبَةٌ كُبْرَى /0/0//0 ///0//0 /0/0 ⇐

وَقَلْبِي...//0/0

–يَا لَلْمُصِيبَةِ–: /0/0//0 // ⇐

قَدْ صَدَقْ...!!! /0//0

فِيَّ هَوَاكْ... /00//0/0

قَدِ انْكَسَرْ لَمَّا مِنَ الصَّدْرِ انْزَلَقْ //0/0 /0/0/0 /0//0/0

وَتَنَاثَرَتْ تِلْكَ الشَّظَايَا ///0//0 /0/0/0 /0 ⇐

مَزَّقَتْ لَحْمِي بِحِقْدٍ /0//0 /0/0/0 /0 ⇐

ثُمَّ عَاثَتْ فِي شَرَايِينِي الْبُكَاءْ. [1] /0//0 /0/0/0 /0/0/0 /00

عمّ الهدوء الإيقاعي لتكثف الأجزاء المتغيرة* لتحاكي بطء الزمن في العزلة التي تعاني منها، بسبب حبيب كاذب تعشقه روحها بشدة وأدى اكتشافها للحقيقة إلى تألمها وعذابها في الحب. وهذا ما دلت عليه الوقفتين التامتين المقيدتين في السطرين (5-7) (قد صدق–انزلق) بروي "القاف" المقلقل موحيا إلى اضطرابها، الذي دعّمته الوقفة الأخيرة المتميزة بقوة إيقاعية الناتجة عن ردف "الألف" مع روي "الهمزة" الساكنة مشيرة بعسر مخرجها الحلقي إلى صعوبة الموقف عليها، كما عزز حالة التوتر انتقالها بين الحين والآخر إلى تسريع الزمن بالتضمين والتدوير**، مما أسهم في تدفق المشاعر. ثم أشارت إلى برود ذاتها في المقطع الثاني، تقول:

دَعْنِي وَحُزْنِي: /0/0//0 /0

إِنَّنِي امْرَأَةُ الشِّتَاءْ /0//0 ///0//00

يَسْرِي مَدَى جَسَدِي الْجَلِيدْ/0/0//0 ///0//00

وَالرُّوحُ /0/0/ ⇐

بَعْضٌ مِنْ وَرَقْ /0 /0//0/0

أُلْقِي بِهِ فِي نَارِ حُبِّكَ صَابِرَةْ /0/0//0 /0/0/0 ///0//0

حَتَّى أُدَفِّئَ مَا تَبَقَّى مِنْ حَنِينِكَ يَا الْ بَعِيدْ /0/0/0 ///0//0 /0/0/0 ///0//00

وَأُذِيبُ نَفْسِي قِطْعَةً مِنْ سُكَّرٍ حَتَّى أُخَفِّفَ مِنْ ///0//0 /0/0/0 /0/0/0 /0/0/0 /0/// ⇐

مَرَارَةِ الْوَجَعِ الْمُرَابِضِ فِي الْوَرِيدْ //0 //0 ///0//0 ///0//00

حَتَّى إِذَا رُدَّ النَّفَسْ... /0/0/0 /0/0/0

أَثْقَلْتُ مِنْ فَرْطِ اشْتِيَاقِ الصَّدْرِ لَكْ/0/0/0 /0/0/0 /0/0/0

بِمَاءِ الْعِشْقِ أَجْفَانَ الْهَوَاءْ!!! [2] //0 /0/0/0 /0/0/0 /00

---

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 33.

* المضمرة (08) والمرفلة (02) والمضمرة مع المذيلة (03).

**التضمين بين الأسطر: (3-4، 6-7، 8-9) والتدوير بين الأسطر: (2-3، 4-5، 8-9-10).

[2]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 34.

أدت هيمنة التفعيلات المتغيرة* مع تذييل الأضرب إلى تمديد الزمن بما يحاكي برود ذاتها التي باتت تدفئها بنار الشوق كي تخفف من آلامها وتحافظ على ما تبقى من روحها، معتمدة أشد الأصوات تعبيرا عن الألم (الهمزة، القاف، الراء، النون، السين، الكاف) كما تستعين بالردف والتأسيس بالوقفات التامة في كل من الأسطر (3-7-9-12) مع روي (الدال، الهمزة)، واستفادت من التضمين والتدوير**، مما أنتج قوة إيقاعية دلت على شدة وجعها، بالإضافة إلى علة الحذذ في الوقفة العروضية بالسطر (9) بتفعيلة (متفْ) عند كلمة (مرارة) رغم استمرار التدفق الدلالي والتركيبي للكلمة، فتوقفت عند "ألف المد" مفيدة فيض الألم، وحصل نفس الشيء في السطر (12) باقتطاع التفعيلة الأولى في الجار والمجرور "بماء" فتوقفت عند "ألف المد" مرة أخرى مشيرة إلى انقطاع منبع الحب والحياة في نفسها. بعدها تتحول إلى كائن خارق ومقدس شفاف في المقطع الثالث، تقول:

دَعْنِي وَحُزْنِي: /0/0//0 /0 ⟸
أَنْجَلِي مِثْلَ الضَّبَابِ عَنِ الضَّبَابْ /0//0 /0//0/0 ///0//00
وَأَغِيبُ فِي عَتْمِ الشَّفَقْ ///0//0 /0//0/0
أَتَذَكَّرُكْ.../0//0
لَمَّا سَيُنْسِيكَ الْغِيَابْ /0//0/0 /0//0/0 /0//0/00
وَجْهِي... /0/0 ⟸
وَصَوْتِي.../0// /0 ⟸
وَالْقَصِيدَةْ! /0//0/0
لَكِنَّ اِسْمِي... /0/0//0/0 /0 ⟸
سَوْفَ يَبْقَى مِثْلَمَا تَبْقَى الرَّوَافِدُ فِي الْعِرَاقْ /0//0 /0//0/0 /0//0/0 ///0//00
يَنْسَابُ مِنْكَ إِذَا هَفَوْتَ إِلَى الْوَطَنْ /0//0/0 ///0//0 ///0//0
وَإِذَا هَفَوْتَ إِلَى الـ (حَنِينْ) ///0//0 ///0//00
يَنْسَابُ مِنْكَ إِلَى السَّمَاءْ!!! [1] /0//0/0 ///0//00

انتشر الهدوء الإيقاعي لهيمنة الأجزاء المتغيرة*** مع تقييد الأضرب دالا على ثباتها على ما هي عليه، محتفظة بذكرى حبيبها الناسي الذي ينساب اسمها منه إذا اشتاق للوطن، ويرتقي إلى السماء العالية إذا حنّ إليها، في مقابل قلة الأجزاء الصحيحة المحركة للإيقاع لكنها عوضت السرعة الإيقاعية بردف "الألف" في الوقفات التامة (2-8-13) بأروية مجهورة (بْ، دهْ، غْ)، كما توظفه في الوقفات العروضية (التضمين) في كل من (5-10) بصوتي (بْ، قْ)، بالإضافة إلى ردف "الياء" في السطر (12) قبل "النون"، والتدوير في الأسطر (6-7-8/ 9-10)،

* المضمرة (18)، المذيلة (04)، متف (02)، مذيلة مضمرة (01)، التامة (05).

** التضمين: بين الأسطر (2-3/ 5-6 /8-9/ 10-11-12) والتدوير: بين (1-2/ 4-5).

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 35.

*** المضمرة (12)، المذيلة (04)، مذيلة ومضمرة (01)، مرفلة ومضمرة (01)، صحيحة (05).

محققة تدفقا إيقاعيا يخدم انفعالها وتدهور حالها.

–"الشهيد والدرس"[1]: ربط الشاعر في العنوان بين الطفل الصغير "محمد الدرة" والجانب العلمي ومعروف الجلبة التي لحقت استشهاده*، فقد أغلقت المدارس بسبب الاحتجاجات فكان لهذا الربط إحالة إلى ضرورة إحداث ثورة تدعمها المعارف العلمية حتى تنهض الدولة الفلسطينية. وصف المشاهد التي وقعت قبل وبعد وعند استشهاد الولد الذي خرج مع أبيه ليوصله إلى المدرسة صباحا، وفي الطريق التقيا بالعدو الإسرائيلي يتبادل النار مع مقاتلين فلسطينيين، ليصابا معا برصاص العدو فمات "محمد" وهو في حضن والده الذي كان يرجوهم التوقف، وانتهى ذلك الصباح بتغيب التلاميذ عن الدراسة لشدة تأثرهم بالمأساة، وقد انفعلت لها كل الفضائيات التي لقيت ردود فعل شديدة من قبل الشعوب في العالم كله. قسم النص إلى ستة مقاطع اعتبارا بالهيئة المكانية، وصف في (1، 2، 3، 4) الشهيد قبل وأثناء الحادثة، يقول:

خَ..رَ..جَ ///0

ضَ..حِ..كَ ///0

صَ..رَ..خَ ///0

صَرَخَاتُهُ كَانَتْ تَهُدُّ قَلْبَهُ ///0//0 /0//0/0/ //0//

مَا بَيْنَ جِنْحَيْهِ كَعُصْفُورٍ يُصَارِعُ مِنْ خَطَرْ /0//0/0 /0//0/0/ /0//0/0/ ///0//0

وَالطِّفْلُ نَاءَ بِالنِّدَاءِ وَعَيْنُهُ حُبْلَى /0//0/0 ///0//0/ ///0//0/0/ ⇐

بِأَلْوَانِ الزَّهَرْ//0/ /0//0/0

نَ..ظَ..رَ ///0

خَ..وْ..فُ /0/0

خَوْفٌ يُذِيبُ الْقَلْبَ..حُلْمٌ يَنْقَضِي /0//0/0 /0//0/0/ /0//0/0

وَالنَّارُ وَاثِقَةٌ تَجُرُّ ذُيُولَهَا /0//0/0 ///0//0 ///0//0

وَجِدَارُ دَارٍ كَانَ يَشْرَبُ مِنْ دِمَاءْ///0//0 /0//0/0/ ///0//00

وَالنَّارُ قَاطِعَةٌ حِبَالَ الصَّوْتِ، /0//0/0 ///0//0 /0//0/ ⇐

غَائِرَةٌ بِأَحْشَاءٍ تَئِنُّ مِنَ الرَّجَاءْ /0/ ///0//0 /0//0/0 ///0//00

قَ..بْ..ضٌ /0//0

حُ..ضْ..نٌ /0//0

وَأَبٌ يُوَاجِهُ حَتْفَهُ ///0//0 ///0//0

وَيَمُدُّ فِي يَدِهِ حَمَامًا لِلسَّلَامْ ///0//0 ///0//0 /0//0/0 //00

وَالطِّفْلُ مُنْبَطِحٌ، يُحَاوِلُ أَنْ يُخَبِّئَهُ، فَيَسْبِقهُ اللِّئَامْ/0//0/0 ///0//0 ///0//0 ///0//0 ///0//00

اَلدَّرْسُ لَمْ يَبْدَأْ.. وَذَابَ الصَّوْتُ.. نَامَ الْحَقُّ/0//0/0 /0//0/0 //0 /0//0/0 /0//0/ ⇐

وَانْفَجَرَ الصِّدَامْ /0/ ///0//00

---

[1]–عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص ص: 11–12.

* يوم 2000/09/30م، وهو ثاني أيام الانتفاضة.

نَ...زْ..فٌ /0/0

بَحْرٌ مِنَ الدَّمِ سَالَ يَاقُوتًا عَلَى حَجَرِ الرَّصِيفْ /0//0/0 ///0//0 /0//0/0 ///0//00

وَالطِّفْلُ مَنْهُوك وَوَالِدُهُ يُغَيِّبُهُ النَّزِيفْ [1] /0//0/0 /0//0/0 ///0//0 ///0//00

أدت الأجزاء المتنوعة* بين التامة والناقصة (المحذوذة: متفا، والموقوصة: مفاعلن) حركة إيقاعية تحاكي التغير السريع في الوقائع المصاحبة بالخوف الشديد، الذي دعمه التدوير المعبر عن سرعة النار في كتم صوت الجريح، وتسري بقية التفعيلات في الاتجاه المعاكس، بارتفاع الأجزاء المضمرة والمذيلة، مما هدّأ الإيقاع المناسب لصعوبة الموقف، وشدة الرجاء التي ترافقها غزارة الدماء التي يمتصها الجدار ببطء، واستبدال صراخها بالأنين.

وظهرت سرعة انتشار الخبر التي سبقت بداية الدرس في الجزء الخامس، يقول:

اَلدَّرْسُ لَمْ يَبْدَأْ، وَذِي الْأَخْبَارُ تُعْلِنُ/0/0//0 /0/0 //0 /0/0//0 // ⇐

أَنَّ طِفْلًا كَانَ يَحْضُنُهُ أَبُوهُ /0//0 /0/0//0 ///0//0/0

وَالطِّفْلُ، مُرْتَعِدًا يَصِيحُ كَطَائِرٍ قَدْ أَوْقَعُوهُ /0/0//0 ///0//0 ///0//0 /0/0//0/0

وَرَصَاصُ أَشْبَاحٍ بِعُمْقِ حَشَاهُ تَرْسُمُ لِلطَّرِيقْ ///0//0 /0/0//0 ///0//0 ///0//00

أَرْضًا تَثُورُ مِنَ الْحَرِيقْ[2] /0/0//0 ///0//00

دل التدفق التعبيري في السطر الأول بالأجزاء التامة مع التدوير على سرعة انتشار الخبر، كما أدى التضمين بالوقفتين العروضيتين المردوفتين في السطر الثاني والثالث فاجعة الحدث التي ترتبت عليها ثورة كبرى عززتها الوقفة العروضية للسطر الرابع مع التامة في الأخير، دعمها التقييد مع جهر "القاف" وقلقلته. وأفادت كثرة التفعيلات المتغيرة**، الهدوء الإيقاعي الذي بث الحزن الشديد التي انتشر في بقاع العالم جرّاء هذه الفجيعة.

وصرح في الختام بتغيب التلاميذ عن الدراسة، يقول:

رَ..حَ..لَ ///0

فَ..تَ..حَ ///0

كَ..بُ..رَ ///0

"اَلدَّرْسُ لَمْ يَبْدَأْ.." /0/0//0/0 /0/0

"غَابَ التَّلَامِيذُ.." [3] /0/0//0/0 /0/0

أوحى غياب الأجزاء التامة إلى فقد "محمد" وتضييع المعرفة، مما سيزيد الوضع تأزما، دعم هذه الدلالة انتهاء السطرين (4، 5) بتفعيلة ناقصة كإشارة إلى عدم رضا الشاعر عن توقف الدراسة.

---

[1]–عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص ص: 11-12.

*التامة (17)، المتغيرة: المضمرة (24)، المحذوذة (04)، الموقوصة (02)، محذوذة مضمرة (04)، مذيلة مضمرة (07).

[2]–عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 12.

**المضمرة (07) والمذيلة (02) بالإضافة إلى المرفلة (02).

[3]–عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 12.

2-2-المتدارك: فيه سهولة تستثير المبدع للكتابة عليه، وقد هيمن على ديوان (عبد الله العشي) في عشرين نصا، منها قصيدتان متنوعتا القوافي والروي "ألف الأسماء، تاء لذاكرة البنفسج"، والبقية موحدة "حكمة الباء، جفن الغمام، حيرة المعنى، دال بقطر الندى، ذروة المسافة، رجع الصدى، زاي لم يكن، شبح الكلمات، صوتان للقصيدة، ضاد سوف أفتح، عين على شرفة الوقت، غواية كان مد، فصل هل يقول، لام أخضر، ماء الإنشاد، نون الصحو، واو وأشرقت، ياء السلام"، ونظم عليه (قدور رحماني) بنسبة متوسطة في ثلاث قصائد موحدة القوافي والروي "سر مقام، مجرد سؤال، وطني"، وأربع متنوعة "تقاسيم على النار والينبوع، على ضفاف الأهداب، أمّي، ذات مساء"، وخمس لـ (محمد الأمين سعيدي) واحدة متنوعة الروي "أولد فيك يا شهرزاد البلاغة: أو: واحة السرد"، والبقية متنوعة القوافي والروي "عودة الماء، احتمالات الفراشة: أول النار، أوّل الانبعاث، آخر الجب"، وأربعة لـ (عبد الوهاب زيد) الموحدة: "حكاية، نار المسافة..." والمتنوعة: "حالة، فارس اليأس"، وثلاث لـ (عاشور فني): "الشعراء، الكروان السعيد" موحدة و"الربيع الذي جاء قبل الأوان" متنوعة، واثنان منوعتان لكل من (عقاب بلخير): "انتصار، وقائع الليلة الأخيرة بعد الألف" و(محمد بوطغان): "الحلم والنبوءة، دعوة مفتوحة لولائم البحر"، كما استفاد منه مرة واحدة فقط (ناصر لوحيشي) في نص متنوع الروي "السحاب يحث الخطا..."، ومرة متنوعة القافية والروي لـ (عبد القادر مكاريا) في نص "درس آخر لي"، وقد اختيرت أربعة نصوص للدراسة، كالآتي:

-"حكاية .."[1] للشاعر **"عبد الوهاب زيد"***، يحيل العنوان إلى سرد أحداث ماضية، تبدأ بجملتين قصيرتين، يضمان كثافة إيحائية، يقول:

ظَنَّهَا طِفْلَةً رَائِعَهْ /0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0

رُبَّمَا زَوْجَةً طَيِّعَهْ [2] /0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0

ساد الهدوء لتفرد التفعيلة التامة، مع تكرار الوقفة التي تضم تفعيلة كاملة (فاعلن/ عه) فيغيب التوتر لمضي هذه المرحلة، بحيث يصف حقيقة امرأة خُيّل له بأنها ستكون زوجة مثالية، لكن سرعان ما تبرز مساوئها في قوله:

حِينَ صَارَتْ لَهْ.. 0//0 /0/0

/ فَفَأَتْ عَيْنَهْ.. ///0 /0/0

وَهَوَتْ مُصْرَعَهْ///0 /0//0

حَفَرَتْ حُفْرَةْ... ///0 /0/0

زَلْزَلَ الْحُبُّ زِلْزَالَهْ/0//0 /0//0 /0/0

وَقَعَتْ قُبْلَةْ///0 /0/0

---

[1]-عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، دار أمواج للنشر، الجزائر، ط/1، 2004م، ص ص: 09 -10.

*ولدعام 1963م بـ "المبلية"، ولاية "جيجل"، حاصل على الليسانس في الآداب واللغة العربية، يعمل صحفيّاً بالقناة الأولى للإذاعة الجزائرية، وإذاعة سيرتا المحلية بقسنطينة. عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافة الوطنية، وجمعية المعنى الوطنية، وفرع جيجل لاتحاد الكتاب الجزائريين، من دواوينه الشعرية: "رؤى الساعة الصفر".

[2]-عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، دار أمواج للنشر، الجزائر، ص: 09.

سَقَطَتْ حَوْلَهُ الْأَقْنِعَهْ [1] ///0 /0//0 /0//0 /0//0

أشارت كثافة التغيرات العروضية بالخبن والتشعيث إلى سلبياتها (فقأت عينه، هوت، حفرت حفره، وقعت قبله، سقطت)، فالخبن يسرع الإيقاع وأفاد التشعيث بحكم ما يتميز به من التفريق بين أجزاء الوتد اختلاف ظاهر المرأة عن باطنها. ثم يقدم برهانا على ذلك، قائلا:

لَمْ تَكُنْ طِفْلَةً رَائِعَهْ /0//0 /0//0 /0//0 /0//0

هَكَذَا قَالَتِ الْأَرْضُ /0//0 /0//0 /0/

وَالشَّمْسُ قَالَتْ /0 /0//0 /0/

وَقَالَتْ صَبَايَا الْمَدِينَةِ //0 /0//0 /0//0 //

فِي جَلْسَةٍ وَادِعَهْ. [2] /0 /0//0 /0//0

تيقن من انخداعه بها، فكثف الأجزاء التامة مع التدوير في أسطر الجملة الأخيرة حاملة شهادة الأرض والشمس ونساء المدينة عليها، واستمر على نفس الوقفة الأولى وأدى روي "العين" دلالتين بدخوله في كلمة (رائعة) التي تكررت مرتين في الجملة الأولى والخامسة، مما أوقعه في الإيطاء لغرض جمالي، بحيث أفادت الأولى مثالية المرأة والثانية سلبيتها.

–قصيدة "تاء لذاكرة البنفسج"[3]: أوحت لفظة "ذاكرة" إلى بقاء الشاعر على ماضيه، ومفردة "البنفسج" من الزهور التي "تزرع للزينة وله رائحة طيبة، متعددة الألوان[4] وقد أدى الجمع بينهما ترابطا جماليا، فالزهور تهدى في مناسبات خاصة بشكل دائم لتجديد المحبة، مما ينبه القارئ إلى رغبته في الاستمرار على سابق عهده جاعلا من نفسه صورة شعرية شبيهة بهذه الزهرة في سنٍّ عادة ما يتسم باليأس والعجز.

انطلق من وصف مكان مليء بالذكريات، كان يلتقي فيه مع حبيبته، يقول:

هَاهُنَا، كَانَ أُفْقٌ يُخَبِّئُ فِي صَمْتِهِ /0//0 /0//0 /0//0 ///0 /0//0

سِرّ أَصْوَاتِنَا /0//0 /0//0

أَتَذَكَّرُهُ: ///0 ///0

كَانَ زَهْرٌ عَلَى السُّورِ،/0//0 /0//0 /0/

سَاقِيَةٌ عِنْدَ بَابِ الْحَدِيقَةِ،/0 /0//0 /0//0 /0//0 //

منحدر الظّلِ عند الأصيلِ، /0 ///0 /0//0 /0//0 /

وأغنيّةٌ تتردّدُ... //0 /0//0 ///0 //

مِنْ أَوَّلِ الصُّبْحِ حَتَّى الْمَغِيبِ، /0 /0//0 /0//0 /0//0 /

وَفِي الْجِسْرِ مُتَّسَعٌ لِلِّقَاءِ وَمُتَّسَعٌ لِلْمَقَامْ [5] //0 /0//0 ///0 /0//0 ///0 ///0 /0//00

---

[1]–عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، ص ص: 09 –10.

[2]–المصدر نفسه، ص: 10.

[3]–عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 25 إلى 28.

[4]–ينظر: أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج/01، مادة (ب ن ف س ج)، ص: 249.

[5]–عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 25.

وصف ماضي المكان بأجزاء أغلبها تامة، مع وقفة تشمل تفعيلة كاملة (فاعلن/نا) بروي متحرك بألف المد دالا على اتساع راحته وهدوءه فيه، ثم يُبين جماله بأشياء تبعث الفرح في النفوس كالزهور والساقية، الظل، وتردد الأغاني طوال اليوم، والجسر الذي يتسع للقاء والجلوس وحتى للإقامة الدائمة والاستقرار، معتمدا تقارب التفعيلات الصحيحة والمتغيرة*، فدلت التامة على ثبات صفات المكان في الماضي والحاضر، والمخبونة مع ازدحام التدوير على سرعة استرجاعه لملامحه، ويختم كلامه بانتقاله إلى وقفة مردوفة بـ "الألف" مقيدة تنتمي إلى تفعيلة مذيلة (فال/مْ) أفاد التغير فيها تحرك ذهنه في الزمن، والتقييد ثباته والمكان على حالهما لسنين طويلة عززه التذييل.

ثم استعاد ماضيه السعيد به، فيزداد انفعاله بتفوق الأجزاء المخبونة مع التدوير بإيقاع سريع، يقول:

هَاهُنَا: /0//0

وَكَأَنِّي أَعُودُ إِلَى النَّبْعِ... ///0 /0//0 ///0 /0/ ⇐

أُولَدُ عِنْدَ بَنَفْسَجَةٍ /0 ///0 ///0 ///0

عَلَّمْتَنِي الْكَلَامَ... /0//0 /0//0 / ⇐

وَأَرْخَتْ عَلَيَّ جَدَائِلَهَا السَّبْعَ ... //0 /0//0 ///0 ///0 /0/ ⇐

كَيْمَا أَنَامْ [1] /0 /0//00

انتهى عند نفس الوقفة السابقة ليؤكد تماثله مع المكان في حفاظه على صفاته، دون أن يؤثر فيه شيء. بعدها يغمض عينيه بكل هدوء وسكينة ليرى ما كان عليه المكان، الذي دل عليه تفوق الأجزاء التامة، الملائمة للوصف، محتفظا بنفس بالوقفة لذات السبب، يقول:

هَاهُنَا: /0//0

سَوْفَ أُغْمِضُ عَيْنَيَّ /0//0 ///0 /0/ ⇐

حَتَّى أَرَى كُلَّ شَيْءٍ، /0 /0//0 /0//0 /0/ ⇐

مِنَ الْبِئْرِ... //0 /0/ ⇐

حَتَّى مَحَطَّ الْحَمَامْ [2] /0 /0//0 /0//00

ليمر إلى الحديث عن العمر، الذي يتغذى في الشباب من الأحلام اليافعة وعند الكبر يروي عطشه من ذاته التي أشار إليها بكلمة (ينابيع) ** بكل ما تحمله من أشياء جميلة وقد أوحى إليها بمفردة (أمواه)***مشيرا إلى أن الوضع لن يكون كما في السابق، يقول:

عِنْدَمَا يُورِقُ الْعُمْرُ... /0//0 /0//0 /0/ ⇐

يَأْخُذُ أَلْوَانهُ... /0 ///0 /0//0

---

*الصحيحة (20)، المتغيرة: المخبونة (12) والمذيلة (01).

[1]–عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 26.

[2]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

**تعني "العودة إلى الأصل، وهو مخرج الماء وأصله." ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/06، ج/48، مادة (ن ب ع) ص: 4327.

***تعني "قلة الماء والمياه لكثرتها". ينظر: المرجع نفسه، مج/06، ج/48، مادة (م و ه) ص: .4302.

مِنْ بَسَاتِينِ أَحْلاَمِنَا /0//0 /0//0 /0//0 /0//0

وَيُزَيِّنُ أَيَّامَهُ كَتَلِّ صُبْحٍ ///0 ///0 /0//0 /0//0 /0//0 /0 ⇐

بِزَيْتُونِنَا وَبِأَعْنَابِنَا //0 /0//0 ///0 /0//0

عِنْدَمَا يُورِقُ الْعُمْرُ... /0//0 /0//0 /0//0 /0/ ⇐

يَأْخُذُ أَلْوَانَهُ... /0 ///0 /0//0

مِنْ بَسَاتِينِ أَحْلاَمِنَا /0//0 /0//0 /0//0 /0//0

حِينَ تَذْبُلُ أَغْصَانهُ /0//0 ///0 /0//0

يَسْتَقِي مَاءَهُ.../0//0 /0//0

مِنْ يَنَابِيعِ أَمْوَاهِنَا [1] /0//0 /0//0 /0//0 /0//0

تخلل هدوء الإيقاع سرعة بفعل الخبن والتدوير)*، مع تغير الوقفة إلى (فاعلن/ نا) أفادت حالة النشاط التي تكون في القمة عند بداية العمر ثم تأخذ في التراجع مع تقدمه، وأوحى "النون" باتصاله بـ "ألف المد" إلى انفتاح الشاعر على الاستمرار في الحياة بكل حب رغم كل الظروف لتميّزه مع حبيبته عن الجميع، قائلا:

نَحْنُ أَوَّلُ مَنْ كَانَ فِي أَوَّلِ الْكَوْنِ /0//0 ///0 /0//0 /0//0 /0/ ⇐

آخِرُ مَا سَوْفَ يَبْقَى /0 ///0 /0//0 /0 ⇐

لَنَا هَبَّةُ الرُّوحِ فِي خَفْقَةِ الرَّمْلِ//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0/ ⇐

هَذَا نَشِيدِي وَهَذَاكَ مِلْحٌ /0 /0//0 /0//0 /0//0 /0 ⇐

وَتِلْكَ مَرَاكِبُنَا صَحْوَةٌ... //0 ///0 ///0 /0//0

وَخُطَانَا عَلَى الْمَوْجِ بَوْحُ [2] ///0 /0//0 /0//0/0

ولعل خير ما يؤكد هذا التفرد انتقاله إلى وقفة المتواتر (فالن/حُ) التي دخلت في تكوين جزء مرفل (فاعلاتن) وهي الوحيدة في النص كله، مما أدى جمالية عالية. ويسر على البقاء يافعا، بقوله:

يَا قَنَادِيلُ، يَا سِرَّ أَسْرَارِنَا /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0

لَا تَبُوحِي، /0//0 /0 ⇐

فَقَدْ يَجْرَحُ الطِّينُ أَمْوَاهَنَا //0 /0//0 /0//0 /0//0 ⇐

هَذِهِ غَفوَةٌ، فَاسْتَرِيحِي بِأَجْفَانِنَا /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0

وَاسْتَعِيدِي صَدَانَا ... /0//0 /0//0 /0 ⇐

وَوَقْعَ ارْتِحَالَاتِنَا [3] //0 /0//0 /0//0

استعان بما يحتاط به من نور ماضيه الجميل، دل عليه بكلمة (قناديل) التي تستعمل عند غياب النور،

---

[1]-عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص ص: 26- 27.

*(الخبن: ستة أجزاء، التدوير: (1-2، 4-5، 6-7).

[2]-عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 27.

[3]-المصدر نفسه، ص: 27 - 28.

فيطلب منها أن تستتر حتى لا تذهب سرابا ويخزنها عند الحاجة، معتمدا صحة الأجزاء ليفيد جديته وحقيقة ما يقوله مع عودته إلى وقفة (فاعلن/ نا)، التي يتتابع ترددها مشيرا إلى الوقت المناسب لاستغلالها بكل تفاؤل، مما يشعل حماسه، قائلا:

سَتَجِيئُ الصَّبَاحَاتُ تَصْنَعُ أَحْلَامَنَا ///0 /0//0 /0//0 ///0 /0//0

وَتُعِيدُ إِلَى وَقْتِنَا وَهْجَ أَلْوَانِـهِ ///0 ///0 /0//0 /0//0 /0//0

وَتُعِيدُ إِلَيْنَا تَلَاوِينَنَا ///0 ///0 /0//0 /0//0

وَتَجِيءُ الْأَمَاسِي... ///0 /0//0 /0 ⇐

تَرُدُّ إِلَى نَهْرِنَا دَفْقَ أَمْوَاجِهِ //0 ///0 /0//0 /0//0 /0//0

وَتَرُدُّ إِلَيْنَا تَبَارِيحَنَا ///0 ///0 /0//0 /0//0

كُلُّ مَا حَوْلَنَا...سَوْفَ يَجْمَعُنَا /0//0 /0//0 /0//0 ///0

وَيَرُشُّ الظِّلَالَ عَلَى دَرْبِنَا... ///0 /0//0 ///0 /0//0

كُلُّ مَا حَوْلَنَا /0//0 /0//0

هُوَ وَعْدٌ لَنَا ///0 /0//0

هُوَ مَجْدٌ لَنَا ///0 /0//0

هُوَ بَعْثٌ يُفَتِّحُ أَبْوَابَهُ لِأَسَاطِيرِنَا [1] ///0 /0//0 ///0 /0//0 ///0 /0//0

غلّب التفعيلات الصحيحة واستمر على نفس القافية، مدعما ثبات المكان والشاعر على حالهما، في مقابل تغيرات الحياة التي أوحت إليها الأجزاء المخبونة.

–نص "احتمالات الفراشة: أول النار"[2]: تشير كلمة "احتمالات" إلى تعدد خيارات الحبيبة من خلال رمز الفراشة التي تمكنت برقتها من إشعال الحب في قلب الشاعر الذي زرع في ذاته حب الحياة والصراع من أجل البقاء. وقد استهل القصيدة بكلامه عنها، يقول:

لِلْفَرَاشَةِ أَلَّا تُرَفْرِفَ فِي أُفُقِي /0//0 ///0 /0//0 ///0 ///0

وَلَهَا أَنْ تُخَاصِمَ زَهْرِيَ إِنْ خُنْتُ أَلْوَانَهَا ///0 /0//0 ///0 ///0 /0//0 /0//0

وَلَهَا أَنْ تُهَيِّجَ فِي خَاطِرِي عَطَشِي لِلْمدَى///0 /0//0 ///0 /0//0 ///0 /0//0

وَلَهَا أَنْ تَمُوتَ عَلَى حُرَقِي، شَبَقِي [3] ///0 /0//0 ///0 ///0 ///0

عبر عن رقتها وغفلتها في سعيها وراء نوره الذي سيحرقها، فيُخيرها بين الاقتراب منه أو الابتعاد عنه حفاظا على سلامتها، وهذا ما تدعمه الوقفة المشتركة (فاعلتن/ قي) في السطرين (1–4)، وهي مضطربة لقلقلة (القاف)، يدعمها اختلاف الروي في الوقفة المشتركة (فاعلن) بالسطرين (2، 3) بصوتي الروي (ن، د)، بالإضافة إلى سرعة الإيقاع الناتجة عن تكثيف الأجزاء المخبونة معزّزة توتره وانجذابه إليها.

---

[1]–عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 28.

[2]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 73 إلى 76.

[3]–المصدر نفسه، ص: 73.

ثم ينتقل إلى التعريف بشخصيته، يقول:

غَيْرَ أَنِّي /0//0 /0 ⇐

أَنَا سَيِّدُ اللَّوْنِ //0 /0//0 /0/ ⇐

قَلْبِي مَزِيجٌ مِنَ الْأَحْمَرِ الْعَرَبِيّ /0 /0//0 /0//0 /0//0 ///0 / ⇐

وَمِنْ لَوْنِ هَذَا الْمَدَى //0 /0//0 /0//0

وَأَنَا الْمُتَشَكِّلُ فِي دَاخِلِي ///0 ///0 ///0 /0//0

لَوَحَاتٍ مُتَبَلَّةٍ بِالْغُمُوضِ ///0 /0//0 ///0 /0//0 / ⇐

وَبِاللَّايَقِينْ [1] //0 /0//00

تملكه الغرور في الجملة الأولى مكتفا الأجزاء التامة (12) التي تهدئ الإيقاع الملائم لتفاخره بنفسه خاصة مع الانتهاء بوقفة تتألف من تفعيلة كاملة بروي "الدال" الذي يتميز بالقوة المحاكية لغروره، ثم يصف غموضه وحيرته مستعينا بهيمنة التفعيلات المخبونة السريعة موحية إلى توتره الذي تدعمه وقفة المترادف (فال) المقيدة وتشغل الجزء الأخير من الضرب المذيل بروي "النون" مشيرة إلى تأمله في الوضع.

بعدها يحدد رأي الناس الخطير فيه، قائلا:

قِيلَ عَنِّي بِأَنِّي: أَنَا الْعَبَثُ /0//0 /0//0 /0//0 ///0

وَبِأَنَّ دَمِي الْأَحْمَرَ الْعَرَبِيَّ ///0 ///0 /0//0 ///0 / ⇐

سَتَخْرُجُ مِنْ بَحْرِ أَحْزَانِهِ الْجُثَثُ //0 ///0 /0//0 /0//0 ///0

وَالْفَرَاشَةُ.. /0//0 // ⇐

ظَلَّتْ تُرَفْرِفُ فِي أُفُقِي /0 /0//0 ///0 ///0

وَأَنَا الْخَوْفُ يَخْرُجُ مِنْ طَعَنَاتِ الرَّدَى ///0 /0//0 ///0 ///0 /0//0

وَأَنَا الْمَوْتُ.. ///0 /0/ ⇐

أَلْبَسُ ثَوْبًا مِنَ السِّحْرِ وَالْأَلَقِ [2] /0 ///0 /0//0 /0//0 ///0

يرونه شخصا عابثا، ولكن رغم ذلك تحوم حبيبته في أفقه الخطير والمخادع دون مبالاة بالنتائج وهذا ما يوحي إليه انقسام الإيقاع بين الهدوء والسرعة مع تنوع الروي ف "الثاء" يفيد التشتت و"القاف" للاضطراب، ويبين في الأخير استمرارها غافلة متغلغلة في ذاته بمشاعرها البريئة إلى أن تنجح في إحياء دواخله النبيلة من الحب والشجاعة والفرح، يقول:

وَالْفَرَاشَةُ تَرْقُصُ فِي دَاخِلِي غَافِلَةْ /0//0 ///0 ///0 /0//0/0//0

وَالْفَرَاشَةُ تُفْزِعُنِي... /0//0 ///0 ///0

وَأَنَا الطَّعْنَةُ الْقَاتِلَةْ ///0 /0//0 /0//0

وَالْفَرَاشَةُ تُرْغِمُنِي /0//0 ///0 ///0

أَنْ أُرَاقِصَ أَلْحَانَ تَحْلِيقِهَا /0//0 ///0 /0//0 /0//0

---

[1]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 74.

[2]–المصدر نفسه، ص: 75.

وَتُخَيِّرُنِي بَيْنَ جُرْحِي الْعَتِيقِ///0 ///0 /0//0 /0//0 /0//0 /
وَبَيْنَ حَيَاةٍ مِنَ الْحُبِّ فِي دَاخِلِي نَائِمَهْ //0 ///0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0
وَالْفَرَاشَةُ تُلْجِمُ صَوْتَ الْمُحَارِبِ فِي مُهْجَتِي /0//0 ///0 ///0 /0//0 ///0 /0//0
وَتُصَيِّرُ مِنْ خَافِقِي جَنَّةً حَالِمَهْ [1] ///0 ///0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0

لها قدرة خارقة على التأثير فيه مثبتة أنها أشد قوة منه رغم ما يبدو عليها من ضعف، وقد دعم هذا المعنى تفوق الأجزاء الصحيحة التي مثلت الحبيبة، كما أوحى الوجود المعتبر للتفعيلات المخبونة إلى تأثر الشاعر بها، مع تنوع الروي (اللام/ الميم) لذات الوقفة الموصولة (فاعلن) وكلاهما من الأصوات البينية وقد دخلا في تركيب كلمات تحمل صفات الفراشة (غافله/ قاتله/ نائمه/ حالمه).

3- قليلة الاستعمال

3-1-الرجز: يتميز بانسيابية عالية ناتجة عن طواعية تفعيلته للتغيرات العروضية إلا أنه لم يغر الشعراء للنظم عليه، فلم يستفد منه في دواوين الأطروحة سوى (قدور رحماني) في تسع قصائد، منها ست موحدة القوافي والروي "لن تخدعيني، قبلة السماء، أنت محنتي"، أجاز التذييل في الرجز، مثلما أجازه المعاصرون في ضربه[2] رغم ما في ذلك من خروج عن العروض*، في "المرة المعسولة، ساحرة" والبقية متنوعة "هو وأصابعي، تشظّي الزحام، استخدم التذييل في ممنوعك المباح، تداعيات الوداع" ولـ (عقاب بلخير) نصان متنوعا القافية والروي ويحتويان على التذييل "رجعة أيوب، لو تعلمين"، وآخر موحد لـ (عبد الله العشي) بعنوان "ظل لا يحجب".

ولدراسة الخصائص العروضية ذات السمات الجمالية أُختير نصان هما (ظل لا يحجب، تشظي الزحام).

-"ظل لا يحجب"[3]: تكون العنوان من جملة اسمية مبتدأها (ظل) وخبرها جملة فعلية، تنفي عن الظل الاحتجاب مع العلم أنه يظهر في النور فقط ويختفي في الظلام، جاعلا منه رمزا قد يقصد به الشعر الذي يتميز بسمة الاستمرارية والتطور على مر العصور، معتمدا كثافة التعبير في نص مختصر يتألف من خمسة جمل قصيرة.

مضى في أول جملة دون مبالاة بالتقاليد العروضية معتمدا تساوي الأجزاء التامة مع المتغيرة، يقول:

مُبْتَهِجًا يَمْضِي إِلَى بَهَائِهَا /0///0 /0//0/0 //0//0
لَا شَيْءَ مِنْ أَشْبَاحِهِمْ /0//0/0 /0//0/0
سَيَحْجُبُهْ [4] //0//0

ثم يبين في بقية الجمل إيمانه بأن الإيقاع بكل محتوياته هو الأساس، يقول:

---

[1]-محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 76.

[2]-ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 105.

*فهو "يختص بما ينتهي بوتد مجموع، أي في الكامل والبسيط والمتدارك فقط." ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص:34.

[3]-عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص ص: 85-86.

[4]-المصدر نفسه، ص: 85.

يُمَجِّدُ الْإِيقَاعَ عِنْدَ بَابِهِ //0//0 /0//0/0/ //0//0

وَعِنْدَ أُفْقِهَا //0//0 //0 ⇐

تَمَايَلَتْ كَوَاكِبُهْ //0 //0//0 //0

مِنْ مَائِهَا مِرْآتُهُ /0//0/0 /0//0/0

وَمِنْ ثِمَارِهَا الْبَهِيَّةِ النَّدَى... //0//0 //0//0 //0//0

مَوَاكِبُهْ //0//0

فِي دَرْبِهِ انْمَحَى الْهَوَا وَفِي ... /0//0/0 //0//0 //0

مِعْرَاجِهِ.. /0//0/0

تَصَاعَدَتْ كَوَاكِبُهْ //0//0 //0//0

اَلْآنَ تُورِقُ الْمِيَـاهُ /0//0/0 //0//0/0

تَصُبُّ فِي مِحْرَابِهِ //0//0 /0//0/0

وَتُعْشِبُهْ [1] //0//0

تفوقت التفعيلات المخبونة محدثة تسارعا في الإيقاع، يوحي إلى شدة انفعاله وإيمانه بالتنويع بعيدا عن القواعد القديمة، وعند إنشاء النص تتنوع جماليته فيصبح بنغماته أساسا له، مما يُصعّد شعريته وقيمته الأدبية، وبهذا ينطلق الإبداع الشعري الذي يصبّ في صور إيقاعية مختلفة يشير إليها تنويع الأجزاء (صحيحة/مخبونة) مع الاستفادة من تضمين (متف) في ضرب الجملة الثانية و نهاية السطر الأول من الجملة الرابعة أين يتوقف ليأخذ نفسا ثم ينطلق من جديد، بالإضافة إلى توظيف تفعيلة مرفلة في آخر السطر الأول من الجملة الأخيرة رغم عدم جواز "الترفيل" في الرجز* أضفت مسحة جمالية تحاكي انزياح المعنى الذي يقضي بتورق المياه كما حقق وقفة عروضية توحي إلى تجمع الماء حتى تُسقى به النباتات. وفي تكرار كلمة القافية "كواكبه" في الجملتين الثانية التي أدت معنى الرقص والخامسة ما يوقعه عروضيا في الإيطاء، غير أنها دلت جماليا إلى نشوة الشاعر المتصوف.

–"تشظي الزحام"[2]: تشكل العنوان من ثنائية ضدية فالتشظي يعني التفرق والاتساع والزحام يفيد التجمع والضيق، وقد كان لاختار لفظة "تشظي" دون غيرها بعدا جماليا لأن "الشظى هو انشقاق العصب"[3] ومعروف العلاقة المتكاملة بين الأعصاب وتأثرها بمشاعر الفرح والحزن، التي ظهرت في معاني تبرز قدرة الحبيبة على بث الطاقة الإيجابية والسلبية في ذات الشاعر مستفيدا من تكثيف تمثيلات مادية ومعنوية لها في النص.

وصف تأثيرها عليه، مبينا شدة توتره لدى رؤيته الدموع في عينيها في الجمل (1–2–3) الممتدة بين الأسطر (**01–21**)، يقول:

تَلْعَبُ /0// ⇐

---

[1]–عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص ص: 85–86.

*"تختص بالكامل والمتدارك فقط لانتهائهما بوتد مجموع." ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص:34.

[2]–قدور رحماني: ثروة عمري، ص: من 109 إلى 114.

[3]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 04، ج/ 25، مادة (ش ظ ى)، ص: 2266 وما بعدها.

أَسْرَابُ الْبُرُوقِ فِي يَدِي /0 /0//0/0// 0//

وَفِي شَرَايِينِي //0//0 /0/0 ⇐

زِحَامٌ //0 /0 ⇐

يَتَشَظَّى كَبخُورِ الْمَعْبَدِ ///0 /0///0 /0//0/0

كُلُّ جِهَاتِ الْأَرْضِ تَبْكِي /0///0 /0//0/0 /0 ⇐

فِي دُمُوعِي حِينَمَا /0//0 /0//0/0

يَجْلِدُنِي /0///0

يَنْبُوعُ عَيْنَيْك بِسَوْطِهِ الصَّدِيْ.. [1] /0//0/0 /0///0 //0//

تفوقت الأجزاء المتغيرة (المخبونة والمطوية) على الصحيحة، محدثة سرعة الإيقاع لحذف الساكنين الثاني والرابع من التفعيلات، بالإضافة إلى الاسترسال بالتدوير والتضمين* الذي يناسب حرارة أحاسيسه الحزينة، مع وحدة الوقفات التامة (فاعلن/ دي) التي توحي إلى انتقال الحزن منها إليه.

ثم يُظهر ما تفعله حيرة عينيها به في الجملتين (4، 5)، يقول:

تُشْرِقُ /0// ⇐

مِنْ أَهْدَابِكِ الْحَيْرَى /0 /0//0/0 /0/0 ⇐

يَدٌ //0

تَطْرُدُنِي مِنْ قَامَتِي /0///0 /0//0/0

تَزْرَعُنِي /0///0

مِثْلَ غُرُوبٍ مُعْشِبٍ /0///0 /0//0/0

فَوْقَ دُرُوبِ الْكَبِدِ ... /0///0 /0///0

تَعْصِرُ مِنْ أَوْرِدَتِي /0///0 /0///0

بُسْتَانَ يَاقُوتٍ /0/0//0 /0/0 ⇐

وَشَطًّا مِنْ كَرَزْ //0 /0//0/0

وَمِنْ عَنَاقِيدِي //0//0 /0/0 ⇐

فُتُوحًا تَتَلَظَّى كَزِحَامِ الْأَبَدِ ... [2] //0 /0///0 /0///0 /0///0

اشتدّ فرحه لدرجة أصبح فيها إنسانا خارقا، بكثافة حركية في الإيقاع صوتا ودلالة لغلبة الأجزاء المطوية (11) مع التدوير والتضمين** لتظهر وقفات تركيبية دلالية (فاعلن) متنوعة الروي صوتا وحركة (تي–زْ)، مع وحدة الوقفة التامة (فاعلتن/دي)، ولثبات الروي في كل الجمل مؤشر على قوة تأثير عينيها في ذاته مثل قوة (الدال).

بعدها يستفيد من الهدوء الإيقاعي لنفس الغرض في الأسطر (**22–36**)، يقول:

---

[1]–قدور رحماني: ثروة عمري، ص:109.

* التدوير بين الأسطر: (1–2، 3–4، 5–6)، والتضمين بين الأسطر: (2–3، 7–8–9).

[2]–قدور رحماني: ثروة عمري، ص ص:109 – 110.

** التدوير بين الأسطر: (10–11–12، 18–19، 20–21)، والتضمين بين الأسطر: (13–14، 19–20).

يَا أَنْتَ كَمْ /0//0/0

غَنَّيْتُ فِي عَيْنَيْكِ حَتَّى /0//0/0 /0//0/0 /0 ⇐

صِرْتَ أَحْلَى أُغْنِيَاتِ الْبَلَدِ ... /0//0 /0//0/0 /0///0

قَدْ حَوَّلَتْنِي شَطْحَة صُوفِيَّةً /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0

فِي كُحْلِكِ الرِّيفِيِّ/0//0/0 /0/0/ ⇐

نَهْرًا مِنْ عِنَبْ /0 /0//0/0

وَكُلَّمَا //0//0

حَاوَلْتُ أَنْ أَفِرَّ مِنْكِ مَرَّةً /0//0/0 //0//0 //0//0

أَحْرَقْتِ فِي عَيْنَيَّ /0//0/0 /0/0/ ⇐

مُهْرَةَ الْهَرَبْ /0 //0//0

يَا خَصْلَةَ الرَّيْحَانِ /0//0/0 /0/0/ ⇐

لَوْ /0

قَرَأْتِ سَطْرًا وَاحِدًا مِنْ عَجَبِي //0//0 /0//0/0 /0///0

تَدَفَّقَتْ عَيْنَاكِ //0//0 /0/0/ ⇐

أُفْقًا مِنْ عَجَبْ [1] /0 /0//0/0

يهدأ الإيقاع لهيمنة الأجزاء التامة موحية إلى صدق ما أحدثته فيه من تبديل نحو الأفضل، وينوع الوقفات فالجملة الأولى (فاعلتن/ دي) وقد أحدثت فيه شيئا معقولا، فينطلق كأغنية بصدى قوي يحاكي "الدال"، ويلجأ في بقية الجمل إلى (فاعلن/ بْ) لانتقاله إلى اللامعقول، مشيرا إلى حالة الحصار المتبادلة بينهما بفعل الحب.

تنقسم الأسطر (**37–58**) إلى ثماني جمل، يتغزل بها في الأولى والثانية وقد اعتبرها أجمل مظاهر الطبيعة كالغروب والأفق والغابة، مع ضيق العالم من حوله، يقول:

يَا أَنْتِ /0/0/ ⇐

يَا تَنْهِيدَةَ الْغُرُوبِ بَيْنَ أَضْلُعِي /0 /0//0/0 //0//0 //0//0

لَمْ يَسْتَطِعْ /0//0/0

أَنْ يَحْتَوِينِي /0//0/0 /0 ⇐

لَحْظَةً مُتَّسَعِي... [2] /0//0/ /0///0

تفوقت التفعيلات الصحيحة، محققة بطء إيقاعيا مناسبا للوصف، الذي دعمه الاستعمال المتكرر للنداء بسطرين متتاليين من الجملة الأولى، كما دلت الأجزاء المتغيرة عن الضيق التي يشعر به متنقلا بين وقفة (فاعلن) و(فاعلتن) عززه الاحتفاظ بنفس الروي الحلقي (عي).

ويبين في بقية الجمل سبب اختناقه، مشيرا إلى عجزه وحيرته لعدم اهتمامها بحبه، يقول:

قَدْ يَبِسَتْ /0///0

---

[1]–قدور رحماني: ثروة عمري، ص:110 .

[2]–المصدر نفسه، ص ص: 110–111.

أَجْنِحَةُ الْمَدَى /0///0 //0 ⇐
وَأَنْتِ تَحْجُبِينَ مَطْلَعِي.. //0 //0// //0// //0//
تَنْدَلِعِينَ دَاخِلِي كَالصَّمْتِ /0///0 //0// /0/0/ ⇐
تَنْسُجِينَ أُفْقًا مُغْمَضًا /0 //0// //0/0/0//0//0
كَغَابَةِ الْمَجْهُولِ //0//0 /0/0/ ⇐
بَيْنَ حَيْرَتِي وَمَدْمَعِي... /0 //0// //0// //0//
مَاذَا أَقُولُ حِينَمَا /0/0//0 //0// //0//
أُرِيدُ أَنْ أَقُولَ يَا مَحْبُوبَتِي //0//0 //0// //0/0/ //0/0//
قَدْ نَتَّفَتْ /0/0/ //0/0//
بَلَابِلِي أَرْيَاشَهَا //0//0 //0/0/ //0/0//
عَلَى فَمِي //0//
وَاعْشَوْشَبَتْ /0/0/ //0/0//
مُلُوحَةُ الصَّحْرَاءِ فِي شَبَّابَتِي //0//0 //0/0/ //0/0/ //0/0//
وَأَنْتِ لَمْ تَلْتَفِتِي... [1] //0//0 //0/0/ //0///

الانفعال الشديد، مع تنوع الوقفات وأصوات الروي (عين/ ميم/ تاء) * مثل التسارع الإيقاعي لكثافة التغيرات المتحركة بـ "ياء المد" بما يحاكي انكساره.

وتألفت الأسطر (**59–67**) من ثلاث جمل، قدم في الأولى والثانية عذرا لاستمراره في حبها بعد كذبه عليها، يقول:

مَعْذِرَةً.. /0///0
مَعْذِرَةً إِذَا /0///0 //0 ⇐
كَذَبْتُ مرَّةً //0 //0//0
فَأَنْتِ يَا رَبَابَةَ السَّمَاءِ //0//0 //0//0 //0/ ⇐
يَا انْصِفَارَ حُبِّي فِي دَمِي /0 //0// //0/0/ //0/0//
لَمْ تُغْلِقِي /0//0/0
نَوَافِذَ النُّجُومِ فِي وَجْهِ الْعَصَافِيرِ الَّتِي //0//0 //0// //0/0/0 //0/0/ //0/0//
أَطْلَقْتُهَا مِنْ لَوْعَتِي [2] //0/0/0 //0/0/ //0/0//

تسارع الإيقاع لانعدام الأجزاء الصحيحة في الجملة (1) مع تساوي التامة والمتغيرة في الجملة (2)، مما دلّ على قلقه منها لأنها لم تمنحه إشارة لرفض حبه، وقد دعّم ذلك توحيد الوقفتين وزنا ورويا (فاعلن/ التاء) مغيرا حركة الروي. ثم يقدم في الجملة (3) دليلا على أقواله، قائلا:

وَالشَّاهِدُ الْمَغِيبُ وَالضُّحَى /0/0/0 //0// //0// //0 ⇐

---

[1]–قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 111.

* المخبونة (15)، المطوية (04)، التامة (10).

[2]–قدور رحماني: ثروة عمري، ص ص: 111– 112.

وَأَلْفُ قُبْلَةٍ //0 //0//0
مَطْوِيَّةٌ فِي شَفَتِي[1] /0//0/0 /0//0/0 /0///0

وكونت الأسطر (68-78) جملتين، يخاطبها بالسعادة التي بثتها في نفسه برومانسية عالية مستمدة من عناصر الطبيعة، يقول:

يَا فِكْرَةَ الصَّبَاحِ /0/0//0 //0/ ⇐
مُذْ تَرَقْرَقَتْ /0 //0//0
عَيْنَاكِ فِي بُسْتَانِ صَدْرِي /0/0//0 /0/0//0 /0 ⇐
هَرَبَتْ عَنَاصِرِي مِنْ تُرْبَتِي ///0 //0//0 /0/0//0
وَانْتَفَضَتْ /0///0
كَوَاكِبٌ فِي جَبْهَتِي//0//0 /0/0//0
كَالْقُبَّرَاتِ/0/0//0 / ⇐
حِينَمَا /0//0
يُسَرِّحُ الصَّبَاحُ //0//0 //0/ ⇐
فِي وَرِيدِهَا /0 //0//0
حَرَائِقِ الْمَسَافَةِ...[2] //0//0//0//0

يبدو التسارع الزمني لانتشار الحركة في الإيقاع بتفوق الأجزاء المتغيرة مع التضمين والتدوير*، بالتوقف العروضي والتركيبي، مما دعّم تدفق مشاعر الفرح التي يخدمها توحيد الوقفة في الجملتين (فاعلتن/تي).

وتركبت الأسطر (**79-113**) من تسع جمل، عبر فيها عن رؤاه المتنوعة لحبيبته، والتي تتميز بالجمال في كل حالاتها ففي الجملتين (1-2) يراها الخلاص من حيرته، ممثلا لها بالأريج والنور، قائلا:

إِنّي /0/0 ⇐
أَرَاكِ فِي تَشَظِّي حَيْرَتِي //0 //0//0 /0//0/0
قَوَافِلًا //0//0
مِنْ أَرَجٍ /0///0
وَفِي زَغَارِيدِ السَّمَاءِ //0//0 /0//0/0 / ⇐
بَلْدَةً مِنْ وَهَجٍ...[3] /0//0/ /0///0

تسارع الإيقاع لتفوق الأجزاء المتغيرة مع التدوير العروضي، مما يحاكي تدفق مشاعر فرحه بحبيبته، ثابتا على نفس الوقفة (فاعلتن/جٍ)، التي دلت على استقراره وراحته. واستند في الجملتين (3-4) إلى الطبيعة، يقول:

أَرَاكِ //0/ ⇐

---

[1]-قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 112.

[2]-المصدر نفسه، ص: 112.

* المخبونة (10)، المطوية (02)، التامة (06)، التدوير بين الأسطر: (71-72، 73-74)، التضمين بين (68-69، 70-71، 74-75، 76-77).

[3]-قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 112.

فِي تَسْرِيحَةِ الْأَشْجَارِ وَالْأَعْشَابِ /0 /0/0/0 //0/0/0 /0/0/ ⇐
فِي حَنَانِ كُلِّ غَيْمَةٍ... /0 //0/0 //0
أَرَاكِ //0/ ⇐
فِي اشْتِعَالِ كُلِّ وَرْدَةٍ... [1] /0 //0/0 //0/0

نفس الملاحظة والتفسير السابقين، لكن يقع الاختلاف فقط في الوقفة (فاعلن/ ةٍ)، يبدو بأنه استخدم التنوين في الروي ليؤكد شدة سعادته. ويراها في أشياء حزينة بالجملة (5)، يقول:

إِنِّي أَرَاكِ فِي كَآبَةِ الرُّبى /0/0//0 //0/0 //0
فِي سُكَّرِ الْأَحْزَانِ /0/0//0 /0/0/ ⇐
عُنْقُودًا يُطِلُّ مِنْ دَمِي... [2] /0 /0/0/0 //0/0

استفاد من التضمين والتدوير والخبن ليزيد التدفق الإيقاعي والدلالي، ثم تمتزج رؤيته فيها بين الفرح والحزن في بقية الجمل، يقول:

أَرَاكِ كَمْ أَرَاكِ//0//0 //0/ ⇐
فِي ازْدِحَامِ جِلْدِي وَالْغَمَامِ وَالرُّؤَى /0 //0/0 /0/0/0 //0/0
تَلْتَقِطِينَنِي كَجُرْحِ الْبَرْقِ بَيْنَ إِصْبَعٍ وَإِصْبَعِ /0///0 //0/0 /0/0/0 //0/0 //0/0
وَكَمْ أَرَانِي //0/0 /0 ⇐
يَا نُبُوءَةَ الشَّذَى /0//0 //0/0
مُخْتَبِئًا /0///0
فِي شَعْرِكِ الْبَرِّيِّ /0/0//0 /0/0/ ⇐
مِثْلَ قَطْرَةٍ /0 //0/0
مِنَ الْمِيَاهِ //0//0 / ⇐
دَاخِلَ الشَّلَّالِ تَرْتَدِي /0//0 /0/0/0 //0 ⇐
شُعُورَ الْمَنْبَعِ //0 /0/0/0
أَرَاكِ //0/
فِي أُغْنِيَةِ الْغُرُوبِ /0 /0///0 //0/ ⇐
حِينَمَا /0 //0 ⇐
يَصُبُّ نَارَهُ فِي أَدْمُعِي //0 //0//0 /0/0/0
وَفِي مَسَاكِبِ الصَّبَاحِ //0//0 //0//0 / ⇐
تَلْبَسِينَ /0//0 / ⇐
جُبَّةَ الْقَلْبِ مَعِي... [3] /0//0/ /0///0

[1]–قدور رحماني: ثروة عمري، ص ص: 113.
[2]–المصدر نفسه، ص: 111.
[3]–المصدر نفسه، ص ص: 113–114.

دل التسارع الإيقاعي على انفعاله بفعل الزحافات مع التضمين والتدوير*، كما أفاد تنقله في التمثيل لها جامعا بين الأشياء المعنوية (الرؤى-الجراح-الشذى) وعناصر مادية من الطبيعة (الغيوم-البرق-الماء-الغروب-النار-النور) وأخرى تختص بأجزاء من جسده وجسدها (جلده-أصابعها-شعرها-دموعه-وقلبيهما)، واستند إلى اختلاف الوقفات وزنا (فاعلن/ فاعلتن) مع الاحتفاظ بنفس الروي "عي" صوتا وحركة ليؤكد ثبات الجمال في كل ما يراها عليه.

وشكلت الأسطر الأخيرة جملة وحيدة مدورة، يقول:

قَدْ كُنْتِ /0/0/ ⇐

تَطْلِعِينَ مِنْ كُلِّ الْجِهَاتِ /0/ //0/0/ //0/0/ / ⇐

إِنَّمَا شَمْسِي أَنَا هِيَ الَّتِي لَمْ تَطْلِعِ.. 0//0/[1] /0/0/0 //0/0/ //0/0/

توزع الإيقاع بين السرعة والبطء لتقارب الأجزاء الصحيحة والمتغيرة، مشيرا إلى وضوح الحبيبة التي شبّهها بالشمس المنيرة، لكن وجوده غامض لا يظهر وهذا ما أحزنه، عبر عليه بروي "العين" المتحرك بـ "ياء المد".

3-2-المتقارب: لم يهتم به شعراء المدونة سوى ما ورد عند (قدور رحماني) بخمس قصائد اثنتين موحدة القافية والروي "الوقت والرمانة، زحام الحضور" واثنتين تتنوع فيهما القافية "غلال الحال، في قمّة التغريد" وواحدة يتنوع فيها الروي فقط "ثروة عمري"، واثنتان لـ (عقاب بلخير): "انتصار، وقائع" ونص واحد عند كل من "(سمية محنش)/ "بعد ماذا"، (لطيفة حساني)/ "كأني أنا"، (ناصر لوحيشي)/ "وصل"، (عبد القادر مكاريا)/ "إلى الشعر")، ونص متنوع القافية والروي لكل من "(حنين عمر)/ "حلم ليلة صيف"، (عاشور فني)/ "ولادة"، وآخر متنوع الروي فقط لـ (علاوة كوسة): "اغتراب". وقد اختير للدراسة نصين هما:

-"بعد ماذا": أوحى العنوان إلى حالة ندم بعد فوات الأوان، ودل النص على عيش الشاعرة حزنا شديدا أبكاها بحرقة ثم أضحكها على نفسها التي تألمت جرّاء وهم وسراب بعد الوعي بغفلتها وسذاجتها على اعتبار أن شر البلية ما يضحك لتنام بعدها، فتستيقظ متذكرة سبب بكائها الغزير الذي ضيع من وقتها وراحتها وصحتها خاصة مع استفادتها من الإيقاع البصري عند كتابة كلمة "عيناااااان" التي تؤكد شدة خسارتها، قائلة:

تَأَلَّمْتُ جِدًّا //0/0 //0/0

بَكَيْتُ كَثِيرًا //0/ //0/0

بَكَيْتُ إِلَى أَنْ ضَحِكْتْ.. //0/ //0/0 //00

وَمِنْ ثَمَ نمتُ.. //0/ //0/0

وَلَمْ أَدْرِ مَاذَا فَعَلْتُ هُنَاكَ //0/0 //0/0 //0/ //0/

---

*المخبونة (21)، المطوية (04)، التامة (08)، التدوير بين الأسطر: (71-72، 73-74)، التضمين بين الأسطر (68-69، 70-71، 74-75، 76-77).

[1]-قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 114.

وَحِينَ صَحَوْتُ.. //0/ //0/
تَذَكَّرْتُ أَنِّي.. //0/0 //0/0
بَكَيْتُ كَثِيرًا.. //0/ //0/0
كَثِيرًا.. //0/0
كَثِيرًا //0/0
وَأَنِّي فَقَدْتُ مِنَ الْعُمْرِ عُمْرًا.. //0/0 //0/ //0/0 //0/0
مِنَ الْآهِ آهًا //0/0 //0/0
مِنَ النَّوْمِ صَحْوًا //0/0 //0/0
مِنَ الدَّمْعِ.. "عَيْنَاااااانِ" //0/0 //0/0 / ⇐
وَمِنْ ثَمَ تُبْتُ. [1] /0/ //0/0

دلت هيمنة الأجزاء التامة (22) عن نضجها وقلة المقبوضة (10) على سذاجتها في السابق، وجاءت الوقفة مترادفة كجزء من تفعيلة مقصورة في السطر الثالث مفيدة بعد نظرها في الأشياء كنتيجة لتعلمها من تجربة أفقدتها الكثير.

–"ولادة"[2]: أشار العنوان إلى بداية جديدة، وتألف النص من ست جمل، بدأه الشاعر بالاستفسار عن سبب تنشئته المنغلقة، يقول:

لِمَاذَا تُعَاتِبُنِي إِنْ نَظَرْتُ إِلَى الشَّمْسِ //0/0 //0/ //0/0 //0/ //0/0 / ⇐
حَتَّى غَدَوْتُ مُضِيئًا؟ 0/0/ //0/ //0/0
أَنَا عَاشِقٌ //0/0 //0 ⇐
وَلِشِدَّةِ مَا أَعْشَقُ الْحُسْنَ صِرْتُ جَمِيلًا / //0/ //0/0 //0/0 //0/ //0/0
وَهَا أَنَا فِي قِمَّةِ الْعِشْقِ أَبْحَثُ عَمَّنْ //0/ //0/0 //0/0 //0/ //0/0
يُبَادِلُنِي الْقَلْبَ وَالذَّاكِرَهْ [3] //0/ //0/0 //0/0 //0/0 //0

تحرر من السجن الذي كان يمنعه العيش في النور بعيدا عن معرفة أكثر الأشياء المحيطة به خوفا من التأثر بها، متبعا معنى مقولة "كل ممنوع مرغوب" بغية اكتشاف كل ما حوله ناجحا في التعرف على ظاهر الأشياء الجميل فقط، معتقدا بأن الواقع دائم الإيجابية، مما جعله يبحث عمن يشاركه الحياة على نفس المستوى من الوضوح والشفافية، مستخدما تقارب التفعيلات التامة والناقصة*، مع وقفة متداركة (فاعلن/ ره) مقيدة ومؤسسة موصولة بـ "هاء السكت" انقسمت بيت تفعيلتين الأولى صحيحة والثانية محذوفة كإشارة إلى جزئية معرفته بالواقع،

---

[1]–سمية محنش: مسقط قلبي، ص ص: 69–70.
[2]–فني عاشور: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص: 65 إلى 68.
[3]–المصدر نفسه، ص: 67.
*التامة (14)، المقبوضة (09)، المحذوفة (01).

بعيدا عن حقيقته الكاملة التي تتميز في كثير من الأحيان بالسلبية لامتلائها بالخدع والدسائس وتغليب المصالح، وهو بريء لا خبرة له فيمضي بكل حب وإخلاص لمواجهة الحياة، دون وعي لما سيعترضه من صعوبات، يقول:

هُوَ الْقَلْبُ يُدْرِكُ أَقْصَى أَمَانِيهِ حِينَ يُحِبُّ //0/0 //0/ //0/0 //0/0 //0/ //0/

فَيَفْتَحُ أَبْوَابَهُ لِجَمِيعِ الرِّيَاحِ //0/ //0/0 //0/ //0/0 //0/

وَتَأْخُذُهُ نَسْمَةٌ عَابِرَهْ //0/ //0/0 //0/0 //0

هُوَ الْحُلْمُ يَنْمُو عَلَى حَدَقَاتِ الصِّغَارِ //0/0 //0/0 //0/ //0/0 //0/

يُضِيءُ الشَّوَارِعَ وَالشُّرُفَاتِ//0/0 //0/ //0/ //0/

فَتَذْبَحُهُ الْمُدُنُ الْفَاجِرَهْ [1] //0/ //0/ //0/0 //0

جازف بكل ما لديه من مشاعر وأحلام، متجها نحو المجهول واثقا في الكل، مما عرّضه لخطر المترصدين اللذين نالوا منه، استند في ذلك إلى تفوق الأجزاء الناقصة* التي أوحت إلى ضعفه، ثابتا على الوقفة السابقة لذات الدلالة وقد ترتب عن ذلك أن كره ولادته، وكره أكثر تغييبه عن حقيقة الواقع الذي سبب عدم استعداده للمواجهة، يقول:

هِيَ الْأَرْضُ تَمْنَحُنِي فُرْصَةً لِلْوِلَادَةِ //0/0 //0/ //0/0 //0/0 //0/0 /0/0 / ⇐

هَا قَدْ وُلِدْتُ /0/0 //0/

وَلَكِنَّهَا خُدْعَةٌ سَافِرَهْ //0/0 //0/0 //0/0 //0

دَخَلْتُ بِأَوْرَاقِ لَعْبٍ مُزَوَّرَةٍ//0/ //0/0 //0/0 //0/ //0/ ⇐

فَأَنَا خَاسِرٌ سَلَفًا / //0/0 //0/ //0/ ⇐

غَيْرَ أَنِّي سَأَمْضِي إِلَى آخِرِ اللُّعْبَةِ الدَّائِرَهْ /0/ //0/0 //0/0 //0/0 //0/0 //0/0 //0

سَأَمْضِي إِلَى أَنْ أَرَى كَيْفَ تُصْنَعُ خَاتِمَتِي //0/0 //0/0 //0/0 //0/ //0/ //0/ ⇐

أَوْ أَرَى الْآخِرَهْ [2] /0/ //0/0 //0

تحدى نفسه مواجها ما حوله بكل شجاعة فإما أن ينجح ويصنع لنفسه مجدا متفردا بفعل الخير أو يموت، فجعل الأجزاء التامة ضعف الناقصة** كدلالة على اكتمال وعيه وشدة عزيمته ورفضه الاستسلام، متأملا أن ينتصر على الظلم والسواد المحيط به، والذي دل عليه نقص التفعيلات التي حركت الإيقاع بما يحاكي المعركة بينه وبين واقعه. كما حافظ على نفس الوقفة، مع عكسه الدلالة، فقد أصبحت كفة الميزان في صالحه.

3-3-الرمل: لتفعيلته قدرة عالية على الاسترسال في القول، لكن لم يهتم به شعراء المدونة، عدا (لطيفة حساني) التي نظمت عليه نصين "عزف الرحيل، ترنيمة أخرى للغياب"، وآخرين متنوعا القافية والروي "بعد موت الطّير، عطر الجنوب"، وخمسة نصوص متنوعة أيضا في ديوان (سر الغجر): "ثلاثية البياتي، الإثم المقدس، للعتمة

---

[1]-فني عاشور: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص: 67 - 68.

*التامة (12)، المقبوضة (14)، المحذوفة (02).

[2]-فني عاشور: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص: 68.

**التامة (22)، المقبوضة (08)، المحذوفة (03).

اسم آخر، الستائر، على صخرة القلب، المجاهيل"، ونفس الشيء في نص "مشدوه النظر" لـ (سمية محنش) و"عيد الميلاد" لـ (عبد القادر مكاريا)، واستخدم مرة واحدة بروي وقافية موحدين عند (محمد الأمين سعيدي) في قصيدة "أول المفازة". وقد دُرس نصين أحدهما موحد القافية والروي والآخر متنوع، هما:

– **"عزف الرحيل"**[1]: تركب العنوان من جملة اسمية، حدها الأول لفظة "عزف"، تعني «صوت في الرمل لا يُدرى ما هو»[2]، كما يعرف بأنه موسيقى ذات تأثير في المتلقي، ولهذا اختارت الشاعرة وزن الرمل الذي يحمل المعنيين معا. وبالنسبة للمفردة الثانية "الرحيل"، وهي «من رحل، والرحل مركب البعير والناقة»[3] كإشارة إلى السفر والبعد، معبّرة عن بداية حياتها المليئة بالمآسي دون أن تزورها الأفراح، رغم كل جهودها وتضحياتها لإسعاد الآخرين. ويمكن القول أن صوت الرمال الذي لا يكاد يسمع يحاكي اغترابها النفسي، لأن صوتها غير مسموع من الآخرين وكأنها لوحدها، ودلت على شدة توترها بما تتميز به الرمال من سرعة في الحركة توضحه في القصيدة.

شكل أول سطر جملة مستقلة حددت طبيعة حياتها بهدوء إيقاعي نتج عن تفوق الأجزاء التامة، تقول:

أَقْبَلَ الْعُمْرُ غَرِيبَ الْوَجْهِ يَسْتَقْصِي غِيَابَهْ [4]

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

وبينت الجملة الثانية كيفية إسعادها لمن يحيطون بها وما تحصده من سراب جراء ذلك، تقول:

يَنْثُرُ الْوَرْدَ عَلَى كُلِّ الْمَدَى... /0/0//0/ 0/0///0/ 0//0/ ⇐

يَسْقِي قُلُوبَ الْعَابِرِينْ /0/ 0/0//0/ 0/0//00

وَيُغَنِّي مِلْءَ جُرْحِي 0/0//0/ 0/0///0/

وَاعِدًا بِالْمَنِّ وَالسَّلْوَى سَرَابَهْ [5] **0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/**

استفادت من التدوير بين السطرين (2–3) والتضمين بين (3–4) للدلالة على هذه المعاني مع علة القصر التي غيرت منحى الإيقاع من سريع إلى هادئ بما يتلاءم مع انتقالها إلى الحديث عن نفسها.

ثم تخاطب مهجتها* بإيقاع سريع لقصر هذه الجملة التي تتوزع بين سطرين قصيرين، تقول:

مُهْجَتِي دُمْنَا بِخَيْرٍ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

كَشَفَ النَّجْمُ حِجَابَهْ [6] **0/0/// 0/0/// 0/0///**

---

[1]–لطيفة حساني: أغنية تشبهني، ص ص: 37–38.

[2]–ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/33، مادة (ع ز ف)، ص: 2929.

[3]–ينظر: المرجع نفسه، مج/3، ج/18، مادة (ر ح ل)، ص: 1608.

[4]–لطيفة حساني: أغنية تشبهني، ص: 37.

[5]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*والمهجة هي «دم القلب». ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/47، مادة (م ه ج)، ص: 4286.

[6]–لطيفة حساني: أغنية تشبهني، ص: 37.

خبنت تفعيلتي السطر الثاني الذي عبرت فيه عن بروز مستقبلها بفلك النجوم، مُبدية توترها المناسب لتساوي الأجزاء التامة والمخبونة، كما دعم الثبات على نفس الوقفة التامة المترادفة (فالن/بهْ) التي وقعت مؤسسة بنفس الروي "الباء" والموصولة بـ "هاء السكت" لاستمرار الحال على ما هو عليه من حزن.

بعدها تزداد سرعة الإيقاع في الجملة الموالية:

لَسْتُ أَدْرِي كَيْفَ كُنَّا؟ /0//0/0 /0//0/0

حَيْثُ كُنَّا /0//0/0

بَسْمَتِي وَقْتُ شَرِيدٍ /0//0/0 ///0/0

لَيْسَ يَأْتِي /0//0/0

وَلِقَاءً لَيْسَ يَأْتِي ///0/0 /0//0/0

وَطَرِيقًا لَيْسَ يَأْتِي... [1] ///0/0 /0//0/0

ظهر انفعالها بالخبن الذي استقر في كلمتي (اللقاء والطريق) اللذين سببا اغترابها لعدم مجيئها، منتهية إلى وقفة (فالن/ تي) مطلقة ومجردة تدعم التدفق الإيقاعي مع روي (التاء) المهموس الذي يخدم حالة الألم.

ثم تنتهي إلى استمرار معاناتها رغم كل محاولاتها في تغيير مصيرها، قائلة:

كُلَّمَا يَمَّمْتُ صَوْبِي /0//0/0 /0//0/0

أَدْمَنَ الْقَلْبُ اغْتِرَابَهْ /0//0/0 /0//0/0

مُغْلِقًا كُلَّ افْتِرَاضٍ/0//0/0 /0//0/0

فَاتِحًا لِلرِّيحِ بَابَهْ [2] /0//0/0 /0//0/0

استفادت من تهدئة الإيقاع بوقفة تامة (فالن/به) بتأسيسها ووصلها بـ "هاء السكت" بهدف الانتقال الدلالي، كما دعم روي (الباء) شدة ألمها الذي عبرت عنه بصخب هذا الصوت المجهور.

–"الإثم المقدس"[3]: تألف العنوان من جملة اسمية مفادها أن الشاعرة لا تخلو من القداسة والسمو، وإن لم تكن سوية الأخلاق. كما تبين البنية المكانية للنص وتكرار الكلمة الاستهلالية (اقترفني) انقسامه إلى أربعة أجزاء، الأول منها قصير ومكثف تختصر فيه تعريفا لها، تقول:

اِقْتَرفْنِي /0//0/0

إِنَّنِي الْإِثْمُ الْمُقَدَّسْ /0//0/0 /0//0/0

وَتَعَاوِيذُ التَّطَهُّرْ ///0/0 /0//0/0

فِي زَمَانٍ قَدْ تَدَنَّسْ. [4] /0//0/0 /0//0/0

---

[1]–لطيفة حساني: أغنية تشبهني، ص ص: 37–38.

[2]–المصدر نفسه، ص: 38.

[3]–حنين عمر: سر الغجر، ص ص: 99–100.

[4]–المصدر نفسه، ص: 99.

كل التفعيلات صحيحة ما عدا واحدة مخبونة، أوحت إلى صحة ما تتصف به من طهر ونقاء في زمن تملأه الشرور، معترفة بأن واقع الزمن الوضيع هو من جعلها مقدسة، مُسندة صورا جمالية متكاملة تمتع القارئ بالجمع بين الثنائيات الضدية (الإثم-المقدس، تعاويذ-التطهر-تدنّس)، مع التدفق الدلالي بالتضمين بين السطرين (2-3) بوقفة عروضية مقيدة تتكرر في نهاية الجملة على وزن (فالن) بروي "السين" الصفيري لتلفت انتباه المتلقي.

وتكون الجزء الثاني من جملة واحدة، تقول:

اِقْتَرِفْنِي/0/0//0

وَابْتَهِلْ فِي مَعْبَدِ الْجَفْنِ الْمُضَاءْ /0//0/0 /0//0/0 /0//00

بِشُمُوعٍ عَانَقَتْنِي ///0/0 /0//0/0

فِي احْتِرَاقِ الْبَحْرِ مَوْتًا ثَانِيًا /0//0/0/0 /0//0/0 /0//0

وَتَدَاوَتْ بِاللَّهِيبِ ///0/0 /0//0/

عَلَّهُ يُشْفِي جُرُوحاً /0//0/0/0 /0//0/0

قَدْ كَوَتْهَا النَّارُ فِي مَاءِ الْأَلَمْ [1] /0//0/0/0/0 /0//0/0 /0//0

وقع التضمين بين السطرين (2-3) فينتهي الثاني بتفعلية مقصورة كوقفة عروضية مردوفة بـ "ألف المد" (فال/ءْ)، فأدى التقاء الساكنين معنى التأمل الذي يعكس حالة الابتهال في المعبد، ثم يبدأ السطر الثالث بتفعيلة مخبونة وتنتهي الجملة بتفعيلة محذوفة كوقفة عروضية متراكبة (فاعلن/ياً) مع التنوين الذي سرّع الإيقاع للدلالة على رغبتها التخفيف من حدة مأساتها، لتنطلق مجددا بتفعيلة مخبونة وأخرى مكفوفة اختصرت الزمن الذي يؤكده الوقوف عند نفس الوقفة السابقة وزنا لكنها تامة ومجردة (فاعلن/مْ) بروي "الميم" الساكن المعبر عن الحزن.

ثم تلح على طلب الوصال من الحبيب في الجزء الثالث، قائلة:

اِقْترِفْنِي /0/0//0

وَتَعَمَّدْ بِتَرَاتِيلِ عُطورٍ ///0/0 ///0/0 ///0/0

لَمْلَمَتْنِي فِي شَتَاتِي/0//0/0 /0//0/0

وَمَضَتْ تَقْطُرُ نُورًا فِي الْحَشَا ///0/0 ///0/0 /0//0

وَتُنَاغِي بَهْجَةَ الْحُزْنِ الصَّغِيرَهْ ///0/0 /0//0/0 /0//0/0

عَلَّهَا تَضْحَكُ فِيكَ /0//0/0 ///0/

ثُمَّ تَبْكِي لِتُهَدْهِدْ. [2] /0//0/0 ///0/0

تسارع الإيقاع لازدحام الأجزاء المتغيرة بالنقصان*، مناسبا لسعيها إلى الارتباط بأسرع ما يمكن، فتطلب منه أن يتطهر معها ويغسل ذنوبها بالتركيز على دواخلها التي وصفتها "بتراتيل العطور" ليدخل السكينة إلى ذاتها المشتتة، باتحاده معها برابط الزواج المقدس الذي سينتج عنه أن تحمل طفله في أحشائها ليكون أملا يُنسيها حزنها،

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 99.

[2]-المصدر نفسه، ص: 100.

*المخبونة (17)، المكفوفة (01)، المحذوفة (01).

مستخدمة ثنائية (البهجة/ الحزن) مع تنويع التفعيلات والتضمين بين (3-4) بوقفة عروضية وتركيبية (فالن/ تي) دلت على تحررها مما كانت عليه، وبين (5-6) تتكرر وزنا لكنها موصولة (فالن/رْ) مع اختلاف الروي مفيدة نهاية تشتتها، مما أدى إلى استمرار تدفق الدلالة راجية إسعاد حبيبها، منتهية إلى نفس الوقفة وزنا وتقييدا بالانتقال إلى روي "الدال" لتوحي إلى غلق باب الحزن وفتح باب السعادة.

وتسرّ على رغبتها في الارتباط في الجزء الرابع لتصل إلى التوبة والتطهر الحقيقي على يديه، تقول:

اِقْتَرِفْنِي /0/0//0

وَانْتَزِعْ شَوْكَةَ قَلْبِي/0//0/0/// 0/0

ثُمَّ دَعْنِي فِي انْتِشَاءَاتِ التَّخَلُّصْ/0//0/0 /0//0/0 /0//0/0

أَتَجَلَّى فِي النَّزِيفِ ///0/0 /0//0/

فَدَمِي الْقُرْبَانُ (شُكْرٌ) لِيَدَيْكَ. [1] ///0/0 /0//0/0 ///0/0

تقاربت الأجزاء الصحيحة مع المتغيرة*، فحددت الصحيحة الصدق والوضوح، مطالبة بانتزاع كل ما يوجعها ليصل بها إلى بر الأمان، فتنتهي إلى وقفة عروضية مجردة عند كلمة (التخلص، فالن/صْ) التي أحدثت صفيرا يغرد لفرحها بالنجاة، ويستمر التدفق الدلالي في السطر الموالي الذي ينتهي بتفعيلة مكفوفة اختصت بكلمة (النزيف) في السطر ما قبل الأخير أين ستنكشف فيه بدمائها لتغسل ذنوبها معلنة التوبة، ويستمر التسارع الإيقاعي بترديد التفعيلات المخبونة مانحة دماءها كقربان شكر له، ثم تختم بنفس الوقفة السابقة وزنا إلا أنها مطلقة بروي "الكاف" المفتوح كدلالة على التحرر.

ولم يكتف الشعراء بهذا الحد من التطور بل جمعوا بين الأوزان، ثم خرجوا عن الوزن بقصيدة النثر، كما مزجوا بين مختلف الأشكال الشعرية.

ثالثا: جمالية الإيقاع العروضي بين تنوع الحضور وغيابه وتسريده

يعد تنويع الأوزان والقوافي وأصوات الروي وحتى البناء الشكلي أهم مظاهر التجديد في الشعر العمودي والحر، التي يتخذها القارئ أدوات ذات ثروة تأويلية تحوي كثافة جمالية في النص تحاكي الشعرية المعاصرة التي تدعو إلى الاختلاف من أجل صنع التميز، ولقد ظهرت صور مختلفة لهذا التنوع كالآتي:

1- جمالية التعدد في النص أحادي النمط

وفيه يحافظ الشاعر على أحادية البناء الشعري العمودي أو الحر.

1-1-العمودي: اجتمع البسيط مع مشطوره في قصيدة "معراج الحب" لـ (قدور رحماني)، والبسيط مع مشطوره ومنهوكه في "خجل الأسئلة" لـ (عبد الله العشي)، ومنها ما يضاف إليه تنوع القافية والروي كاتحاد الوافر مع مجزوءه ومنهوكه في نص "هوس" لـ (عبد الوهاب زيد)، كما اتحد البسيط مع الكامل في قصيدة "نكران" لـ (عقاب

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 100.

*التامة (06)، المخبونة (04)، المكفوفة (01).

بلخير) وتألفت من ثلاثة مقاطع الأول والثالث من الكامل بنفس القافية والروي والثاني من البسيط يستقل بقافيته ورويه، ونص "عيشا" لـ (لطيفة حساني)، ينقسم إلى مقطعين لكلٍّ قافيته ورويه، واستخدم الطويل مع مشطوره في "سراب" لـ (محمد الأمين سعيدي)، بحيث يغير الروي وحركته، واقترن منهوك البسيط مع المتقارب في "ليلة غاب القمر" لـ (علاوة كوسة) فيختم كل ثلاثية بمنهوك البسيط بذات النهاية الصوتية.

وكنموذج للتطبيق اختير نص "**خجل الأسئلة**"[1]، للحد الأول من العنوان معان كثيرة ومختلفة والدلالة المناسبة في هذا السياق تتمثل في "الوادي الكثير النبات الملتف والمتكاثف"[2] فتحوي ازدحام ذات الشاعر بالأسئلة، ورُغم حيرته من تساؤلاته المتشعبة يؤكد يقينه من أنه سيجيب عليها في الوقت المناسب.

وقد بين في الجزء الأول خصوصية الأسئلة التي يخفيها في ذاته، قائلا:

تَرَكْتُ أَسْئِلَتِي //0//0 ///0

بَيْنَ الْحُرُوفِ،،، بَعِيدًا /0/0//0 ///0 /0 ⇐

يَاؤُهَا أَلِفٌ.. /0//0 ///0

وَحِبْرُهَا حَيْرَةٌ تُفْضِي إِلَى حَيْرَةِ [3] **//0//0 /0//0 /0//0/0 /0//0**

ابتدأ بمنهوك البسيط ثم يقع في التضمين مع البيت التام الذي يليه، وتنوع القافية (فاعلتن/ فاعلن)، مفيدا بلوغه الحد الأقصى من الاضطراب، يدعمه تساوي الأجزاء الصحيحة والمخبونة.

ويشير إليها في الجزء الثاني لكن بشكل خفي، يقول:

تَرَكْتُ إِبِقَاعَهَا يَحْكِي بِلَا لُغَةٍ //0//0 /0//0 /0//0/0 ///0

عَنْ وَرْدَةِ الْكَوْنِ /0/0//0 /0/ ⇐

عَنْ أَسْرَارِ أَخْيِلَتِي /0 /0/0//0 ///0

عَنْ بَهْجَةِ الرَّمْزِ /0/0//0 /0/ ⇐

عَنْ إِغْرَاءِ تَوْرِيَتِي[4] **/0 /0/0//0 ///0**

استهل بمشطور البسيط الذي يلحقه بيت تام يجمعهما مرة أخرى التضمين، وتماثلت بالشطر الأجزاء السليمة والمتغيرة للدلالة على عدم التصريح المباشر بها، متوافقا مع المعنى اللغوي للخبن المتمثل في "التقليص"[5]. ثم ينتقل إلى بيت تام مصرع تتفوق به التفعيلات التامة محاكية تحديد المواضيع التي تشغله.

وافتتح الجزء الثالث بالمنهوك فالمشطور ثم التام، يقول:

تَرَكْتُ أَسْئِلَتِي... //0//0 ///0

تَسِيرُ مِنْ سَنَةٍ حُبْلَى إِلَى سَنَةِ //0//0 ///0 /0/0//0 ///0

نَشَرْتُ أَسْمَاءَهَا الْفُضْلَى//0//0 /0//0 /0/0 ⇐

---

[1]–عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص ص: 45-46.

[2]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/13، مادة (خ ج ل)، ص: 1106.

[3]–عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 45.

[4]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/13، مادة (خ ب ن)، ص ص: 1097-1098.

وَقُلْتُ غَدًا //0 ///0
تَطْفَا مَجَامِرُهَا /0/0//0 ///0
كَكُلِّ مِجْمَرَةٍ [1] //0//0 ///0

تحرك من الأصغر إلى الأكبر بما يحاكي تكاثرها عبر السنين، وهذا ما أفادته كثافة الحركات فعل الخبن، ولانتهائه بيت تام تأكيد بأنه سيجتمع بضالته. وقد أفاد استناده العكسي للأجزاء في الجزء السابق* فكه لكل ما يشغله. وانفرد في الأخير بيت تام مصرع، يقول:

تَرَكْتُ أَسْئِلَتِي //0//0 ///0
حُبْلَى بِأَسْئِلَتِي /0/0//0 ///0
وَعُدْتُ كَالْغَدِ //0//0 // ⇐
مَغْمُورًا بِأَجْوِبَتِي [2] /0 /0/0//0 ///0

استمر ازدحام الحركات الدالة على امتلاءه بالأجوبة، مع ثبات القافية التي دعمت بكثافة حركاتها ثنائية معاني (التساؤل، المعرفة واليقين). كما عكست وحدة الوزن والروي رغم استخدامه بأشكال مختلفة ثباته وصبره أمام انشغالاته الذي أكده ابتداء كل جزء ببيت ناقص والانتهاء بآخر تام، مشيرا إلى مروره بمراحل حتى وصل إلى تمام نضج عقله.

-تلاعب (**معمر عيساني**) بتفعيلة (فاعلن) في نص "**الوقوف على حدود العشق**"[2] موزون على البسيط متنوع الروي**، فحذفها في الجزء الأول من صدر المطلع، يقول:

نَدِيَّةٌ حَسْنَاءُ تَرْنُو * وَقَلْبُهَا شَارِدٌ يَوَدُّ لَوْ يَدْنُو**[3]
//0/0 /0/0 //0/0 ... //0/0 /0//0 /0//0 /0/0 /0//0

انتهى الصدر إلى عروض مخبونة مقطوعة (متفعلْ)، عبر فيها عن بداية قصة امرأة وحيدة تصغي إلى صوتها الجميل راجية التوحد مع حبيب، وكان الحذف لنقص رجل يكملها، وقد أسهم روي "النون" بغنته وبينيته في التعبير عن انقسام مشاعرها بين حزن الوحدة وتفاؤل الوصال. ويبين الجزء الثاني ارتباطها برجل لعوب يسيطر عليها كليا، يحذف السبب الخفيف من عجز المطلع لتصبح (علن)، يقول:

رَمَى عَلَيْهَا شِبَاكًا خَيْطُهَا الْوَجْدُ * صَارَتْ بِجِيدِهِ كَأَنَّهَا عِقْدُ**[4]
//0/0 /0//0 /0//0/0 /0/0 /0//0/0 //0 /0//0 /0/0

---

[1]-عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 46.

*السابق: التامة (08)، المخبونة (04)، الحالي: التامة (04)، المخبونة (08).

[2]-عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص ص: 45-46.

[2]-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: من 48 إلى 50.

** تنوع الروي حسب الانتقال من فكرة إلى أخرى. ينظر: الفصل الأول من الأطروحة، ص: 101 .

[3]- معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 48.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أوحى الحذف في عبارة (صارت بجيده) إلى تمكنه من إلغاء شخصيتها، وقد دل روي (الدال) على جبروته. وفيما تعلق بالثالث يجعل الخلل في الصدر، بحذف السبب الخفيف، يقول:

تُحِبُّهُ وَمَا ضَرَّ الْهَوَى يَأْسُ * فَالْحُبُّ فِي حَالِهَا تَحْتَاجُهُ النَّفْسُ**[1]

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

وقع الحذف في أسلوب النفي (وما) بهدف تغليط رجاءها في هذا الحبيب المخادع، واحتفظ بمكان الحذف في الجزء الرابع بظهوره بشكل متناوب في صدري البيتين (2-4)، يقول:

فَدَاسَهَا بِقَلْبٍ بَارِدٍ وَمَضَى * يَلُومُهَا فِي حُبِّهَا، فَمَا اللَّوْمُ؟**

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

عُذْرًا فَإِنَّنِي لَا أَعْرِفُ الْحُبَّ * إِذَا تَحَدَّثْتِ فِيهِ.. يَأْتِنِي النَّوْمُ** [2]

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

قسم كلمة قلب إلى جزأين الأول فيه تفعيلة (علن) والثاني يتحد مع كلمة "بارد" مشكلا تفعيلة سالمة لهدف جمالي مفاده كسر قلب الفتاة المسكينة، ونفس الشيء في كلمة (إنّني) من الصدر الثاني، يتحد الأول منها لينتج تفعيلة سالمة والثاني تفعيلة أخرى ناقصة (علن) للإيحاء إلى نقص رجولته لنفاقه فهو ذو وجهين جذبها بوجهه الرقيق المحب ثم غدر بها بحقيقته المزيفة. ثم ظهر في عروض البيت الثالث من الجزء الأخير، يقول:

جَمَالُهَا قُدْسِيٌّ لَيْسَ يُفْهَمُ * وَالْعَبْدُ يُؤْمِنُ بِالْغَيْبِ وَإِنْ يَخْلُ و**[3]

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

قدم الحبيب لابنته تعريفا للحب بطهره ونقاءه وقداسته خوفا من وجع أن يقع عقابه عليها فتتأذى.

1-2-الحر: ورد بأشكال متعددة، منها:

أ-استخدام فاعلُ في حشو الخبب واجتماع المتقارب مع المتدارك: تعد (نازك الملائكة) أول من استعملها في نص "لعنة الزمن" دون الانتباه لهذا الانزياح، معتبرة ذلك تطويرا سارت إليه غافلة، منتظرة قبول العروضيون لهذا التجديد، بتقديم حجة التساوي في الزمن مع (فعِلنْ)[4]، بالإضافة إلى الجمع بين المتقارب والمتدارك على اعتبار أن "أكثر طرق تجاوز البنية الإيقاعية السائدة بداهة وطبيعية في البحر النابع من تكرار الوحدة المؤلفة من (فاعلن) هو تحويلها باتجاه أفقي عكسي لتصبح (فعولن)، وأصبح التداخل بينهما تشكلا إيقاعيا متميزا يتبلور أحيانا في تتابعهما ضمن السطر الواحد[5] فترد (فاعلُ) في المتدارك، و(فعولن) بعد فاعلن لا بعد فعلن ولا فاعلُ.[6]

---

[1]- معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص: 49.

[2]- المصدر نفسه، ص: 50.

[3]- المصدر نفسه، ص: 53.

[4]-ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 109 وما بعدها.

[5]-ينظر: كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص ص: 94-95.

[6]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 99.

ورد هذا النمط في نص "**بكاء البيلسان**"[1] تألف العنوان من كلمتين، فالبكاء يعني انحدار الدموع من العين لإحساس قوي بالحزن أو الفرح، أما البيلسان فهو "شجر له زهر أبيض صغير كهيئة العناقيد، يستخرج من بعض أنواعه دهن عطر."[2] كما يسمى "البشام، طيب الريح والطعم يستاك به، وإذا قطعت ورقته أو قطف غصنه أهرق لبنا أبيض."[3] تجتمع هذه المعاني لتبين حزن الشاعرة وبكاءها لفراق حبيبها فتدمع بطيب العطر والوفاء، جاعلة من نفسها زهرة البيلسان، بصورة تشبه قول جرير*، تقول:

أَبْكِي... /0/0

عَلَى كَتِفِ الرَّاحِلِينَ //0/ //0/0 //0/

كَمَا الْبَيْلَسَانْ ... //0/0 //00

يَبْكِي زَمَانَ الْحَنِينِ. /0/0 //0/0 //0/0

وَأَنْثُرُ خَمْسًا مِنَ الْأُمْنِيَاتْ //0/ //0/0 //0/0 //00

بِأَنْ أَنْتَهِي: //0/0 //0/

فِي جَفْنِ عَيْنَيْكَ وَمْضَهْ /0/0 //0/0 //0/0

أَوْ خَفْقَةً مِنْ أَلَقْ /0/0 //0/0 //0/

تُضِيئُكَ لَحْظَهْ //0/ //0/0

ثُمَّ تَمُوتُ !!! [4] //0/ /0/0

بكت بصمت وداع الأحبة مثل ما وقع في القديم مع "سليمى"، راجية نهاية غريبة تتمثل في الانتهاء كنور يضيء حبيبها لحظة ثم تموت، مستعينة في هذا الإيحاء بالخروج عن قواعد الشعر الحر باستخدام فعولن بعد فعْلن، وسمحت بدخول (فاعلُ وفعلن) على المتقارب، كما وظفت وقفة مطلقة (فالن)، كتفعيلة مشعثة توحي إلى انقسامها بين الزمن القديم والحاضر، الذي دعمه انقسام التفعيلات بين التامة والمتغيرة** مع اختلاف الروي صوتا وحركة، فكلمة الوقفة الأولى (حنينِ/ النون)، والثانية (تموتُ/ التاء). تستمر في الجزء الموالي باكية، تقول:

أَبْكِي... /0/0

فِي انْتِحَابِ الشَّذَا /0//0 //0/0

عَلَى غَفْوَةٍ مِنْ عَبِيرِ الدُّمُوعْ //0/0 //0/0 //0/0 //00

وَأَسْتَقْطِعُ الْوَقْتَ حَتَّى تَظَلَّ بِوَجْهِي قَلِيلًا //0/0 //0/0 //0/0 //0/ //0/0 //0/0 //0/0

وَأَعُدُّ الثَّوَانِي قَبْلَ افْتِرَاقِي ///0 /0//0 /0/0 /0//0 /0/ ⟸

---

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: من 109 إلى 111.

[2]–مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ب ل س)، ص:69.

[3]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/4، مادة (ب ش م)، ص: 290.

*"**أتذكر إذ تودّعنا سليمى** *** **بفرع بشامة سقي البشام** أي أنها أشارت بسواكها، فكان ذلك وداعها ولم تتكلم خيفة الرقباء"ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 109.

**فعولن: التامة (11)، المقبوضة (04)، المحذوفة (02)، المقصورة (02)، فاعلن: المقطوعة (05)، فاعل (01).

عَنْ نَبْضِ قَلْبِي[1]. /0 /0//0/0

استفادت من التناوب في الأسطر بين المتدارك (1-2، 5-6) والمتقارب (3-4)، مشيرة إلى الرغبة في محاصرة الحبيب بدموعها لتؤخره عن السفر، مستخدمة قافية مقيدة (فال/عْ) وقد أفاد ردف "الواو" مع حلقية "العين" وبينيتها شدة البكاء من ألم الحزن، ثم تستقطع الوقت لتؤجل هول الفراق المميت والذي دلت عليه بقافية مطلقة (فعْلن/بي) تنتمي إلى ضرب مرفل يعزز صعوبة الوضع عليها بجهر "الباء".

ثم بينت عجزها المزدوج عن تخفيف ألم الفراق بالدموع والكف عن البكاء، تقول:

أَبْكِي... /0/0

وَلَا أَشْعُرُ أَنَّ الْبُكَاءَ يُخَفِّفُ حِمْلًا بِصَدْرِي //0/0 ///0 /0//0/ ///0 ///0 /0//0/0

وَلَا أَسْتَطِيعُ إِيقَافَ نَهْرٍ //0/0 //0/ /0/0

مِنَ الْعَيْنِ فَاضَ... //0/0 //0/0

وَأَغْرَقَ عَلَى الْخَدِّ كُلَّ الْحُقُولِ [2] //0/ //0/ ///0 /0//0/ 0//0/0

أدت غزارة البكاء إلى موت كل ملامحها وهذا ما أداه الترفيل الذي يشكل وقفتين متواترتين متنوعتي الروي (فعْلن/ ري، لِ) في عبارتي (حملا بصدري، كل الحقول)، فقد أفاد التشعيث مع "الراء" تفرق الوجع وتكرره في قلبها، ودل "اللام" المنحرف على حركة الدموع المتعرجة على سطح الوجه.

ويستمر بكاؤها مع إحساسها بأنها تموت، بقولها:

أَبْكِي... /0/0

وَأَشْعُرُ أَنِّي أَمُوتُ... //0/ //0/0 //0/

وَلِلْمَوْتِ وَجْهَانِ فِي كُلِّ حَالْ //0/0 //0/0 //0/0 //00

وَأَلْفُ مَعْناً... //0/ /0/0

غَيْر مَعْنَى انْتِهَائِي: [3] /0//0/ /0//0/0

انتهت إلى وقفتين الأولى مردوفة مقيدة (فالْ/لْ) مشيرة إلى أن للموت حالتان اعتماد على علة القصر والثانية مشعثة مطلقة (فعْلن/ئي)، توحي إلى تشعب معاني الموت استنادا إلى علة الترفيل، ثم تعود إلى محاصرة أجزاء المتقارب بين أجزاء المتدارك كدلالة على تأملها التأثير في الحبيب فيلغي سفره ويبقى معها، بالعودة إلى وقفة مردوفة مقيدة(فالْ/قْ) لإظهار حالتي الموت التي ذكرتها في الجملة الأولى من هذا الجزء مستفيدة من تساوي الأجزاء التامة والمتغيرة* وعلة القصر في كلمتي (فراق، عناق) مع التدوير بين الأسطر، تقول:

هُوَ الْمَوْتُ... //0/0 / ⇐

مَا أَفْظَعَهْ !!! /0/0 //0

إِنْ كَانَ مَذْهَبَكَ لِلْفُرَاقْ /0/0 //0/ ///0 //00

---

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 110.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 111.

*فعولن: التامة (04)، المقبوضة (03)، المقصورة (01)، فاعلن: التامة (02)، المقطوعة (01)، مرفلة (01).

هُوَ الْمَوْتُ... //0/0/ / ⇐
مَا أَرْوَعَهْ !!! /0/0 //0
إِنْ كَانَ دَعْوَتَكَ لِلْعِنَاقْ [1] /0/0/ //0/ ///0 //00

تماثلت الصيغة النحوية والعروضية بمعنين متناقضين كموت يقضي عليها في البعد، ويفتح لها باب حياة سعيدة بالوصال.

ب–التنويع خارج الوزن: جرب الشعراء الجمع بين أوزان أخرى في نفس النصوص التي تكون أحيانا مقطعية ويُخص لكل مقطع وزن خاص به وقد عُرف جواز ذلك[2] لكنهم عمدوا إلى التداخل العشوائي فتمتزج التفعيلات في نفس المقطع، وقد تتناوب الأوزان بين الأسطر في نص غير مقطعي تبعا للدلالة، كمحاكاة لمفهوم الإيقاع المعاصر بأنه "شبكة من التشكلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها، بينما يشكل بعضها جزء لحميا من تشكلات إيقاعية أوسع وقد يتسرب إلى تشكيلات أخرى ويتأسس في البنية الإيقاعية في مواقع جديدة مشكلا علاقات جديدة"[3] تستمد منها "شرعية تبرر بها كل نمط لتحقيق تفاعل بنيوي بين حركة الإيقاع والحركة الداخلية للعمل الشعري. وهذا المقياس كيفي موضعي ينبع من دراسة تطبيقية لكل عمل شعري يُتلقى، ولا يمكن تعميمه على كل عمل فني يحقق نمطا معينا للتشكيلات الإيقاعية"[4] وقد تم تحديد صور تجتمع فيها أوزان وقواف وأروية متنوعة في نصوص الدواوين كالآتي:

–التنويع المنتظم: أكثر ما يكون في النصوص المقطعية، ورد الجمع بين **الرجز والمتدارك** في نص "قاف. كاف" لـ (عبد الله العشي) بتنوع القافية والروي مع التذييل في الرجز (متفعْ)، كما تداخل **الكامل والوافر** بشكل متناوب بنفس النهاية الصوتية في نص "**مشهد رقم...**"[5] لـ (محمد بوطغان)، وتعني كلمة مشهد "مجمع من الناس"[6] دون أن يحدده الشاعر بل اكتفى بأنه جزء من الأجزاء لا هي بالأولى ولا الأخيرة، وشغل مضمون النص تنبؤه بمستقبله بين الجمهور، فيبين في البداية يقينه بمصيره الجريح الذي سيرافقه إلى الأبد، قائلا:

قَدَّرْتُ أَنَّكَ هَكَذَا /0/0//0 ///0//0
سَتَكُونُ يَا جُرْحِي///0//0 /0/0/ ⇐
تَكُونُ نَشِيدِيَ الْأَبَدِيَّ مُنْتَصِبًا //0/ ///0//0 ///0//0 ///0 ⇐
وَمَا اخْتَلَطَتْ رُؤَايَ[7] //0/ ///0//0/0

تفوقت أجزاء الكامل التامة، مع الانتهاء إلى ضرب مرفل أوحى إلى بطء الزمن كدلالة على شدة الألم.

---

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 111.
[2]–ينظر: حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م، ص: 111.
[3]–ينظر: كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص ص: 104–105.
[4]–ينظر: كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ص: 85.
[5]–محمد بوطغان: تهمة الماء، ص ص: 33–34.
[6]–ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/26، مادة (ش هـ د)، ص: 2349–2350.
[7]–محمد بوطغان: تهمة الماء، ص: 33.

واتبع إحساسه في الجزء الثاني فنظم شعرا عبر عنه بلوازم البحر (سفن، ميناء، أشرعة)، لكن بترتيب مختلف يعني به الخروج عن قواعد العروض بانتقاله إلى أجزاء الوافر، يقول:

إِلَيْكَ أَسِيرُ يَا وَجَعِي //0///0 //0///0

أَسِيرُ وَفِي فَمِي سُفُنٌ... //0///0 //0///0

وَمِينَاءٌ وَأَشْرِعَةٌ //0/0/0 //0///0

وَأَنْحَاءٌ يُرَتِّبُهَا عَمَايَ [1] //0/0/0 //0///0 //0/0

استمر في تغليب الصحيح من التفعيلات منتهيا إلى ضرب مقطوف يفيد انقطاعه عن المألوف الذي عبر عنه بكلمة (عماي)، بحيث يقال: "هو عليهم عمى أولئك ينادون من مكان بعيد"[2] أي غير مألوف لديهم، فيتيقن من رفضهم له، لأنهم لن يدركوا مقاصده من هذا التجديد، فيشبهه بحبيبة عارية في الجزء الثالث، مما صعّب دربه نحوهم وهو حاف القدمين، يقول:

وَعَرَفْتُ أَنَّ حَبِيبَتِي ///0//0 ///0//0

سَتَسِيرُ عَارِيَةً إِلَى أَعْرَاسِهَا ///0//0 ///0//0 /0//0/0

وَتَسِيرُ حَافِيَةً بِهَا قَدَمَايَ[3] ///0//0 //0//0 ///0/0

عاد إلى الكامل الذي افتتح به النص ثابتا على سيطرة الأجزاء الصحيحة، مؤكدا إحساسه بما سيعانيه، وكان لانتهائه إلى ضرب مقطوع إشارة إلى مقاطعة القراء له.

ثم بين بأنه لا مجال للتراجع وإيقاف صوته الذي يعتبره مقدسا بالتطور، قائلا:

لَا يُمْكِنُ الْآنَ الْبُكَاءُ /0/0//0 /0/0//0 / ⇐

وَلَيْسَ لِي //0//0

أَنْ أُعْطِيَ النَّايَ الْمُقَدَّسَ صَمْتَهُ /0/0//0 /0/0//0 ///0//0

وَفَقَدْتُ حُنْجُرَتِي وَلَحْنِي ///0//0 ///0//0 /0/ ⇐

فَرَّ مِنْ صَوْتِي صَدَايَ [4] /0//0/ /0/0//0/0

واصل الكتابة على الكامل، منتقلا إلى تفوق التفعيلات المضمرة، موحية إلى اختفاء دلالة هذا التطور عن أذهان الرافضين، مع اعتقادهم النقيض لرؤيته بفقده ملكة الشعر. ويتمسك بالتنويع متتبعا إحساسه الذي يتنبأ بذات الشيء، فيداه اللتان تكتبان هما اللتان تخنقانه أمام القراء، وهو سعيد بموته في سبيل إبداعه، يقول:

إِلَى أُفُقِي أَقُومُ //0///0 /0/ ⇐

وَمِنْ جُنُونِي جَنَّةُ الْأَيْتَامِ أَقْطِفُهَا /0/ //0/0/0/0 //0/0/0 //0///0

وَأَعْصِرُ فِي يَدَيَّ الْحُلْمَ //0///0 //0/0/0 / ⇐

وَالْمَوْتَ الْجَمِيلَ /0/0/0 /0/ ⇐

---

[1]–محمد بوطغان: تهمة الماء، ص: 33.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/35، مادة (ع م ى)، ص: 3115.

[3]–محمد بوطغان: تهمة الماء، ص: 33.

[4]– المصدر نفسه، ص: 34.

وَتَقْرَأُ كَفِّيَ الْأَقْدَارُ //0 ///0//0 /0/0/ ⇐
تَخْنِقُنِي يَدَايَ [1] /0/ 0/// 0//0/0

مزج بين أجزاء الوافر والكامل بكل جرأة، مستفيدا من تساوي الأجزاء الصحيحة والمتغيرة، وقد دلت التامة على قوته وثباته، وأشارت المعصوبة والمضمرة إلى غياب معاني التنوع وجماليته عن عقول الجمهور، مما دعاهم إلى الهجوم عليه، منتهيا إلى ضرب مرفل يحاكي صبره في سبيل نشر إبداعه.

وأكمل النص على أجزاء الكامل في الجزء الأخير، قائلا:

فِي آخِرِ الشَّوْطِ الَّذِي /0/0//0 /0/0//0
مَازَالَ مُرْتَعِدًا أَغُوُص /0/0//0 ///0//0 /
وَآخِرُ الشَّهَقَاتِ أُنْفِقُهَا //0// 0//0/// 0/// ⇐
قَرَابِينًا مُؤَجلةً //0 /0/0//0 ///0
يُبَعْثِرُهَا مَدَايَ[2] //0 ///0//0/0

ازداد التوتر في المواجهة بآخر المشهد الحافل بالتضاد بين الطرفين، عزّزه تساوي الأجزاء التامة والمضمرة ووصل الشاعر إلى نهايته دون التراجع عن فنه، بل يخصص أنفاسه الأخيرة لكتابته الشعرية كقربان شكر يختتم بها حياته، مستفيدا من لفظة (مداي) التي تعني "وصوله إلى منتهى الأجل، والغاية في أن يستكمل مغفرة الله إذا استنفذ وسعه في رفع صوته كالمؤذن"[3] وأوحت وحدة القافية والروي إلى ثقته التامة بإبداعه وثباته أمام الرافضين، استنادا إلى الردف والإطلاق بـ "ألف المد" مع بينية "الياء" الذي دعم المواجهة بين الشاعر والجمهور.

–التنويع العشوائي: قد يحصل على امتداد النص العادي، وقد يتوفر داخل بعض المقاطع، ظهر في قصائد متنوعة القافية والروي باجتماع **الكامل** مع غيره من الأوزان، فاتحد **مع المتدارك** في "غيمة، عيون الإبر" لـ (حنين عمر)، و"زنزانة تطل على بحر هواها" لـ (معمر عيساني). **وبالرجز** في "لحظة عائمة، وحدي أتوسل في عينيك" لـ (قدور رحماني)، و"متكبرة" لـ (معمر عيساني)، و"انبعاث الياسمين" لـ (حنين عمر) في المقطعين (1-2)، و**بالمتقارب** في "إلى امرأة..." لـ (معمر عيساني) جاعلا آخر سطرين فقط من المتقارب، كما تفرّدت (حنين عمر) بضمه إلى **الوافر** في "نزار والفراشات، غبار العشق، همس الزوايا"، وإلى **الرمل** في "سر الغجر، انتحالات مخملية"، وجمعت بين **الرمل والمتقارب** في "المراكب البعيدة". بالإضافة إلى تجاور **الرجز** مع **المتدارك** بنص "في انتظار الغائب" لـ (عقاب بلخير)، و"طفلة" لـ (عبد القادر مكاريا)، "ربما.." لـ (معمر عيساني) الذي وحد فيه القافية والروي)، **ومع الهزج*** في "مشتاقة إليك" لـ (قدور رحماني).

---

[1]–محمد بوطغان: تهمة الماء، ص: 34.

[2]–المصدر نفسه، ص: 34.

[3]–ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/46، مادة (م د ى)، ص: 4161.

*يتألف من تردد (مفاعيلن) أربع مرات، يدخله الكف والقبض والحذف. ينظر: موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص ص: 155-156.

ولتكن قصيدة "**سر الغجر**"[1]، أنموذجا للتطبيق، وقد أهدتها الشاعرة إلى "أمير الغجر"، ويفصح العنوان عن حيرتها المنبعثة من كلمة (سر)، فتستهل النص بتقمص شخصية بطل مسرحية (الجثة الحية/ فيدور فاسيلييفيتش بروتا سوف) الذي عشق غجرية تدعى (ماشا) والتي يبدو في معنى النص أنه يفتقدها، وقد استعد للبحث عنها مع الغجر الراحلين بعد أن أحيا رنين الخلاخل حنينه إليها، وقد أشارت إليها بعبارة (أهداب الشموس) لتماثل ما ورد في المسرحية بقوله أنها "الجوهرة اللامعة وشعاع الشمس في نفسه."[2] تقول:

أَيُّهَا الْغَجَرُ الْآتُونَ فِي رَكْبِ الرَّحِيلْ /0//0/ //0/0/ //0/0/0/ /0/0//0/ /00

نَقَشَ الْخُلْخَالُ بِالرَّقَصَاتِ فِي الْخَطْوِ الرَّحِيلْ ///0/0 /0//0/ /0//0/ //0/0/0/ /00

فَمَشَيْتُ ... ///0/

فَوْقَ أَهْدَابِ الرَّنِينِ /0/0//0/ /0//0/

نَحْوَ أَهْدَابِ الشُّمُوسِ. [3] **/0/0//0/ /0//0/**

تألفت الأسطر من ثلاث عشرة تفعيلة منها إحدى عشرة من الرمل فيها واحدة فقط تامة، واثنتان من الكامل في نهاية السطر الثاني حتى تشدّ القارئ وتشير إلى تأثر العاشق بأصوات الرنين ليقرر الانضمام إليهم، كما دلّت هيمنة التغيرات مع تنوع القافية والروي لاضطرابه وتشتته بعيدا عنها.

ثم تتحول إلى نداء العمر للإيحاء إلى شدة التعلق بالوطن، فالشعر المعتّق هو المخزّن*، تقول:

أَيُّهَا الْعُمْرُ الْمُعَلَّقُ فِي مَسَاءَاتِ الْقَمَرْ /0/0//0/ /0//0/ //0/0/ /0//0/0

أَيُّهَا الشِّعْرُ الْمُعَتَّقُ فِي شِفَاهٍ /0/0//0/ /0//0/ //0/0/0

قَدْ تَبِعْنَا لَحْنَهَا كَرْهاً /0/0//0/ 0/0/0/0 /0 ⇐

وَطَوْعًا قَدْ تَبِعْنَا... //0/0/ /0/0//0/0

لَيْلَكَ الْمَغْمُوسَ فِي عَتْمَةِ شَعْرِي /0/0//0/ /0/0//0/ ///0/0

وَتَبِعْنَا... ///0/0

(لَيْلَكَ الْعُمْرِ) الْمُزَرْكَشِ فِي تَنَانِيرَ تُغَنِّي /0/0//0/ /0//0/ //0/0/ /0/0///0/

كُلَّمَا عَزَفَ النَّسِيمُ عَلَى الدُّرُوبِ الضَّائِعَهْ! [4] **/0//0/ //0/0/ ///0/0/ /0//0/0**

تحرك الإيقاع إلى الكامل بانتقالها إلى الحديث عن نفسها، معبرة عن إكراه تتبع الركب ومغادرة أرض الوطن، في مقابل الفرح باتباع ليلك العمر مع تواجده في تنانير الغجريات كإشارة إلى الحنين للّهو والتردد المستمر على بيوت الغجر ليشمل ويستمتع بجمال ورقص(ماشا)، بما يحاكي شوق الشاعرة إلى بلدها الثاني "العراق" فهي

---

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: من 23 إلى 28.

[2]–ينظر: ليون تولستوي: الأعمال المسرحية الكاملة، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سورية، ج/2، ط/1، 1989م، ص:271.

[3]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 23.

* يقال: "عتّق الخمر تركها لتقدم وتطيب، والمعتّقة ضرب من العطر." ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ع ت ق)، ص: 582، وينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/31، مادة (ع ت ق)، ص: 2800.

[4]–حنين عمر: سر الغجر، ص ص: من 23 –24.

من أم عراقية، وانقسم الإيقاع بين الهدوء والسرعة وبين الرمل والكامل بتقارب الأجزاء الصحيحة والمتغيرة*، موحية إلى تفرق الإحساس بين فرح وصال الحبيب وحزن فراق العراق. ثم تبعث رسالة باسم العاشق إلى (ماشا)، من خلال الغجر تؤكد ولاءه وعشقه لها، لتفيد مراسلة الشاعرة عبر اللاجئين العراقيين في الجزائر بأنها لن تنساها وتصلي ليحفظها الله من بطش العدو، تقول:

أَيُّهَا الْغَجَرُ الْآتُونَ فِي رَكْبِ الرَّحِيلْ /0//0 ///0/0 /0//0/0/0 /0//0/0

أَخْبِرُوا (مَاشَا) بِأَنِّي: /0//0/0/0 /0//0/0

أَرْقُصُ اللَّيْلَ لِتَحْيَا... /0//0/0/0 ///0/0

فِي تَرَاتِيلِ الْحَبِيبِ الْمُنْتَمِي لِحَنِينِهَا. [1] **/0//0/0/0 /0//0/0/0 /0//0/0 //0/0**

تفوقت التفعيلات الصحيحة على المتغيرة مع دخول تفعيلة وحيدة موقوصة من الكامل بعد تفعيلة مكفوفة من الرمل في آخر سطر (المنتمي لحنينها) دلت على اكتفاءه بها كامرأة، والموقوصة على ألم فراقها وعدم عبثه مع أخرى بل ثبت على حنينه إليها فهي الوحيدة في حياته، يدعم هذه المعاني وحدة تفعيلة الكامل.

ثم ينعكس الأمر وتهيمن الأجزاء المتغيرة، تقول:

أَخْبِرُوهَا أَنَّنِي: /0//0/0/0 /0//0

فِي كُلِّ أَشْجَارِ الْقَوَافِلِ /0/0//0/0/0 //0/0/0 // ⟸

قَدْ سَأَلْتُ اللهَ أَنْ يُفْنِي اللُّصُوصَ /0//0 /0//0/0/0 /0//0/0/0

وَأَنْ تُبَارَكَ بِالْوِصَالِ... //0//0 ///0/0/0

وَأَنْ أُبَارَكَ بِالْقَدَاسَاتِ الْقَدِيمَهْ! //0//0 ///0/0/0 /0/0/0/0

أَخْبِرُوا (مَاشَا) بِأَنِّي: /0//0/0/0 /0//0/0

مَا تَرَكْتُ الْأَرْضَ دُونَ الْأَسْئِلَهْ! [2] **/0//0/0/0 /0//0/0/0 /0//0**

وكان لحذف السبب من آخر تفعيلة إشارة إلى عدم ذكر سبب ترك البطل لـ "ماشا" الذي أماته، لرفضه التقرب أكثر إليها لأن حبه لها طاهر وهو الشيء الوحيد الصالح في حياته، وهي فتاة نقية "فلم يرد لها السقوط في الحضيض الذي يعيشه، مقررا كبح نفسه عنها، واكتفى بأن تكون أعذب ذكرى في حياته."[3] ثم عبّرت عن هيامه بها وحضورها الدائم في ذاته، كحضور العراق في ذاتها، استنادا إلى أجزاء الرمل التامة، دالةً على صدق شعورها، عزّزه الدعاء الله عز وجل بأن تبارك، مستعينة بأضرب الكامل المضمرة والمرفلة المعبرة على استمرار الدعاء سرًّا، ثم تعود إلى الرمل مخبرة بأنه لم يدع الأرض دون أسئلة كإشارة إلى توصيته الناس الذين يعرفهم عليها، وهذا ما فعلته الشاعرة بنشر أزمة العراق بإبداعاتها الأدبية لتصل إلى العالم كله مُسهمة في تحريرها.

---

* الكامل: (08)، التامة (01)، الموقوصة (03)، المضمرة (02)، مرفلة (02)/ الرمل: 15، التامة (09)، المخبونة (02)، المكفوفة (04).

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 24.

[2]-المصدر نفسه، ص ص: 24-25.

[3]-ينظر: ليون تولستوي: الأعمال المسرحية الكاملة، ج/2، ص:271.

ثم تُخاطب "أمير الغجر" متخذة شخصية البطل (فيديا)، قائلة:

أَتْعَبَتْنِي هَاتِهِ الْأَرْضُ الَّتِي... /0//0/0//0/ /0//0/0//0/ /0//0/

تَسْرِقُ الْأَغْمَارَ تَخْطِفُهَا وَتَمْضِي[1] /0//0/0//0/ /0//0/ /0//0/0//

بينت سبب تعبه من الوسط الذي يعيشه لأنه "مخير أن يكون إمّا موظفا دنيئا أو يحارب الدناءة كبطل لكنه ليس كذلك، فقرر عيش حياة الشرب والغناء هاربا من واقعه."[2] أما الشاعرة فهي تخاطب العرب مختارة أن تكون بطلة-على عكس (فيديا)-ولهذا أهدت النص إلى "أمير الغجر" ممثلا حكام العرب، بعد أن أرهقها تفرجهم على مسرحية دامية، أبطالها ذلك الشعب الحزين المتألم، فتتتابع أجزاء الرمل التامة مؤكدة صدق المعاناة، وتنتهي في السطر الأول إلى تفعيلة محذوفة تناسب الانقطاع عن الكلام، ثم تتوقف عند تفعيلة وحيدة من الكامل موقوصة مرفلة تسبقها تفعيلة رمل مكفوفة في عبارة (تخطفها وتمضي) لتحاكي دلالة المنع والقطع في معاني الكف والوقص والرحيل بعيدا جدا فيما تعلق بالترفيل*.

وانتقلت إلى محادثة (الغجريّ)، مثل "فيديا" الذي أفصح عن موته من فراق (ماشا) لمنعها من وصاله لأنه مفلس[3] بحيث يُعرف عن الغجر وصال أصحاب المال فقط، أما الشاعرة فبينت امتناعها عن زيارة "العراق" لغياب الأمن فيها، والذي شارك فيه العرب بشكل كبير، وفي هذا ما يخالف طبيعة العرب في التوحد لطرد المحتل، تقول:

أَتْعَبْتَنِي أَيُّهَا الْغَجَرِيُّ جُرْحًا فِي النَّدَى /0//0/0 /0//0/ ///0//0 /0//0/0/0//0

كَتَمْتَنِي... //0//0

كَتَمْتَ بِالصَّدْرِ تَحْلِيقَ النَّفَسْ //0//0 /0//0/ /0//0/0/0

فَاخْتَنَقْتُ فِي مِيَاهِي حِينَمَا رَدُّوا الْغِطَاءَ /0//0/ /0//0/ /0//0/0//0/0/0//0/ ⇐

فَوْقَ وَجْهِ الْحُبِّ لَيْلًا دُونَ مَوْتِ /0//0/ /0//0/0//0/ /0//0/0//0/ ⇐

وَاْستَبَاحُوا وَجْهَ (مَاشَا) فِي الْبُكَاءِ[4] /0//0/ /0//0/0//0/ /0//0/0/0//0/

بقي (فيديا) وحيدا مستجيبا لردع قوانين الغجر، التي رفضت حبهما لإفلاسه، فتفوقت أجزاء الكامل الموقوصة للإيحاء بشدة الاختناق في كلمات (كتمتني-كتمت-جرحا في النّدى)، ثم تأخذ في تتابع أجزاء الرمل أغلبها صحيحة لتأكيد ذات المعنى، أما الكف فوقع في (فاختنقت-الغطاء-موتِ) حاملا دلالة الموت، لأن حبيبته (ماشا) أيضا تتعذب لفراقه وهذا ما أوحت إليه لفظة (استباحوا)* بحرمانها من الحماية، وإبطالهم قدرتها على لقائه

---

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 25.

[2]-ينظر: المصدر نفسه، ص:271.

*الترفيل: التطويل/ الكف: الخياطة الثانية بعد الشلّ/ الوقص: قطع العنق: ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مواد (ر ف ل)، (ك ف ف)، (و ق ص)، ص: 362، 792، 1049.

[3]-"وما يعرف عن الغجر أنهم "لا يفكرون إلا في الربح وهي ضحّت بكل شيء لأجله أهلها والمال والقوانين ومنحته حبها من دون مقابل" ينظر: ليون تولستوي: الأعمال المسرحية الكاملة، ج/2، ص:270.

[4]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 25.

* تعني "الاستيلاء عليها". ابن منظور: لسان العرب: مج/01، ج/05، مادة (ب و ح)، ص: 384.

بحبسها، تماما كما فعل الغزاة بالشاعرة بأنهم تسببوا في امتناعها عن زيارة "العراق".

ثم تنتقل إلى مخاطبة الغجر بشخص فتاة مغلوب على أمرها، قائلة:

أَيُّهَا الْغَجَرُ الْآتُونَ فِي رَكْبِ الرَّحِيلْ /0//0 ///0/0 /0/0//0/ /00//0/

أَتَرَوْنَ النَّقْشَ فِي كَفِّ الْكِتَابَةْ؟؟؟///0/0 /0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

لَسْتُ أَدْرِي كَيْفَ أَتْلُو /0/0//0/ /0/0//0

سُورَةَ التَّعْوِيذِ مِنْ شَرِّ الْقَوَافِي بِاللُّغَاتِ الْبَابِلِيَّةْ؟؟؟ /0/0//0/ /0/0//0/ /0/0//0/ /0/0//0/ /0/0//0/ 0/0//0/

لَسْتُ أَدْرِي كَيْفَ أَمْحُو كُلَّ أَوْشَامِ الْمَنَافِي؟ [1] **/0/0//0/ /0/0//0/ /0/0//0/ /0/0//0/ 0/0//0/**

عبرت بتتابع أجزاء الرمل الصحيحة عن جهلها بالقرآن الكريم الذي سيحميها من نقوش في كفها، لا تعرف كيف تمحوها لأن الوشم لا يزول، ولا تفهم معانيها لأنها قوافي بلغات بابلية وهي من أقدم اللغات العراقية التي تعود إلى آلاف السنين قبل الميلاد، مما يؤكد سمة تجذر وتأصل العراق والشعر فيها أي أنها لم تتمكن من نسيان العراق صاحبة الفضل عليها في تطوير ملكة الشعر لديها، مشيرة إلى حيرتها بتتابع علامات الاستفهام، وتقييد الوقفات التي تفيد انحصارها في دائرة مغلقة لا سبيل للخلاص منها.

بعدها بينت سيطرة الشعوذة والجهل على الغجر، في مقابل هيمنة أمريكا على العرب، قائلة:

حَفَرُوهَا فَوْقَ لَحْمِي ///0/0 /0/0//0/

كَيْ تَقِيَنِي مِنْ تَعَاوِيذِ الْجُنُونِ /0/0//0/ /0/0//0/ /0/0//0/ /0/0//0/

حِينَمَا كُنْتُ صَبِيَّهْ. /0/0//0/ 0/0///

حَتَّى تَحْمِي الرُّوحَ مِنْ مَوْتٍ حَكِيمٍ /0/0 /0/0 /0/0//0/ /0/0//0/

حَتَّى لَا أَفْقِدَ صَوْتِي وَشِفَاهِي /0/0 /0/0 ///0/0 ///0/0

وَيَمُوتَ الضَّوْءُ فِي جَوْفِ الْمَرَايَا. [2] **///0/0 /0/0//0/ /0/0//0/ 0/0//0/**

من عادات الغجر وشم الفتاة وهي صغيرة ظنا منهم أنه سيحميها، ويعرف بأنه حامل لمعاني "المعصية واللعنة"[3] لتؤكد إيمان العرب بالخزعبلات بدل التوجه إلى الطريق المستقيم، قاصدة العراق التي أسهم العرب مع أمريكا في إخضاعها بحجة حمايتها من السلاح النووي مع تجاهل ما حدث فيها من جراح لا تزول كالوشم تماما حاملا دلالة "تمام النضج"[4] الذي يوحي إلى تفوق إبداعها المبكر، الذي دعمه تفوق الأجزاء المتغيرة، مع ثبات القافية وزنا والتنوع بين التقييد والإطلاق فدل الثبات على جدية خوف الغجر على بناتهم والتنوع على تواطؤ العرب وقبولهم ما يقع على العراق من ظلم.

ثم تأخذ شخصية (ماشا) لتبين خلودها في الأرض، قائلة:

حَفَرُوهَا... ///0/0

---

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 26.

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (و ش م)، ص: 1035.

[4]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/53، مادة (و ش م)، ص: 4846.

نَقَشُونِي بِالْإِبَرْ! ///0/0 /0//0

أَخْبَرُونِي أَنَّنِي ... /0//0/0 /0//0

مَهْمَا ارْتَحَلْتُ مَعَ الْغَجَرْ /0//0/0 ///0//0

فِي الْمَتَاهَاتِ الْبَعِيدَةْ /0//0/0 /0//0/0

سَوْفَ يَبْقَى حَارِسُ الْحُبِّ رَفِيقِي /0//0/0 /0//0/0 ///0/0

وَسَأَفْنَى فِي الضَّجِيجْ... ///0/0 /0//00

حِينَمَا تَفْنَى دُمُوعُ الْإِثْمِ مِنْ وَجْهِ السَّمَاءْ! [1] /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//00

أدت النقوش إلى جعل (ماشا) متميزة عن بقية الغجر وهذا ما دل عليه انحصار تفعيلتي الكامل بين أجزاء الرمل في عبارة (مهما ارتحلت مع الغجر) فهي نقية بنقاء الحب، لأنها أحبت "فيديا" وهو مفلس دون مقابل، مما منحها البقاء الأبدي إلى أن تنتهي الحياة من الآثام، أما الشاعرة فأشارت لتميزها عن كل العرب بوقوفها إلى جانب العراق بأقوى سلاح تمتلكه وهو فنها الذي سيخلد بعد موتها، وكان لوحدة الوزن (الرمل) إيحاء إلى تقاطع قصة الشاعرة الواقعية مع الفتاة الغجرية كشخصية في المسرحية.

وتنتقل إلى رأيهم فيها بقدم وجودها، تقول:

أَخْبَرُونِي أَنَّنِي ... /0//0/0 /0//0

مَنْقُوشَةٌ! /0//0/0

فِي الْأَسَاطِيرِ الْقَدِيمَةْ /0//0/0 /0//0/0

فِي دُعَاءِ الْقَانِتِينَ الْأَوْلِيَاءْ /0//0/0 /0//0/0 /0//00

فِي السُّقُوفِ الْأَبْرَشِيَّةْ /0//0/0 /0//0/0

فِي التَّرَاتِيلِ الَّتِي قَدْ رَدَّدَتْهَا تَحْتَ أَقْدَامِ الْمَسِيحِ /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0 ⇐

الْمِجْدَلِيَّةْ... 0 /0//0/0

بَعْدَمَا صَلَبَتْ بِذَنْبِ الْعِشْقِ أَطْرَافَ الْجَسَدْ /0//0 ///0/ /0//0 /0//0/0 /0//0

وَتَلَتْنِي تَوْبَةً فِي عَالَمِ الْإِثْمِ الْمُرَابِي! [2] ///0/0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0

تنوعت آراء العرب فيها، منهم من يراها شخصية خرافية بعيدة عن الواقع، أو شخصية مسلمة متدنية أو أنّها مريم المجدلية* التائبة بعد آثام كبيرة، لكن الشيء المتفق بين جميع هذه الآراء هو قدم وجودها. وتتابعت أجزاء الرمل مع تفوق الصحيح منها، وجاءت الوقفات مقيدة محيلة إلى الدائرة المغلقة التي حجزوا فيها الشاعرة، وتحولت إلى الإطلاق في آخر سطر بلفظة (المرابي) مُفيدة استمرار تنامي الإثم في الوجود، الذي أشار إلى بقاءها حية فهي لن تفنى حتى ينتهي الخطأ في هذا الوجود.

وحصل في الأخير حوار افتراضي مع الغجر الذين لم يشرحوا لها معاني النقوش، تقول:

---

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 27.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*"تشكل نموذج الإنسان التائب، يُقال بأنها كانت حاضرة عند صلب المسيح، وهي أول من ظهر له بعد موته حسب ما جاء في الإنجيل واعترف بها كقديسة." ينظر: أمير العمري: "مريم المجدلية".. صورة جديدة للشخصية الإنجيلية، صحيفة العرب، لندن، ع/10937، 2018/03/23م، ص:16.

أَخْبَرُونِي أَنَّنِي... /0//0/0//0/ /0//0

مَنْقُوشَةٌ! /0//0/0

لَكِنَّهُمْ ... /0//0/0

لَمْ يَشْرَحُوا مَعْنَى نُقُوشِي /0//0/0 /0//0/0//0

هَمَسُوا كَحُزْنٍ شَامِتٍ فِي عَتْمَةِ اللَّيْلِ الْبَهِيمِ: ///0//0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0 ⇐

(إِنَّهَا سِرُّ الْغَجَرْ!) [1] **/0//0/0 /0//0/0**

صرحوا بأنها سر الغجر، مما زاد توترها الذي دعمته بهيمنة أجزاء الكامل المتغيرة، ثم تريحها "ماشا"، قائلة:

طَلَعَتْ مَاشَا وَبَاحَتْ حِينَمَا نَامَ الْجَمِيعْ: ///0//0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /00//0

(نَقَشُوا فِيكِ الْقَصَائِدْ). [2] **///0//0 /0//0/0**

لقد أجابتها بأن ما نقش عليها هو القصائد أي الشعر الذي وُجد منذ القدم وواصل في التطور إلى الوقت الحاضر، فتسيطر عليها ملكة الشعر كليا ولن تستطيع التخلص منها إلا إذا انتهى الإثم من الوجود، ولعل هذا هو السبب في تسمية الديوان بـ "سر الغجر"، فما دام الظلم واقع ستحاربه بشعرها، وفي هذا محاكاة لدوام الوشم الذي لا يزول، وحتى ولو ماتت فإن شعرها سوف يحفظ ذكراها إلى الأبد، وفي هذا ما يشبه استمرار "ماشا" على حب (فيديا) لعدم قدرتها على نسيانه*.

رفعت فكرة المسرحية الدرامية الصورة الجمالية للنص، فقد نتج تفاعل بين عناصره في انزياح وزني أنيق جمع بين الرمل والكامل، جاذبا القارئ إلى خبايا النص ونقله من خيال المسرحية إلى واقع الشاعرة.

-مزج أكثر من وزنين: شاع الجمع بين المتقارب والمتدارك والرجز في مجموعة لا بأس بها من النصوص موحدة القافية والروي ثلاثة لـ (عبد القادر مكاريا): "وحشية، وحي الكلام، رثائية لابن الورد"، وأخرى لـ (معمر عيساني) "عبث، امرأة شريرة، بين أكوام الصمت"، واحدة لـ (عمار بن لقريشي): "أَفَقْ" وأخرى لـ (محمد بوطغان) " Noi et blanc للألفية الثالثة". كما ورد في خمسة قصائد متنوعة القافية والروي لـ (عبد القادر مكاريا): "سلطانة المساء، عام جديد، زينب" وقصيدتان مقطعيتان "يوميات، سيدة المرايا"، يختلف فيهما التنويع داخل المقاطع بين الوحدة والتنوع، وأربع لـ (عمار بن لقريشي): "أنين، مرفأ، سكن الكلام، الجرح والسّفاح". وواحدة عند كل من (محمد بوطغان): "قصائد" تنوع منتظم بين المقاطع (1-3) أما الثاني مقسم لوحدات لها نفس الوقفة التامة مع تنوع الوزن، و(قدور رحماني): "إلا لها" يخصص لكل جزء وزن فالأول متقارب، والثاني رجز والثالث متدارك ورجز مع تنوع القافية في قسمه الأخير، و(عقاب بلخير): "تحت ظل المقبرة"، بالإضافة إلى تفرد (حنين عمر) بمزج الكامل بالرمل والوافر في قصيدة "الحالمون بلا أمل والآملون بلا حلم"، مع ضمه للمتدارك والمتقارب في نص "هلوسات الحكمة".

---

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 28.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*"ففي مرة كانت بصحبته وكانا والديها يبحثان عنها إلى أن وجداها فأنّباها لمغامرتها مع رجل مفلس، فتجيبهما بأنها تحبه، وحبها سيحطّم كل أقفالهما." ينظر: ليون تولستوي: الأعمال المسرحية الكاملة، ج/2، ص ص: 247-248.

اختير نص **"تحت ظل المقبرة"**[1] للتطبيق في هذا السياق، فربط الشاعر بين الظل والمقبرة في العنوان، مستفيدا من معنى "العزة فيقال عاش في ظله أي تحت حمايته، دافعا أذى حر الشمس، كما يمثل ضوء شعاع الشمس دون شعاع."[2] واستمد من المقبرة دلالة الحماية أيضا لأنها موطن الموتى، لاجئا إلى عرش معزز بالأمان بعيدا عن أذى الأحياء الذين يترصدون به، افتتح النص بقوله:

مِنْ خِلَالِ الْأَرْضِ مِنْ أَعْمَاقِهَا تَنْفَتِحُ الزَّهْرَةُ مِنْ سَاقٍ ضَعِيفٍ تَخْرِقُ الْأَرْض وَتَصْعَدُ مِنْ لُغَاتٍ لَمْ تَقُلْ شَيْئًا وَلَكِنْ تُبْدِعُ الرِّيحُ وَتَجْرِي

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

الْغَيْمُ، تُثْرِي بِتَسَابِيحِ نِظَامِ الْأَرْضِ وَالْكَوْنِ الْمُمَدَّدْ[3]

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

أشار إلى قدرة الساق الضعيفة على اختراق الأرض التي غرست بها لتتحول إلى زهرة جميلة، فأراد أن يكون مثلها يخترق العالم بشعره المستمد من أعماق روحه، قائلا:

مِنْ خِلَالِ الْعُمْقِ أَسْتَنْطِقُ نَفْسِي مِنْ ذَرَارِي الرَّمْلِ مِنْ أَصْغَرِ جُزْءٍ لَا يَرَى تَصَنُّعَ أَرْضٍ لَا تَرَى، تَكْبُرُ حَتَّى لَا تَرَى، مَاذَا بَقِيَ

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

لِلْغَافِلِينَ الْيَوْمَ إِلَّا أَنْ يَثُورُوا أَوْ يَمُوتُوا حِينَمَا يَنْكَشِفُ الْعَقْلُ عَلَى هَذَا التَّعَدُّدْ.

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

مِنْ خِلَالِ الْعُمْقِ، حَيْثُ الْبَعْثُ فِي أَوَجِّ مَدَاه، يُعْلِنُ الْمَهْدُ لِأَثْمَارٍ وَأَوْرَاقٍ وَعَسْجَدْ

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

هُوَ جِسْمُ الْأَرْضِ فِي كُلِّ حَشَاهِ رَوْعَةُ الْوَصْفِ وَإِنْكَارُ التَّبَدُّدْ

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

مِنْ هُنَا مِنْ نُقْطَةٍ سَوْدَاءٍ فِي كَهْفِ التَّنَاسِي تَجْثِمُ الْآنَ قُبُورٌ صَفَّقَتْ فِي شَكْلِ أَلْوَاحٍ، قَرَأْنَاهَا وَدَمْعُ الْعَيْنِ يَرْفُدْ

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

كَالْإِطَارَاتِ الَّتِي يُوضَعُ فِيهَا مَيِّتُ الرَّسْمِ عَلَى رَفِّ جِدَارٍ مُتَصَلِّدْ

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

هَذِهِ الْأَبْعَادُ تَجْتَثُّ الْبَقَايَا مِنَ الطَّرْفِ إِلَى الطَّرْفِ سِيَاجٌ خَلْفَهُ الْعَالَمُ يُولَدْ

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

هِيَ ذِي مَقْبَرَتِي أَعْبُرُ فِيهَا عَالَمًا قَدْ كَانَ وَالْآنَ طَوَاهُ الْحُلْمُ فِيمَا قَدْ تَبَدَّدْ[4]

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

واجه أعداء كثرا يستكفي من شرهم ويبتعد إلى أن يجمع ما يكفي من إبداع يؤهله لمواجهة بطشهم. ثم يتحول إلى الحديث عن أعمال ضخمة لعباقرة لم يُعرفوا في الوسط الفني، فانفجر باكيا عندما قرأها لأنها لم تنل صدى يليق بها، واستفاد من تنويع الأجزاء بين المتدارك والمتقارب والرجز لكن الغلبة للرجز، مع تفوق الصحيح منها على المتغير، وأوحى هذا التداخل إلى تجاوز البعد العروضي الواحد للنص لأن أساس الإبداع هو التطور

---

[1]-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص:71 إلى 75.

[2]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/31، مادة (ظ ل ل)، ص ص: 2754-2755.

[3]-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص:71.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والتنوع لا الثبات عند نقطة تَوقُّفِ الأجيال السابقة، محاولا بكل جد أن يتعداها ليصل إلى نقاط أعلى وأسمى لم تكن متوفرة في زمن مضى، وهذا ما يدعمه استمراره في الإبداع مؤمنا بأنه سيأتي يوم يأخذ فيه حقه من التقدير المخلد، قائلا:

أَنَا لَا أَبْكِي لِأَنِّي هَا هُنَا أَنْظُرُ لِلصَّمْتِ وَقَدْ أَشْرَعَ دَرْبًا مَا لَهُ أُفْقٌ وَلَكِنْ أَنَا أَبْكِي لِوُجُودٍ صَارَ يَحْقِدْ

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

أَحْمِلُ الصَّمْتَ لِأَنِّي أَحْمِلُ الْقَبْرَ وَأَمْشِي مُدْرِكًا أَنَّ غَدِي آتٍ وَأَنِّي بِكَ أَنْتَ وَبِمَا أَوْدَعْتُ فِي الدُّنْيَا سَيَخْلُدْ[1]

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

وكان في افتتاح كل جملة شعرية بتفعيلة المتدارك مع وحدة القافية والروي إشارة إلى استمرار الاندفاع الإبداعي بكل عزيمة رغم كل ما يتعرض له من مضايقات، واستخدامه الترفيل في الرجز رغم عدم جوازه كمظهر للتجديد موحيا إلى طول صبره وإيمانه بوصول إبداعه إلى فئات مثقفة تقدره وتفهمه.

أدى إفراط التنويع الإيقاعي في الشعر إلى الخروج عن قواعد الشكل العمودي والحر، مما أبعد الكثير من النصوص عن تقاليد العروض القديمة والحديثة.

2- جمالية تسريد الوزن في قصيدة النثر

ظهرت قصيدة النثر كنتيجة للخروج التام عن القواعد العروضية، وقد يكون سببها الخلط بين تفعيلات الأوزان، بحضور فوضوي، "يتنامى من نوى إيقاعية ليس بينها علاقات محددة من حيث تركيبها الصوتي، من جهة وترد في السطر الشعري ورودا لا يحكمه مبدأ منظم، من جهة أخرى، وحين تولد درجة ما من الانتظام فإن ذلك لا يعني قابليتها للقياس بمقياس خارجي منتظم، فحركة الإيقاع فيها ليست حركة تموجات بل اندفاع، يقوم على فصل ووصل من نمط مختلف ينشئه البعد الدلالي المتعلق بامتداد النفس والضغط النابع من تموجات التجربة والقراءة والحركة الداخلية للهجة الشعرية، فجميع هذه الأساليب تقتضي ورود فواصل من الصمت بين المكونات اللغوية، والعلاقة بين المنطق والصمت، أو الحركة والسكون التي تمثل جوهر التشكيل الإيقاعي"[2] وهذا ما ولّد حيرة القراء حول حقيقة انتماء المنجز الشعري. وأبرز سمات هذه القصيدة تواصلها بصورة شبه كلية فيكون لها إيقاع[3] بكيانها "الناعم على عكس صلابة النثر العادي للتكيف مع المحتوى"[4] ذلك أنّه "يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، من صرف ما لا يتصرف، وحذف ما لا يحذف[5] فللشاعر ميزة التضحية بقواعد النحو من أجل المعنى على عكس النثر، كما تشكل قواعد التجاور جزء من النحو العروضي، التي تجعل تسلسلا ما من الوحدات مقبولا

---

[1]-عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 75.

[2]-ينظر: كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللابنية أيضا قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، عمان-الأردن، ع/17، يناير 1999م، ص:21.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 26.

[4]-*ELISABETTA SIBILIO: Une prose musicale, sans rythme et sans rime, Questions de style, n° 6, 2009, Université de Cassino, Paris , 24 mars 2009, P:60.*

texte original: «Par le biais de son être «souple»– par opposition à la rigidité du vers– et heurté «pour s'adapter» au contenu.»

[5]-سيبويه: الكتاب، ج/1، ص:26.

أو مرفوضا، وتخص مستويات مختلفة من القصيدة، ولا يقبل تجاور الساكنين ولا يجوز تجاور خمسة متحركات، فأكبر عدد ممكن من المتحركات المتجاورة موجود في الفاصلة الكبرى: فعلتن لا نجدها إلا في تفعيلة متعلن الناتجة عن مستفعلن المخبولة[1] وقد وردت في ديوانين كاملين "لا قلب للنهار" لـ (منيرة سعدة خلخال) و"ليزانكسيا" لـ (سميرة بوركبة)، وخمس عشرة نصا من ديوان "سر الغجر": "سكينة من فضة، ثلاث أمنيات، اللعبة، أنت؟ أنت الذاكرة، امرأة مؤجلة، في زحام الذاكرة، فنجان قهوة، المرافئ العائدة إلى البحر، كم تشبهك القصائد الحزينة، ذاكرة الكهرمان، منحتك البحر منحتك الشمس، سندباد والفانوس الشعري، الزار، الفصول الأربعة، سقف الحزن"، وثلاث عشرة في ديوان "مقام الاغتراب": "اخضرار، ويأبى سيزيف، رؤيا، بداية، وريقة ورد، تراتيل، خضراء يابسة، أمّا قبل، قطرة حبر، وينمو الوجع ضاحكا، في البدء كانت الكلمة..والآن؟، بقايا حلم، الصّمت المهمّش"، وخمسة في ديوان "قصيدة تبحث عن أنثى": "أسائل الشوق..، اعتذارات رجل طيب، لحظات، أبصرتك، ناديتك..."، وواحد في كل من "الأرض والجدار": "مواجد العشق" و"ماء لهذا القلق الرملي": "مقام الاستواء"، وفي كثير من هذه القصائد –على اعتبار خروجها عن العروض– ما يتجاور أكثر من خمسة متحركات كقول (عمار بن لقريشي) من نص (**بداية**)[2]:

كَثِيرَةٌ هِيَ الْمَرَافِئُ.. //0//0 //0//0/0

وَحِينَ أَسْأَلُكِ: أَيْنَ أَرْسُو؟.. //0//0 ////0 //0/0

لَا تُجِيبِينْ.. /0//0 /00

أَرَاكِ الْيَوْمَ تُزْهِرِينَ لِلْآخَرْ.. //0/0 /0//0 /0//0 /0//0 /0/0

أَتَذْكُرِينَ الْبِدَايَةْ؟.. //0//0 /0//0/0

كُنَّا نَرْقُصُ عَلَى الْمَاءْ.. /0/0 /0////0/ /00

نَرْسُمُ بِالْبَسْمَةِ بَسَاتِينَ الْحُلُولْ.. /0///0 /0////0/ /0/0//00

أَتَذْكُرِينَ الْبِدَايَةْ؟.. //0//0 /0//0/0

مَا كُنْتُ أَعْرِفُ أَنَّ الْحُبَّ يُولَدُ لِيَمُوتْ/0/0//0 ///0 /0//0/0 /////00

مَا كُنْتُ أَعْرِفُ أَنَّنِي عَاشِقُ الْإِرْتِدَادْ... /0/0//0 ///0// 0/0//0 /0//0/00

تسارع الإيقاع بتجاور أربع متحركات في عبارتي: (نرقص على الماء، ونرسم بالبسمة بساتين الحلول) مشيرا إلى سرعة خفقان قلب الشاعر لفرحه وهو قريب من حبيبته. وفي عبارة (يولد ليموت) تتالت خمسة متحركات مما زاد في سرعة الزمن التي توحي إلى قصر عمر قصة الحب التي عاشها لغدر الحبيبة، كما تشير من جانب آخر إلى ضيق نفسه لأنه لا يستطيع التنفس لتسارع الزمن، أما عن توفر النص على تفعيلات متكررة فهي لا تنتمي إلى وزن معين، تعود إلى التكرار "كالمقطع واللازمات والتكرارات، مما يمنحه إيقاعا"[3] ذو كثافة جمالية تؤكد مسئولية

[1]–ينظر: مصطفى حركات: المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، 2008م، ص ص:33–34.

[2]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 43.

[3]–ينظر: سوزان برنار: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس وعلي جواد الطاهر، دار المأمون، بغداد–العراق، ط/2، 1999م، ص:106.

اللغة في صنع شعرية قصيدة النثر بنقل أحاسيسه بما تتوفر عليه العناصر المترددة من طاقة دلالية، تعمل على توجيه ذهن القارئ إلى تحديد المعاني، فأوحى التساؤل المتكرر في عبارة (أتذكرين البداية؟) إلى أسفه على تغيّر حبيبته الذي لم يكن مُتوقّعا، وهذا ما دلّ عليه التوازي بين السطرين الأخيرين بترديد (ما كنت أعرف أنّ).

كما استعانت بهذا النوع من التجاور (حنين عمر) في نص "**سقف الحزن**"، تقول:

حِينَمَا يَدُقُّ الْيَأْسُ شُبَّاكَ عَيْنَيْكَ الزُّجَاجِيَّتَيْنْ: /0//0 //0/0 //0/0 //0/0/0 //0/0 /0//0 /0//0 /00

يَنْحَنِي سَقْفُ الْحُزْنِ قَلِيلًا /0/0//0 /0/0 ///0/0

وَتَنَامُ الْقَصَائِدُ فَوْقَ شِفَاهِي ///0/0 //0/ //0/ //0/0

تِلْكَ الَّتِي... /0//0/0

لَمْ أَقْرَأْهَا بعْدْ... /0/0 /0/0 /00

يَلْزَمُنِي –لِأَقْرَأَهَا–صَوْتٌ جَدِيدٌ /0///0 //0///0 /0/0//0/0

أَخْتَرِقُ بِهِ فَضَاءَ سَاعَتِكَ الْوَاقِفَةِ عِنْدَ السَّابِعَةْ! /0/////0 //0//0 /// 0 /0///0/ /0//0/0

تِلْكَ الَّتِي... /0//0/0

لَمْ أَكْتُبْهَا بعْدْ! /0/0 /0/0 /00

يَلْزَمُنِي –لِكِتَابَتِهَا–عِطْرٌ جَدِيدٌ /0///0 ///0 ///0/0 /0//0/0

يَحْمِلُ فِي سَاعِدَيْهِ الْخَيَالْ /0///0 /0//0 /0//00

يَدُقُّ بِالْهَوَى الْقَلْبَ الْحَزِينَ //0//0 //0/0 /0//0/

يَدُقُّ جَرَسُ شَفَتَيْكَ بِالْغِنَاءِ //0/////0 //0//0/0

يَدُقُّ غَفْوُ الْحَوَاسِ بِابْتِسَامَاتٍ صَغِيرَةٍ //0//0 /0//0 //0//0 /0/0//0 //0

وَيَفْرُغُ فِي جَوْفِ عَيْنَيْكَ الـ(حَنِينْ)[1] //0/ //0/0 //0/0 /0//00

العنوان مركب إضافي يشير إلى بلوغ حزن الشاعرة حده الأقصى، لكنه ينحني أمام يأس حبيبها محاولة تجاهله، وتسعى جاهدة إلى بث الأمل فيه بشعرها وهذا ما ظهر في قولها: (أخترقُ به فضاء ساعتكَ الواقفة عند السّابعة!) أين تتتابع خمس حركات ثم أربعة فتسارع الزمن محاكيا معنى الاختراق*، فهي تعتبر نفسها ملاكه الحارس الذي يتسبب في نزول الغيث عليه قريبا ومعلوم سرعة البرق، مما يفيد نفاذها إلى زمنه بسرعة وقوة محدثة فيه انقلاب السكون الذي يعيشه كأنه ميت إلى حياة تملأها الحركة والمرح. وفي عبارة (يدقّ جرس شفتيكَ بالغناءْ) تتابع سبع حركات مشيرة إلى استمرارها في إسعاده. كما يظهر تسلسل غير منتظم لتفعيلات تتنوع حسب قراءة النص، مصدرها التوازي العمودي في كثير من العبارات الذي تتكرر فيه معظم الكلمات مما ينتج تماثلا إيقاعيا أوحى إلى رغبتها الملحة في إسعاده والقضاء على يأسه.

وتجدر الإشارة إلى أن النص "ينتج قراءة مختلفة إيقاعيا، ينبع الفرق من الدور الذي يلعبه النبر الذي نضعه

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص ص: 59–60.

*يُقال "البرق مخاريق الملائكة". ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/2، ج/13، مادة (خ ر ق)، ص ص: 1142–1143.

على الكلمات، وعلى أوزان التفعيلات المجردة، في قراءة دون أخرى"[1] فيستطيع المتلقي قراءة أواخر الألفاظ ساكنة أو متحركة في كل سطر، فلغة شاعر قصيدة النثر غنية بالإيقاع غير المنتظم الذي ينبع من اللغة.

3- جمالية التفاعل الإيقاعي (حيوية الوزن) بين التنوع والغياب (المصالحة بين الأشكال)

انخرط الشعراء الجزائريون بعمق في البحث عن التجديد دون التقيد بأية قواعد بحثا عن فكرة الحداثة من خلال الفضاء الجمالي للنص شكلا ومعنى بتجاوز كل ما هو مألوف، بغية الوصول إلى شعرية ملموسة على اعتبار أن هذا التنويع "يتم اكتشافه حسب تقدير القارئ، الذي يجعل الحرية تخدم هدف القصيدة بشكل أفضل من الإخلاص للوحدة أو التماسك الصارم[2] وقد ظهرت نصوص من الدواوين المدروسة يتميز بعضها بتجاور الأشكال الشعرية والبعض الآخر بانصهارها في وحدة واحدة، تتفاعل لتوفر طاقة جمالية تحاكي تجربة المبدع.

3-1-العمودي والحر: كان أكثر ما وقع في ديوان "ماء لهذا القلق الرملي" بنصوص مقطعية مرقمة بشكل يميل للانتظام أكثر منه للعشوائية في ستة نصوص: "ترنيمة للعطش الجنوبي، أول الاحتراق/ أو: مقام الرؤيا، آخر الحداء، ملحمة الانتصار الثانية أو: آخر اليابسة، آخر الموت يا نخلتي المتعبة، مقام بكاء لغياب الراقصة"، كما ظهر في قصيدتان عند "(ناصر لوحيشي)/ هم الحنين ونغمة في ورق). وفي نص واحد عند كل من "(قدور حماني)/ توقيع على صدر نيسان، (عبد الوهاب زيد)/ شرخ، (عمار بن لقريشي)/ منارة"، وبشكل متميز في قصيدة "دموع وأرض" لـ (معمر عيساني) بحيث يعتمد وحدة القافية والروي.

وقع تنوع النمط وجميع عناصر العروض من وزن وقافية وروي في نص **"مقام بكاء لغياب الراقصة: أو جنوب المتاهة"**[3]، ويتشكل الحد الأول للعنوان من عبارتين الأولى (مقام بكاء) تدل على شدة الحزن، ثم يبين سببه في الثانية (لغياب الراقصة)، لكن الجمع بين كلمتي مقام والراقصة يمثل ثنائية ضدية فالمقام يوحي بالالتزام والورع بحيث يتخذ الشاعر شخصية الدرويش الراقص المتصوف، أما الراقصة فتشير إلى المجون والانحراف، لكنها أثرت فيه بعفويتها ونقاء روحها، والقسم الثاني يعنى بجنوب المتاهة التي يسبقها حرف العطف (أو) بغرض التخيير وكأن الحدان متساويان رغم طول الأول وكثافة الثاني فالمتاهة تشير إلى الحيرة المعبر عنها بجمع المتناقضين، وأوحت لفظة (جنوب) إلى التخلف الذي يعاني منه جنوب الوطن بما يملأه من بدع.

يبدأ النص بمخاطبتها في جملتين من المتقارب، يقول:

لِعَيْنَيْكِ مَا يَتَبَقَّى هُنَا مِنْ سَحَابَاتِ جُرْحِي //0/0 //0/ //0/ //0/ //0/0 //0/0

وَلَونُ الدَّمِ الْمُتَطَايِرِ مِنْ ذِكْرَيَاتِي //0/0 //0/ //0/ //0/0 //0/0

وَهَذَا الْمَدَى الْمُنْفَتِحْ //0/0 //0/0 //0

---

[1]-ينظر: كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللابنية، أيضا قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، ص ص: 23، 26.

[2] *I. A. RICHARDS : Practical criticism a study of literary judgment Principles of Literary Criticism, p203. Original text: «It encourages attention to its literal sense up to the point, to be detected by the reader's discretion, at which liberty can serve the aim of the poem better than fidelity to fact or strict coherence among fictions. »*

[3]-محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: من 78 إلى 87.

لِعَيْنَيْكِ كُلُّ الْقَرَابِينِ //0/0 //0/0 //0/0 /0/ ⟸

كُلُّ بُكَاءٍ /0/ //0/0

وَمَا يَتَبَقَّى مِنَ الْحُزْنِ فِي لَحَظَاتِ الْفَرَحْ [1] //0/ //0/0 //0/0 //0/ //0/0 //0

قدم لها بقايا جراحه وأحزانه، مستفيدا من الهدوء الناتج عن تفوق الأجزاء التامة*، منتهيا إلى قافية مقيدة وموحدة وزنا ورويا (فاعلن/ حْ)، وقد أفاد التقييد نهاية العذاب، كما أدى همس "الحاء" بداية محتشمة لحياة جديدة دلت عليها كلمتين تحملان معنى التفاؤل (المنفتح/الفرح). ثم ينتقل إلى المتدارك، قائلا:

أَنْتِ أَيَّتُهَا الْبَابِلِيَّةُ فِي جُرْحِهَا /0//0 ///0 /0//0 ///0 /0//0

أَنْتِ أَيَّتُهَا الْمَلْحَمِيَّةُ فِي الْعِشْقِ/0//0 ///0 /0//0 ///0 /0/ ⟸

أَيَّتُهَا الرَّاقِصَهْ /0 ///0 /0//0

قَالَ عَنْكِ الْمُرِيدُونَ فِي لَحَظَاتِ الصَّبَابَةِ: /0//0 /0//0 /0//0 ///0 /0//0 // ⟸

أَنْتِ الْمَوَدَّةُ يَرْشِفُ مِنْ وَجْنَتَيْكِ الْقَدَحْ /0 /0//0 ///0 ///0 /0//0 /0//0

وَأَنَا كُنْتُ أَرْشُفُ عَيْنَيْكِ بِالنَّظْرَةِ الْفَاحِصَهْ [2] ///0 /0//0 ///0 /0//0 /0//0 /0//0

ارتفعت الأجزاء المخبونة مُسرعة الإيقاع أفادت انفعاله عند وصفه الراقصة، ليصل إلى وقفة وزنية مؤسسة موصولة بهاء السكت (فاعلن/صهْ) أشارت لانتهائه من الوصف، ليسترسل بعدها ذاكر ما يقال عنها فيتوقف عند تكرار وقفة الجزء الأول (فاعلن/حْ) مدعّما تفاؤله بها، ثم يبين تأمله الدقيق فيها متوقفا عند الوقفة السابقة (فاعلن/صهْ) لكن هذه المرة جاءت تامة مؤكدة صحة نظرته فيها واستمر في مخاطبتها على ذات الوزن بقوله:

كُنْتُ أَجْلِسُ فِي آخِرِ الصَّفِّ مِثْلَ الشَّبَحْ/0//0 ///0 /0//0 /0//0 /0//0

فَأَرَى مَا يَرَى الْأَوْلِيَاءُ مِنَ الْكَشْفِ///0 /0//0 /0//0 ///0 /0/ ⟸

أُبْصِرُ فِيكِ الْبِدَايَاتِ /0 ///0 /0//0 /0/ ⟸

أَشْتَمُّ رَائِحَةَ الْخَلْقِ قَبْلَ التَّكَوُّنِ /0 /0//0 ///0 /0//0 /0//0 // ⟸

أَشْعُرُ بِالْأَمْرِ: كُنْ /0 ///0 /0//0

فَيُغَادِرُنِي الْحَيِّزُ الْمُتَحَصِّنُ حَوْلِي ///0 /0//0 ///0 ///0 /0/ ⟸

وَيُفْلِتُ مِنْ قَبْضَتَيَّ الزَّمَنْ [3] //0/ ///0 /0//0 /0//0

بلغ التسارع الإيقاعي أوجه في الجملة الأخيرة بفعل الخبن، الذي دل على شدة توتره لقلة حيلته وضعفه أمامها، مستخدما في السطر الأول قافية (فاعلن/ حْ) كمدخل يبين فيه قدراته الخارقة، التي يسترسل في وصفها في الجملة المؤلفة من ثلاثة أسطر وتنتهي بقافية (فاعلن/ نْ) وكان لثباته على الوزن والتقييد تأكيد إمكانياته الخارقة، لكن سرعان ما تغادره، وقد أوحى تكرار القافية على تغلبها عليه.

بعدها مزج المتدارك مع المتقارب، في قوله:

---

[1]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 78.

*التامة (17)، المقبوضة (06)، المحذوفة (02).

[2]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 79.

[3]–المصدر نفسه، ص: 80.

كَيفَ تَحْمِلُنِي الرِّيحُ فَوْقَ بِسَاطِ الصَّفَاءِ /0//0 ///0 0//0 ///0 0//0 /0// ⟸

إِلَى كُلِّ أَرْضٍ //0 /0//0 /0 ⟸

إِلَى كُلِّ طُولٍ وَعَرْضٍ //0 /0//0 /0//0 /0 ⟸

وَلَكِنَّنِي لَمْ أَعُدْ أَسْمَعُ الشَّطَحَ [1] //0 /0//0 /0//0 /0//0 ///0

تساءل عن سر تأثيرها الإيجابي عليه منتهيا إلى قافية مطلقة متراكبة (فاعلتن/حَ) عززت من معاني انطلاقه في حياة جديدة، لكنه يُصدم باختفائها لتوقفه عن سماع الشطح، فقدم احتمالات لذلك بالانتقال إلى المتقارب الذي أفاد تغيير الحوار مع ذاته إلى مخاطبة الحبيبة، يقول في الاحتمال الأول:

هَلْ فَاجَأَتْكِ الْمَآسِي بِأَنْيَابِهَا الْجَائِعَةْ؟ /0/0 //0/0 //0/0 //0/0 //0/0 //0

فَذَهَبْتِ إِلَى الْمَوْتِ دُونَ الْكَفَنْ؟ [2] ///0 ///0 /0//0 /0//0

ارتبط بمطلع النص الذي نظم على المتقارب فأوحى إلى افتراض أنه السبب بما تركه لها من بقايا ألم، مستفيدا من التضمين بين السطرين بحيث ينتهيان بوقفة موحدة الوزن، على أن الأولى مؤسسة وموصولة تؤكد الدلالة السابقة فالتأسيس لأنه أساس عذابها والوصل لترابط هذا الجزء مع المطلع فهو سبب موتها، مع انقسامها بين جزأين واحد تام والآخر محذوف، أما الثانية فكانت تفعيلة تامة (فاعلن/ نْ) دلت على حزنه لضياعه في الجزء السابق، مؤكدا التأثير المتبادل بينهما. وفي الاحتمال الثاني، يقول:

أَمْ رَمَى الْحَاقِدُونَ سِهَامَهُمُ نَحْوَ قَلْبِكِ فِي لَحْظَةٍ خَادِعَةْ /0//0 /0//0 ///0 ///0 /0//0 ///0 /0//0 /0//0

فَمَضَى نَحْوَ بَرْزَخِهِ فَوْقَ ظَهْرِ الشَّجَنْ. [3] ///0 /0//0 ///0 /0//0 /0//0

وظف التضمين منتهيا إلى الوقفة السابقة، ليشير إلى وحدة النتيجة المتمثلة في غيابها، يواصل مع المتدارك، قائلا:

آهِ... /0/ ⟸

يَا نُورَ عَيْنِيَ /0 /0//0 // ⟸

يَا فِتْنَتِي... /0 /0//0

هَلْ أَقُولُ–وَمِثْلِي الْوَلِيُّ–لَقَدْ ضَلَّلَتْنِي امْرَأَةْ؟ /0//0 ///0 /0//0 ///0 /0//0 /0//0

هَلْ أَطُوفُ عَلَى الْقَاصِدِينَ الْمُرِيدِينَ /0//0 ///0 /0//0 /0//0 /0/ ⟸

أَمْنَحُهُمْ مِنْ كُشُوفَاتِيَ الْمُطْفَأَةْ؟ [4] /0/ ///0 /0//0 /0//0 /0//0

خاطبها منفعلا بأرق العبارات، ثم يسألها كيف سيواجه الناس وقد ضاع بغيابها، وضعفت قدراته الخارقة في الكشف عن مقاصدهم، مستعملا وحدة الوقفة في الجملتين، متداركة مقيدة موصولة بـ "هاء السكت" مع روي "الهمزة"، ليوحي إلى صعوبة موقفه لعجزه عند التواصل مع الناس.

ثم ازدادت حيرته تأزما لتتابع تساؤلات مختلفة في الجزء الموالي، يقول:

---

[1]– محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي ص: 81.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص: 82.

هَلْ أَقُولُ: /0//0 / ⇐
بِأَنَّكِ مَنْ كَانَ فِي جُبَّتِي وَجَعًا مُفْرَدًا؟ //0 ///0 /0//0 /0//0 ///0 /0//0
هَلْ أُخَبِّرُ أَنَّكِ نَبْعُ الْفُتُوحِ /0//0 ///0 ///0 /0//0 / ⇐
وَبَابُ الْهُدَى؟ //0 /0//0
هَلْ أُحَوِّلُ وَجْهَ الطَّرِيقَةِ مِنْذَنَةً لِلْوَلَعْ؟ /0//0 ///0 /0//0 ///0 ///0 /0//0
أَمْ سَأَلْجِمُ نَهْرَ الْهَوَى الطَّائِشَ الْمُنْدَفِعْ؟ /0//0 ///0 /0//0 /0//0 /0//0
أَمْ تُرَانِي سَأَلْبِسُ ثَوْبَ الْجُنُونِ/0//0 /0//0 ///0 /0//0 / ⇐
وَأَنْزِعُ عَنِّيَ ثَوْبَ الْوَرَعْ؟ [1] //0 ///0 ///0 /0//0

دعم تقارب الأجزاء المخبونة والصحيحة* قلقه، وقد عبر في الجملتين الأولى والثانية عن صدق ما أحدثته فيه من تغيير، جعله يحس بما يرتكبه من آثام البدع والكذب على الناس، مستعينا بنفس القافية والروي (فاعلن) مطلقة بصوت "الدال" المتصل بـ "ألف المد" مدعما قوة تأثيرها عليه. وتتشظى أفكاره في بقية الجمل بين اتجاهه نحو الحب أو التوقف عنه والمضي نحو الجنون والانطلاق بعيدا عما كان يدعيه من صلاح، مستندا إلى قافية مقيدة (فاعلن/غْ) بنفس الوزن مفيدة استمرار حيرته، كما أوحى التقييد مع "العين" الحلقي عسر اتخاذ القرار المناسب، مما يجعله يستنجد بالله عز وجل في الجزء الموالي ليحسم أمره، مختارا اتجاه الحب والعودة إليها، يقول:

"يَا إِلاهِيَ /0//0 // ⇐
يَا خَالِقِي //0 /0//0
يَا مُعِينِي فِي بَلْوَتِي"/0//0 /0//0 /0//0
لَنْ أُرَصِّعَ قَوْلِي بِمَا فِي الْبَيَانِ مِنَ السِّحْرِ /0//0 ///0 /0//0 /0//0 ///0 /0/ ⇐
بَلْ أَسْفِكُ الْآنَ أَدْمُعِيَ الْحَارِقَهْ /0 /0//0 /0//0 ///0 /0//0
كَيْ تَعُودَ إِلَى الْأَرْضِ مَعْشُوقَتِي الْعَاشِقَهْ [2] /0//0 ///0 /0//0 /0//0 /0//0

صدق في قوله مع خالقه، ويتضرع إليه خاشعا طالبا منه أن يعيدها إليه، مُتخذا من تأسيس ووصل القافية دليل اعتبارها أساس حياته ووصلها فقط هو الذي سيسعده. وانتقل في الجزء الموالي إلى الطويل، قائلا:

بِلَا سَبَبٍ مَالَتْ إِلَيْهَا الْقَصَائِدُ *** وَمَالَ إِلَيْهَا الْقَلْبُ حِينَ يُطَارَدُ
//0/ //0/0/0/ //0/0/ //0/ //0/0/0/ //0/ //0//0
بِلَا سَبَبٍ كَانَتْ حُرُوفِي تُحِبُّهَا *** وَيَعْشَقُهَا وَسْطِي كَفُورٌ وَزَاهِدُ
//0/ //0/0/0/ //0/0/ //0/0/0/ //0/ //0//0
عَلَى يَدِهَا نَامَتْ أُمُورٌ جَمِيلَةٌ *** وَمِنْ يَدِهَا قَامَتْ إِلَيَّ الْمَحَامِدُ
//0/ //0/0/0/ //0/0/ //0/0/0/ //0/ //0//0
وَفِي قَلْبِهَا قَلْبٌ إِذَا مَا اكْتَشَفْتَهُ *** سَتُكْشَفُ فِي قَلْبِي الرُّؤَى وَالْمَقَاصِدُ
//0/ //0/0/0/ //0/0/ //0/0/0/ //0/ //0//0

[1]– محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 83.
*التامة (18)، المخبونة (14).
[2]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 84.

وَتَفْتَحُ أَسْرَار الْغَرَامِ صَبَابَتِي *** كَمَا فَتَحَتْ سِرَّ السَّمَاءِ الْمَعَابِدُ
0//0// 0/0// 0/0/0// /0// /0// 0/0/0// /0//
فَيَا لَيْتَهَا تَأْتِي فَيُخْمِدُ ظِلُّهَا *** جِرَاحَاتِ رُوحٍ أَنْهَكَتْهَا الشَّدَائِدُ[1]
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0// /0// 0/0/0// 0/0//

عبر تساوي الأجزاء الصحيحة مع المقبوضة* عن سعادته بقربها وحزنه لبعدها، موحيا إلى حبه الشديد وهيام شعره بها، راجيا عودتها إليه لترتاح جراحه، وقد ثبت على قافية المتدارك المؤسسة لكن في هذه المرة مطلقة، دلت على حزنه في بعدها وقوة الشوق للقائها. بعدها جمع بين المتدارك العمودي والحر في قوله:

أَنْتِ مَا زِلْتِ حَاضِرَةً غَائِبَهْ *** أَنْتِ مَا زِلْتِ جَنَّتِيَ الْغَائِبَهْ
0//0/ 0/0// 0///0/ 0//0/ 0//0/ 0///0/ 0//0/
وَأَنَا لَا أَزَالُ أَطُوفُ بِقَلْبِي الْجَرِيحِ /0// 0//0/ 0///0/ 0//0/ 0//0/ ⟸
وَأَبْحَثُ عَنْ مِيتَتِي الْهَارِبَهْ /0// 0///0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
قَالَ عَنِي الْمَرِيدُونَ: /0// 0//0/ 0//0/ ⟸
أَنْتَ تُنَقِّبُ عَنْ جَنَّةٍ كَاذِبَهْ /0// 0///0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
فَالسَّمَاءُ السَّمَاءُ تَرَاكَ بِلَا أَعْيُنٍ /0// 0//0/ 0///0/ 0///0/ 0//0/
ذَائِبًا فِي خَيَالِكَ كَاللَّوْحَةِ السُّورْيَالِيَّةِ الذَّائِبَهْ [2] /0// 0//0/ 0///0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

أفاد تحركه من العمودي إلى الحر دلالة انتقاله من تحدثه مع الحبيبة الغائبة إلى التكلم مع نفسه والناس، كما وردت الأجزاء الصحيحة ضعف المتغيرة**، محاكية وعيه للسعي نحو السراب وكل من حوله يؤكدون له ذلك، لكنه لم ييأس في البحث عن ميتة توصله بها، معتمدا وحدة القافية والروي (فاعلن/بهْ)، فأوحى التقييد إلى انتهائه واستقراره باحثا عن الوهم، والتأسيس على تجذّر حبها في قلبه للأبد، و"الباء" على يقينه بكل وضوح بأن ما يبحث عنه مستحيل التحقق، و"هاء الوصل" على ثباته منتظرا حتى تنتهي حياته.

ويختم النص ببيتين من الرمل، قائلا:

أَيْنَ أَنْتِ الْآنَ، بَلْ أَيْنَ أَنَا؟ *** "نَحْنُ رَوْحَانِ" فَقَدْنَا الْبَدَنَا
0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0///
فَرَّقَتْنَا مُـدُنٌ مَجْهُولَةٌ *** وَتَنَاءَيْنَا فَصِرْنَا مُدُنَ ا[3]
0/// 0/0//0/ 0/0/// 0//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0///

أصبح يتحدث إلى نفسه وإليها فاقدا روحه التي ضاعت منه، مما زاد في بعده عن الحبيبة وهذا ما توحي إليه الأجزاء المحذوفة، كما وردت القافية متراكبة (فاعلتن/نا) تعود به إلى الوقفة الأولى من الجزء الرابع عندما صدم بغيابها لعدم سماعه الشطح، مفيدة الآن دلالة غيابه هو، ويؤكد التوازي في عجز البيتين بتكرار ضمير المتكلم

[1]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 85.
*الصحيحة (24)، المقبوضة (24).
[2]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 86.
**الصحيحة (24)، المخبونة (12).
[3]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 87.

المتصل (نا) مع اسم بعده توحدهما في الاختفاء، أما الإطلاق بـ "ألف المد" فللتعبير على انطلاقهما متحررين من جسديهما بشكل متساوي يحاكي تعادل الأجزاء التامة والمخبونة.

3-2-الحر والنثر: ظهر في بعض القصائد المقطعية من ديوان (سر الغجر): "وجع الضوء، علبة الكبريت، سيدة الضوء، ثلاثة ملائكة، غناء النوافير".

تركب العنوان في نص "**وجع الضوء**"[1] من كلمتين، فالوجع اسم جامع لكل مرض مؤلم[2] أما الضوء فهو النور، قد يكون مصدره شعاع الشمس أو الكهرباء أو النار وله فوائد ومضار، ولارتباطها بالوجع تأكيد على تضمينها سياق الشعور إما للدفء الناتج عن الوصال والحب وإما للحرق من ألم الفراق، فارتبطت الشاعرة بحبيب في وقت كان يملأها الحزن وكانت محتاجة إلى من يؤنس وحشتها ويخفف ألمها فظهر مثل الشمس أضاءها بنوره ودفّأها بحبه لكنه سرعان ما أحرقها مُبتعدا عنها مثلما تحرق النار أي شيء، فكان لنوره القصير المدى وجع كبير بعد رحيله عنها، وقد افتتحت النص بمقطع يمتزج فيه النثر مع أجزاء الكامل الحر، تقول:

غَفَى... //0

وَجْهُكَ الْمَشْدُوهُ فِي ذِكْرَى الْأَلَمْ /0//0/0/ /0//0/ /0//0/0/

مَا عُدْتُ أَذْكُرُ أَيَّ تَفْصِيلٍ مُمِلْ /0//0/0/ ///0//0/ /0//0/0/

مَا عُدْتُ أَذْكُرُ أَنَّكَ ... /0//0/0/ ///0//0/

فِي عَتَمَةِ الْعُمْرِ الْكَئِيبِ/0//0/0/ /0//0/0/0/

أَضَأْتَنِي... //0//0

لِلَحْظَةٍ ... //0//0

ثُمَّ انْطَفَأْتَ بِلَا سَبَبْ! [3] /0//0/0/ //0//0/

استهلت بتفعيلة محذوفة تتبعها علامة حذف وتفعيلات لا تجتمع في وزن محدد، أي متناثرة أشارت إلى أن الشخص الذي أحبته وهجرها قد تناثر نهائيا من حياتها بدفنه في ذكريات مؤلمة، مع الإشارة إلى انتهائها في السطر النثري بتفعيلة مضمرة من الكامل، كبداية لتتابع أجزاءه التي تفوقت المضمرة فيها على التامة، موحية إلى أنه لا مجال لتجديد الوصال معه، ودعم الإضمار جدية اختفاءه من حياتها لدرجة أنها نسيت حتى الحزن الذي سببه لها بما يحاكي إخفاءه لحركة الحرف وإبدالها سكونا، عزّزه تقييد الوقفات مشيرا إلى طي هذه الصفحة والبداية من جديد، كما دل تنوعها وزنا ورويا على مرورها بحالة يأس لكنها تجاوزتها.

بعدها تفردت في المقطع الثاني بنمط الشعر الحر مع وحدة وزن الكامل، تقول:

وَكَأَنَّنِي... ///0//0

مَا كُنْتُ إِلَّا قِطْعَةً مِنْ غَيْمَةٍ ... /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/

---

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: من 83 إلى 87.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، مج/6، ج/53، مادة (و ج ع)، ص: 4772.

[3]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 83.

هَطَلَتْ جَفَافًا... ///0//0 /0/ ⇐
فِي ثَرَاكَ الْمُلْتَهِبْ /0//0/ /0/0//0
وَتَكَدَّسَتْ أَحْزَانُهَا ... ///0//0 /0/0//0
فَصَهَرْتهَا بِالدَّمْعِ ثُمَّ صَلَبْتهَا... [1] ///0//0 /0/0//0 ///0//0

استمر تفوق التفعيلات المضمرة* لذات الدلالة وهي الإخفاء لكن في هذه المرة للإشارة إلى أن الحبيب تسبب في دفن مشاعرها، بعد أن استغلها ليُشفي جراحه ويطفئ ناره، فتعلقت به وأصبح نور حياتها، ثم تخلى عنها فجأة بعد أن استنزف كل ما فيها، مما كثّف أحزانها وأفقدها إحساس الحب إلى الأبد، ودل تنوع القوافي والروي على اختلافهما فهي الصادقة العاشقة وهو الكاذب اللعوب.

ثم تعود إلى الجمع بين الكتابة النثرية والحرة، قائلة:

أَخْطُو... /0/0/
بِلَا وَعْيٍ... //0/0/0
خَلْفَ الشَّذَا ... /0/0//0
لِلْمَوْتِ. /0/0/
فِي تَجَلِّي كِذْبَةِ الْحُبِّ الَّتِي /0//0 /0/0//0 /0/0//0
نَزَلَتْ... ///0
وَحْيًا عَلَى شَفَتَيْكَ ذَاتَ صَبَاحٍ مُكْتَئِبْ /0/0//0 ///0//0 ///0 /0/0//0
فَأَضَأْتَنِي... ///0//0
لِلَحْظَةٍ ... //0//0
ثُمَّ انْطَفَأْتَ بِلَا سَبَبْ! [2] /0/0//0 ///0//0

أوحى تنوع الأجزاء** في الأسطر الستة الأولى إلى شرودها وعدم تركيزها الذي أدى بها إلى السير غافلة وراء الشر والأذى القاتل، منخدعة بظاهر الحبيب المزيف في زمن كانت في أشد الحاجة إلى الدفء والحنان، فتنتهي إلى كلمة ساكنة متبوعة بنقاط حذف للإشارة إلى التوقف عندها، ثم تعود إلى الكامل مغلّبة الأجزاء المتغيرة وتتوقف عند وقفة مقيدة بروي "الباء" وأفاد الاشتراك بين الجزأين النثري والحر في الانتهاء بساكنين إلى اشتراكها معه في تأذيها لسذاجتها وسهولة انخداعها. ويتردد في المقطع الرابع الشعر الحر من ذات الوزن، تقول:

وَجْهٌ تَلَفَّحَ بِالشُّمُوسِ /0/0//0 ///0// / ⇐
وَلَفَّنِي... //0//0
بِجَلِيدِ أَيَّامِ الثُّلُوجِ الْحَالِكَةْ ///0//0 /0/0//0 /0/0//0
وَاغْتَالَ كُلَّ أَصَابِعِي... /0/0//0 ///0//0

---

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 84.

*الصحيحة (05)، المضمرة (07).

[2]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 85.

** الصحيحة (03)، المضمرة (03)، المحذوذة (01)، الموقوصة (01).

فَرَمَى الْحِدَاد قَصَائِدِي ///0//0 ///0//0

وَتَجَمَّدَ الْحِسُّ الْمُضَنَّى ///0//0 /0/0//0 /0 ⇐

فِي تَوَقُّفِ نَبْضِهَا. [1] /0//0 ///0//0

أكدت مبالغته في النفاق وقدرته على التخفي في وجه المحب، لكنه رغم كل ما ارتداه من أقنعة الدفء إلا أن حقيقته الباردة احتوتها محزنا أحلى ما فيها وهو كتابة الشعر، واستندت إلى تفوق الأجزاء الصحيحة* موحية إلى وعيها بحقيقته المزيفة، وأشارت وحدة وزن القافية إلى السواد المعتم الذي أحدثه فيها، ودل تنوع الروي بين الحركة والسكون إلى تأثر حسّها الشعري بشكل كامل، لتصل في النهاية إلى أن السواد مثلما اخترق روحها وشعرها اخترق جسدها بكل أعضائه ساعيا نحو الفناء، تقول:

وَرِيدِي... //0/0

حَكَى لِلنَّبْضِ //0/0 /0/ ⇐

أَنَّهُ فِي تَسَكُّعِهِ الْبَطِيء نَحْوَ الْقَلْبِ /0 //0/0 //0/ //0/ /0//0 /0/0/ ⇐

يَأْبَى أَنْ يَعُودَ إِلَى دَمِي /0/0 /0//0 ///0 //0

وَأَسَرَّ لِلنَّسْجِ الْمُمَزَّقِ فِي الْحَشَا... ///0 //0/0 /0//0 ///0 //0

أَنَّهُ: /0//0

رَاحِلٌ نَحْوَ شَرَايِينِ السَّمَاءْ! [2] /0//0 /0// /0/0 /0//0

تنوعت الأجزاء بين المتدارك والمتقارب مع اختلاف الوقفات (فاعلتن/مي–فال/ءْ) محاكية توزع أقسام الجسم واختلف الروي صوتا وحركة وسكونا للإيحاء إلى انتشار الألم في كامل الجسد فالجزء السفلي (القلب) اتخذ له الإشباع بـ "ياء المد"، ومن ردف "الألف" في الثانية كإشارة إلى الجزء العلوي (العقل)، كما تميزت الجملة الأخيرة بوحدة الوزن وقافية مقيدة دعمت جدية القرار الذي وصل إليه إحساسها دون تراجع.

3–3–العمودي والحر والنثر: ظهر في نص "المرآة تعكس، فقط، الأشياء الواضحة" لـ (عمار بلقريشي)، و"**آخر العطش في فلوات الكلام**"[3] لـ (محمد الأمين سعيدي) الذي سيكون نموذجا للتطبيق.

عبّر العنوان عن حالة قلق وحزن يعيشها الشاعر لما تحمله كلمات (آخر–عطش–فلوات) من تشاؤم، ويمكن تجزيئ العنوان إلى قسمين: "آخر العطش"، فـ "العطش ضد الري، وهو الاحتباس عن الماء، ويقال عطشاء مثل الصحراء"[4] وإسنادها إلى كلمة "آخر" تدل على أن استعماله لم يكن بمعناه الحقيقي بل كرمز يدل على

---

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 86.

* الصحيحة (08)، المضمرة (06).

[2]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 87.

[3]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: من 65 إلى 70.

[4]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/33، مادة (ع ط ش)، ص: 2995.

مضمون مأساوي[1] ثم يستدرك بإضافة عبارة "فلوات الكلام" و"الفلاة هي المفازة أو الصحراء الواسعة أو أرض انتهى كل خيرها[2] ولفظة (الكلام) تجعله يخصها بالشعر الذي يتميز بأنه أرقى الفنون لقدمه وجماله واستمراره على طول الزمن منذ نشأته في بوادي الصحراء ليساعد أهلها على مواجهة صعوبة الحياة فيها، وبجمع المعنيين معا تنتج دلالة العزلة التي يعيشها في منطقته الصحراوية (النعامة)، التي تتميز بقسوة الحياة فيها لغياب المرافق. ولهذه الثنائية ما يحدد انقسام دلالة العنوان بين تفاؤله بنجاح جهوده في توعية الشعب للخروج من الركود والجهل، وبين تعبه لفشله في ذلك، مما أوصله إلى النهاية، لكنها نهاية مشرفة لأنه وثق بنفسه وبقي في صحراءه بدل الرحيل إلى موطن آخر مريح، ليحاول جاهدا تغييره إلى الأحسن. يفتتح النص بمقطع غير مرقم، يقول:

لِلْخَوْفِ نَهْرٌ عَارِيَ الْقَدَمَيْنِ /0//0/0 /0//0/0 ///0/ ⇐

لِلتَّارِيخِ وَجْهٌ غَائِمٌ كَالْمَوْتِ /0/ /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0/ ⇐

لِي هَذَا الْمَدَى /0/ /0//0/0

وَأَنَا الْمُعَلَّقُ بَيْنَ أَوْجَاعِ الْعُرُوبَةِ ///0//0 ///0//0 /0//0/0 // ⇐

أَسْتَفِيقُ فَلَا أَعُودُ سِوَى لِسُكْرِي بِالْقَصِيدَةِ /0//0/ ///0//0 ///0//0 /0//0/0 // ⇐

وَالثَّمَالَةُ خَيْرُ رَاقِصَةٍ عَلَى عَزْفِ الرَّدَى [3] /0//0/ ///0//0 ///0//0 /0//0/0

افتخر الشاعر بانتمائه للصحراء، بعيدا عن الخوف في السواحل المزدحمة بالناس أين تكثر الآفات وتزوير الحقائق للبلاد الذي شكل مصدر ألمه، فلم يجد له ملجأ سوى الغرق في إبداعه الذي يبث فيه وجعه ليرتاح، وتعمّد شكل أواخر الأسطر حتى يبين للقارئ تواصلها مع بعضها بالتدوير حتى لا يخرج الوزن عن الكامل، وتساوت الأجزاء التامة مع المضمرة* دالّةً على أنه ندّ لكل من حوله من المسئولين والأعداء، واستفاد من وحدة الوقفة التامة (فاعلن/ دى) مُدعمة صموده لتمسكه بالشعر بغية التعايش مع أزمة الصحراء، يقول:

لَنْ أَتْرُكَ الْقَدَحَ الْمُخَضَّبَ بِالشَّهَامَةِ وَالْبُكَاءِ /0//0/ ///0//0 ///0//0 ///0//0 / ⇐

يَا أَبَا نَوَّاسَ فِي مَجْرَى الدِّمَاءِ /0//0/ /0//0/0 /0//0//0/0

لَا تَلْتَفِتْ لِلْكَاشِحِينَ /0//0/0 /0//0/0 / ⇐

وَلَا تُوَارِ الْحُزْنَ فِي ثَوْبِ الشَّقِيِّ //0//0/ /0//0/0 /0//0/0 / ⇐

فَأَنْتَ وَحْدَكَ صَادِقٌ بَيْنَ الْجُمُوعِ الْكَاذِبَهْ //0//0/ ///0//0 /0//0/0 /0//0/0

قَالُوا اسْتَفِقْ مِنْ حُزْنِكَ الْأَزَلِيِّ /0//0/0 /0//0/0 ///0/ ⇐

وَاتْرُكْ مَا تَبَقَّى فِيكَ مِنْ وَلَهٍ /0/ /0//0/0 /0//0/0 ///0/ ⇐

وَمِنْ أَمْطَارِ عِشْقٍ يَعْرُبِيٍّ فِي الْجِنَانِ الْغَائِبَهْ [4] //0/ /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0

---

[1]-ينظر: هدى بن حليس وسليمان بوراس: جمالية الإيقاع في قصيدة "آخر الموت يا نخلتي المتعبة" لـ " محمد الأمين سعيدي"، مجلة حوليات الآداب واللغات، صادرة عن كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة-الجزائر، مج/5، ع/11، ماي 2018م، ص: 235.

[2]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/5، ج/40، مادة (ف ل ا)، ص: 3470.

[3]-محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 65.

*الصحيحة (09)، المضمرة (09).

[4]-محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 66.

رمز إلى شعره بالقدح الممتلئ شهامة وحزنا في وطن تغمره الفجائع، وأوحى إليها بتفعيلة مرفلة تحوي وقفة عروضية في السطر الثاني، ثم نهى عن إخفاء التأثر بما يقع، مواجها بكل صدق في وسط مزدحم بالأكاذيب، رغم كل ما يُوجه له من نصائح بعدم الاهتمام لما يحصل، فجاءت التفعيلات المضمرة ضعف الصحيحة*، ممثلة ثورته على السياسة، كما ثبت على قافية المتدارك لكنها تتغير من متواترة مطلقة (فالن/ ءِ) إلى مؤسسة مقيدة موصولة بـ "هاء السكت" (فاعلن/ به)، وقعت بكلمتي (كاذبه–غائبه)، فدل التأسيس على أغلبية المسئولين الكاذبين، والتقييد عن تغييبهم الحقائق خوفا من معاداة من يحتل أراضي الأشقاء العرب، واختص الوصل به لاختلافه عن البقية. بعدها مر إلى المقطع الأول، وقد نظمه على البسيط العمودي، قائلا:

1–يَا أَنْتَ يَا مَلِكَ الصَّهْبَاءِ، ذَاكَ فَمِي * يَشْتَاقُ لِلْكَرْمِ، كَيْ أَنْجُو مِنْ الْكُرَبِ**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
كَرْمٌ هُوَ الْوَجَعُ الْمُمْتَدُّ فِي زَمَنٍ * يُجَرِّبُ النَّاسُ فِيهِ لُعْبَةَ التَّعَبِ**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0// 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
أَفْرِغْ جِرَاحَكَ فِي مَجْرَى دَمِي، فَأَنَا * جُرْحٌ تَوَرَّدَ بَيْنَ الْغَيْدِ وَالطَّرَبِ**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
لَا أَحْمِلُ الْحِقْدَ، لَكِنْ فِي يَدِي قَدَرِي * أُرَاقِصُ الْحُزْنَ فِي خَمَّارَةِ الْعَرَبِ**
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
أَسْعَى إِلَى الْجَمْرِ مُخْتَارًا، لِتَهْجُرَنِي * فِي جَنَّةِ الزَّيْفِ أَنْهَارٌ مِنْ الْكَذِبِ[1]**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

شخّص المأساة العربية موظفا صوت "أبو نواس" ملك الخمر، واعتمد تنوع الإيقاع بين السرعة والبطء لتقارب الأجزاء التامة والمخبونة**، خدمة لتشابه زمن ساده سكر الناس بفعل الخمر، مع عصر تملأه الثمالة من القهر والتعب، مما غيّب عنهم الوعي بالحقائق، ولأنه واع أحسّ بوجعهم، فازداد تعبه واشتدت مسؤوليته في توعيتهم بلا خوف، دعّمته قافية المتراكب المجردة (فاعلتن/بِ)، فازدحام الحركات لهيمنة الظلم وأفاد الإطلاق بكسر "الباء" امتداد الحزن وسط الشعب والجهر بها، ودل التجريد على قلة حيلة هذا الشعب البائس.

جعل المقطع الثاني من الشعر الحر، افتتحه بتفعيلة محذوذة (متفا) ليحقق التواصل مع المقطع السابق الحر، ثم تتابعت أجزاء الوافر، مع الثبات على ذات القافية والروي ليعزز الترابط مع المقطع الأول، كالآتي:

2–عَجَبًا ///0
أَبَا نَـوَّاسَ //0/0/0 / ⟸
لَسْتَ كَمَا يَقُولُ الْحَاقِدُونَ /0///0 //0/0/0 /0// ⟸
وَلَسْتُ فِي مَنْفَايَ خَيْرٌ مِنْكَ //0 //0/0/0 //0/0/0 / ⟸
إِنِّي غَارِقٌ فِي الْيُتْمِ مِنْ رَأْسِي إِلَى قَدَمِي /0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 //0///0

---

*الصحيحة (08)، المضمرة (16)، الموقوصة (01)، مضمرة ومرفلة (01).

[1]–محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 67.

**الصحيحة (24)، المخبونة (16).

وَأَنْتَ هُنَاكَ فِي الْلَّامَوْتِ، فِي الْلَّابَعْث //0///0 //0/0/0 //0/0/0 /_ ⇐

تَحْسُو خَمْرَةَ الْعَدَمِ /0/0/0_ //0///0

أَخِي يَا حَامِلَ الْأَقْدَاحِ //0/0/0 //0/0/0 /_ ⇐

لَا تَبْخَلْ عَلَى عَطَشِي بِشَيْءٍ مِنْ نَبِيذِ الْجَمْرِ وَالْأَلَمِ [1] /0/0/0_ //0///0 //0/0/0 //0/0/0 //0///0

اعتزل عن الناس مشبها نفسه بـ (أبي نواس)، فحسده في برزخية عيشه ويطلب منه أن يكرمه بعطائه السخي من الإبداع، معتمدا في ذلك رمز الخمر. وتجردت القافية لأنه يتحدث في زمن من خياله، وأفاد روي "الميم" ببينيته انقسامه بين الواقع والخيال، وأوحى الإطلاق بالكسر إلى وجعه.

واسترسل في الطلب منه في المقطع الثالث، جامعا بين المتدارك الحر ومخلع البسيط العمودي، قائلا:

3-قُلْتُ: /0/_ ⇐

يَا صَاحِبِي يَا نَدِيمَ السَّهَرْ /0_ /0//0/ //0/ //0/

جُدْ عَلَيَّ بِبَيْتَيْنِ مِنْ شِعْرِكَ الْمُسْتَعِرْ /0//0 ///0 /0//0/ /0//0/ /0//0/

قَالَ فِي لَحْظَةٍ وَانْحَسَرْ: /0//0 /0//0/ /0//0/

غَابَتْ كَسِرِّي فَهَلْ تَؤُوبُ * وَغَيَّبَتْ شَدْوَهَا الدُّرُوبُ**

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

تَضَاءَلَتْ دَاخِلِي رُؤَاهَا * كَنَجْمَةٍ فِي الْمَدَى تَذُوبُ[2]**

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

عاد في الجزء الحر إلى قافية المتدارك لكنها مجردة ومقيدة بصوت (الراء)، وقد استعملت في بداية النص مطلقة بصوت (الدال) وعبرت عن قوته، ودلت في هذا السياق عن قوة إبداع (أبو نواس) الذي استمر على مدى عصور مختلفة، مما أوحى إلى القارئ ترابط أجزاء النص بوصل الشاعر نفسه بـ "أبي نواس"، وأفاد تقييد الوقفة قلة حيلته وشدة تعبه أمام شعب سيطر عليه الفقر والجهل والبدع، كما انتقل إلى العمودي لأنه نسب البيتين لـ "أبي نواس" نسبة فنية من أجل الحوار المتخيل معه، كصوت داخل النص.

وفي المقطع الرابع والأخير يغيب انتظام الوزن، فكتبه على قصيدة النثر، قائلا:

4-قُلْتُ وَقَدْ هَجَرَتْنِي الْأَوْزَانُ: /0///0 //0/0/ /0/0/_ ⇐

يَا أَيُّهَا الشُّعُوبِيُّ الْجَمِيلْ /0_ /0//0/0 /0//0/0

مَا بَالُ الْعَرَبْ /0/0/0//0

قَالَ: /0/_ ⇐

بَعْضُهُمْ غَيَّبَهُمْ السُّبَاتْ /0_ //0_ /0////0 //00

وَبَعْضُهُمْ الْآخَرُ لَا يَزَالُ يَضَعُ فَوْقَ رَأْسِهِ صِفْرًا //0///0 /0///0 //0/_ ////0_ //0//0 /0/0

يَأْكُلُ الْقَهْرُ مِنْهُ /0//0/0 //0/0

اِبْتَسَمْتُ /0//0/

---

[1]-محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 68.

[2]- المصدر نفسه، ص: 69.

أَوْ رُبَّمَا بَكَيْتُ /0//0/0 //0/

لَا أَذْكُرُ. [1] /0//0/0

استهله مبينا هجر الأوزان له، وبإجراء التقطيع العروضي ظهر تتابع تفعيلات لا تشكل ضوابط عروضية لوزن معروف، مع احتمال تشكيلها بطرق مختلفة: (مستعلن فعلاتن فعلاتُ/ فعْلن متفعلن مستفعلانْ/ فعْلن فاعلن/ فاعلن فعولن متعلن فعولْ/ مفاعلتن مستعلن فعولُ متعلن مفاعلن فعْلن/ فاعلاتن فعولن/ فاعلاتُ/ مستفعلن فعولُ/ مستفعلن) وبالنسبة للأجزاء المتنوعة في المقطع، وردت عفويا بسبب تعوده على الشعر الموزون.

وفي تشكيلة أخرى (مستعلن فعلن فعلن فعْلن/ مستفعلن فعولن فاعلان/ فعْلن فاعلن/ فاعلن /0////0 فعولْ/ فعولُ فعولن متفاعلن /////0 متفعلن فعْلن/ فاعلن فاعلاتن فاعلاتُ/ فعْلن متفعلاتن/ فعْلن فعو) فتوجد مواقع لا يمكن إنشاء تفعيلة بسبب تتابع أربع حركات أو أكثر كما في السطر الخامس والسادس.

أسهم هذا التنويع الإيقاعي الحاد بين الشعر العمودي والحر وقصيدة النثر واختلاف الأوزان والقوافي في المصالحة بين الأشكال الشعرية بما خدم جمالية النص التي توزعت على دلالات متنوعة، ترابطت فيما بينها مانحة تفردا جماليا.

وبعد الخوض في عناصر الإيقاع التي تنتمي إلى اللغة، يتواجد دور للعناصر غير اللغوية في تحقيق الفنية، يبينها الفصل الأخير.

[1]-محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: 70.

الفصل الثالث: إيقاع الفضاء الشعري وتعبيراته الجمالية

1. جمالية توزيع البياض والسواد
2. التعبير الجمالي لعلامات الترقيم
3. فنية توحد الإبداع الشعري مع الرسم

يختص الإيقاع البصري بالنص الذي يصدم القارئ بهيئته المكانية التي "لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا، أو ترفا فكريا[1] تتفاعل عينا القارئ أثناء استقبال شكل النص الذي تتوزع أجزاؤه على الصفحة الشعرية فيحللها ذهنه ليكشف معاني هذا التوقيع عن طريق التأويل الذي يسهم في منح المتعة الجمالية، ويتحقق بكيفية تحديد البياض والسواد للنص، وما يُدمج فيه من علامات الترقيم، بالإضافة إلى التشكيل بالرسم على هيئة صور مقصودة أو عفوية تكون منتظمة بأشكال هندسية أو طبيعية، كما تكون بإدراج لوحة باستعانة الشاعر برسام.

أولا: جمالية البياض والسواد

تنوعت البنية المكانية لقصائد الشعر المعاصر، ولها من الأهمية الشيء الكثير، بحيث تعتبر أول ما يلفت انتباه القارئ للنص، كما أن "الاستجابة لشكل الشعر ليس أقل صعوبة من استيعاب محتواه"[2] لأنه يسهم في فتح ذهنه إلى البحث عن إيحاءاته المدعمة لجمالية النص ولأن «جوهر الشعر يكمن في البحث عن التعالي، من خلال تجاوز ما هو عادي»[3] أبدع الشعراء أنماطا جديدة تساير تطور الواقع، توزعت بين ما هو تقليدي ومتجدد، فتفننوا في توزيع السواد والبياض والتفريق بينهما بصريا.

1- إيقاع السواد

اختلف الشعراء في ملء الصفحة الشعرية بتقنيات مختلفة، منها تكثيف السواد والاستناد إلى النبر الخطي مع تخصيص مساحة للهامش.

1-1-تكثيف السواد: من الشعراء من يكتب النص على شكل فقرات نثرية دون ترك فراغات، مثلما وقع في نص "**سراب**" المنظوم على بحر الطويل، يقول:

أَرَى، لَا أَرَى، أَمْشِي عَلَى ظَهْرِ غَيْمَةِ الْأَمَانِي، وَأَخْشَى أَنْ يُعَذِّبَنِي الْغَدُ، كَأَنِّي سَمَاءٌ لَا حُدُودَ لِجُرْحِهَا، أَوْ أَنِّي جِرَاحٌ كَالسَّمَاوَاتِ تَصْعَدُ، أُرَاوِدُ وَجْهَ الْحُزْنِ عَنْ لَوْنِ حُزْنِهِ، لَعَلَّ وُرُودَ الْقَلْبِ تُسْقَى بِمَائِهِ الَّذِي غَاصَ فِي أَسْرَارِ رُوحِي وَلَمْ يعُدْ، كَأَنِّي بِهِ مَوْتٌ يُضِيءُ مَجَاهِلِي، وَكُلُّ الذِي يَذْرُوهُ ثَلْجٌ لَهِيبُهُ يُبَرِّدُ غَابَاتِ الشُّعُورِ وَيُوقِدُ.

أَنَا بَابُ هَذا الْجُرْحِ مِفْتَاحُ غُرْفَتِي قُرُونٌ لِوَحْشِ النَّارِ، فِي النَّارِ تُوجَدُ، تُسَائِلُنِي الْأَعْمَاقُ عَنْ سِرِّ شَقْوَتِي، وَمِثْلِيَ طِينٌ مِنْ تُرابٍ أَدِيمُهُ، فَكَيْفَ لنارٍ أَنْ تُنَسِّيَكَ أَصْلَكَ الْغُبَارِيَّ يَا ابْنَ الطِّينِ هَيْهَاتَ تَسْعَدُ.

أَنَا سُفُنٌ فِي بَحْرِ هَمِّي تَنَاثَرَتْ، وَهَمِّي بِحَارٌ فِي بِحَارٍ تَطَاوَلَتْ، يُسَائِلُنِي الْأَحْبَابُ عَنْ سِرِّ غَيْبَتِي؟ كَأَنِّيَ غَيْبٌ مَاتَ فِي بَحْرِ تَيْهِهِ، أَوْ أَنِّيَ تَيْهُ ظِلٍّ فِي الْغَيْبِ يُولَدُ، فَمَاذَا أَقُولُ الْيَوْمَ وَالْيَوْمُ فَاتَنِي، وَأَرَّقَنِي أَمْسِي وَخَاصَمَنِي الْغَدُ! وَكَيْفَ لِقَلْبِي أَنْ يُهَادِنَ دَهْرَهُ، وَجَمْرَةُ

---

[1]-ينظر: عبد الحميد شاكر: الصورة في الأدب ضمن: عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة،31، المطيلة الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2005م، ص: 178.

[2]-I. A. RICHARDS: Practical criticism a study of literary judgment Principles of Literary Criticism, p: 225. Original text: «THAT the art of responding to the form of poetry is not less difficult than the art of grasping its content.»

[3]-MAXIME DURISOTTI: L'alliance de la poésie et de la critique, site: https://www.nonfiction.fr/home.htm, samedi 20 mars 2018 ; à 04:25 h.

Texte original: «l'essence de la poésie, la recherche de la transcendance et la présence par la transgression des représentations convenues, le dépassement du moi ordinaire».

هَذَا الْحَرْفِ هَيْهَاتَ تَرْقُدُ.

أَنَا قَمَرُ الْأَشْوَاقِ، ضَوْئِي يَسِيرُ بِي، إِلَى مُدُنٍ فِي الْقَلْبِ تَنْأَى وَتَبْعُدُ، يُسَائِلُنِي دَمْعُ الْغَرَامِ عَنِ الَّتِي تَرَاءَتْ لِعَيْنِي كُلَّمَا خَانَ مَوْعِدُ، كَأَنَّ جِرَاحِي حِينَمَا اجْتَاحَهَا لَظَى، بَدَتْ لِي كَأُنْثَى فِي الْجِرَاحَاتِ تُولَدُ، وَأَنَّ حُرُوفِي الْقَادِمَاتُ مِن َالرُّؤَى، تُؤَجِّجُ حُزْنًا دَاخِلِي لَيْسَ يَهْمَدُ، سَأَتْبَعُ رُوحِي فِي سَمَاءِ صَفَائِهَا، وَأَهْجُرُ طِينًا مِنْ ظَلَامٍ تُذِيقُنِي عَذَابًا طَوِيلًا نَارُهُ لَيْسَ تُخْمَدُ.... ألخ آخره.....[1]

يخفض السراب كل شيء حتى يصير لاصقا بالأرض، لا شخص له، يجري على وجه الأرض كأنه الماء، منتصف النهار[2] تنشأ هذه الظاهرة عن انكسار الضوء في طبقات الجو عند اشتداد الحرارة، وتكثر في الصحراء[3] فهو مظهر الضياع والتيه في المناطق الواسعة، يخدع الناظر بما يحاكي إيهام الشاعر للمتلقي بأن النص لا ينتمي إلى الشعر العمودي، بحيث يتوزع على أربعة صفحات، لا ينتهي المعنى في شطرين في كل من الأبيات (3-4-9-16) بل يتعداه إلى ثلاثة أشطر. يفصل بين الأشطر بفاصلة، يمكن كتابة الجزء الثالث على الطريقة العمودية كالآتي:

أَنَا سُفُنٌ فِي بَحْرِ هَمِّي تَنَاثَرَتْ، * وَهَمِّي بِحَارٌ فِي بِحَارٍ تَطَاوَلَتْ،**

يُسَائِلُنِي الْأَحْبَابُ عَنْ سِرِّ غَيْبَتِي؟ * كَأَنِّيَ غَيْبٌ مَاتَ فِي بَحْرِ تَيْهِهِ،**

أَوْ أَنِّيَ تَيْهُ ظِلٍّ فِي الْغَيْبِ يُولَدُ،

فَمَاذَا أَقُولُ الْيَوْمَ وَالْيَوْمُ فَاتَنِي، * وَأَرَّقَنِي أَمْسِي وَخَاصَمَنِي الْغَدُ!**

وَكَيْفَ لِقَلْبِي أَنْ يُهَادِنَ دَهْرَهُ، * وَجَمْرَةُ هَذَا الْحَرْفِ هَيْهَاتَ تَرْقُدُ.**

ظهر التصريع في البيت الأول، مع قافية مجردة ومقيدة (فاعلن/تْ) أشارت إلى امتلاء قلبه هما، وتعدى البيت الثاني إلى ثلاثة أشطر مما ميّزها بالملحمية التي تحاكي معاني النص بتشكيل حدة متدافعة، عززها إطلاق القافية بروي "الدال" (فاعلن/دُ).

ورد مثل هذا في قصيدة حرة لـ (عقاب بلخير) بعنوان "تحت ظل المقبرة" بامتداد أفقي كتصوير لشكل المقبرة والأرض المسطحة الممتدة، معبرا عن طغيان تهميش المبدعين وإبداعاتهم في هذا الزمان، مستعينا بترصيف الكثير من الوحدات العروضية المتنوعة، وفي المقابل يتقلص السواد في بعض الأسطر مع الانتهاء إلى الوقفة التامة في كل جملة شعرية، موحيا إلى العزلة التي يعانيها في محيط يملأه الجهل بقيمة الشعر المعاصر، مع ما يتأمله في قراء متمكنين يقدرونه. كما ورد في قصائد نثرية لـ (عمار بن لقريشي): "بقايا حلم، تراتيل...، وريقة ورد.."، ونص "غربة ظلي" لـ (منيرة سعدة خلخال) و... .

1-2-"النبر الخطي": النبر في اللغة من «نبر الشيء نبرا: رفعه، نبر في قراءته أو غنائه رفع صوته، والنبر في النطق

---

[1]-محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص: من 11 إلى 14.

[2]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/3، ج/23، مادة (س رب)، ص: 1982.

[3]-ينظر: إيمان الحياري: ظاهرة السراب الصحراوي، موقع موضوع، 15 جانفي 2018م، الساعة: 18:00.

إبراز أحد مقاطع الكلمة عند النطق.»[1] يحدث أثناء كتابة القصيدة، وتعد «الكتابة شفرة تحول الكلام المنطوق إلى كلام مكتوب دون إبدال الرسالة، فهي تحول للكلمات من سلسلة أصوات إلى أشكال خطية مرئية على سطح ما»[2] تخاطب بصر المتلقي، فتتدرج القراءة من المستوى الصوتي إلى الجانب الأدائي ثم الدلالي أين يستغل القارئ عينه مع عقله لتفسير النص بدل أذنه. ومن البديهي أن تصادف العين تغيرا في سمك الخط أو حجمه وحتى شكله وموقعه[3]، يؤوله الذهن، مما «يكسر الإيقاع الساكن الذي يطغى على المكان فيملأه دبيبا وحركة»[4] تميز بحضوره المتنوع في متن النص وهامشه، كالآتي:

أ–النبر بالتمطيط: ورد في نص **"الجميلة النائمة" لـ (سميرة بوركبة)**، تقول:

يَا حُلْـــمَ أَحْلَامِـــي
سِنِيـــــنْ...
نَامَـــتْ جَمِيلَـــةُ
فِي غَابَـــةِ النِّسْيَـــانِ
لِتَصْحُـــو عَلَـــى صَبَاحَاتِ حُبِّـــكَ
يَا وَاشِمًـــا تَارِيـــخَ مِيلَادِهِ
بِقَلْبِـــي...
قَلْبِـــي الْبَاحِـثُ عَنْـــكَ فِـــي
دَفَاتِـــرِ الزَّهْـــرِ
يَفْتَـــحُ قَلْبَـــهُ لَـــكَ وَحْـــدَكَ
فَسَجِّلْ يَا سَاكِنًـــا رُوحِي
عَلَى صَفَحَـــاتِ الْقَـــلْبِ
اِسْمَـــكَ وَحُلْمِـــي
مِيـــلَادِي وَحُبَّـــكَ
أَيُّهَا الْمُسْتَحِيـــلُ الْمُمْكِـــنُ جِـــدًّا
أَيُّهَا الْمُمْكِنُ الْمُسْتَحِيـــلُ
سِنِيـــنَ عَشْـــرٍ
كَمْ تَأَخَّـــرْتَ...
يَا زَمَنًـــا بَاهِـــتًا فِي اللُّقْـــيَا
مَنْ أَوْقَـــفَ عَجَلَـــةَ الْقَلْـــبِ
عَشْرَ سِنِيـــــنَ لِأَلْـــقَـــاكْ؟[5]

---

[1]–مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ن ب ر)، ص: 897.

[2]–سيزا قاسم: القارئ والنص –من السيمويطيقا إلى الهيرمينوطيقيا، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج/23، ع/3-4، 1995م، ص: 263.

[3]–ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل تحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط/1، 1991م، ص: 259.

[4]–عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص:114.

[5]–سميرة بوركبة: ليزانكسيا، ص ص: 43-44.

يلفت انتباه القارئ إلى تكثيف المد الخطي للأحرف، مشيرا إلى طول صبر الشاعرة الطويل واستمرار عشقها لحبيبها الذي انفصلت عنه منذ عشر سنوات، دل على وفائها مؤديا انسجاما بين الصورة البصرية والتعبيرية، خاصة مع المد المفرط لكلمة "سنين"، بتماسك نصي وتميز جمالي.

كما ورد في سياق آخر في قصيدة "**أنين**"[1]، يقول:

هُنَاكَ مِنْ خَلْفِ جُدْرَانِ الْأَنِينِ //0//0/ 0//0/ 0//0/00

يَمْتَدُّ عَزْفُك بِالْجَوَى /0//0/0/ 0///0//

لَابِسًا ثَوْبَ الْحَنِينِ /0//0/0/0//00

اِعْزِفِي عَلَى أَوْتَارِ الصَّمْتِ مَا شِئْتِ /0//0 //0/0/ 0/0/ 0//0/ 0/ ⇐

تَسَابِيحَ الْقَصِيدِ الْمُشَوَّهِ بِالْأَمَلْ /0 /0/0//0 /0//0 ///0//0

بَاعِثًا أَشْلَاءَ بُعْدِي /0//0/0/ 0/0//0/

دَعِيهِمْ يَسْتَرِقُـــونَ السَّمْعْ //0/0/0/ ///0 /0/00

مِنْ مَلَاهِيهِمْ يَذْرِفُونَ الدَّمْعْ /0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/00

يَزْأَرُونَ بِالْبَوْحْ /0//0/ /0/0/00

مُولَعُونَ هُمْ بِالصِّيَـــــــاحْ /0//0 //0/0/ //00

يَفْخَرُونَ بِالْوَهْمِ. بِالنُّـــوَاحْ /0//0 //0/0/ //0/00

وَاسْتَكَانُوا حِينَ جَاءَ الصَّبَاحْ /0//0/0/ 0//0/0/ //00

دَعِيهِمْ //0/0

فَتَغْرِيبَةُ الْوَجَعِ الْمُعَطَّرِ //0/0 //0///0 //0/ / ⇐

بِشَذَى الْيَاسَمِينْ ///0/ /0//00

آتِيَةٌ لِتَمْحُوَ شَكِّي /0///0 //0/ //0/0

وَشَوْقَ السِّنِينْ //0/0/ //00

سيطر على النص جو من التصوف المشحون بالشجن يحاكي دلالة العنوان الذي تختصره كلمة "أنين" في مضمون أوحى إلى شدة الحزن، بحيث يخاطب الشاعر نفسه من خلال جوارحه التي يملأها الوجد* مُعبّرة عنه بصمتها في ليله الطويل عندما يكون وحيدا ومستعدا لمحاسبة ذاته على أفعاله، وقد أفاد إسناد صفة التشويه للفظة (الأمل) معنى التشاؤم كاشف عن حقيقة ابتعاده عن الطريق السوي، فاستفاد من المد الخطي في كل من (يسترقون–الصياح–النواح)، مشيرا إلى محاكمة نفسه طوال الليل، لكنه سينتهي من ذلك بطلوع صباح يوم جديد، دعّمه تداخل التفعيلات** مع التدوير وتقييد القافية (فال) بروي (الحاء)، ليدل على حدة التضارب الانفعالية في صراع ضميره بين الالتزام والتساهل، عزّزه اشتراك (العين والحاء) بخروجها من وسط الحلق، مع اختلاف صفاتهما

[1]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص ص: 26–27.

*(اعزفي/ اليد، السمع/ الأذن، الدمع/ العين، البوح/ اللسان، الصباح/ العين).

**(الرجز–المتدارك–الكامل–الرمل–المتقارب–الوافر).

بين الجهر والهمس، بالإضافة إلى التمايز في القافية بين التجرد والردف بعدها تتفرد مفردة (دعيهم) بسطر كامل لتبين تركيزه على الاستقامة، مبتعدا عن كل ما يعيقه عنها كلما تغلغل في هذا المناخ الصوفي.

ب–النبر في المتن: ظهر في نص "**أنت محنتي**"[1]، يقول:

قَدْ كُنْتِ مِحْنَتِي/0//0/0 //0 ⋐
وَصِرْتِ الْآنَ //0 /0/0/ ⋐
أَنْتِ مِحْنَتِي /0 //0//0
مَا ذَنْبُ أَدْمُعِي /0//0/0 //0 ⋐
فَمِنْ أَشْفَارِكِ السَّوْدَاءِ //0 /0/0//0/0 /0/0/ ⋐
قَدْ تَشَكَّلَتْ /0 //0//0

أَوْرِدَتِي.. /0///0

يرى الشاعر في الحبيبة خلاصه الذي عبر عنه بكلمة "محنتي"* وتركز النبر على لفظة (أوردتي) بكتابتها بحجم كبير، وتعني العروق التي تنبض في جسد الإنسان، مشكلة مجرى الحياة،[2] مع انزياحها باتجاه اليسار وكأنها تنحو نحو القلب، واحتوائها لسطر كامل، كما استقلت بتفعيلة كاملة مطوية وقد شاركتها في ذلك مفردة قبلها (تشكلت)، لكنها تختلف عنها في كونها مخبونة، وسرع الطي الإيقاع لتتابع ثلاث حركات بما يحاكي نبض قلبه، مما أوحى إلى انها المصدر الوحيد لحياته، ويُسجل غياب علامات الترقيم عدا النقطتين في آخر سطر، وقد دل التفاعل السياقي لهذا التميز الثري إلى أنها المصدر الوحيد لنبضه، كما عزّز تكرار حرف (قد) وكلمة (محنتي) هذه المعاني.

ج–النبر على عتبات النص: تم تداوله في عدة قصائد، منها ما جاء في العناوين الداخلية بنص "**في ذمة الكبرياء**[3]" للشاعر (ياسين عرعار) كرد على نص "**من شوه البحر**[4]" لصديقه (شارف عامر أبو يوسف**)، وقد جمعا معا في الجدول الآتي:

---

[1]–قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 57.

* "المحنة هي الخبرة والخلاص". ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/06، ج/46، مادة (م ح ن)، ص: 4150.

[2]–ينظر: المصدر نفسه، مج/06، ج/53، مادة (و ر د)، 4811.

[3]–ياسين عرعار: مهر ليلى، ص: من 43 إلى 47

[4]–شارف عامر أبو يوسف: من شوه البحر، موقع صدانا، 18 جانفي 2019م، الساعة: 11:05.

** «ولد سنة 1961م، ببلدية الفيض ولاية بسكرة، متحصل على دبلوم في التخدير والإنعاش، وتحصل على شهادة ليسانس أدب عربي، وهو عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، بدأ نشر أعماله منذ الثمانينيات في الصحف الوطنية والعربية، شارك في عدة مهرجانات وطنية، ونال عدة جوائز، له عدة دواوين منها " الظمأ العاتي، إلياذة بسكرة، أيها الوطن، تفاصيل الحنين، شغف الكلام، مراسيم البوح، وظمئ الماء، أغاني عام الوَرد والوِرد، تناهيد النهر..."، كما كتب في المجال النقدي، ودرس علاقة الشعر بالطّبّ.» مجموعة من الأساتذة، إشراف: رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج/2، ص:177.

"من شوه البحر" لـ (شارف عامر أبو يوسف)	(في ذمة الكبرياء)
مَتَى تَلْتَقِي مُهْجَتِي وَالْبُطُولَهْ *** فَيَغْدُوَ الْعَزِيزُ بِآيِ الْفُحُولَهْ؟؟!!	**مدخل**
وَيَأْتِي خَيَالُ مَرَايَا الْجُنُونِ *** بِسُنْبُلَةٍ تَنْتَشِي بِالطُّفُولَهْ؟؟!!	قَصِيدُكَ يُذْكِي لَهِيبَ الْبُطُولَهْ *** "فَيَغْدُو الْعَزِيزُ بِآيِ الْفُحُولَهْ"؟!
وَيَحْيَا عَلَى فَهْرَسٍ مِنْ جُنُوحٍ *** لِيَنْحَرَ فِي مُقْلَتَيْكَ الطُّبُولَهْ؟؟!!	وَيَبْقَى الْخَيَالُ حَبِيسَ الْجُنُونِ *** لِأَنَّ الْحَصَادَ يُرِيدُ الزُّجُولَهْ؟؟
يُطَارِدُ فِيكَ جَلَال الدِّمَاءِ *** وَلَا يَشْتَهِي فِي الْأَدَاءِ السُّهُولَهْ؟؟!!	وَهَوْلُ الْخُطُوبِ فَطِيمًا يَظَلُّ *** يُنَاجِي الْخُلُودَ يُنَاجِي الطُّفُولَهْ؟؟
مدخل:	فَلَنْ يَبْلُغَ الْمَجْدَ مَوْجٌ تَحَدَّى *** وَقَدْ يَشْتَهِي فِي التَّصَدِّي الْعُمُولَهْ
أَقُولُ وَلَنْ أَجْمَعَ الشَّارِدَهْ *** عَلَيْكُمْ بِفَاتِحَةٍ مَارِدَهْ ...	سُؤَالُكَ شِعْرٌ بَنَى الْقَاعِدَهْ *** "وَأَسْئِلَةُ الشِّعْرِ كَمْ جَالِدَهْ "؟
وَأَشْرِعَةٍ تَحْتَسِي مِنْ دَمِي *** وَصَعْلَكَةٍ لَمْ تَكُنْ سَائِدَهْ	وَفَلْسَفَةُ الْبَحْرِ تَنْزِفُ دَوْمًا *** بِأَلْفِ سُؤَالٍ كَمَا الشَّارِدَهْ؟؟!
لَقَدْ أَرْضَعُونِي عُفُونَتَهُمْ *** جَنَائِزَ حُبِّي هِيَ الشَّاهِدَهْ	فَرَكْبُ الصَّعَالِيكِ حِينَ تُغَنِّي *** بِأُنْشُودَةِ الرُّؤْيَةِ الْفَاسِدَهْ!!
وَكُلُّ الْحَنَاجِرِ غَنَّتْ لَهُمْ *** فَلَمْ أَسْتَبِحْ رُؤْيَتِي الْوَافِدَهْ	شَرَايِينُهُمْ تَرْتَوِي مِنْ ثُلُوجٍ *** تَفُوحُ بِهَا الْخَمْرَةُ الرَّاكِدَهْ؟!
وَوَجْهُ الْفَجِيعَةِ أُنْشُودَةٌ *** تُرَدِّدُهَا أَلْسُنٌ جَاحِدَهْ	مَذَاقُ الشَّرِيدِ رَهِينُ الضِّيَاعِ *** يَرَى الْفَاجِعَاتِ دُجًى بَارِدَهْ؟!
أَتَلْفَظُنِي نَجْمَةً لِلدُّجَى *** وَقَافِلَتِي مِنْ هُنَا رَائِدَهْ؟؟!!	زَوَاجُ الْعُهُودِ بِضَوْءِ الْمَرَايَا *** سَيُفْشِي خَبَايَا الْقِلَى الْجَاحِدَهْ!!
وَتَفْضَحُنِي رَغْبَتِي يَا فَتَى *** وَتَشْنُقُنِي صَفْعَةٌ صَاهِدَهْ؟؟!!	فَتَلْقَى الْجَوَابَ يَسُوقُ الْخَطَايَا *** إِلَى مَوْجَةِ السِّدْرَةِ الْمَارِدَهْ!
لِمَ الْأَلَمُ فِي جُرْحِنَا يَنْتَشِي *** وَبَعْضٌ لَهُمْ أَنْفُسٌ بَارِدَهْ؟؟!!	وَنَحْيَا جَنَائِزَ حُبَّكِ نَجْمًا *** يُغَازِلُ عَذْرَاءَنَا الصَّامِدَهْ!!
فَمَنْ شَوَّهَ الْبَحْرَ بَعْدَ النَّوَارِ *** سِ يَوْمًا وَصَاغَ النَّدَى مَائِدَهْ؟؟	لِمَ الْعُودُ يَبْكِي ضَنَاهُ طَوِيلًا *** وَلَمْ يَسْتَبِحْ نَغْمَةً وَاقِدَهْ؟!
وَمَنْ شَوَّهَ الْنَّهْرَ بَعْدَ الثُّلُوجِ *** وَمَنْ شَوَّهَ الْحُلْمَ لِلرَّافِدَهْ؟؟	فَزِرْيَابُ* بَثَّ قَصِيدَ الْفُنُونِ *** وَمِنْ وَتَرٍ وَطَرَ الصَّاعِدَهْ!
وَمَنْ شَوَّهَ الْحُسْنَ فِي شَعْبِنَا *** لَكِ اللَّهُ يَا أُمَّتِي الْوَافِدَهْ؟؟	
تَمَائِمُ هَذِي السِّنُونُ غَدَتْ *** لَهِيبًا عَلَى الشَّهْوَةِ الفَاسِدَهْ ...	تَمِيسُ ظَفَائِرُ غُصْنِ الْحَيَاةِ *** وَيَزْهُو الْهَوَى خُضْرَةً وَاجِدَهْ!
بَعِيدًا عَنِ الصَّمْتِ يَوْمَ النَّدَا *** وَفِي آيَةِ الرَّبِّ كَمْ وَارِدَهْ ..	وَمِنْ قِصَّةِ الْبَحْرِ عِشْقًا سَنَجْنِي *** سَجَايَاهُ مَيَّادَةً خَالِدَهْ!!
سَتُزْهِرُ شَمْسُ الشُّعُوبِ مَعًا *** وَمَنْبَعُهَا الثَّوْرَةُ الْقَائِدَهْ	
مَتَى تَلْتَقِي خُضْرَةً لَا دَمًا *** وَتَفْتَرِشُ الْمَوْجَةَ الْوَاحِدَهْ	**مخرج**
كَأَسْئِلَةٌ فِي فَمِ شَاعِرٍ *** وَأَسْئِلَةُ الشِّعْرِ كَمْ جَالِدَهْ!!	لَهِيبُ الْمَعَالِي وَلِيدُ الْعُقُولِ *** تُقَاسُ بِهِ الْفِكْرَةُ الرَّائِدَهْ !!
مخرج	وَآيَةُ زَرْعٍ عُصَارَةُ فَوْزٍ *** مَقَامٌ يُنَافِي الرُّؤَى الْكَاسِدَهْ!!
أَيَسْمَعُنَا آخِرُ الْبُلَهَاءِ *** وَمِنْ سَلْسَبِيلِ الرُّؤَى الْوَافِدَهْ	
وَتَعْلَمُ أَنَّا عَلَى عَكْسِهِمْ *** بِفِكْرَتِنَا الْفِكْرَةُ السَّائِدَهْ	

تناول النص الأول في المدخل حلم الشاعر بإبداع راق، ثم تحدّث عن الألم الذي أحدثه دنو مستوى الشعر في ذاته، مبينا سبل النجاح الحقيقي بعيدا عن التصعلك الدنيء الذي شوهه، وهو يأسف على انتشاره وذيوعه بين الجمهور، في مقابل غياب إبداعه الراقي عن الساحة الذي زاد من وجعه، فهذا الانحطاط سينقل إلى أجيال المستقبل ولا سبيل للنجاة سوى قيام ثورة على هؤلاء، وينتهي إلى مخرج يفيد تميز الفئة التي ينتمي إليها بالأفكار السليمة. أما النص الثاني فيمدح (عرعار) إبداع (شارف) طالبا منه تطوير نفسه أكثر، دون الانقياد إلى الرداءة، لأن هذا الوضع لن يدوم وسينتهي مهما نال من شهرة، لوجود شعراء يحفظون أمانة الشعر وحرمته وقد دعم هذا المعنى بالاستناد إلى تقييد القافية، ثم يعتب عليه حزنه الدائم على محدودية انتشار إبداعه، معتمدا دمج المدخل مع المتن في ستة عشر بيتا بما يخالف السابق الذي جعل قبل المدخل أربعة أبيات يليها ستة عشر بيتا للمتن، مع

*«زرياب: الموسيقار العربي الأندلسي الذي أرسى قواعد فن الموشحات الأندلسية ومضيف الوتر الخامس للعود.» ياسين عرعار: مهر ليلى، ص: 45.

انتهاءهما بمخرج مكون من بيتين. وكان لاختلاف الهيئة المكانية في النص الثاني على مستوى حجم الخط ما يلفت الانتباه بحيث يكتب كلمتي (مدخل ومخرج) بخط مغاير وداكن، موظفا صغر حجم المدخل رغم طوله لكثرة حديثه عن صعاليك الشعر ذوي الشهرة قصيرة المدى، بما يحاكي صغر حجم الخط، ثم يترك فراغا منتقلا إلى صفحة أخرى لكتابة آخر بيتين من المدخل مضمونهما الدعوة إلى التفاخر بإبداعه الراقي الذي سيناله الخلود لترتاح نفسه. وكبّر خط المخرج كما خصص له صفحة كاملة رغم اختصاره في بيتين ليدعم بروز الشعر الراقي واستقلاله ونجاحه لأنه وليد العقل السوي، مشيرا إلى اختلاف البداية عن النهاية كمعادل بصري لمضمون النص.

1-3-الهامش: من "الهَمَش، وهو كثرة الكلام والخَطَلِ في غير صواب."[1] ويعني اصطلاحا "العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته".[2] ويضم «توطئة وفذلكة ومقدمة ومدخل وتنبيه وكذلك الإهداء والشكر والتذييل ..الخ.. وغايتها توجيه القارئ وإرشاد خطاه إلى كيفية قراءة النص»[3] لذا عليه الانتباه إلى أهمية هذه العناصر ومساعدته على فهم المحتوى في بث الجمالية.

استخدم في عدد معتبر من النصوص بأشكال وأماكن مختلفة، منها ما ورد في قصيدة "**فنجان قهوة**"[4] والفنجان هو وعاء صغير تسكب فيه القهوة، الشاي والحليب، أما القهوة فهي "الخمر، سميت بذلك لأنها تقهي شاربها عن الطعام أي تذهب بشهوته، فتشبعه.[5] طعمها شديد المرارة ولونها أسود، تعمل على تنبيه الذهن لشاربها، فهي سلاح ذو حدين مرة ومنبهة، وقد ارتبط مضمون النص بهما، لشدة الألم والحزن الذي يحاكي سواد لونها، مع بث الفطنة في ذهن الشاعرة كي تواصل الإبداع احتوى النص على فراغات أوحت إلى تقسيمه لمقاطع دون ترقيم أو عنونة مع استقلال الأول بصفحة شعرية يشغل وسطها بحيث يظهر الفراغ من أعلى وأسفل، تقول:

نَامَ الْفَرَحُ الْذِّي /0/0 ///0//0 متْفا متفاعلن

مَاتَ قَبْلَ أَنْ يَمُوتْ /0//0 //0//00 فاعلن مفاعلانْ*

وَاسْتَمَرَّ فِي الْحُلُمْ /0//0 //0//0 فاعلن مفاعلن

مُغَنِّيًا عَلَى لَحْنِ الْحَنِينِ بِلَا وَتَرْ! //0//0 //0/0/0/0 //0///0 //0 مفاعلن مفاعلْتن مفاعلتن متفْ

فَاسْتَيْقَظَ الْوَجَعُ الْمُهَدْهَدُ طُوفَانًا /0/0/0 ///0//0 ///0/0/0 /0 متْفاعلن متفاعلن متفاعلن مت ⇐

فَاضَ فِي خَصْبِ الْعُيُونِ فَأَخْضَرَتْ.[6] /0//0 /0/0/0//0 ///0//0 ـفاعلن متْفاعلن متفاعلن

عبر الفراغ في البداية عن صمتها وهدوء ها لشدة حزنها، وقد استندت إلى مزج أجزاء الكامل مع الوافر

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مج/06، ج/52، مادة (هـ م ش)، ص:4700.

[2]-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ج/1، ط/2، 2001م، ص:76.

[3]-ينظر: حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها –دراسة-، ص:70.

[4]-حنين عمر: سر الغجر، ص ص: 145-146.

[5]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/05، ج/52، مادة (ق هـ ا)، 3767.

*مخرومة حذف أول وتدها، معقولة لحذف الساكن الخامس ومذيلة.

[6]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 145.

مع سيطرة المتغيرة منها على التامة وتنويع وزن الوقفات(فال/فاعلن) مع تقييدها بأروية توزعت ين الهمس والجهر (ت–م–ر)، للإيحاء إلى انقسام مشاعرها بين الألم والطموح وهذا ما يؤكده افتتاح المقطع بعبارة (نام الفرح)، وتقصد بالفرح شعرها، واعتمدت فعل النوم بدل الموت كدلالة على وجود فرصة للنهوض والاستيقاظ على عكس النهاية الأبدية بالموت، لتدعم الاستمرار في الحلم، بأن يتجذر إبداعها لدى القراء وقد قيدت "الميم" ابدل جرّها موحية إلى انغلاق الجمهور الجزائري عن شعرها، مما عمّق وجعها، لكنها تسعى به لارتقاء خارق للعادة، مستندة إلى عدول تعبيري يبين قدرتها الغناء على لحن دون وتر، ذاكرة اسمها، مع التوقف عند جزء موقوص ومحذوذ (متفْ) أوحى إلى صمودها رغم انقطاع الأمل ومع كل الصعوبات التي واجهتها جاعلة منها محفزا للإنتاج دعّمه القطع في الحشو عند كلمة (طوفانا) يليه التدوير مبينا فيض الدموع من الألم كعامل في نجاحها الذي يعززه الانتهاء إلى جزء تام ويعود السكون باعتماد البياض منتقلة إلى صفحة موالية في المقطع الثاني، تقول:

سَرَدَ السُّكُوتُ حِكَايَةً لِلْيَاسَمِينْ ///0//0 ///0//0 /0//0/0 00 متفاعلن متفاعلن مفْاعلانْ

ذَابَ سُكْرُ الرُّوحِ فِي أُفُقِ انْتِظَارِي الْيَائِسِ /0//0 /0//0/0 ///0//0 /0//0/0 0 فاعلن مفْاعلن متفاعلن مفْاعلن

مَنْ كُلِّ شَيْءْ حَتَّى الْبُكَاءْ /0/0//00 /0/0//00 مفْاعلانْ مفْاعلانْ

مُسْتَسْلِمٌ لِلْإِنْتِهَاءْ /0/0//0 /0/0//00 مفْاعلنْ مفْاعلانْ

مُحَارِبٌ بِلَا حَمَاسْ //0//0 //0//00 مفاعلن مفاعلانْ

مُتَحَالِفٌ مَعَ النُّعَاسْ ///0//0 //0//00 متفاعلن مفاعلانْ

مُتَوَسِّدٌ سِرْجَ الْفَرَسْ [1] ///0//0 /0/0//0 متفاعلن مفْاعلن

خاب أملها وضعفت عزيمتها لغياب صدى إبداعها في بلدها، بعد أن انتهى أثر القهوة عليها من خلال عبارة (ذاب سكر الروح) منتظرة اهتمام القراء الجزائريين، وهذا ما أفاده الحضور المكثف للتذييل الذي اخترق الحشو في عبارة (من كل شيءْ)، مما أوحى إلى أن المرض سببه آت من وطنها، وحضوره في أضرب الأسطر بأجزاء عبارات تحمل دلالة التشاؤم (حتى البكاءْ–للانتهاءْ–بلا حماسْ–مع النعاسْ)، مؤكدة افتقاد الأمل في التغيير باستقرار الوضع على ما هو عليه، مظهرة حالة الجزع دعّمها انتشار "السين" بهمسه.

ويتجدد البياض مرة أخرى كإشارة إلى المرور للمقطع الثالث، بعد أن أمضت فترة معزولة مع نفسها التي أبت التوقف عن الكتابة لتنفس عن وجعها، قائلة:

فَرَحِي ///0 متفا	**فَرَحِي**
مُسَافِرٌ فِي عِنَادِ مَرَافِئِهْ //0//0 /0//0 ///0//0 متفْعلن فاعلن متفاعلن	**مُسَافِرٌ فِي عِنَادِ مَرَافِئِهْ**
عَلَى الْوَرَقِ الْبَحْرِيِّ يَرْسُمُ وَجْهَهُ //0///0 /0//0/0 ///0//0 مفاعلتن متْفاعلن متفاعلن	**عَلَى الْوَرَقِ الْبَحْرِيِّ يَرْسُمُ وَجْهَهُ**
ثُمَّ يَمْحُوهُ بِالْحُزْنِ الْمُكَدَّسِ /0//0 /0/0 /0/0 /0//0 // فاعلن متْفا متْفا فاعلن مت	**ثُمَّ يَمْحُوهُ بِالْحُزْنِ الْمُكَدَّسِ**
فِي فِنْجَانِ قَهْوَةْ... /0 /0/0//0/0 فا متْفاعلاتن	**فِي فِنْجَانِ قَهْوَةْ...**
ملاحظة سيئة: لَمْ أَكُنْ أَشْرَبُهَا لَكِنَّنِي صِرْتُ أَشْرَبُهَا مَرَّتَيْنِ فِي الْأَلَمْ: مَرَّةٌ فِي بَرْدِ طَائِرَةٍ بَعِيدَةٍ وَمَرَّةٌ فِي بَرْدِ حُضْنِكَ يَا حَبِيبِي. [2]	**ملاحظة سيئة: لَمْ أَكُنْ أَشْرَبُهَا لَكِنَّنِي صِرْتُ أَشْرَبُهَا مَرَّتَيْنِ فِي الْأَلَمْ: مَرَّةٌ فِي بَرْدِ طَائِرَةٍ بَعِيدَةٍ وَمَرَّةٌ فِي بَرْدِ حُضْنِكَ يَا حَبِيبِي**

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 146.

[2]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

سافرت بشعرها الذي لم تجد له مكانا في الجزائر، بل نال الشهرة والمجد خارجها، مفتتحة المقطع بكلمة (فرحي) لتقصده تاركة لازمة الورق للدلالة عليه، وقد سيطرت على السطر، بتفعيلة محذوذة تؤكد وحدته في بلده وانقطاعه عن القراء، فاقدة أمل النهوض به في وطنها، كما استعانت بحذف جزء كبير من الأجزاء بتوظيف العلل داخل الحشو مع علامة الحذف في الأخير، مدعمة معاني المحو وارتبط آخر سطرين بالتدوير مشيرة إلى وسيلة المحو بفنجان قهوة يخفف عذابها ويساعدها على النسيان والصمود، بعيدا عن أهلها، وتنشط عقلها فيغيب عنه النعاس ويطول السهر ويشتد التفكير في موقع إبداعها في بلدها، الذي دلت عليه بترك بياض قبل كتابة ملاحظة أحالت بها إلى المعنى السابق، تصفها بأنها سيئة. وهكذا اجتمعت الدلالة الشعرية داخل هذه الملاحظة في تسكين وجع الرأس بسبب الغربة في رحلات نشر إبداعها ولاغترابها الروحي والفكري في الوطن، وقد أدت الهيئة المكانية دورا فعالا في بث المعاني، لعدم تغيير حجم الخط ولا نبره ولا نوعه كدليل على وحدة الألم الذي يتماثل فيه وجع الغربة ودوام السفر مع ضيق الاغتراب، وكان مجيئها بعد المقطع الأخير بدل أن تكون فاتحة للنص مقصودا، يعززه رسم حدود المقطع الأخير مع حدود الملاحظة مشكلا جزء من خريطة الجزائر، مما يدعم الدلالة السابقة.

ورد تضمين إهداء في قصيدة "**أرض الحب**"[1] في منتصف الجزء العلوي من الصفحة كالآتي:

إهداء:

إلى صديقي العزيز بحر أبو ظبي وحده يعرف

وإلى الكورنيش والمقاعد والزهور الصغيرة التي تحييني

كلما مررت هناك وإلى تلك البلاد التي يسميها الجميع أرض الثروة

وأسميها وحدي أرض الحب!

يَا بَحْرَ الْحُبِّ أَتَذْكُرُنِي؟ * كُلِّي أَشْوَاقٌ مَجْنُونَهْ**

أَمْوَاجُكَ قَطْعًا تَعْرِفُنِي * كَعُيُون الشَّمْسِ الْمَحْزُونَهْ**

فَسَمَاؤُكَ كَانَتْ صَاحِبَتِي * وَصَدِيقَةُ سِرِّي الْمَأْمُونَهْ**

يَا أَرْضَ الْحُبِّ الْمَجْدُ لَكِ * إِنِّي لِدُرُوبِكِ مَدْيُونَهْ**

مَجْدٌ مِنْ شَجَرٍ سِحْرِيٍّ * أَحْلَامٌ تَرْتَادُ غُصُونَهْ**

أَحْلَامُ الْحُبِّ تُرَاوِدُنِي * وَأُرَاوِدُ فِي الْبَحْرِ عَيُونَهْ**

بَحْرٌ قَدْ خَالَطَ مِلْحَ دَمِي * وَمَشَاعِر كَانَتْ مَدْفُونَهْ**

طَهَّرْتِ الْقَلْبَ بِمَوْجَتِهِ * وَطَرَدْتِ مَوَاجِعَ مَلْعُونَهْ**

وَجَعَلْتِ زَمَانِي يَبْعَثُنِي * وَيَفُكُّ الرُّوحَ الْمَرْهُونَهْ**

يَا أَرْضَ الْحُبِّ خُذِي شُكْرِي * حَرَّرْتِ طُيُورِي الْمَسْجُونَهْ**

وَمَنَحْتِ مَدَاكِ لِقَافِيَتِي * بِقَصَائِدِ عِشْقٍ مَوْزُونَهْ**

وَرَسَمْتِ مَآثِرَكِ الْكُبْرَى * فَتَرَكْتِ الدُّنْيَا مَفْتُونَهْ**

اَلْحُبُّ فَقَطْ مَنْ يَحْكُمُنَا * يُمْلِي لِلْعَالَمِ قَانُونَهْ!**

أبوظبي–أكتوبر 2007

[1]–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من باب الجحيم)، ص: من 94 إلى 96.

شمل الإهداء تحية تعكس مضمون النص، منحتها الشاعرة إلى بحر "أبوظبي"، الذي لازمته طويلا لدرجة تعود أمواجه وشمسه وسمائه عليها، مع كل ما يحيطه من كورنيش وزهور وأرض في دولة وسمتها بالحب رغم شهرتها بالثراء، كرسالة شكر لأنه فتح أمامها طريق الشهرة بقبولها المشاركة في برنامج أمير الشعراء في موسمه الأول الذي أحال إليه تأريخ الزمان والمكان أسفل النص، فقد كانت تكتب قصائدها للمشاركة في المسابقة بقربه، وملازمته الطويلة لدرجة تعود أمواجه وشمسه وسمائه عليها فهي تدين له بإيقاظه في نفسها أحلام الحب وتطهر قلبها من الألم بكتابة الشعر ونيلها الانبعاث والشهرة في العالم العربي، شاكرة له تحرير مواهبها الشعرية العمودية التي لاقت صدى كبيرا، وهي تحترق شوقا لزيارته مرة أخرى.

2- البياض أو الفراغ

وهو "الخلاء"[1] يشير إلى صمت الشاعر فترة، تاركا مساحة تأمل المعاني للقارئ، له عدة أشكال منها:

2-1-تغيير الفضاء النصي: ظهر في نص **"قامتي الثانية"** بانتقاله من التوازي العمودي إلى التوازي الأفقي، يقول:

وَقَفْتُ أُرَاقِبُ نَجْمًا فَتِيًّا	***	**تَفَتَّحَ فِي شُرْفَةٍ نَاسِيَهْ**	**//0/ //0/ //0/0// 0/0// /0// 0/0// 0/0//**
وَقَفْتُ..يُرَقْرِقُ صَمْتِي مَغِيبٌ	***	**تَعَرَّى عَلَى ضِفَّتِي الْخَالِيَهْ**	**//0/ //0/ //0/0// 0/0// /0// 0/0// 0/0//**
وَرُحْتُ..جِدَارَ الْغُرُوبِ حِصَانِي	***	**أُلَمْلِمُ أُنْشُودَةً قَانِيَهْ**	**//0/ //0/ //0/0// 0/0// /0// 0/0// 0/0//**
كَغَيْمَةِ صَيْفٍ أُقَشِّرُ دَمْعِي	***	**عَلَى كَتِفِ الرَّبْوَةِ السَّاهِيَهْ**	**//0/ //0/ //0/0// 0/0// /0// 0/0// 0/0//**
أَفِيقِي ..أُحِبُّكِ مُنْذُ تَجَلَّى	***	**حَنَانُ الْيَنَابِيعِ فِي السَّاقِيَهْ**	**//0/ //0/ //0/0// 0/0// /0// 0/0// 0/0//**
زُمُرُّدُكِ الْبِكْرُ كَانَ خَرِيرًا			**//0/ //0/ //0/0// 0/0//**
تَدَفَّقَ مِنْ شَفَةِ الدَّالِيَهْ			**//0/ //0/ //0/0// 0/0//**
جَرَحْتِ سَمَائِي بِعَيْنَيْنِ أَصْفَى			**//0/ //0/ //0/0// 0/0//**
وَأَعْمَقُ مِنْ ضَحْكَةٍ بَاكِيَهْ			**//0/ //0/ //0/0// 0/0//**
أُحِبُّكِ يَا مَذْبَحًا فَوْقَ صَدْرِي			**//0/ //0/ //0/0// 0/0//**
أَحِبُّكِ يَا قَامَتِي الثَّانِيَهْ			**//0/ //0/ //0/0// 0/0//**
تُضِيءُ يَدِي فِي وُرُودِ يَدَيْكِ			**//0/ //0/ //0/0// 0/0//**
كَأَنَّ يَدِي نَجْمَةٌ دَامِيَهْ			**//0/ //0/ //0/0// 0/0//**
أَمُوتُ وَأَحْيَا لِأَحْضِنَ فِيكِ			**//0/ //0/ //0/0// 0/0//**
بَقَائِي وَأَجْزَائِيَ الْفَانِيَهْ [2]			**//0/ //0/ //0/0// 0/0//**

ارتبط هذا المستوى من التنويع البصري بخداع القارئ بحدوث مزج العمودي بالحر في النص، لكن الحقيقة أنه عمودي على وزن المتقارب. وتألف العنوان من اجتماع كلمتين الأولى "قامتي" كمصطلح ديني يعني القومة ما

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مج/05، ج/38، مادة (ف ر غ)، ص: 3396.

[2]-قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 121.

بين الركعتين من القيام، كما تشغل معاني العزم والثبات والإصلاح."[1] وتعتبر وحدة قياس أعماق البحر.[2] فاجتمعت بها معاني القداسة والعزيمة والعمق التي أرادها الشاعر صفات لشعره، وقد أسند إليها لفظة "الثانية" موحيا إلى بداية جديدة تُعنى بالشعر الحر كقامة أخرى تتناصف القيم الفنية مع الأولى، وهذا ما يؤكده مضمون النص، الذي بيّن وعيه بالشعر الجديد و ميله إليه بشدة مصرحا بحبه له منذ زمن بعيد جدا في ختام المقطع الأول، ثم يغير اتجاه البيت من الأفقي إلى العمودي دون تغيير الوزن، مؤكدا تمسكه بتقاليد الشعر العمودي مع رغبته في التطوير بما يحاكي العصر سعيا نحو الارتقاء في الشعر الحر، الذي يشير إلى أنه قامته الثانية ونصفه الثاني الذي يشكل المقدس الشعري لديه، يدعمه التقسيم المتساوي لعدد الأبيات على الهيئة العمودية والحرة مع تماثلهما في الأجزاء التامة والمتغيرة*، مما يوحي إلى ثقته بنفسه وبقدراته المتنوعة وغير المحدودة، ويستمر في اعترافه بأن يديه تشعان بالكتابة عليه، ويرى بأنها ستكون سببا لبقائه واستمراره، بدل التوقف عند العمودي.

2-2-تغيير اتجاه الكتابة من اليمين إلى الشمال: يقع بإدخال مفردات من لغات تبدأ كتابتها من اتجاه مغاير لاتجاه الكتابة العربية،[3] وقد يكون في نفس اللغة، ورد في مقطع من نص **"في غيابك"**[4]، تقول:

فِي غِيَابِكْ،
تَنْحِتُ اللُّغَةُ مِنْ وَجَعِي
تَمَاثِيل بَهْجَتِهَا،
تَرْتَبِكُ الْمَوَاوِيلُ
بِأَغْصَانِ الْبَرْدِ
مُتَطَاوِلاً يَعْدُو، شَبِيهًا
بِالْغَدِ الْمُنْسَابِ بَيْنَ أَنَامِلِ
الْإِحْتِمَالِ الْعَصِيِّ،
مُجَرَّدْ:
«Comme d'habitude» **

عكست الشاعرة الاتجاه في آخر سطر لانتقالها إلى اللغة الفرنسية جاعلة من المقطع مساويا لعنوان هذه الأغنية التي تعني (كالعادة)، مشيرة إلى تعودها على ألم غياب الحبيب، فأرادت كسر الروتين وتأكيد أن انعكاس الاتجاه مع اختلاف اللغة لا يغير شيئا لأن وجع الفراق واحد بكل لغات العالم.

---

[1]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/05، ج/42، مادة (ق و م)، ص: 3781.

[2]-ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ق و م)، ص: 768.

*القسم 01: التامة (22)، المقبوضة (13)، المحذوفة (05)/ القسم 02: التامة (22)، المقبوضة (13)، المحذوفة (05).

[3]-محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) م، ص: 179.

[4]-منيرة سعدة خلخال: لا قلب للنهار، ص:14.

** أغنية للفنانة الفرنسية "MIREILLE MATHIEU " من مواليد 22 يوليو 1946م في افينيون، بدأت مسيرتها المهنية في عام 1965م، وحققت أول نجاح لها في عام 1966 مع Mon credo.

ويُسَجّل انسحاب المبدعين على سطح الورقة الشعرية إلى اليسار ثم إلى اليمين تبعا للدلالة بذات اللغة، مثلما حدث في نص "**حالة**"[1]، يقول:

إِنَّنِي لَا أَنَامْ /0//0 /0//00
دُونَ كُلِّ الْأَنَامْ /0//0 /0//00
لَسْتُ مُنْتَظِرًا أَحَدًا /0//0 ///0 ///0
لَسْتُ مُرْتَقِبًا خَبَرًا /0//0 ///0 ///0
لَمْ يَلِكْ قَسَمَاتِي الْهَيَامْ /0//0 ///0 /0//00
لَا حَلَالَ الْيَتِيمِ أَكَلْتُ /0//0 /0//0 ///0 /⋐
وَلَا ابْنَ السَّبِيلِ رَدَدْتُ //0 /0//0 ///0 /⋐
وَلَكِنَّنِي لَا أَنَامْ //0 /0//0 /0//00

لَا شَيْءَ سِوَى /0/0 ///0
أَنَّنِي مِنْ بِلَادٍ /0//0 /0//0 /0⋐
تُحِبُّ الْعَنَاكِبَ لَكِنَّهَا //0 /0//0 ///0 /0//0
لَا /0 ⋐
تُحِبُّ الْحَمَامْ. //0 /0//00

دل الانسحاب على تميز الشاعر عن بقية شعبه، فانطلق من منتصف الصفحة العمودي والأفقي، حاذفا بداية المشوار الذي أدى به إلى هذه الحالة، وتألفت الجملة الأولى من سطرين متماثلين عروضيا، كبروز صوتي للفت انتباه القارئ إليه. وتتابعت ثلاثة أسطر في الجملة الثانية، لحصول التوازي التركيبي والعروضي والبصري في سطرين واختلاف الروي (فاعلتن/ دا–را)، مع تكرار الوقفة السابقة، متقدما نحو اليسار بترديد عبارة (لا أنام)، بتفوق الأجزاء المتغيرة* مسرعة الإيقاع بما يحاكي توسع السواد على الصفحة الشعرية مشيرا إلى تنامي استفزاز الشاعر للقارئ بتغييبه الأسباب المؤدية إلى أرقه، بعدها تظهر الجملة الثالثة مؤلفة من ثلاثة أسطر يجمعها التدوير دون تغير الوقفة، مع تقارب الأجزاء الصحيحة والمتغيرة ويظهر انسحاب السطر الأخير إلى اليسار تاركا بياضا للإيحاء إلى تضارب الإيقاع بين الهدوء والسرعة، مما يعزز التوتر الناتج عن تغييب عامل الذنوب، ثم انتقل إلى اليمين لكتابة آخر جملة في الصفحة الموالية، تضم السبب الحقيقي لأرقه الذي يعود إلى السياسة المتبعة، مستعينا بتفوق الأجزاء التامة** التي ترمي إلى حقيقة الواقع المتمثلة في حب شعبه للعناكب ذات البيوت الوهنة التي "لا تقيها حرا ولا بردا"[2] وكرمز إلى المسئولين ذوي القرارات الهشة التي لا تعود بالنفع عليه، بل تخدم أغراضهم السرية بعيدا عن العلن بما يشبه نسج العناكب شباكها في أماكن رطبة ومهجورة، لكنها مكشوفة أمام الجميع، ثم يبين

[1]–عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح وآخر الأمنيات، ص ص: 07–08.

*التامة (09)، المخبونة (09)، المذيلة (04).

**التامة (06)، المخبونة (02)، المذيلة (01)، المقطوعة (01).

[2]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 04، ج/ 35، مادة (ع ن ك ب)، ص: 3139.

كره أهله للحمام ذلك "الطير البري الذي لا يألف البيوت"[1] ويتميز بالنقاء والانطلاق بعيدا عن التستر، مجددا مروره إلى اليسار في السطرين الرابع والخامس، الحاملين لهذا المعنى، فتتفرد لا النافية بسطر كامل مع الانتهاء إلى نفس الوقفة مدعما اختلافه عن السائد في وطنه.

2-3-في الفصل: -المقاطع: استند إليه الشعراء في تقسيم نصوصهم إلى مقاطع بترك فراغ معتبر بينها بدل الترقيم أو العنونة، معلنا "عن نهاية جزء من النص الكلي، وإذا ما تكرر يصبح دالا بصريا على تعدد الأجزاء في القصيدة الواحدة."[2] يفيد معاني الفصل والوصل معا، مشيرا إلى الانتقال من حال لآخر بدلالات مختلفة تكمل المضمون العام بتنامي المعاني. وقد كثر بالدرجة الأولى عند "عبد الله العشي" في نصوصه عدا قصيدة "قاف، كاف" التي جزأها بالأرقام، و"فاتحة الأبجدية، صوتان للقصيدة، طائر في الإيقاع" التي لم تخضع لأي نوع من التقسيم.

-"عين على شرفة الوقت"[3]، يبين العنوان طموح الشاعر في مسايرة العصر بإبداعه، متبصّرا على حركات الحداثة، مما يربطه بالوعي الشعري في تطوراته المتنوعة عبر الزمن، من أجل مواكبة العصر بالتطور الحاصل في الشعر بشكل راق ومضيء، مستثمرا خلفياته من ثقافة وسياسة ورؤى، باعتباره المترجم الحيوي والفعال لأحداث العصر وأحاسيس المبدع وآماله، بغية الوصول به إلى قمة الجمالية، حتى يترك لأجيال المستقبل تاريخا مشرفا بإبداعاته العظيمة ذات قابلية وشعبية كبيرة لدى القراء. كل هذا ظهر متسلسلا في مقاطع النص الذي ينتمي إلى الشعر الحر على وزن المتدارك، مع وحدة الوقفة التامة المقيدة (فاعْ/هْ)، وهو مقسم إلى سبعة أجزاء باعتبار الفراغ المتكرر الذي أدى جمالية تنامي المعنى من أول جزء إلى آخره، فيبحث أولا عن بداية جديدة ومضيئة لإبداعه، قائلا:

أَخْرُجُ الْآنَ مِنْ آخِرِ الشِّعْرِ
أَخْتَارُ فَجْرًا عَلَى شَاطِئِ الْأَرْضِ
آوِي إِلَيْهْ[4]

ثم ينحني إليه جاعلا منه سلطانه وحاكمه، يقول:

أَنْحَنِي،
مِثْلَمَا تَنْحَنِي نَجْمَةٌ لِلْمَغِيبِ
وَأُلْقِي السَّلَامَ عَلَيْهْ[5]

ويشبه نفسه بالغيم الذي يملأه ماء الشعر، يقول:

وَأَمُرُّ، كَمَا الْغَيْم...
أَسْكُبُ مَائِيَ بَيْنَ يَدَيْهْ[6]

---

[1]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 04، ج/ 35، مادة (ح م م)، ص ص: 1011-1012.

[2]-عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص:101.

[3]-عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص ص: 89-90.

[4]-المصدر نفسه، ص: 89.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بعدها يبين عدم التصريح المباشر بالمطابقة مع الوقت لكنه يحيل إليه بإشارات ستكون في المستقبل وسائل بحث لدى النقاد والباحثين، يقول:

أَتَمَشىَّ عَلَى شُرْفَةِ الْوَقْتِ
(لَا أَتَبَيَّنُ وَجْهًا لَهُ
غَيْرَ أَنِّي أُشِيرُ إِلَيْهْ) [1]

ويدعم المعنى السابق بما يتركه من صدى يعم القراء، يقول:

هَكَذَا نَتَجَوَّلُ فِي سِرِّنَا
خَطْوُنَا صَامِتٌ،، وَصَدَانَا
يَرُشُّ الْمَدَى
وَيَحُطُّ عَلَى شَاطِئَيْهْ[2]

ثم يمر إلى الدعوة للتدوين مسجلا تاريخه الأدبي والشعوري كي تطلع عليه الأجيال مستقبلا، يقول:

لَمْلِمِي مَا تَنَاثَرَ مِنْ بَوْحِنَا
يَا رَسَائِلَ أَيَّامِنَا
وَانْثُرِي حِبْرَ أَضْلُعِنَا فِي دَفَاتِرِ أَحْفَادِنَا
كَيْ تَهُبَّ الْبِلَادُ إِلَيْهْ[3]

وفي الأخير يؤكد دعوته بالتأريخ لإبداعاته واثقا من تميزها بجماليتها العالية، يقول:

أَرِّخِي لِفُيُوضَاتِنَا:
كُلُّ مَعْنىً يُرَتِّبُ أَحْرُفَهُ بِيَدَيْهْ[4]

كما اعتمد (عقاب بلخير) تقسيم المقاطع المعنونة إلى أجزاء بواسطة البياض في نصي "وقائع الليلة الأخيرة بعد الألف وفي انتظار الغائب"، ويتجزأ مقطع "شواهد الغياب"[5] من قصيدة "**في انتظار الغائب**" إلى أربعة أقسام، يقول في الأول:

شواهد الغياب:

اَلْجِدَارَاتُ عَلَى مَرْمَى الْبَصَرْ
صَفْحَةٌ لَاهِبَةٌ تَحْرِقُ شَعْبًا
تَسْفِكُ الْفَرْحَةَ مِنْ خَدِّ الزَّهَرْ
وَتُغَطِّي الرُّوحَ بِالْبُرْقُعِ لَكِنْ لَا بَشَرْ..
خَطَأٌ مَا تَدَّعِيهِ الْكَلِمَاتْ
هُوَ خَلْطُ الصَّفَحَاتْ

---

[1]–عبد الله العشي، صحوة الغيم، ص: 90.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]–عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص ص: 58-59.

هُوَ تَعْجِيزُ الْلُّغَهْ
فِي حُلُوقٍ مُفْرَغَهْ
هُوَ رَمْلٌ فِي عُيُونِ الْمَرْئِيَّاتْ
هُوَ وَحْلٌ فِي يَدِ التَّارِيخِ أَوْ مُسْتَنْقَعٌ تَغْرَقُ فِيهِ الْخُطُوَاتْ[1]

انكشفت وقائع عذاب الشعب وحزنه، لكنها لا تحرك في المسؤولين سكون، والشاعر يُخطّئ هذا الوضع، مقدما له تعريفات متنوعة تصب في دلالة اليأس والعجز، ويبين في الجزء الثاني الثورة عليه، قائلا:

هَلْ أَقُولُ الْجُرْح.. لَا
لَا وَ لَا
لَا لِانْحِنَاءَاتِ الظِّلَالْ
لَا.. وَلَا
لَا.. لِانْكِسَارَاتِ الْجِبَالْ
هَلْ أَقُولُ الصَّمْتَ.. لَا
لَا وَلَا
لَا.. لِانْقِطَاعِ الصَّوْتِ صَوْتُ الْأَدْعِيَهْ
لَا أَقُولُ السِّرَ لَا أُتْقِنُ عَزْفَ الْأُغْنِيَهْ[2]

اعتمد حوار داخلي قوي، جسد من خلاله رفضه الاستسلام للجراح والسكوت عن الحق، مستعينا بالحضور المكثف لـ (لا ولا)، ويوضح الحل في الجزء الثالث، قائلا:

فلأقل كُنْتُ الذِّي يَنْحَدِرُ الْبَحْرُ لَهُ وَالْكَلِمَاتْ
ولأقل، كَانَتْ حَيَاتِي خَيْطَ ذِكْرَى
وَسُكُونِي صَرَخَاتْ
هَلْ أَقُولُ الْآنَ.. لَا
لِسُؤَالِ خَبَرِ الدُّنْيَا وَأَرْضٌ تَتَلَوَّى وَسَطَ أَحْشَاءِ الثِّمَارْ
خَرَجَتْ وَانْتَشَرَتْ فِينَا لَمَمْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا الْبَذَارْ
هِيَ شَمْسُ الْحُبِّ.. لَا
هِيَ كُلُّ الْأُمْنِيَاتْ[3]

أكد تكرار عبارة (فلأقل) تحقيق ما يدعو إليه، بالإضافة إلى ارتباط الفعل بضمير المتكلم المستتر الذي دل على سيطرة حضور أناه وثقته العالية بنفسه رغم استتاره، وينتهي في الأخير متفائلا بالحب، يقول:

كَانَ لِلْغَيْمِ اتِّسَاعُ الْبَحْرِ، أَرْخَى
ظَهْرَهُ وَابْتَلَّ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ حَقْلٍ وَحُبْ
حِبَّنِي كَيْمَا تَثُورُ الشَّمْسُ فِينَا

---

[1]–عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 58.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص: 59.

حِبِّنِي وَاحْرِقْ سِنِينَ الْجَمَرَاتْ
اِحْرِقْ الْمَوْتَ وَمَا فِي الْمَوْتِ مِنْ هَذَا الْمَوَاتْ
وَاجْمَعْ الْأَشْلَاءَ وَاجْمَعْنِي وَحَوِّلْنِي فَتَاةْ
كَيْ يَصِيرَ الْحُبُّ بَحْرًا لِلْعُيُونِ الْمُسْتَعَارَهْ
مِنْ حُطَامِ السَّنَوَاتْ
كَيْ يَعُودَ الْمَجْدُ فِينَا وَالْحَضَارَهْ [1]

تفاءل بالحب كوسيلة مثالية للتوحد ولمّ الشتات، من أجل بناء حضارة جديدة.

–اتحد مع تكرار اللازمة في تجزيئ المقاطع من نصوص مقطعية مقسمة دون ترقيم أو عنونة: تنوع حضوره بين الكثرة والقلة حسب أنواع الشعر، فلم ينله الحظ الكثير **في الشعر العمودي،** ظهر في بعض النصوص منها "**من مذكرات القصف البيروتي**"[2]، وقد شكل تكراره دالا بصريا أفاد الانتقال من فكرة إلى أخرى، باتحاده مع تردد شطر ونصف (آه أيا وطن العروبة قل لهم/ ماذا سنفعل) بعده مباشرة كمفتتح لمقطع جديد، تقول "حنين":

قَلْبِي مِنَ النَّكَسَاتِ أَضْحَى مَيِّتًا	***	**مَا هَزَّهُ الْقَصْفُ الْجَدِيدُ وَلَا انْفَعَلْ**	**0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///**
هَلْ يَا تُرَى مَاتَتْ بِرُوحِي نَارهَا	***	**أَمْ يَا تُرَى فَاقَ النَّزِيف الْمُحْتَمَلْ؟**	**0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/**
أَمْ رُبَّمَا مِنْ كثْرِ حُزْنِي لَمْ أَعُدْ	***	**أَجِدُ الْبُكَاءَ وَلَا الْعَوِيلَ وَلَا الْجُمَل**	**0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///**
كَيْ أَنْظِمَ الْأَشْعَارَ وَسْعَ هَزِيمَتِي	***	**مَنْ ذَا الَّذِي يَرْثِي جِرَاحًا بِالْغَزَلْ؟**	**0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///**
آهٍ أَيَا وَطَنَ الْعُرُوبَةِ قُلْ لَهُمْ	***	**مَاذَا سَنَفْعَلُ وَالْعَدُوُّ بِلَا خَجَلْ**	**0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///**
عَرَّى الْقَبِيلَةَ كُلَّهَا مِنْ عِزِّهَا	***	**هَتَكَ السِّتَارَ وَقَدَّ قُمْصَانَ الْهَدَلْ**	**0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///**
هَلْ صَارَتِ الْأَرْحَام فِينَا عَاقِرًا	***	**أَمْ لَا رِجَالَ فِي الْقَبِيلَةِ، لَا حَبَلْ؟**	**0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///**
آهٍ أَيَا وَطَنَ الْعُرُوبَةِ قُلْ لَهُمْ	***	**مَاذَا سَنَفْعَلُ بَعْدَ أَنْ مَلَّ الْمَلَلْ**	**0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///**
سَئِمَ السُّكُوتُ سُكُوتنَا يَا أُمَّةً	***	**دَاسَتْ عَلَيْهَا النَّائِبَاتُ عَلَى عَجَلْ**	**0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///**
آهٍ أَيَا زَمَنَ الْخَفَافِيشِ الَّذِي	***	**ذَبَحَ الْحَمَائِمَ كُلَّهَا ذَبْحَ الْحَجَلْ**	**0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///**
إِنِي يَئِسْتُ وَيَأْسُ يَأْسِي يَائِسٌ	***	**مِنْ كُثْرِ خَيْبَاتٍ بِنَا يَئِسَ الْأَمَلْ**	**0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///**
يَا أُمَّةً تَغْتَالُ طَوْعًا نَفْسَهَا	***	**عَجَبِي لِنَفْسِك بِاغْتِيَالِكِ تَحْتَفِلْ**	**0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///**
قَلْبِي مِنَ النَّكَسَاتِ مَاتَ وَإِنَّمَا	***	**اَلْوَيْلُ لِي مَازَالَ قَهْرًا يَشْتَعِلْ**	**0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///**

أوحى تفوق الأجزاء المضمرة (18) مشكلة ثلاثة أضعاف التامة (06) في الجزء الأول إلى عجز الشاعرة لشدة ما وقع عليها من ألم، بما تبثه من بطء يحاكي طول الزمن على الشخص العاجز والموجوع، مستفيدة من تكرار (لا النافية وأم الاستفهامية) لتدعيم المعنى. ثم تنتقل لإظهار ما يقع على بيروت من جرائم من دون أي دفاع من أهله، بارتفاع الأجزاء الصحيحة (08) التي تقترب من المضمرة (09) للدلالة على حالة التنفيس التي تمارسها بفعل المواجهة، بعدها تشير إلى ثبات العرب على حالهم في مقابل الانهيار الكبير الذي تعانيه دولتهم،

[1]–عقاب بلخير: الأرض والجدار، ص: 59.

[2]–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من شباك الجحيم)، ص ص: 99–100.

بتقارب التفعيلات التامة (16) والمضمرة (20)، كما عمدت إلى تتالي الفعل ومصدره في كل من (مل الملل/ سأم السكوت سكوتنا)، ويُلفت الانتباه تغييب البياض قبل البيت العاشر رغم تردد جزء من العبارة (آه أيا)، كتمهيد لفكرة أخرى بهجاء العرب لشدة انفعالها التي أدت إلى تدفق مشاعر البغض والعتاب، مشيرة إلى أنه لم يبق أي مجال للنهوض أو التأمل والتفكير في حل، دعمه الاقتصار على ترديد جزء قليل من العبارة، مُحملة العرب المسؤولية الأكبر لكل ما يقع عليهم، بتكرار كلمات في الأبيات (ذبح/ يأس/ نفس) مع إعادة جزء من مطلع القصيدة في صدر آخر بيت.

واستعمل بشكل أوسع في الشعر الحر، منه ما ورد في المقطع الأول من نص "**دعني وحزني**"، تقول:

دَعْنِي وَحُزْنِي:

إنَّ الْحَقِيقَةَ كِذْبَةٌ كَبْرَى
وَقَلْبِي...
–يَا لِلْمُصِيبَةِ–:
قَدْ صَدَقْ...!!!
فِيَّ هَوَاكْ...
قَدِ انْكَسَرْ لَمَّا مِنَ الصَّدْرِ انْزَلَقْ
وَتَنَاثَرَتْ تِلْكَ الشَّظَايَا
مَزَّقَتْ لَحْمِي بِحِقْدٍ
ثُمَّ عَاثَتْ فِي شَرَايِينِي الْبُكَاءْ. [1]

منح الفراغ بين الأسطر سكونا يحاكي امتداد الزمن لوحدتها بالانطواء على نفسها بعد تعرضها للخيانة، دعمها تقييد الوقفات، وفي المقابل أوحى تواصل السواد بالتدوير إلى اضطرابها الذي عزّزته الأجزاء المتغيرة* مع صفات أصوات الروي من القلقلة في (القاف)، و(الهمزة) الحلقية التي لا هي مجهورة ولا مهموسة.

–واستُغِل في فصل أنواع الشعر في النص الواحد لاستناد بعض الشعراء أحيانا إلى الجمع بين العمودي والحر، منهم من يتعمّد الإيهام لتظليل القارئ، ومنهم من صرح بهذه التقنية تاركا بياضا بين النوعين مع اتخاذ الهيئة المكانية الشائعة لكل نمط، وهذا ما وقع في نص "**هم الحنين**"[2] للشاعر (ناصر لوحيشي)** فابتدأ بالحر مبينا حنينه إلى الماضي بحرقة وقد تكون المقطع الأول من سبع عشرة سطرا، افتتحه بقوله:

رُبَّمَا كَانَت الشَّمْسُ فِي زَمَنِي طَالِعَهْ!!
رُبَّمَا..

---

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 33.

*ينظر التقطيع العروضي في الفصل الثاني من الأطروحة، ص ص: 131–132.

[2]–ينظر: ناصر لوحيشي: فجر الندى، منشورات أرابيسك، الجزائر، ط/1، 2007م، ص: من 27 إلى 30.

**شاعر وأكاديمي، «ولد في 26 سبتمبر 1964م بقسنطينة، شارك في العديد من الملتقيات والمهرجانات الأدبية، نشر بعض أعماله وإبداعاته في صحف ومجلات وطنية وعربية، نال بعض الجوائز الشعرية وطنيا وعربيا، من دواوينه الشعرية: لحظة وشعاع، موسم الاحتضار» المصدر نفسه، ص:06.

غَيْرَ أَنِّي أَحِنُّ إِلَى الظُّلُمَاتِ الثَّلَاثْ
حَنِينِي إِلَى الْبَدْءِ يَشْتَدُّ–أُمَّاهْ–
إِنِّي سَئِمْتُ النِّهَايَةَ،،
وَالظُّلْمَةَ الرَّابِعَهْ !!
تَعَالَيْتَ يَا نُور–رُدَّ دَمِي،،
رُدَّنِي،،
إِلَى الظُّلْمَةِ الثَّانِيَهْ
رُدَّنِي، كَيْ أَرَاكْ...
رُدَّنِي، كَيْ أَرَى ظِلَّ مَنْ سَبَقُوا، رُدَّنِي...
إِنَّ شَمْسَ الزَّمَانِ الْأَخِيرِ تَلَاشَتْ
وَإِنِّي...
أَحِنُّ إِلَى وَاحَةٍ مِنْ ذَرَاكْ..
رُدَّنِي..
إِلَى خَبَرِ النَّبْعِ،،
أَوْ لَمْحَةٍ مِنْ ضِيَاكْ ![1]

أوحى إلى أن تألقه في الشعر الحر لم يمنعه التمسك بالماضي الذي جسده في الجزء العمودي، بجعله مؤلفا من سبع عشرة بيتا، نفس عدد أسطر المقطع السابق كإشارة إلى تساوي الشعر عنده مهما كان نوعه، يقول:

أَرْسَلْتُ مِيعَادِي جَوًى مُتَنَصِّلًا *** وَهَمَمْتُ أَشْرَبُ لَحْظَتِي كَيْ أَرْحَلَا
وَرَحَلْتُ فِي حُلُمِي وَلَمْ يَدْرِ النَّدَى *** هَمّ الْحَنِينِ وَكَانَ دَمْعِي أَثْقَلَا
شَارَفْتُ سِرِّي إِذْ تَهَاوَتْ أَنْجُمٌ *** صِفْرٌ، وَوَدَّعْتُ السَّحَابَ الْأَسْفَلَا
وَنَسَجْتُ مِنْ نَبْعِ الْفَجِيعَةِ مَوْعِدًا *** يَبِدُّ الْجَفَاءَ–غَدًا–يَكُونُ الْمُرْسَلَا
وَدَنَوْتُ أَمْتَاحُ الضِّيَاءَ إِلَى غَدِي *** أَرْنُو إِلَى بَدْرٍ خَفِيٍّ مُتَعَجِّلَا
قَلَّبْتُ كَفَّ الْأَمْسِ إِذْ قَلَّبْتُهَا *** وَذَهَبْتُ أَسْتَجْرِي الثَّوَانِي مُقْبِلَا
دَنَفًا يُحَاصِرُنِي الظَّلَامُ وَرَعْشَةٌ *** تُلْوِي بِأَوْرِدَتِي وَتَثْنِي الْمِفْصَلَا
يَا لَيْتَ "رَامَا" وَرْدَةٌ قُدْسِيَّةٌ *** يَا لَيْتَ لِي رِيحًا، فَضَاءً أَعْزَلَا
يَا خَاسِئًا فِي سَمْعِهِمْ أَنْتَ الْعُلَا *** أَنْتَ الرَّفِيعُ وَأَنْتَ أَرْفَعُ مَنْزِلَا
سَتَظَلُّ يَا هَمْسَ الضِّيَاءِ قَصِيدَتِي *** سَيَظَلُّ يَنْثُرُكَ اللِّسَانُ مُعَسَّلاً
بَلَجاً سَمَوْتَ بِأَمْسِنَا وَبِيَوْمِنَا *** وَغَداً سَتُزْهِرُ لَيْسَ يُدْنِيكَ الْبِلاَ
وَيَفُوحُ عِطْرُكَ نَاشِرًا نَسَمَاتِهِ *** فِي الْقَلْبِ كُنْتَ بَنَفْسَجًا وَقَرَنْفُلَا
مَا صُغْتُ مِنْ ذَاكَ الْمُكَاءِ وَلَمْ تَكُنْ *** نَغَمَ الْبُكَاءِ، رُفِعْتَ: لَا..أَجْمِلْ بِـ: لَا
فَالدَّمْعُ لَأْلَأَ هَا هُنَا مُسْتَشْرِفًا *** فَجْرَ الرَّبِيعِ، مُعَانِقًا ذَاكَ الْخَلَا
وَالزَّرْعُ أَخْرَجَ شَطْأَهُ مِنْ دَمْعِنَا *** وَأَنِينُ صَوْتِكَ كَانَ أَعْذَبَ مَنْهَلَا
أَسْبِلْ سِتَارَ الْجُرْحِ أَقْبِلْ إِنَّهُ *** أَزِفَ الشِّفَاءُ وَحَفَّ ذَاكَ الْمَسْبَلَا

[1]–ينظر: ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص ص: 27 –28.

رَدِّدْ لَعَلَّكَ أَنْ تَعُودَ إِلَى دَمِي * وَادْفُنْ جِرَاحِيَ كَيْ تَكُونَ الْأَوَّلَا**

قسنطينة، آفريل: 1998م[1]

بين سعيه إلى العودة إلى الشعر العمودي باعتباره هو الأصل، واستفاد من تكرار التصريع في البيت التاسع بصوت "اللام" مشكلا مركز المقطع ففصل بين ثمان أبيات الأولى والأخيرة، معبرا عن مركزية الشعر التقليدي في الإبداع بشكل عام، مع التلميح إلى تمكنه من نوعيه عموديا وحرا. كما وقع مثل هذا في قصيدة "**نغمة في ورق**"[2]، لكنه ابتدأ بالعمودي ثم الحر.

3- التفريق البصري

الفرق «خلاف الجمع، والتفرق والافتراق سواء، ومنهم من يجعل التفرق للأبدان، والافتراق في الكلام»[3] ويعني في النص المكتوب تفريق كلمات العبارة أو حروف كلمة أو مفردات البيت على أسطر الصفحة الشعرية لتجسيد دلالتها بصريا.[4] يتمثل في الشعر العمودي بنشوء «البياض في البناء التناظري القائم على التوازي، يتميز بالثبات لما يتلاءم مع البنية العروضية»[5] ويكون العكس في القصيدة الجديدة سواء التفعيلة أو النثر فلا تمتثل بصريا لشكل منتظم، بل تتوزع تبعا لما يتوافق مع إحساس المبدع، وقد ورد بأشكال مختلفة، منها ما وقع في نص "**توقيع على صدر نيسان**"[6]، يقول:

نِيسَانُ /0/0/ ⋐

يَا أُمَّاهُ هَذَا الْعَامُ أَقْبَلَ رَاعِفًا .. /0 /0/0//0 /0/0//0 ///0//0

كُلُّ الْكَوَاكِبِ /0/0//0 // ⋐

قُبَّرَاتٌ مِنْ دَمٍ .. /0//0 /0/0//0

نَغَمُ الطُّفُولَةِ ///0//0 // ⋐

قَدْ تَشَكَّلَ فِي الْعَشِيَّةِ شُرْفَةً /0//0 ///0//0 ///0//0

تَرْوِي تَفَاصِيلَ الْمَسَافَةِ /0/0//0 /0/0//0 // ⋐

عَنْ جِرَاحِ الْمَوْسِمِ .. /0//0 /0/0//0

وَالْأَرْضُ /0/0/ ⋐

فِي وَشْمِي وَفِي حَلَقِي /0 /0/0//0 ///0 ⋐

تَئِنُّ وَفِي مَنَازِلِ مِعْصَمِي ... //0 ///0//0 ///0//0

أُمَّاهُ ... /0/0/ ⋐

---

[1]-ينظر: ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص: من 28 إلى 30.

[2]-ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها، ص: من 91 إلى 93.

[3]-ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص: 186.

[4]-ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]-عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ص: 117-118.

[6]-قدور رحماني: ثروة عمري، ص: من 59 إلى 68.

وَانْدَلَعَتْ سَمَاءٌ فَجْأَةً .. [1] /0 ///0//0 /0//0/0//

ربط الشاعر بين مضمون النص وعنوانه، فالتوقيع هو إثبات واعتراف بمضمون الوثائق، ولكنه لم يخصصه بورقة أو استمارة بل جعله على صدر طفل تمزقت أشلاءه بفعل قصف العدو على أرضهم الجميلة وقد منحه اسم "نيسان" الذي يمثل شهر الربيع النابض بالحياة والجمال فهو موسم الورود واعتدال الجو كإشارة إلى براءة الطفل وحيويته ورغبته في الحياة التي سرقها منه المجرمون، ففجّر استشهاده بتلك الطريقة المؤلمة الرأي العام بالنهوض من سباته والانطلاق في تحسين الوضع ومكافحة العدو، فكان موته توقيعا لقيام الثورة.

جاء المقطع على وزن الكامل، حُكي فيه مشهد كان يتحدث فيه مع أمه عن الحزن الذي يسود الطفولة في وطن يغيب فيه الأمان، وفي نفس الوقت سمع ضجيج قوي تسبب في منظر مروع، مستفيدا من تفوق الأجزاء المضمرة المناسبة لحالة الهدوء التي كانت تعم المكان، ثم يستأنف في وصف المشاهد بعد سماع الضجة، قائلا:

كُلُّ الْجِهَاتِ صَوَاعِقٌ /0/0//0 ///0//0

مَطَرٌ نُحَاسِيٌّ .. دُخَانٌ شَاهِقٌ .. ///0//0 /0/0 //0 /0/0//0

طِفْلٌ بَهِيٌّ /0/0//0 /0 ⇐

كَانَ فِي قَلْبِي يَعُدُّ جِرَاحَهُ .. /0//0 /0/0//0 ///0//0

سُورٌ مُسِنٌّ /0/0//0 /0 ⇐

بَيْنَ أَضْلَاعِ الْمَبَانِي وَالصَّدَى /0//0 /0/0//0 /0/0//0

كَالذِّهْنِ /0/0/ ⇐

تَحْتَ الْقَصْفِ ضَائِعْ ... /0 /0/0//0/0

شَكْلٌ بِلَا شَكْلٍ /0/0//0 /0/0 ⇐

وَأَوْرِدَةٌ هُنَا //0 ///0//0

وَهُنَاكَ جُمْجُمَةٌ تَئِنُّ ///0//0 ///0//0 / ⇐

وَحِيدَةٌ //0//0

وَالْجَوُّ فَاقِعْ .. /0/0//0/0

جُثَثٌ .. زُجَاجٌ نَازِفٌ ///0 //0 /0/0//0

وَضَفَائِرُ ///0//0

سُودٌ /0/0 ⇐

تَهِيمُ //0 / ⇐

عَلَى //0 ⇐

الثَّرَى //0

وَذِرَاعُ طِفْلٍ دُونَ جِ، لْ، دٍ أَوْ ///0//0 /0/0//0 /0/0 ⇐

أَ، صَ، ا، بِ، غْ [2] //0/0

---

[1]–قدور رحماني: ثروة عمري، ص: 59.

[2]– المصدر نفسه، ص: م60.

تفرقت الكلمات أولا على شكل متدرج عمودي في المشهد قبل الأخير، أفاد تساقط الضحايا واحدا تلو الآخر مشيرا إلى نهايتهم جرّاء القصف، كما أسهمت الصوائت الطويلة بالكلمات في إبطاء الإيقاع الدال على رسم معالم الأسى للنساء اللاتي فقدن أولادهن وأزواجهن بطريقة جد مؤثرة. ثم تزداد حدة التفريق الصوتي بانقطاع كل أحرف لفظتي (جلد/ أصابع) لتنطق متباعدة على شكل أفقي في نفس اتجاه السطر، موحيا إلى انخفاض الوضوح الإيقاعي لثقل اللسان الناجم عن قساوة مشهد سكون الطفل بموته وطرحه أرضا بصورة تحاكي انفصال أعضائه عن بعضها البعض، فقد تمكن الشاعر من تحديد البنية المكانية ببراعة أحدثت في النص جمالية مثيرة للقارئ خاصة مع تعزيز المعنى بتفوق الأجزاء المتغيرة التي دعمت الهدوء بعد القصف مع وقوع ثلاثة أضرب مضمرة ومرفلة أنتجت قافية متواترة مؤسسة مقيدة في كلمات (ضائع، فاقع، أصابع)، محتوية أصوات قوية وصعبة المخارج كدخيل (ء، ق، ب) تتحد مع روي العين للتعبير عن بشاعة المشهد.

كما ورد **تفريق** أبيات عمودية من البسيط، دل فيها على ضياعه وقلة حيلته، يقول:

مَاذَا أَقُولُ إِذَا لَمْ تَسْتَطِعْ لُغَتِي
أَنْ تَحْتَوِي
جُرْحَهَا الْمَفْتُوحَ فِي شَفَتِي
وَالْقَلْبُ يَحْضُنُ كَالْقِنْدِيلِ جَمْرَتَهُ
وَنَارُهُ
أَعْشَبَتْ فِي كُلِّ زَاوِيَةٍ
مِنْ جَبْهَتِي وَدَمِي الْعَارِي وَمِنْ عَضُدِي
وَرُكْبَتِي
وَيَدِي أَطْلَقَتْ أَعِنَّتِي
أَنَا الْقِيَامَةَ قَدْ أَطْعَمْتُهَا شُهَبًا
مِنْ قَامَتِي
وَخُيُوطِ الْبَرْقِ أَوْرَدَتِي
سَأَسْحَقُ الْبَرَّ وَحْدِي ثُمَّ أَنْسِفُهُ
لَا بِرَّ بَعْدِي
إِذَا أَشْعَلْتُ عَاصِفَتِي
يَا جَارَةَ الْقَلْبِ وَالْعَيْنَيْنِ مَغْفِرَةً
مَا كُنْتُ أَمْلِكُ إِلَّا نَزْفُ أَخْيِلَتِي
أَسْرَابُ عَيْنَيْكِ تُؤْذِينِي وَيَجْرَحُنِي
صَحْوٌ
تَ، قَ، ا، طَ، رَ، أَ، سْ، يَ، ا، فً، ا عَلَى رِئَتِي
أُعِدُّ فِيكِ جُرُوحِي وَالْمَدَى شَفَقٌ
فَيَمْلَأُ الشَّجَرَ الْمَذْبُوحَ حُنْجُرَتِي
إِذَا ذَكَرْتُكِ فِي سِرِّي وَفِي عَلَنِي

تَ، نَ، ا، ثَ، رَ الْبَرْقُ وَالْيَاقُوتُ مِنْ شَفَتِي
أَمُوتُ مُنْتَصِبًا
أَرْضِي عَلَى كَتِفِي
لِيَكْتُبِ الْمَوْتُ فَوْقَ الشَّمْسِ: "لَمْ يَمُتِ"[1]

يمكن ترتيبها عموديا في عشرة أبيات كالآتي:

مَاذَا أَقُولُ إِذَا لَمْ تَسْتَطِعْ لُغَتِي * أَنْ تَحْتَوِي جُرْحَهَا الْمَفْتُوحَ فِي شَفَتِي**
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//

وَالْقَلْبُ يَحْضُنُ كَالْقِنْدِيلِ جَمْرَتَهُ * وَنَارُهُ أَعْشَبَتْ فِي كُلِّ زَاوِيَةٍ**
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مِنْ جَبْهَتِي وَدَمِي الْعَارِي وَمِنْ عَضُدِي * وَرُكْبَتِي وَيَدِي أَطْلَقَتْ أَغْيِرَتِي**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0// 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

أَنَا الْقِيَامَة قَدْ أَطْعَمْتُهَا شُهُبًا * مِنْ قَامَتِي وَخُيُوطِ الْبَرْقِ أَوْرِدَتِي**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//

سَأَسْحَقُ الْبَرَّ وَحْدِي ثُمَّ أَنْسِفُهُ * لَا بِرَّ بَعْدِي إِذَا أَشْعَلْتُ عَاصِفَتِي**
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

يَا جَارَةَ الْقَلْبِ وَالْعَيْنَيْنِ مَغْفِرَةً * مَا كُنْتُ أَمْلِكُ إِلَّا نَزْفُ أَخْيِلَتِي**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

أَسْرَابُ عَيْنَيْكِ تُؤْذِينِي وَيَجْرَحُنِي * صَحْوٌ تَ، قَ، ا، طَ، رَ، أَ، سْ، يَ، ا، فً، ا عَلَى رِئَتِي**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

أُعِدُّ فِيكِ جُرُوحِي وَالْمَدَى شَفَقٌ * فَيَمْلَأُ الشَّجَرَ الْمَذْبُوحَ حُنْجُرَتِي**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0// 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//

إِذَا ذَكَرْتُكِ فِي سِرِّي وَفِي عَلَنِي * تَ، نَ، ا، ثَ، رَ الْبَرْقُ وَالْيَاقُوتُ مِنْ شَفَتِي**
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//

أَمُوتُ مُنْتَصِبًا أَرْضِي عَلَى كَتِفِي * لِيَكْتُبِ الْمَوْتُ فَوْقَ الشَّمْسِ: "لَمْ يَمُتِ"**
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//

تقصّد توزيعهم على الشكل الحر، جامعا جراح العرب القديمة والجديدة، في فلسطين والعراق، مع التعبير عن وحدة الوجع في كل الأزمنة، تماما مثل وحدة الشعر مهما اختلف شكله عبر العصور، وقد دلت طريقة الكتابة على حيرة الشاعر وضياعه، مكتفيا بتنويع التفعيلات بين التامة والمخبونة بشكل متقارب، يحاكي اتصال شعره بالوطن العربي، كما أوحى إلى توتره لعدم امتلاكه أسلحة عدا شعره الذي لم يكفه ليشفي غليله، واستفاد من وحدة القافية المتراكبة (فاعلتن) بروي "التاء" الذي عزّز بهمسه مع اتصاله ب"ياء" المتكلم حالة التفجع بعيدا عن موقع الحدث، الذي لم يمنع التهاب حماس الكفاح لديه، متأسفا لعدم امتلاكه غير أخيلته، وقد دعّم ذلك بفصل حروف عبارة (تقاطر أسيافا) وكلمة (تناثر) بشكل أفقي موحيا إلى استمرار جهاده بشعره، كما استعان

[1]–قدور رحماني: ثروة عمري، ص ص: 67– 68.

بالتصدير في آخر بيت مكررا صيغة الموت كفعل مرتين واحدة بصيغة الإثبات والأخرى بالنفي وكاسم، مؤكدا عدم خوفه من الموت فداء لأنفته على العروبة.

اشترك مع توزيع البياض والسواد علامات الترقيم في تحديد الإيقاع البصري، في المبحث الموالي.

ثانيا: التعبير الجمالي لعلامات الترقيم

1- مفهومها

هي «دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية لإتمام المعنى وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري»[1] كما تمثل من الناحية الصوتية «تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت»[2] بـ «وضع رموز مخصوصة أثناء الكتابة، لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء، وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية أثناء القراءة،»[3] مما «يكشف عن حالات الهدوء والانفعال والقلق والشك، فيتفاعل معها المتلقي بفضل ما تثيره من حركة إيقاعية صاعدة أو هابطة أو مسطحة»[4] وهي تنقسم إلى: «**علامات الوقف** (، ؛ .)، تمكن القارئ من الوقوف عندها وقفاً تاماً، متوسطاً أو قصيراً، والتزود بالراحة أو بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة، **علامات النبرات الصوتية** (: ... ؟ !) تتمتع بنبرات صوتية خاصة وانفعالات نفسية معينة أثناء القراءة و**علامات الحصر**(«»، ()، **[ ]**)، تسهم في تنظيم الكلام المكتوب، وتساعد على فهمه.»[5] وقد تنوع الاستناد إليها بين الشعراء، فمنهم من وظفها بشكل عادي وآخرون بكثافة وغابت في بعض النصوص تبعا لمقاصدهم.

2- فنيتها بين الحضور المكثف والغياب

استفاد الشاعر (عبد الله العشي) منها في نص **"صوتان للقصيدة"**[6]، مستفيدا من تساوي تكرار "هو وهي" بما يحاكي الحد الأول للعنوان (صوتان) الذي قاصدا به عدم اقتصار الشعر على الرجال فقط بل يتعداهم إلى النساء المبدعات، وهذا ما تؤكده صيغة الجمع المتكلم (لنا)، مع تتالي "هو" ومجيء "هي" في البداية ثلاث مرات وفي النهاية مرتين، كما زاوج التكثيف بالفواصل بين الأسماء المذكرة والمؤنثة، موحيا إلى لم شتات الشعراء بإنصافه للشاعرات، مشرعا حقهن في الإبداع.

استعان بـ "المطة" مرتين، مما يفيد انقسام النص إلى جزأين، الأول يقول:

-لَمْ نَجِدْ بَعْدُ أَرْضًا تَلِيقُ بِأَحْلَامِنَا... /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0/// 0//0 /0//0

.....

---

[1]-محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 200.

[2]-ينظر: شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط/1، 1988م، ص: 24.

[3]ينظر: أحمد زكي: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، كلمات للترجمة والنشر، القاهرة-مصر، 2013م، ص:12.

[4]-عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ص: 102-103.

[5]-ينظر: عادل سالم: علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها، موقع ديوان العرب، 14 ديسمبر 2018م، الساعة: 03:30.

[6]-عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص ص: 73-74.

[1] .....

افتتح النص بصيغة النفي ليبين شعور الاغتراب والفقد الذي يجمع الشعراء رجالا ونساء كواقع دعمته هيمنة الأجزاء الصحيحة، وجاء مُركّز التعبير، لعنايته بالوحشة والضيق. ولعل في السطرين المنقوطين ما يشير إلى رحلة بحث الجنسين معا عن الوصول إلى الاستقرار الروحي بشكل متساو ثم يبدأ الجزء الثاني بمطة أخرى فصلت بين مرحلة التيه والاستقرار مفيدة الاختلاف المحدِّد للعلاقة بين حالة الشاعر المتغيرة، بحيث يتميز بالطول والإسهاب، تحركت فيها الدلالة من حالة إلى أخرى، مستعينا بتكرار ضمير الغائب المؤنث والمذكر، يقول:

-أَرْضُنَا هِيَ أَسْمَاؤُنَا /0//0/ 0/// 0//0 /0//0

هِيَ أَحْرُفُنَا ///0 ///0

هِيَ صَوْتٌ تَمَدَّدَ فِي صَمْتِنَا [2] ///0 /0//0 ///0 /0//0

غابت علامات الترقيم، ما عدا (المطة) التي دلت على الانتقال لاستقرار الشعراء على الأرض، بتردد (هي) ثلاث مرات، فتمتد الأجزاء المخبونة كامتداد المواطن بين أسماءهم وأحرفهم ومشاعرهم التي لم يبوحوا بها.

ثم يمر إلى صيغة المذكر، قائلا:

كُلُّ مَعْنىً يُخَبِّئُ قَافِيَةً فِي فَضَاءَاتِهِ /0//0 /0//0 /0/// 0//0 /0//0 /0//0 /0//0

هَوَ أَرْضٌ لَنَا ///0 /0//0

كُلُّ رَمْزٍ عَلَى دَفْتَرِ الْحُلْمِ /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0/ ⇦

يُبْدِي بَهَاءً وَيُخْفِي بَهَاءً لَنَا /0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0

هُوَ أَرْضٌ لَنَا ///0 /0//0

كُلُّ لَحْنٍ عَلَى صَدْرِ قِيثَارَةٍ تَعِبَتْ /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 ///0

هُوَ أَرْضٌ لَنَا ///0 /0//0

كُلُّ هَمْسٍ تَحِنُّ إِلَيْهِ تَفَاصِيلُ أَيَّامِنَا /0//0 /0//0 /0/// 0//0 /0//0 /0//0

هُوَ أَرْضٌ لَنَا ///0 /0//0

كُلُّ نَبْضٍ تَفِيءُ إِلَيْهِ الْحُقُولْ /0//0 /0//0 /0/// 0//0 /00//0

هُوَ أَرْضٌ لَنَا. [3] ///0//0

تكررت عبارة (هو أرض لنا) ثلاث مرات، مع التوازي بين (كل معنى/ كل رمز/كل لحن/ كل همس/ كل نبض)، مكثفا الإيقاع بتدعيم التدوير والأجزاء المخبونة، في مقابل هيمنة الأجزاء التامة مع التذييل في كلمة (حقولْ)، مما أشار إلى الخصوبة والنماء، فاتحدت هذه الدلالة مع ندرة علامات الترقيم في الإيحاء إلى كبر المساحة المعنوية التي يمتلكها الشعراء، وقد توقف عند (نقطة) وحيدة ليستغل النفس كونه سيمضي إلى تكثيف الدوال، التي سيجمعها في ضمير الغائب المؤنث (هي) ليحقق التعادل مع ضمير الغائب (هو) في عدد التكرار، يقول:

---

[1]-عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 73.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص ص: 73-74.

اَلْفَرَاغُ، الْغِيَابُ، الشُّرُوقُ، الْأَصِيلُ، الْغُرُوبُ، الْغَسَقْ /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0

اَلسُّؤَالُ، الْجَوَابُ، الذَّهَابُ، الْإِيَابُ، الشَّفَقْ /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0

اَلْغِنَاءُ، الْمَدَى، دَفْقَةُ النَّبْعِ، وَقْعُ الصَّدَى، زَهْرَةُ الْيَاسَمِينَةِ، /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 // ⇐

أُنْشُودَةَ الصَّمْتِ، دَمْعُ الصَّلَاةِ،، الدُّعَاءُ،، التَّهَالِيلُ،، وَهْجُ التَّرَاوِيحِ،، تَسْبِيحَةُ الْكَائِنَاتِ،،، خُشُوعُ السَّمَاءِ،،،، الْمَعَارِجُ ⇐

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

وَالْمُنْتَهَى... /0 /0//0

هِيَ أَرْضٌ لَنَا، هِيَ أَرْضٌ لَنَا[1] ///0 /0//0 ///0 /0//0

تكثف السواد والفواصل، وانتهت الجملتين الأولى والثانية بوقفة متداركة مقيدة ومجردة (فاعلن/ ق)، ويتميزان بتتابع المفردات المذكرة. فدل التقييد على احتكار الرجال للشعر، وفي الجملة الثالثة يجمع بين الألفاظ المذكرة والمؤنثة، فاستفاد من التدوير رابطا بين الأشياء المادية والمعنوية مع إطلاق الوقفات، لكن يغيب التوقف العروضي عند الفواصل معزّزا التدفق الإيقاعي، كما أوحى إلى التمرد على العوائق الشرقية السائدة في الوسط الأدبي التي تنتصر بالنسبة الأكبر للشعراء، وغالبا ما تنقص من قيمة الإبداع النسوي وفي أحيان كثيرة تغيبه ولا تعترف به، فالشعر إبداع إنساني لا يفرق بين مبدع رجل أو أنثى، بل يختلف في درجاته الفنية فقط، وتهميش الشاعرات ظلم والظلم محرم، فأومأ إلى الملامح الدينية في كلمات وعبارات متتالية، مستفيدا من تزايد الفواصل، وظهر "واو" العطف مرة وحيدة في النص قبل مفردة (المنتهى) مع التدوير، واستقلت بسطر كامل للإيحاء إلى الاستمرار بعد الموت بما تركه الشعراء السابقون من إبداع، وعبر انتهاؤها بعلامة حذف عن المزيد من الأشياء الأخرى التي تُعنى بأرض الشعراء، وكان لتجنب حروف العطف شمولية الشعر للجنسين بصورة مرنة، وينتهي في آخر سطر مكررا نفس العبارة مرتين ليؤكد انتماءهم لكل هذه الأشياء، وتغيب نقطة نهاية النص بما "يشير إلى الانفتاح والتحرر، فيظل أشبه بالخيط القابل للتمطيط"[2] دعمه إطلاق الوقفات كامتداد للوجود.

وظهرت النقاط المتتالية مع علامة الانفعال، في آخر نص "**الوديعة**" لـ (علاوة كوسة)، يقول:

إِنَّ الْقَصَائِدَ بَعْدَ مَوْتَكِ غَادَرَتْ!!! *** **حَتَّى الْقَوَافِي قَدْ بَدَتْ تَتَأَلَّمْ!!!**

..... *** ..... **لَا أَعْلَمْ![3]**

عمّق استبدال النقاط للصدر ومعظم العجز في آخر بيت انتشار الأسى في ذات الشاعر لفقده شقيقته، جاعلا من وجعه مفتوحا لا ينتهي مع النص، كما دل تتابع ثلاث علامات تعجب في صدري البيت الأول عن شدة انفعاله، مع الاكتفاء بواحدة آخر البيت الثاني لتدعيم فراغ البيت في التعبير عن الانفعال.

وتكثفت بالاشتراك مع الفراغ في البداية والنهاية من قصيدة "**كم تشبهك القصائد الحزينة!**"[4]، تقول:

---

[1]-عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص: 74.

[2]-محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص: 303.

[3]-علاوة كوسة: ارتعاش المرايا، ص:100.

[4]-حنين عمر: سر الغجر، ص: من 29 إلى 32.

هَلْ تُشْبِهُنِي الْقَصَائِدُ الْحَزِينَةْ؟؟؟ /0/0 ///0//0 //0/0/
أَمْ أُشْبِهُ الْحُزْنَ وَأُشْبِهُ الْقَصِيدَةْ؟؟؟ /0/0/0 //0/0/ ///0//0 //0/0/

لَسْتُ أَدْرِي... /0//0/
قَدْ يُشْبِهُنِي الْحُزْنُ: /0/0 ///0 /0/0
فِي الْعَيْنِ يَذْوِي وَيَتَّقِدُ /0/0//0/0/0 ///0
كَمَرْكَبٍ يَهْتَزُّ فِي وَقْعِ الرَّحِيلِ //0/0/0//0/0/0//0/0
يَهْفُو إِلَى فِعْلِ الرُّجُوعِ /0/0/0//0/0/0//0/0
لَكِنَّمَا... /0//0/0
يَمْضِي وَيَبْتَعِدُ! [1] /0/0//0/0///0

سألت نفسها في البداية مبرزة حيرتها بتتابع علامات استفهام، بعدها تترك فراغا مقدمة احتمالين الأول في تشبهها بالقصائد الحزينة، والثاني بالحزن والقصيدة، وقد عبّر البياض عن المدة التي استغرقتها في التفكير بالإجابة. ثم افتتحت إجابتها بسطر قصير يحوي ارتيابها في الأمر، منتهيا بعلامة حذف للدلالة على أنها لم تصل إلى حقيقتها بعد، فتتشبه بالحزن مستعينة بوضع نقطتا التفسير لتشرحه بذبول عينها واتقادهما بالدموع لحظة الوداع والرحيل عندما يعز الفراق وتشتعل الرغبة في الرجوع لكن يكون قد فات الأوان، الذي أوحت إليه بعلامة الانفعال لشدة تأثرها، وحزنها لغياب فرصة العودة، كما وظفت وقفة مطلقة (يبتعدُ) للدلالة على انطلاق الألم لحظة الفراق. ثم تتوالى جملتين شعريتين كل واحدة تتألف من سطرين، تقول:

يَهْفُو إِلَى وَطَنٍ أَضَاعَ مَوَانِئَهُ ابْتِغَاءَ الرِّيحِ /0/0//0/0///0//0///0//0/0/ ⇐
وَالشُّبُهَاتِ /0 ///0/0
يَغْفُو عَلَى كَفِّ الضَّيَاعِ وَيَنْتَهِي /0/0//0/0//0/0///0//0
فِي الْقَلْبِ نَزْفًا لِلْقَصِيدَهْ. [2] /0/0//0/0//0/0/0/0

دل غياب علامات الترقيم على شدة توترها الذي دعمه الإيقاع العروضي بتفوق الأجزاء المتغيرة*، مع تنويع القافية بين الإطلاق والتقييد منتهية إلى غفوة حزنها كإلهام للقصيدة. ثم تنتقل إلى الجزء الثاني بالصفحتين المواليتين، متشبهة بالقصيدة، مغيرة موقع نقطتي التفسير بتقديمهما بعد (قد)، تقول:

قَدْ: تُشْبِهُنِي الْقَصِيدَةُ /0/0 ///0// // ⇐
تَخْتَالُ فَوْقَ أَصَابِعِي /0 /0//0/ ///0//0
وَتَسِيلُ مِنِّي جَدْوَلَيْنِ مُغَامِرَيْنِ ///0//0/0//0/0 ///0//0/0
مِنْ لُؤْلُؤِ الذِّكْرَى /0/0//0/0 /0/0 ⇐
وَمِنْ عِشْقٍ تَمَاهَى فِي عُيُونِ الْكَهْرَمَانْ //0 /0/0//0/0//0/0//0/0/00
خَيْطَانِ مِنْ نُورٍ /0/0//0/0 /0/0 ⇐

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 29.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*التامة (03)، المضمرة (06)، المحذوذة (02)، المقطوعة (01)، مضمرة مرفلة (01).

أُعَلِّقُ فِيهِمَا //0 ///0//0

بَيْنِي وَبَيْنَ الْمُنْتَهَى /0/0// 0/0// /0/0/0

رُوحِي الَّتِي... /0/0// 0

تَمْضِي إِلَيْهِ وَلَا تَعُودُ[1] /0/0// 0/0/0 ///0// 00

دفعها الإلهام إلى الكتابة، وتستثير حزنها بنزول دموعها لتذكّر ما مضى، جاعلة منها وصالا عززه التدوير، فربط روحها بالمنتهى دون رجعة مستخدمة علامة الحذف لبيان فقدها الروح بابتعادها عن عشقها، وقد أفاد الوداع والرحيل دلالة انتهاء الحزن على عكس ما حصل في الجزء السابق الذي دعمه تفوق الأجزاء المضمرة مع تقييد الوقفات العروضية (الكهرمان/ لا تعود)، ثم صرحت بتحولها إلى السعادة في الجملتين اللاحقتين، تقول:

فَتُحِيلُنِي بِرَحِيلِهَا بُسْتَانَ فُلٍّ فِي الْهَوَى ///0// 0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0

وَأَصِيرُ عُصْفُورًا صَغِيرًا فَرَّ مِنْ قَفَصِ الْمَدَى///0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0

تَنْمُو عَلَى شَفَتِي وُرُودٌ مِنْ حَنَانْ /0/0// 0/0/0// 0/0/0// 00

يَتَحَلَّلُ الْجَسَدُ الْمُكَلَّلُ بِالنَّدَى ///0// 0/0/0// 0/0/0// 0

أَسْمُو... 0/0/ ⇐

وَأَسْمُو... //0 /0/ ⇐

ثُمَّ أَلْقَى بَابَهُ: /0//0 /0/0// 0

مَطَرَ الْخَلَاصْ[2] ///0// 00

أوحى تساوي أجزاء الكامل الصحيحة والمضمرة* إلى شدة فرحها، يدعمه الانتهاء إلى وقفة تنتمي إلى تفعيلة مضمرة ومذيلة في كلمتي (حنان/ خلاص)، كما توالت علامة الحذف مع تكرار فعل السمو في سطرين يليهما سطر يُختم بعلامة التفسير، بحيث يجمعهم التدوير للإشارة إلى ارتقائها بالموت الذي يشكل نجاتها.

وعمدت إلى تطويل الجملة الأخيرة، قائلة:

وَأَصِيرُ بَعْضًا مِنْ لَهِيبِ الشَّوْقِ ///0// 0/0/0// 0/0/ ⇐

أَوْ بَعْضَ الْجَحِيمْ /0 /0/0// 00

مَا قَدْ يَظَلُّ مِنَ السَّدِيمِ الْمُشْتَهَى /0/0// 0///0// 0/0/0// 0

مِنْ بَعْدِ مَوْتِ الشَّمْسِ مِنْ جُرْحِ التَعَتُّمِ فِي مَسَاءِ النَّازِفِينْ /0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0///0// 0/0/0// 00

فَأَلُـــمُّهُمْ... ///0// 0

وَمِنَ الرَّمَادِ الْمُبْتَلَى بِدِمَائِهِمْ ///0// 0/0/0// 0///0// 0

سَأُضِيئُ أَحْزَانَ السَّمَاءْ! [3] ///0// 0/0/0// 00

أضفى تفوق الأجزاء المتغيرة** هدوء في الإيقاع يحاكي سكينة ذاتها بتشبهها بالقصيدة، مخففة أوجاعها،

---

[1]–حنين عمر: سر الغجر، ص: 30.

[2]– المصدر نفسه، ص ص: 30–31.

* التامة (08)، المضمرة (08).

[3]–حنين عمر: سر الغجر، ص: م31.

** التامة (07)، المضمرة (08)، مضمرة مذيلة (03).

كما جعلت الوقفات العروضية المطلقة في كلمتي (الشوق-المشتهى)، أما المقيدة فضعفها في كل من (الجحيم-النازفين-ألمهم-دمائهم)، مما أظهر التضاد في المعاني، فخدمت المطلقة الجانب المشرق وأفادت المقيدة سياق الظلام والألم، لكنها تجمعها لتنتصر إلى النور مغيرة معاني الحزن وقد كان لعلامة الحذف دلالة انتصار الإشراق على السواد والقضاء عليه رغم هيمنته، كما دعّم تمديد "اللام" بانحرافيته في (ألـــــمّهمْ) تغلب القلة على الكثرة، يعززه تخصيص احتمالها بأنها تشبه الحزن في صفحة واحدة، وصفحتان بالقصيدة بشكل عكسي، لتؤكد قدرة الشعر على إسعادها وتغيير واقعها، الذي تشير إليه علامة الانفعال في الأخير.

ويحوي آخر جزء احتمال السائلين مع إجابتها اليقينية في صفحة مستقلة مليئة بالفراغات، تقول:

قَالُوا: /0/0

هَلْ تُشْبِهُكِ الْقَصَائِدُ الْحَزِينَةْ؟؟؟ /0/0 ///0//0 //0//0/0

أَمْ تُشْبِهِينَ الْحُزْنَ وَتُشْبِهِينَ الْقَصِيدَةْ؟؟؟ /0/0//0 /0/0 ///0//0 /0//0/0

فَأَجَبْتُهُمْ: ///0//0

حُزْنِي...أَنَا؟؟؟ /0//0/0

لَا أُشْبِهُهْ... /0//0/0

حُزْنِي: (أَنَا) /0//0/0

وَ(أَنَا): الْقَصِيدَةْ! [1] ///0//0/0

توسط السطر كلمة واحدة تدل على السائلين النازفين الذين أنهت بدمائهم الحزن، ثم تعود إلى اليمين بسطرين طويلين كامتداد شعري يحوي انتقال الحيرة في أمرها إليهم، بتدعيم تنوع التفعيلات مع تتالي علامات الاستفهام، بعد ذلك تترك فراغا أوحى إلى اتساع الفجوة بين الحقيقة واقتراحهم، راجعة إلى منتصف السطر بلفظة واحدة شكلت تفعيلة تامة مهدت بها إلى تقديم الإجابة الصحيحة لوصولها إلى ضالتها من خلال الأجزاء السابقة بعد قطع شوط طويل، مستعينة في ذلك بتكرار الفراغ، مع أسطر قصيرة ومختصرة، أفادت علاقة الوحدة التي لا تتجزّأ بينها وبين الحزن والقصيدة وليس شبه أحدهما، وقد استندت في ذلك إلى تتابع ثلاث تفعيلات مضمرة منتهية إلى تفعيلة مرفلة أوحت إلى احتواء ذاتها على الكل، وكان لتكثيف علامات الترقيم إشارة إلى ذلك، فقد دلت علامتي الحذف على نفي المعتقدات، وعلامات التفسير لتوضيح المعنى الحقيقي أما الأقواس المحيطة بضمير المتكلم فلجمع هذا الثلاثي في أنا الشاعرة، مما حصر الدلالة الشعرية داخل هذا المقطع بين حركتي التساؤل عن شخصية الشاعرة والإجابة التي تحيط بكل الاحتمالات.

كما تقل أو تنعدم في كثير من النصوص، منها "**قصة الأمس**" لـ (**منيرة سعدة خلخال**)، تقول:

أَرَادَتْ رُوحِي أَنْ تَلْتَفِتَ إِلَيْكَ قَلِيلًا

إِلَى رُوحِكَ. حَيْثُ الشَّغَفُ

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 32.

لَا يَزَالُ مُعَلَّقًا بِشُرْفَةِ الْعُمْرِ
تَمُدُّ بَصَرَهَا
إِجْلَالًا لِقِصَّةِ الْأَمْسْ[1]

ظهرت نقطة واحدة في النص منتصف السطر الثاني موحية إلى سفر روح الشاعرة في الزمن الماضي وتوقفها قرب روح الحبيب لتستقر عنده، وتغيب العلامات بعد ذلك، لتعبر عن رغبتها في الانفصال التام عن عالمها، كما تنعدم أدوات الربط لتدعم دلالة العزلة في الماضي الجميل لشدة الحنين إليه.

وانعدمت تماما في قصيدة "**ذاكرة جرح**" **لـ (فني عاشور)**، يقول:

عَلَى بُعْدِ عَقْدٍ مِنَ الطَّلَقَاتِ
وَخَمْسِينَ أَلْفَ قَتِيلْ
أُحَاوِلُ أَنْ أَتَهَجَّى خُطُوطَ يَدِي
وَأُحَاوِلُ أَنْ أَسْتَعِيدَ خُطُوطَ دَمِي
الْمُتَفَرِّقِ مَا بَيْنَ أَلْفِ قَتِيلْ
أُحَاوِلُ أَنْ أَقْتَفِي أَثَرِي
أَتَقَصَّى الْحَقِيقَةَ فِي مَا اقْتَرَفْتُ
وَأَجْمَعُ مَا يَتَيَسَّرُ لِي مِنْ دَلِيلْ
أَرَى جُثَّةً تَنْفَسُ تَحْتَ السِّلَاحِ الثَّقِيلْ
تُحَارِبُ مَا لَا تَرَى
تَقْتُلُ الْآخَرِينْ مَخَافَةَ أَنْ يَقْتُلُوهَا
تُلَغِّمُ مَا حَوْلَهَا
وَتُصَوِّبُ رَشَّاشَهَا
وَقُلُوبُ الْمَلَايِينِ تَضْغَطُ مِنْ خَلْفِهَا
ثُمَّ تَسْقُطُ بَعْدَ قَلِيلْ
أَرَى أُمَّةً وَضَعَتْ حَدَّ مِنْشَارِهَا الْفَذِّ
فِي عُقْدَةِ الْمُسْتَحِيلْ
أَرَى دَوْرَةً لِلرِّيَاحْ
وَالَّذِي أَضْرَمَ النَّارَ
أَضْرَمَهَا مَرَّةً وَاسْتَرَاحْ
أُحَاوِلُ أَنْ لَا أَرَى
وَأُوَاصِلَ زَحْفِي عَلَى الْجُرْحِ
حَتَّى الصَّبَاحْ
أَذُرُّ قَلِيلًا مِنَ الْمِلْحِ فِي اللَّيْلِ
أُنْعِشُ ذَاكِرَةَ الْجُرْحِ

[1]–منيرة سعدة خلخال: لا قلب للنهار، ص: 101.

كَيْلَا تَضِيعَ الْجِرَاحْ [1]

حيدرة 9 سبتمبر 1999

ذُيِّل النص بتاريخ ومكان كتابته، الذي يعود إلى العشرية السوداء في الجزائر، فيخلدها في هذه القصيدة التي سيطر عليها الحزن والألم، بشكل متواصل طوال عشرة سنوات كاملة، ولم ينته بانتهائها بل هو ممتد للأبد وهذا ما فعّله انعدام علامات الترقيم في النص، مما أنتج قراءة مسترسلة دون توقف حتى عند نهايته.

3- شعرية ارتباطها مع فنون أخرى

ارتبط مبحث الترقيم **مع فن السيناريو**، الذي "يدل على مخطط، فصلا بعد فصل لإحدى التمثيليات"[2] بالاستناد إلى **المونتاج**، وهو «مصطلح يطلق على اختيار المشاهد وترتيبها، وعلى الترابط بين العناصر في سبيل حسن عرض المسلسل أو المشاهد في التلفزيون خاصة» [3] ويتفرع إلى عدة أنواع، كالآتي:

3-1-الترابطي: يحدث بأن يقدم الشاعر عددا من المقاطع "التي تبدو متباينة في المستوى الظاهر لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص إذ تكون بترابطها صورته الكلية"[4] ظهر في نص من الرمل بعنوان "**للعتمة اسم آخر**"[5] لـ (حنين عمر)، وهو ثري بعلامات الترقيم، مرتب من 0 إلى 3، ولكل مقطع صفحة مستقلة، تقول:

0

السؤال:

لِلْعَتْمَةِ... اِسْمٌ آخَرْ: /0/0 ///0/0 /0/0

أَهِيَ الْحُزْنُ الْعَتِيقْ فِي الْعُيُونِ الْمِجْدَلِيَّهْ؟ ///0/0 /00//0/0//0/0//0

أَهِيَ الْجُرْحُ الْعَمِيقْ فِي السُّقُوفِ الْبَابِلِيَّهْ؟ ///0/0 /00//0/0//0/0//0

أَهِيَ... ///0

بَدْءٌ لِضَوْءٍ؟ /0 /0/0

أَوَلَيْسَ الضَّوْءُ: ///0/0 /0/0

عَتْمَةً لَمْ تُرِدْ شُرْبَ التَّوَهُّجْ؟؟؟[6] **/0//0 /0/0//0/0//0**

0

السؤال:

لِلْعَتْمَةِ... اِسْمٌ آخَرْ:

أَهِيَ الْحُزْنُ الْعَتِيقْ فِي الْعُيُونِ الْمِجْدَلِيَّهْ؟

أَهِيَ الْجُرْحُ الْعَمِيقْ فِي السُّقُوفِ الْبَابِلِيَّهْ؟

أَهِيَ...

بَدْءٌ لِضَوْءٍ؟

أَوَلَيْسَ الضَّوْءُ:

عَتْمَةً لَمْ تُرِدْ شُرْبَ التَّوَهُّجْ؟؟؟

---

[1]-عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص: من 43 إلى 46.

[2]-ينظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ج/1، ص ص: 143-144.

[3]- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج/2، ص: 842.

[4]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 253.

[5]-حنين عمر: سر الغجر، ص: من 17 إلى 20.

[6]-المصدر نفسه، ص: 17.

يعني الصفر "الشيء الخالي"[1] فمثّل بداية التساؤل والحيرة مجسدا صورة الفراغ والخلاء من أية فكرة حول الموضوع، "وهو في ذات الوقت الرقم الحاضن المنبت للأرقام بكون الصفر مسح وإفناء كل شيء. ولم تكن الحضارات لتتطور وتظهر لولا وجود مفهومه السحري، ولذلك كان الأول والأكثر شهرة والأشد بساطة ولا يمكن الاستغناء عنه، فبدونه لم تكن العشرة لتكتمل وتعود إلى منشئها صفر واحد، فمعه يبدأ كل شيء وبه ينتهي كل شيء، ولا يمكن أن تستمر الأعداد بدونه"[2] وهذا ما ورد في المقطع 0 الذي ضم سؤالا بثلاث احتمالات، انتهى بإجابة، مما يؤكد يقين الشاعرة بالإجابة الوافية، فانطلقت من متاهة الخلاء والحيرة ووصلت إلى ضالتها بطريقة استفهامية تعيدها إلى نقطة البداية مستعينة بتتابع ثلاث علامات استفهام، كما حقق التوازي التام تركيبا وعروضا بين السطرين (3-4) دلالة تجذر العتمة منذ زمن بعيد جدا يرجع إلى العهد المسيحي ودولة بابل، ثم تعقبهما بمثلث قائم يفيد ترادفها مع كلمة هي في الأصل عكس لها أي (الضوء) مع ازدياد توسع الأسطر لتصل إلى أنها بداية الضوء غير أنها لا تتغذى عليه، كإيحاء إلى أهمية الشعر في بث النور في عقول القراء وتوعيتهم لكل ما يحصل حولهم، وقد كان للمثلث حلقة وصل مع بقية المقاطع الثلاثة متضمنة أيضا ثلاث احتمالات للإجابة. ويتكرر العنوان في بداية كل مقطع كلازمة تفيد ربط أجزاء النص في وحدة متماسكة. والواحد "اسم بني لمفتتح العدد، لا يتجزّأ ولا ينقسم على سواه"[3] عبرت به عن العتمة بمعاني السواد والاكتئاب، تقول:

1

لِلْعَتْمَةِ... اِسْمٌ آخَرْ: /0/0 ///0/0 /0/0
يَنْضَحُ التُّوتُ عَلَيْهِ بِتَعَاوِيذِ السَّوَادْ /0/0/0 ///0/0 /0/0//00
وَيُقِيمُ الدَّمْعُ عُرْسًا كُلَّمَا مَسَّ الْهَدَبْ ///0/0//0/0//0/0//0/0//0
تَارِكًا بِالرُّوحِ نَهْرًا مِنْ بُكَاءْ /0/0/0//0/0//0/0//00
يَتَسَامَى لِلسَّمَاءْ ///0/0 /0//00
فَلْسَفُوهُ ... /0//0/0
ثُمَّ سَمَّوْهُ: (اكْتِئَابًا) /0/0/0//0/0//0/0
إِنَّمَا... /0//0
بِالْأَصْلِ عَتْمَةْ!!! [4] /0/0/0//0

تطابق الاكتئاب والعتمة، قاصدة بالاكتئاب انعزالها إلى نفسها لكثرة الأحزان، فكان بداية لكتابة الشعر في عتمة الليل، وأفادت الارتباط الوثيق بين الحزن والفرح، دعمه تقارب الأجزاء الصحيحة (10) والمتغيرة (11)، مع أسلوب المقابلة بين (التوت-السواد، الدمع-العرس، نهرا-سماء)، ومن خلال فلسفة هذا التضاد انتصر الحزن

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مج/04، ج/27، مادة (ص ف ر)، ص: 2459.

[2]-ينظر: صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية في التراث العربي والإسلامي، المجلة العربية، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، المملكة العربية السعودية، ع/ 456، محرم 1436هـ، ص:84.

[3]-ابن منظور: لسان العرب، مج/06، ج/53، مادة (وح د)، ص ص: 4780-4781.

[4]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 18.

فكان الاكتئاب أصل العتمة. بينما يوجد احتمالين في المقطع الموالي، ف "الاثنان ضعف الواحد"[1] وهو "أول عدد زوجي انفصل عن الوحدة وجميع الأرقام القابلة للقسمة تجد أصلها فيه"[2] وقد وافق توزع المقطع بين ثنائية النور والظلام أو الموت والحياة من خلال التضاد بين الشموس والعتمة، تقول:

2

لِلْعَتْمَةِ... اِسْمٌ آخَرْ: /0/0 ///0/0 /0/0
فِيهِ أَقْدَارٌ مُرِيبَهْ /0/0//0/0/0 /0/0
تَسْرِقُ الْكَوْنَ وَتَمْضِي فِي ثَنَايَاهُ الشَّفِيفَهْ /0/0//0/0/0 ///0/0 /0/0//0/0/0 /0/0//0/0
ثُمَّ تَأْتِي كُلَّ صُبْحٍ /0/0//0/0/0 /0/0
تَحْمِلُ الْمَوْتَ لَهِيباً /0/0//0/0/0 ///0/0
قَدَّ فِيهَا مَرْكِبًا لِلدَّفْنِ يَوْمَ الاِنْبِعَاثْ /0/0//0/0/0 /0/0//0/0/0 /0/0//0/0/0 /0/0//0/0
حَلَّلُوهَا... /0/0//0/0
ثُمَّ سَمَّوْهَا: (شُمُوسًا) /0/0//0/0/0 /0/0//0/0/0
إِنَّمَا... /0//0
بِالْأَصْلِ عَتْمَهْ!!! [3] /0/0 /0/0//0/0

خصصت لها اسما فيه أقدار تأتي صباحا تحمل الموت الذي يقطع فيها طريقا للدفن يوم الانبعاث، مما يبث بداية مضيئة لحياة جديدة، عبرت عنه بهدوء إيقاعي نتج عن هيمنة الأجزاء التامة (17)، موحية إلى طول المشوار وبعده، فمثلت لها بالشموس بما يحاكي ابتعادها عن الأرض، أما عن صيغة الجمع فلتنوع أشكالها.

ثم انتقلت إلى الأخير، ويمثل الرقم ثلاثة "بداية الكثير، أي أقله فالواحد والاثنان قليلان أما ثلاثة فكثير، واللغة العربية هي خير معبر عن هذا الفرق، فالواحد يعنى بالمفرد، واثنان يختص بالمثنى، وتتبدل مع ثلاثة لتبدأ صيغة الجمع"[4] استمدت معانيه من فكرة أنه رقم الكمال عند الصوفيين[5] فهي تشعر وتفكر وتعمل[6]، تقول:

3

لِلْعَتْمَةِ... اِسْمٌ آخَرْ: /0/0 ///0/0 /0/0
يَحْتَمِي بِالآهِ فِينَا ثُمَّ يَذْوِي... /0/0//0/0/0 /0/0//0/0/0 /0/0
يَنْتَهِي حِينَ التَّجَلِّي بَيْنَ أَطْرَافِ الْوَرَقْ /0/0//0/0/0 /0/0//0/0/0 /0/0//0/0/0 /0//0
يَتَوَازَى رَافِدَيْنْ ///0/0 /0//00
فَيَفِيضُ الْعِشْقُ حِينًا ///0/0 /0/0//0/0

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج/01، ج/06، مادة (ث ن ى)، ص ص: 512.

[2]-ينظر: صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية في التراث العربي والإسلامي، ص:85.

[3]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 19.

[4]-فريق القافلة: ملف المثلث والعدد ثلاثة، مجلة القافلة، المملكة العربية السعودية، مج/63، ع/2، مارس-آفريل 2014م، ص:90.

[5]-ينظر: صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية في التراث العربي والإسلامي، ص: 85.

[6]-ينظر: قيصر زحكا: رمزية الأرقام والأشكال الهندسية، موقع: معابر، 29 ديسمبر 2018م، الساعة: 14:23.

يُغْرِقُ الْأَرْضَ الرَّطِيبَهْ /0//0/0//0/0//0/0
وَيَفِيضُ الْحُزْنُ حِينًا ///0/0 /0/0//0/0
مُغْرِقًا سَقْفَ السَّمَاءِ /0//0/0//0/0//0/0
جَفَّفُوهُ... /0//0/0
ثُمَّ سَمَّوْهُ: (الْقَصِيدَهْ) /0//0/0//0/0//0/0
إِنَّمَا... /0//0/ ⇐
بِالْأَصْلِ عَتْمَهْ!!! [1] /0/0//0/0//0/0

تحركت بين ثلاثية الشعور المنقسم بين العشق والألم، واستعانت بالتوازي بين (5-6-7-8)، معبرة عن غزارة الدموع بسبب العشق وأخرى بفعل الحزن، ثم تركز على الفكر الذي تجسده ملكة الشعر لتنتهي إلى كتابة قصائدها على الورق كعمل أدبي رغبة في الانتهاء إلى تساوي القصيدة مع العتمة، كما ظهر ارتفاع بسيط في الأجزاء المتغيرة، مما زاد في حركة الإيقاع التي تحاكي تنقلها، وأدى الحذف في السطر (3) دلالة انتهاء الوجع بكتابة الشعر، وفي هذه المرة هيمنت الأجزاء التامة لتصريحها المباشر بتسمية العتمة بالقصيدة. كما اتخذت نفس الهيئة المكانية في الأسطر الأربعة الأخيرة من كل مقطع (1-2-3) في عدد الكلمات وعلامات والترقيم والتركيب وحتى الوزن بالإضافة إلى تكرار العنوان كلازمة استهلالية مفيدة تساوي جميع المسميات المقترحة مع العتمة الذي تدعمه علامات الانفعال المتتالية في تعدد المسميات.

كما اتصلت به **متحدا مع فن المسرح**، وقد ظهر السيناريو على مستوى تخطيط المشاهد في نص شاركت به (**حنين عمر**) في الموسم الأول من مسابقة "**أمير الشعراء**"* عنوانه "**على مسرح المتنبي**"[2] جعلت منه مسرحية تعرض على كل الجماهير العربية، أبطالها: هي و(المتنبي/ ت:354هـ)** ولجنة التحكيم، مستعينة **بالتفريع الرقمي** بوضع رقم جوار كلمة (المشهد) لتكوين نص منفصل بتشكيل عضوي متكامل، كما أدخلت أسلوب القناع الذي يعتبر من تقنيات فن المسرح، من خلال شخصية (المتنبي) بسمات الغرور والاعتزاز بالنفس التي عرف بها، " كقناع تتخفى وراءه دلالات بعينها تتقصد إسقاطها على الواقع"[3] بشكل موضوعي دون التجرد من ذاتها، بعد شعور بالغربة والظلم على مسرح المسابقة، لمواجهة خصوم لم يقتصروا على المتسابقين الأشداء فقط بل تعدوهم إلى أعضاء اللجنة فوجدت ضالتها في (المتنبي) الذي تميز بصموده أمام المنافسين. مدمجة "مشاهد الماضي

---

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 20.

*عرضت في قناة خاصة بالمسابقة تحمل اسمها وعلى قناة أبو ظبي في 19-07-2007م، يتولى لجنة التحكيم خمسة أعضاء، النقاد: صلاح فضل، عبد الملك مرتاض، علي بن تميم، نايف الرشدان، والممثل المسرحي غسان مسعود، وقد أحدثت صخبا إعلاميا كبيرا وهي مستمرة إلى يومنا هذا.

[2]-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من باب الجحيم)، ص: من 11 إلى 19.

**هو أبو الطيب أحمد ابن الحسين الجعفي، ولد في 303هـ بـ "الكوفة"، سمي (المتنبي) لادعائه النبوّة، عاش أفضل أيام حياته وأكثرها عطاء في بلاط "سيف الدولة الحمداني" بـ "حلب" وكان من أعظم شعراء العرب وأكثرهم تمكنا من اللغة، وكان لسيف الدولة مجلس يحضره العلماء كل ليلة، وقد استثار حبه للمتنبي غيرتهم منه، له مكانة سامية لم تتح مثلها لغيره، توفي عام 354هـ" أبو الطيب أحمد المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1983م، ص ص: 05-06.

[3]- هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، ط/1، 2006م، ص: 258.

في الحاضر عبر عملية "تناص" داخلي في الصورة المرئية"[1] التي تتحد مع العبارات اللغوية، مما منح جمالية ذات جاذبية لسماع النص وقراءته. استهلت النص بإهداء، تقول:

إهداء

الشخصيات الرئيسية:

إِلَى (الْمُتَنَبِّي) لِأَنَّهُ لَا يُحِبُّ الْجِنِّيَّاتْ

إِلَى مَنْ لَا يُتَابِعُونَ نَشرَاتِ الْأَخْبَارِ الْعَرَبِيَّة

إِلَى مَنْ ذُبِحْنَ بِسَيْفِ (مَسْرُورٍ) صَمْتًا وَكَبْتًا وَقَهْرًا وَحُزْنًا وَ...أَشْيَاءَ أُخْرَى.

إِلَى أَطْفَالِ–أَنَا مِنْهُمْ–سرَقُوا أَحْلَامَهُمْ وَانْتِمَاءَهُمْ وَاتَّهَمُوهُمْ بِالْخِيَانَةِ الْعُظْمَى لِأَنَّهُمْ: يَحْلُمُونَ بِوَطَنٍ أَجْمَلْ.

وَ.....

إِلَى آخِرِ حَبَّةِ شُوكُولَا فِي جَيْبِي! [2]

ظهرت عبارة (الشخصيات الرئيسة) أكبر حجما من عنوان النص ومن كلمة (إهداء)، لتنبه القارئ إلى أهميتها جامعة ملخصا للنص من خلال ما توحي إليه من معاني، فابتدأت بـ (المتنبي) لأنه يتغلغل في ثنايا النص بكثافة، واختارته لتماثلها معه في الاعتداد بالنفس، مع الطموح إلى الوصول إلى قمة الشعر بصوتها الأنثوي، كوصوله إلى سيف الدولة، وتعليلها بأنه لا يحب الجنيات لعدم العثور في الدراسات التي أجريت عليه جدية قصة حب تجمعه مع أي امرأة، موحية إلى عدم اقتحام المرأة عالم الشعر منذ زمن بعيد بشكل قوي لسلطة الرجال عليه، واستخدمت كلمة (الجنيات) بدل النساء لتشير إلى فئة الشاعرات فالشعر نفثة من الشيطان[3]، ولتثبت تفوقها ثم تهديه (**إلى من لا يتابعون نشرات الأخبار العربية**) قاصدة المغيبين عن أحداث العصر، والمعتقدين بتوقف الإبداع الجاد عندهم دون الاعتراف بالجيل الجديد. أما عن **المذبوحات بسيف (مسرور)**، ف (مسرور) هو قاطع رؤوس زوجات (شهريار)، في "ألف ليلة وليلة"، "وكان الوزير مسئولا عن إحضار الفتيات الصغيرات إلى الملك، لثلاث سنوات ومرة أمره بأن يحضر له فتاة بكرا لكن الأهالي أخفوا بناتهم ولم يبق إلا ابنتيه (شهرزاد ودنيا زاد)، وعندما وجدته (شهرزاد) مهموما سألته السبب فأخبرها بالأمر، هدّأت من روعه وطلبت منه أن يزوجها منه فإما أن تعيش وإما أن تكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من يديه"[4] استغلت قدراتها "بمعرفة التاريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين لجمعها ألف كتاب من كتب التاريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء[5] في سرد حكايات مشوقة، وقد "أوصت أختها أن تزورها ليلة زفافها بعد أن تطلب منه توديع أختها

---

[1]–ينظر: صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، ص: 09.

[2]–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من باب الجحيم)، ص: 11.

[3]– ورد في الحديث الشريف: "**أَعُوذُ بِاللهِ مِن هَمْزِهِ، وَنَفْثِهِ، وَنَفْخِهِ**" يفسر النفث بالشعر، ومعناه أوحى إلي." ينظر: أبو عبيد أحمد بن محمد الهروي: الغريبين في القرآن والحديث، تح: أحمد فريد المزيدي، مكتبة نزار مصطفى الباز، المملكة العربية السعودية، ج/6، ط/1، 1999م، ص: 1866.

[4]–ألف ليلة وليلة: ج/1، ص:16.

[5]–المرجع نفسه، ص:18.

الصغرى بحجة أنها لم تراها قبل المغادرة، وعند حضورها تطلب منها أن تحدثها حديثا مسليا"[1] تشد الحاكم به إليها متجنبة ذلك المصير. فأشارت بـ "سيف مسرور" إلى ردع الإبداع الأنثوي في العالم الشرقي الذي تدعمه حالة الاستسلام والفشل المسيطرة على المبدعات اللاتي تختلف عنهن عازمة على توثيق وجودها بثقافة عالية في شتى المجالات منذ نعومة أضافرها[2] لتنال المجد والخلود مثلما فعلت (شهرزاد)، دالة بها على ذاتها عن طريق (مسرور) بأسلوب جمالي لا يخلو من التشويق. وتختم إهداءها بعبارة (**إلى آخر حبة شكولا في جيبي!**) مسبوقة بـ "واو" منسحبة إلى منتصف الصفحة، ومتبوعة بنقاط متتالية إلى آخر السطر، دالة على استمرارها في كتابة الشعر بعد إقصائها الذي أوحت إليه بالنقاط المتتابعة، ثم انزاحت قليلا أسفل الواو وكتبت العبارة متبوعة بعلامة الانفعال، كإشارة إلى تميزها وتفردها ممثلة لإبداعها بآخر حبة شوكولا في جيبها أي مستورة لتوحي إلى مواصلتها الكتابة إلى آخر لحظة في حياتها فهي حلوة رغم سوادها، لتستمر في مشوارها في ساحة مليئة بالمنافسين والمتعصبين الأشداء، رافضة التراجع عنه لاستمتاعها بكل الأجواء رغم معاناتها.

ثم تتتابع سبعة مشاهد على التوالي مستخدمة حوار الذات وحوار الآخر كالآتي:

المشهد الأول

لَا الْخَيْلُ تَعْرِفُنِي وَلَا الْبَيْدَاءُ	***	**لَكِنَّمَا اللَّيْلُ الْقَدِيمُ صَدِيقِي**	**0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/**	**0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/**
فَلَكَمْ بَكَتْ فِي جَوْفِهِ الْخَنْسَاءُ	***	**وَلَكَمْ شَكَا مِنْ أَدْمُعِي وَشَهِيقِي**	**0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/**	**0/0/// 0//0/0/ 0//0/// 0/0**
أَنَا طِفْلَةٌ وَشَرَائِطِي حَمْرَاءُ	***	**لَكِنَّ بَعْضَ الْجِنِّ بَلَّلَ رِيقِي**	**0//0/// 0//0/// 0//0/0/**	**0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0**
عَطْشَى غَدَوْتُ وَمَوْرِدِي الصَّحْرَاءُ	***	**أَمْشِي الْهُوَيْنَى وَالضَّيَاعُ طَرِيقِي**	**0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/**	**0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0**
وَغَدَوْتُ أَكْتُبُ وَالْمَحَابِرُ مَاءُ	***	**فَيْضًا مِنَ الْغَيْضِ الَّذِي بِحَرِيقِي**[3]	**0//0/// 0//0/// 0/0/**	**0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0**

تفوقت الأجزاء المتغيرة على التامة* معبرة عن بلوغها مكانة (المتنبي) في زمن يختلف عن عصره، بنفي معرفة الخيل والبيداء لها على عكسه مع الاتفاق معه في صداقة الليل، كما تفخر بصوت الشعر الأنثوي ممثلة له بـ (الخنساء/ ت 680م)**، فدلت بالتصدير في البيت الثاني عن معاناتها كـ (الخنساء) في التصاق الألم بملكة الشعر، فأجمل ما في الحزن أنه منبع الحكمة. ثم تستحضر ذاتها بتفوقها رغم صغر سنها بعبارة "شرائطي حمراء" مشيرة إلى حالة التميز بتكرار "لكنّ" في البيتين (1-3)، "اشتد اهتمامها بالقراءة بعد منعها عن اللعب خارج المنزل كبقية الأطفال، لخوف والديها عليها لأنها الوحيدة، فشغلت وقتها بالمطالعة متعثرة بكتب الشعر، واكتشفت امتلاكها

---

[1]- ألف ليلة وليلة: ج/1، ص:18.

[2]- ينظر: حصة بيت القصيد: تقديم: زاهي وهبة، إخراج: علي حيدر، قناة الميادين، بيروت-لبنان، 2016/05/03م.

[3]-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من باب الجحيم)، ص:12.

*تنوعت بين المضمرة (12) والمقطوعة (06) والمضمرة المقطوعة (04)، الصحيحة (08).

**تُماضر بنت عمرو بن الحارث، شاعرة مخضرمة، ولدت بجزيرة العرب لقبت بالخنساء لصغر أنفها وارتفاع أرنبتيه، أسرتها من أشرف القبائل، لها أب وأخوين لا يجرؤ أحد على نقض ما يقولون، عرفت برجاحة عقلها، واتزان فكرها، مع حرية الرأي وقوة الشخصية، وهو أمر انفردت به عن بنات عصرها، تعرضت إلى حزن كبير بمقتل أخيها "معاوية"، ثم "صخر" وأقامت على قبره زمانًا تبكيه وتندبه وترثيه حتى عميت، توفيت في زمن معاوية بالبادية 680م. ينظر: تماضر الخنساء: ديوان الخنساء، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط/2، 2004م، ص:06 وما بعدها.

لملكته، مما أدخلها في متاهاته المختلفة عازمة الحصول على ثقافة كبرى لتفهم قديمه وحديثه بأسس متينة استنادا إلى المعاجم والكتب النقدية والقصص والأساطير والروايات"[1] فكبرت موهبتها التي تفخر بها، وقد أشارت إليها بتردد لفظة "غدوت" في البيتين (4-5) معززة ذلك بعبارة "أكتب والمحابر ماء" قاصدة شفافيتها وصدقها بعيدا عن السرقات الأدبية، سعيا نحو التميز الذي التصق بـ (المتنبي) في منافسة الوصول إلى (سيف الدولة)، مثلما وقع في المسابقة أمام اللجنة بعرض قوي أوحى إلى استقلالها عن البداوة القديمة، "متجاوزة غربة الشعر التي فرضتها أشكال الحداثة الشعرية الغربية، فعبرت عن ذاتها وواقعها وعن حركة التاريخ انطلاقا من التراث العربي، فهي تعارض (المتنبي)، لكنها تسعى إلى الاحتذاء به، بنفي نرجسيته وإبراز صوتها"[2] لانشغالها بالمصير العام للشعر المعاصر في شكل حداثي انطلاقا من التناص مع التراث العربي، "فتقف معه موقف الند لتحاوره وتعارضه بالنفي، وبالتغيير"[3] هادفة إلى التخلص من التبعية، وتقول في المشهد الثاني:

المشهد الثاني

اَلْوَيْلُ... ضِدِّي خَمْسَةٌ خُلَفَاءُ	***	**وَأَنَا التَّمَرُّدُ صَاحِبِي وَعَشِيقِي**	**0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/**	**0/0/// 0//0/// 0//0///**
بِي جُمْلَةٌ صَعْبٌ بِهَا الْإِمْلَاءُ	***	**مَاذَا أَقُولُ وَخَيْبَتِي تَطْوِيقِي؟**	**0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/**	**0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/**
عَبَثًا حَلُمْنَا يَسْقُطُ الْأَعْدَاءُ	***	**وَقَبِيلَتِي إِنْجَازُهَا تَفْرِيقِي**	**0/0/0/ 0//0/0/ 0//0///**	**0/0/0/ 0//0/0/ 0//0///**
مَكْلُومَةٌ فِي الْمَوْجِزِ الْأَنْبَاءُ	***	**وَالـ آهُ يُوجِزُ صَمْتُهَا تَعْلِيقِي**	**0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/**	**0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/**
أَيْنَ الْبُطُولَةُ... وَالْحُمَى جَرْدَاءُ	***	**وَرِمَاحُ هِنْدٍ كَبَّرَتْ بِعَمِيقِي؟**	**0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/**	**0/0/// 0//0/0/ 0//0///**
فَلَكَمْ نَفَيْتُ وَأَغْيُنِي إِدْلَاءُ	***	**وَلَكَمْ أَزَدْتُ مِنَ الْأَنَا تَصْدِيقِي**	**0/0/0/ 0//0/// 0//0///**	**0/0/0/ 0//0/// 0//0///**
وَلَكَمْ رَوَى فِي جُرْحِنَا الْشعَرَاءُ	***	**بَغْدَادُ جُرْحِي... أَمْهِلُوا تَفْتِيقِي**	**0/0/// 0//0/0/ 0//0///**	**0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/**
وَالْقُدْسُ جُرْحٌ وَالْفُؤَادُ إِنَاءُ	***	**مَنْ ذَا يُزِيلُ النَّزْفَ مِنْ تَشْقِيقِي؟**[4]	**0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/**	**0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/**

جعلت من مطلع المشهد السابق لازمة تتكرر إلى المشهد ما قبل الأخير، كـ "العلامة اللازمة في حقل المسرح بحيث تتكرر جملة بعينها من مشهد إلى آخر تكرار متطابقا"[5] أوحت به إلى إحساسها بظلم اللجنة التي لم تنصفها بضمها إلى منافسة مجموعة من ذوي الخبرة الطويلة[6] مستندة في ذلك إلى علامة الحذف التي لا يصحبها توقف إيقاعي كإشارة إلى غياب العدل، تدعمه بالاستفهام الإنكاري في عجز البيت (2)، ويستمر ارتفاع الأجزاء المتغيرة* دالة على قوة الخصم ونقص التامة التي مثلت خسارتها لصراحتها، فهي جريئة تواجه بصدق ولا تخشى الإقصاء، بل تسعى إلى نيل الرضا على حقيقتها لا بالمجاملات والنفاق. كما تعاني خيبة أمل لما أشيع عنها من

---

[1]-حصة بيت القصيد: تقديم: زاهي وهبة.

[2]-ينظر: آمنة بلعلى: خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت-لبنان، ط/1، 2014م، ص: 230 وما بعدها.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 237.

[4]-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من باب الجحيم)، ص ص: 13-14.

[5]-ينظر: هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص ص: 247-248.

[6]-فيحان الصواغ: حنين عمر.. في حوار خاص بعد أمير الشعراء، موقع: http://www.anhaar.com، 05 جانفي 2019م، الساعة: 10:45.

*تنوعت بين المضمرة (19) والمقطوعة (05) والمضمرة المقطوعة (11)، الصحيحة (13).

الجمهور الجزائري بأنها دخلت المسابقة بواسطة لا بقدراتها، مستفيدة من التصدير في البيت (4) (الموجز/ يوجز)، مع فصل (ال) التعريف عن حرف (آه) لتوحي إلى بطء الزمن حين التوجع الذي يستقر داخلها بصمت، لكنها توبخه بالاستفهام في البيت (5) لأنه لم يساندها بل أنهك معنوياتها بتضمين علامة الحذف بعد مفردة (البطولة)، كما عبرت عن تعبها لما يقع على العراق والقدس بالتصدير والتوازي في البيتين (6-7) مع تكرار كلمة (جرح) المرتبطة بضمير المتكلم والاستفهام في البيت الأخير مستعطفة اللجنة بغية إعطائها مهلة لإفراغ شجنها بمشاركات أخرى، مما ساعد القارئ على استحضار الأحداث الواقعة على المسرح وتخيلها. تستمر في المشهد الثالث، قائلة:

المشهد الثالث

اَلْوَيْلُ... ضِدِّي خَمْسَةٌ خُلَفَاءُ	***	**وَأَنَا التَّمَرُّدُ صَاحِبِي وَعَشِيقِي**	**0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/**	**0/0/// 0//0/// 0//0///**
لَا تَنْظُرُوا نَحْوِي أَنَا شَوْهَاءُ	***	**لَمَّا أُرَاجِعُ فِي الْأَسَى تَعْتِيقِي**	**0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/**	**0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/**
لَا تَسْأَلُوا طِفْلًا لِمَ الظَّلْمَاء	***	**بِالْقَلْبِ تَخْفُقُ اِسْأَلُوا (تَخْفِيقِي)**	**0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/**	**0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/**
مُدُنِي مَضَتْ عُنْوَانُهَا الْغُرَبَاءُ	***	**يَا غُرْبَتِي صُبِّي الْعَنَا وَأَرِيقِي**	**0/0/// 0//0/0/ 0//0///**	**0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/**
هُزِّي إِلَيْكِ سَيَسْقُطُ الْإِيحَاءُ	***	**وَيَجِيءُ وَعْدُ اللَّهِ مِنْ تَمْزِيقِي**[1]	**0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/**	**0/0/0/ 0//0/0/ 0//0///**

دل نقص الأجزاء التامة مع ارتفاع المتغيرة* على طول الزمن عليها لمعاناتها الناتجة عن أسباب متنوعة تتمثل في الغربة وظلم اللجنة وقوة المنافسين الأشداء، إلا أنها ظلت صامدة كما فعل (المتنبي) ليصل إلى "سيف الدولة"، واستفادت من النهي الذي حققت به التوازي بين البيتين (2-3) لتفيد في (2) عدم الاستهتار بها كونها امرأة قليلة الخبرة وهذا ما دعمه توظيف كلمة "طفلا" في البيت (3) كما جعلت مفردة "تخفيقي" بين قوسين لأن الظلماء تخفق داخل قلبها والخفقان يكون من الداخل ولأنها يافعة فإن ذلك يمنحها الحيوية والنشاط مؤكدة ثقتها بما تكتبه، بالإضافة إلى التصدير بتكرار لفظة "اسألوا" راجية عدم التسرع في الحكم، مع ترديد صيغة الغربة في البيت (4) موحية إلى معاناتها في الإمارات مع اغترابها في بلدها "الجزائر" "وقد ذكرت ما فعله بها "الطاهر وطار**" عندما زارته لتعرض عليه بعض قصائدها فنصحها بأن تجد لنفسها رجلا تتزوجه، فانزعجت كثيرا في ذلك الوقت[2] مما دفعها إلى ترقب إنصافها من الله عزّ وجل فكان التناص مع قصة "مريم العذراء" التي أوحى إليها الربّ الانعزال عن قومها اللذين قذفوها، إلى نخلة حتى تلد النبي "عيسى عليه السلام" [3] فيبرئها بمعجزة تكلّمه في المهد، مثلما سيفعل إبداعها الذي لن يتوقف عند هذه المسابقة بل سيستمر إلى أن تنال مبتغاها من المجد والتقدير. فتعددت

1-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي تحته من باب الجحيم)، ص ص: 14-15.

* تنوعت بين المضمرة (13) والمقطوعة (04) والمضمرة المقطوعة (06)، موقوصة (01)، التامة (06).

** «روائي جزائري ولد في 16 أوت 1936م بـ "سوق أهراس"، درس في معهد "عبد الحميد بن باديس" بـ "قسنطينة"، والتحق في مطلع الخمسينات بجامع الزيتونة بـ "تونس"، انظم إلى جبهة التحرير الوطني سنة 1956م، نشر القصص في جريدتي "الصباح، والعمل" ومجلة "الفكر" التونسية، اشتغل في الصحافة التونسية، وفي 1962 أسس أسبوعية الأحرار بـ "قسنطينة"، توفي في 2010/08/12م.» ينظر: حاج موسى شهيرة: الطاهر وطار أيقونة الأدب الجزائري، رحلة مليئة بالعطاء في ذكرى رحيله الثالثة، موقع الجبهة، 13 فيفري 2019م، الساعة: 14:05.

2-حصة بيت القصيد: تقديم: زاهي وهبة.

3- سورة مريم، الآية (22-23).

الشخصيات التي تمثّلتها، مما نوّع الحوار بين الداخلي والخارجي، اللذان يجتمعان معا في المشهد الموالي، تقول:

المشهد الرابع

اَلْوَيْلُ... ضِدِّي خَمْسَةٌ خُلَفَاءُ	***	وَأَنَا التَّمَرُّدُ صَاحِبِي وَعَشِيقِي	/0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/// 0//0/// 0//0///
يَا جِيلَ صَمْتٍ وَالدُّمَى صَمَّاءُ	***	فِي مَسْرَحٍ لَمْ يَعْبِهِ تَصْفِيقِي	/0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	/0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
يَا جِيلَ حُزْنٍ هَدَّهُ الْإِقْصَاءُ	***	قَدْ جَرَّمُونِي... مُغْلَقٌ تَحْقِيقِي	/0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	/0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
فَرَفَعْتُ جَفْنِي وَاعْتَرَاهُ دُعَاءُ	***	يَا رَبُّ رِفْقًا بِامْتِزَاجِ عَقِيقِي	///0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	/0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/
أَهْلِي وَإِنْ جَارُوا عَلَيَّ سَوَاءُ	***	مِنْهُمْ أَبِي وَمُدَلِّلِي وَشَقِيقِي[1]	/0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/// 0//0/// 0//0/0/

يزداد انخفاض التفعيلات الصحيحة*، لاستمرارها في العتاب ويظهر التضاد في البيت (2) بين (صماء، تصفيقي/ إقصاء، تحقيقي)، لاحتوائهما أجزاء مضمرة مقطوعة (متْفاعلْ) أوحت إلى اختفاء وانقطاع عدالة اللجنة وشعبها، عززت هذه الدلالة بالتوازي مرددة أسلوب النداء في البيتين (2-3) ليتحقق التساوي التركيبي والعروضي، مع تكثيف (الميم والعين) البينيين مشيرة إلى تعادل الوجع بفعل ظلم شعبها واللجنة، مما كثف غربتها واغترابها، فتلجأ مرة أخرى إلى الخالق عز وجلّ أن يرفق بشعرها الذي مثلت له بكلمة "عقيقي"**، مفيدة مرافقته لها وهي جنين في بطن أمها، كتمثيل لحداثة ولادتها في الوسط الشعري، لأنها حوربت بشدة لاختلافها عن السائد، موظفة التناص من بيت لـ (**الشريف قتادة أبو عزيز*** **ت/ 618هـ**)،يقول:

بِلَادِي وَإِنْ جَارَتْ عَلَيَّ عَزِيزَةٌ ... وَأَهْلِي وَإِنْ ضَنُّوا عَلَيَّ كِرَامُ"[2]

فهي متمسكة بالجزائر رغم كل شيء، وترد على من قذفها من شعبها في المشهد الخامس بأسلوب راق، تقول:

المشهد الخامس

اَلْوَيْلُ ضِدِّي خَمْسَةٌ خُلَفَاءُ	***	وَأَنَا التَّمَرُّدُ صَاحِبِي وَعَشِيقِي	/0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/	///0/0/ 0//0/// 0//0///
قَالُوا الْقَضِيَّةُ مَجْلِسٌ وَإِمَاءُ	***	وَضَعُوا شَرَابَ الذُّلِّ فِي إِبْرِيقِي	/0/0/// 0//0/// 0//0/0/	///0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
فَأَنِفْتُ أَشْرَبُ وَالْحَشَا رَمْضَاءُ	***	وَأَبِيتُ يَغْرُبُ فِي الْبُكَا تَشْرِيقِي	///0/0/ 0//0/// 0//0/0/	///0/0/ 0//0/// 0//0/0/
مَا كُنْتُ جَارِيَةٌ أَنَا الطَّلْقَاءُ	***	مَا كَانَ نَخَاسٌ لَهُ تَسْوِيقِي	/0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/	/0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
يَا ابْنَ الْمَكَارِمِ جَدَّتِي الزَّهْرَاءُ	***	إِنْ كُنْتَ صَبًّا فَالصَّبَا تَعْرِيقِي	/0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/	/0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
دَجْلِيَّةٌ بَحْرِيَّةٌ حَوْرَاءُ	***	ضَاهَى الشُّمُوس تَعَفُّفِي وَبَرِيقِي	/0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	/0/0/// 0//0/// 0//0/0/
طُوبَى لِنَفْسِي نَفْسُهَا الشَّمَّاءُ	***	عِطْرِي الْبَلَاغَةُ وَالْقَصِيدُ رَحِيقِي	/0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0/0/// 0//0/// 0//0/0/

---

[1]-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من باب الجحيم)، ص: 15.

* الصحيحة (04)، تنوعت بين المضمرة (16) والمقطوعة (06) والمضمرة المقطوعة (04).

** العقق البرق وسط السحاب كأنه سيف مسلول، والعقيق: هو شعر مولود ينبت وهو في بطن أمه، لأنه يشق الجلد". ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/04، ج/34، مادة (ع ق ق)، ص: 3042-3043.

*** أمير مكة وحفيد الرسول عليه الصلاة والسلام وأمه الزهراء.

[2]-ينظر: من القائل: بلادي وإن جارت علي عزيزة ... وأهلي إن ظنوا علي كرام، موقع: www.thaqafaonline.com، 29 ديسمبر 2018م، الساعة: 06:00.

لَا تُخْدَعَنَّ إِذَا أَنَا الْحَسْنَاءُ * عِنْدَ اللُّزُومِ فَصَاحَتِي تَوْثِيقِي[1] /0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**

استندت إلى ارتفاع محسوس في الأجزاء الصحيحة* للمواجهة القوية على المسرح، فسيطر صوتها على صوت (المتنبي) لحساسية الموقف الذي يُعنى بشرفها وسمعتها، وتستمر في التواصل مع عهد أحفاد الرسول عليه الصلاة والسلام، مستندة إلى شرف الانتساب إلى الإسلام والعفة، فخاطبت (المتنبي) على أنه صاحب الإشاعة ولأنها شجاعة وعفيفة ردت بكل وقار مستفيدة من التوازي الأفقي العروضي في البيت (3) مع التقابل الدلالي في شطريه رافضة احتساء شراب الذل رغم عطشها الشديد في عبارة "والحشا رمضاء" والتخلي عن شرقيتها كامرأة حرة لا تباع ولا تشترى، بتدعيم التصدير بأسلوب النفي في البيت (4)، مستندة إلى شرف نسبها بعبارة "جدتي الزهراء"، وارثة العفة والبريق عن ابنة الرسول –عليه الصلاة والسلام– أشرف خلق الله، مع الجناس الاشتقاقي في عجز البيت (5)، مؤكدة جمالها بتتالي ثلاث صفات في شطر البيت (6) تحوي أنوثتها مع الثبات على مبادئها، فهي أنثى جد قوية لتسلحها بعطر البلاغة ورحيق القصيد ومرجع الفصاحة واجتماع هذه الميزات بعيدا عن جمالها وأناقتها هو سبب قبولها وتحصينها من كل طامع فاسق.

بعدها تنتقل إلى أطول مشهد يتألف من أحد عشر بيتا، تخاطب فيه خطيبها، قائلة:

المشهد السادس

اَلْوَيْلُ ضِدِّي خَمْسَةٌ خُلَفَاءُ	*******	**وَأَنَا التَّمَرُّدُ صَاحِبِي وَعَشِيقِي**	**/0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**	**///0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**
مَا الشِّعْرُ تَاجٌ نَالَهُ الْأُمَرَاءُ	*******	**هُوَ مَا تَفَجَّرَ سِرُّهُ مِنْ ضِيقِي**	**/0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**	**///0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**
مَا كُلُّ حُلْمِي بُرْدَةٌ وَعَطَاءُ	*******	**أَنَا جِئْتُ أَبْغِي فِي دَمِي (تَهْرِيقِي)**	**/0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**	**///0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**
آهٍ حَبِيبِي... لَا تَخَفْ فَالْحَاءُ	*******	**سَتَصِيرُ ضَوْءً إِنْ هَمَسْتَ أَفِيقِي**	**/0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**	**///0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**
نَحْوَ الْمَنَافِي وُجْهَتِي دَهْمَاءُ	*******	**لَكِنَّ حُبَّكَ فِي الظِّلَالِ عَتِيقِي**	**/0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**	**///0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**
اَلْحُبُّ يَبْقَى لَوْ قَضَى الْإِفْنَاءُ	*******	**خَيْطًا بِهِ فِي الْمُنْتَهَى تَعْلِيقِي**	**/0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**	**///0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**
آهٍ حَبِيبِي... عِطْرُكَ الْإِسْرَاءُ	*******	**دَعْنِي فَمِعْرَاجُ الشِّفَاهِ رَهِيقِي**	**/0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**	**///0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**
دَعْنِي فَهَذِي لَيْلَةٌ لَيْلَاءُ	*******	**فِيهَا جُنُونِي قَاتِلِي وَشَفِيقِي**	**/0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**	**///0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**
دَعْنِي فَهَذِي غَزْوَتِي الْغَرَّاءُ	*******	**فِيهَا تُنَاصِرُ مُهْجَتِي تَوْرِيقِي**	**/0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**	**///0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**
نِصْفٌ بِهَا مِلْيُونُنَا الشُّهَدَاءُ	*******	**وَالنِّصْفُ فِي مَاءِ الْفُرَاتِ غَرِيقِي**	**/0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**	**///0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**
نَظَرِيَّتِي أَنْ تُقْلَبَ الْأَشْيَاءُ	*******	**وَلَرُبَّمَا الْأَخْطَاءُ فِي تَطْبِيقِي[2]**	**///0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**	**///0/0/0 /0//0/// 0//0/0/ 0/0/0**

ساد انخفاض الأجزاء الصحيحة، يمكن تقسيمه إلى وحدات، الأولى (1–2–3) تصرح بأنها لم تشارك من أجل الفوز لا بالبردة ولا بالمال بل للتعريف بإبداعها وإيصاله إلى الجمهور العربي، مما يحيل إلى تيقنها من أنها ستقصى قبل المرحلة النهائية. الثانية (4–5–6) سيطرت عليها التفعيلات المتغيرة لتغير طريقة الحوار مع خطيبها بعيدا عن التمرد، وهذا ما دعمته علامة الحذف بعد عبارة "آه حبيبي ..."، وارتفعت الأجزاء المضمرة لهدوئها

[1]–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من باب الجحيم)، ص ص: 16–17.

*الصحيحة (14)، المضمرة (17)، المضمرة والمقطوعة (11)، مقطوعة (05)، موقوصة (01).

[2]–حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من باب الجحيم)، ص: 17–18.

ورزانتها مشهرة ثقتها العالية بنفسها لخصوبة وجمال إبداعها بدعم حبيبها الذي "قطع مسافة نصف الكرة الأرضية ليشجعها، ويحميها بحبه من كل ما يؤرقها"[1] فمنحها حبه وثقته بها، مع إبداعها كل الحرية والخلاص من وجع الغربة، كما اشترك عشقها له مع الشعر في ميزة الخلود حتى بعد الموت ببقائه مسجلا لدى القراء عبر الأجيال. تشتد المنافسة في الثالثة (7-8-9-10-11)، وهي متمسكة بموقفها، محتمية بحبيبها وقد أشارت في المشهد السابق إلى أن عطرها (البلاغة) وضمن ها السياق جعلت عطره (المعراج)، مما أضفى سمة القداسة والعظمة لحبهما بما يحاكي مكانة شعرها، وتتمرد على اللجنة لعدم إنصافهم لها بضمها إلى مجموعة أكثر منها خبرة، فتوقعت إقصاءها[2] لكن العتاب هنا لا فائدة منه لأنها مسابقة والبقاء للأقوى سواء كان صغيرا أو كبيرا، وقد لا يكون ضمها إلى هذه المجموعة* بغرض إقصائها بل لإعجابهم بقدراتها التي تضاهي منافسيها الذين تراهم أقوى منها.

أوحت بالجناس الاشتقاقي (ليلة ليلاء)** مع التوازي العمودي بين البيتين (8-9) بتكرار عبارة "دعني فهذي" في الصدر وشبه الجملة (فيها) بالعجز بالإضافة إلى التماثل الإيقاعي بينهما، إلى صعوبة المواجهة في هذه المرحلة من المسابقة، ثم تصرّح بازدواجية انتمائها إلى "الجزائر" و"العراق" عن طريق التصدير بترديد كلمة "نصف" في شطري البيت (10)، تاركة قرينة الشهداء لـ "لجزائر" ونهر الفرات لـ "العراق"، عازمة على النضال لنيل المجد حتى مع عدم الفوز وهذه هي النظرية التي تؤمن بها. وتنتهي إلى آخر وأقصر مشهد، تقول:

المشهد الأخير

صُبُّوا اللَّهِيبَ فَإِنَّنِي الْعَنْقَاءُ	***	**وَرَمَادُ حُزْنِي مُشْتَهَى تَشْوِيقِي**	**0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0/0/0/ 0//0/// 0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/**
مَوْتِي انْبِعَاثِي وَالْحَنِينُ سَمَاءُ	***	**وَالشِّعْرُ بَحْرِي وَالْهَوَى تَحْلِيقِي**[3]	**0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/**

غيّبت فيه الترقيم فلم تطلق عليه المشهد السابع بل الأخير، لأنها مدركة بأنه آخر ما سيلقى على مسرح المسابقة، كما حذفت اللازمة التكرارية التي وردت في خمسة مشاهد متتالية، للانكشاف المباشر أمام اللجنة من دون قناع، ودل قصره مع سيطرة الأجزاء المضمرة على هدوءها، مقدمة نفسها بصورة ملخصة ومكثفة على أنها العنقاء بتشبيه تمثيلي وهو "طائر عظيم يموت ثم يقوم من رماد بعد ألف سنة وبذلك ضرب به المثل في الشيء الذي ينقضي زمنا طويلا ثم يعود إلى الظهور من جديد[4] فاستخدمت هذا الرمز الأسطوري "استخداما أنثويا،

---

[1]-فيحان الصواغ: حنين عمر .. في حوار خاص بعد أمير الشعراء.

[2]-المرجع نفسه.

*"الشيخ أبو شجة" من موريتانيا، "حازم التميمي" من العراق، "ياسر الأطرش" من سورية، "روضة الحاج" من السودان، "جاسم الصحيح" من السعودية، "تميم البرغوثي" من فلسطين، "محمد بن قرطاس" من عمان، "هدى السعدي" من الإمارات، و"هاجر البريكي" من عمان. ديماسة: متابعة لبرنامج أمير الشعراء، موقع لها أون لاين، 01 جانفي 2019م، الساعة: 09:15.

**"طويلة شديدة صعبة وهي أشد الليالي في الشهر ظلمة." ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/06، ج/45، مادة (ل ي ل)، ص: 4116.

[3]-حنين عمر: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من باب الجحيم)، ص: 19.

[4]-مجلة القافلة، الملف المثلث والعدد ثلاثة، ص: 100.

مرجعة الطائر إلى أنوثته بعد أن تُعوّد استخدامه استخداما ذكوريا"[1] جاعلة من صوتها الأنثوي صوتا فحوليا[2] غير مبالية بكل ما يقال عنها سواء من اللجنة أو ممن يهاجمونها بغير حق، لأن سر انبعاثها المتجدد هو إبداعها فقط، كما عززت انتمائها العربي بتوظيف التراث العربي مبتعدة عن الأساطير الأجنبية، وأفادت ثباتها وشموخها الأبدي بشعرها من خلال الجملة الاسمية (والحنين سماء)، لأنه "لا يمكن لأحد أن يبيع السماء، أو يتاجر بالحب."[3]

تجدر الإشارة إلى دعم توحيد الأعاريض التي انتهت جميعها بـ "همزة" مرفوعة مسبوقة بـ "ألف مد" دلت على رقيها ورفعتها، مع وحدة القافية والروي (فالن/ قي)، مردوفة بـ "الياء" ومطلقة بالكسرة الطويلة، تتميز بأنها متواترة فتتناوب فيها الحركة والسكون بما يحاكي تناوب صوتها مع (المتنبي) كما دل على المفارقة بين حالة الضعف والقوة التي عاشتها في النص، بتدعيم صوت (القاف) لهذه المعاني بالقلقلة، محدثا ضجة تحاكي الجلبة التي أحدثتها الشاعرة في الوسط الإعلامي والإبداعي، وأدى أيضا دلالة قسوة اللجنة وشدتها عليها وفي هذا ما ينافي رأي الناقد (صلاح فضل) بأن القافية لا تسعفها في الشعر الخليلي"[4] فاشترك الإيقاع العروضي واللغوي والبصري في بث تأثير جمالي عزّز دلالات الألم مع معاني التحدي والصمود. ولشدة فطنتها أكملت الدائرة الدلالية للنص بافتتاحها بإهداء يتضمن شخصية (مسرور) الأسطورية مع الخروج في آخر مشهد إلى طائر العنقاء الأسطوري، لتفيد بأنها شاعرة خارقة للعادة وستتفوق على كل معاصريها وهذا ما تؤكده دائما في لقاءاتها مع المذيعين بأنها كثيرا ما تساءلت لماذا لا تكون امرأة شاعرة تضاهي المكانة التي وصل إليها فحول الشعراء على مر العصور[5] وهذا يبطل القول بـ "عدم جدوى تقسيم النص معتبرا جميع المشاهد من منظور واحد"[6] فربطت بينهم علاقة تواصل وتكامل، جاعلة من القصيدة مسرحية تعرض على مسرح أمير الشعراء تتأرجح فيها بين الأصالة والمعاصرة بطريقة موضوعية بحيوية جمالية جد مثيرة.

3-2-المتوازي: وينبني على تقنية التوازي بعرض الشاعر "حدثين يتعلقان بطرفين مختلفين بالتناوب، فيقدم لقطة للطرف الأول توازيها لقطة للطرف للآخر وهكذا"[7] وقد ارتبطت علامات الترقيم بالسيناريو مع هذا المونتاج في نص **"بقايا حلم.."**[8]

---

[1]-حصة أمير الشعراء: تعليق الناقد علي بن تميم.

[2]- الحصة نفسها، تعليق الناقد عبد الملك مرتاض.

[3]-فيحان الصواغ: حنين عمر .. في حوار خاص بعد أمير الشعراء.

[4]- حصة أمير الشعراء: تعليق الناقد صلاح فضل.

[5]-حصة: أطراف حديث: تقديم: مجيد السامرّائي، إخراج: حيدر علي الأنصاري، قناة الشرقية، العراق، 2018/04/29م.

[6]- حصة أمير الشعراء: تعليق الناقد صلاح فضل.

[7]-ينظر: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 250.

[8]-عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: من 103 إلى 110.

قصد بـ (الحلم) الإبداع الشعري في كل أشكاله، تسبقه كلمة (بقايا) ليبين استمراره وأنه لم ينته زمنه الجميل بعد، رغم تزايد انحطاط مستوى الكثير ممن يدعون بأنهم شعراء، ولأن صاحب النص شاعر فهو حليم، ويعني "الحليم" لغة" الصبور الذي لا يستخفّه عصيان العصاة، ولا يستفزّه الغضب عليهم، ولكنه يجعل لكل شيء مقدارا، ساعيا إلى إصلاح ما تم فساده"[1] بشنّ ثورة الأدباء أصحاب المواهب الحقيقية ضد المتطفلين المعدمين من المواهب والذين تجرهم فقط نفحات الحداثة الغربية. وقد جعل منه نصا مفتوحا يقدم فيه أحداثا متنوعة مع اتخاذه شخصية الراوي أو السارد لعرض تفاصيل الأحداث، بفقرات متفاوتة الطول والقصر تشبه اللقطات المشهدية التي تتأرجح بين الماضي والحاضر والخيال في حوار خارجي بعبارات طويلة تشير إلى جهده الكبير وتعبه من أخطاء من حوله، وداخلي بعبارات موجزة توحي إلى وعيه وثقته بنفسه، مستفيدا من تكثيف السواد على صفحات النص ليعبر عن حزنه لندرة أو غياب جمهور متمكن من اكتشاف النقاط الجمالية في الشعر المعاصر الذي يحيطه الغموض.

فالمشهد الأول ينقسم إلى لقطتين، **الأولى** على شكل فقرتين، تنتهي بعلامة توتر، يقول:

اَلْآنَ وَبَعْدَ أَنْ قَطَعْتُ مَسَافَةً طَوِيلَةً فِي رِحْلَةِ الْبَحْثِ عَنِ الْحُلُمِ، أَفَقْتُ عَلَى وَقْعِ هَمْهَمَةٍ يُجْهَلُ مَصْدَرُهَا، رَأَيْتُ بَحْرًا مِنَ النَّاسِ.. خَلِيطًا مِنَ الرِّجَالِ وَالنِّسَاءِ يَجْرُونَ إِلَى الْخَلْفِ بِسُرْعَةِ الْبَرْقِ، لَوْ اقْتَرَبْتَ مِنْهُمْ لَتَجَمَّدْتَ عَمُودَ مِلْحٍ مِنْ لَهِيبِ شِفَاهِهِمْ. [2]

سرد بحثه الطويل عن الشعر، وإبصاره ابتعاد الشعراء رجالا ونساء إلى الخلف، مستفيدا من الزمن المبني للمجهول في (يُجهل/ يُجرّون) ليشير إلى تراجعهم عن مستواه بسرعة البرق في الفترة الأخيرة لاتباعهم تجديد الغرب مع جهل اختلاف السياقات الثقافية وعدم التمسك بالأسس المتينة للشعر العربي. ثم يقول في **اللقطة الثانية:**

حَاوَلْتُ جَاهِدًا أَنْ أُمَيِّزَ بَيْنَهُمْ عَسَى أَنْ أَعْثُرَ عَلَى وَاحِدٍ أَعْرِفُهُ، غَيْرَ أَنَّ مَا أَثَارَ دَهْشَتِي أَنَّنِي أَعْرِفُهُمْ جَمِيعًا فَقَدْ كَانُوا عَلَى صُورَةٍ وَاحِدَة، وَلَا شَيْءَ خَلْفَهُمْ سِوَى قَرْيَةٍ كَبِيرَةٍ نَكِرَةِ الْاسْمِ، مَجْهُولَةِ الْحُدُودِ، خَاوِيَة إِلَّا مِنْ مَقْبَرَةٍ فِي وَسَطِهَا، سُيِّجَتْ بِجِدَارٍ مَصْبُوغٍ بِالْأَبْيَضِ وَالْأَخْضَرِ وَالْأَحْمَرْ، وَأَمَّا مَدْخَلُهَا فَبَابٌ عَظِيمٌ مِنْ دَفَّتَيْنِ نُقِشَ عَلَى يَمِينِهِ هِلَالٌ، وَعَلَى يَسَارِهِ نُقِشَتْ نَجْمَة. [3]

بين توحد صورتهم التي تشمل انحطاط الشعر بتبني أنواعه دون الأخذ بقواعده التي أشار إليها بـ(القرية الكبيرة، نكرة الاسم، مجهولة الحدود)، لكنه يخصص مقبرة تتوسطها موحيا بها إلى نخبة الشعراء الحقيقيين في الجزائر، محاولا رسم واقع الشعر الجزائري المعاصر، على هيئة الثورة الجزائرية كأنه الوطن، رامز له بالعلم الوطني المؤلف من هلال ونجمة مع الجدار الذي تمتزج فيه ألوان الأحمر والأبيض والأخضر، ويعرف بأن الهلال والنجمة ينيران ظلام الليل وقد أشار بهما إلى الشعراء والجمهور، فالشعر هو الهلال كجزء من القمر لا يثبت على حجمه لكنه لا ينتهي أبدا كبقاء الشعر منذ العصر الجاهلي إلى يومنا لكن بأشكال مختلفة وبقيم جمالية متفاوتة، أما النجمة فهي المتلقي الذي يثبت في بروزه في الظلام لينير خبايا الشعر وهو الحاكم عليه.

ويؤسس **المشهد الثاني**، على فكرة اغترابه في ميدان الشعر بين أصحاب المذهب التقليدي والمتجدد،

---

[1]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/02، ج/11، مادة (ح ل م)، ص: 980.

[2]-عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 103.

[3]-المصدر نفسه، ص: 103.

عبر التسلسل السردي فيصف انقسام أناه بين التأمل والجري والتساؤل في نفس الوقت، ثم يوظف الحوار، مما نوع الإيقاع من البطء بعد أن كان منحصرا في السرد إلى سرعة الحوار، يقول:

وَالَّذِي أَثَارَ الدَّهْشَةَ أَكْثَرْ مُشَاهَدَتِي لِنَفْسِي مَعَ تِلْكَ الْجُمُوعِ الْمُفْرَدَة..

فَأَنَا هُنَا أَتَأَمَّلُ مَشْدُوهًا، وَأَنَا هُنَاكَ أَجْرِي ..ذَلِكَ الْوَرَاءُ الْفَسِيحُ تَفُوحُ مِنْهُ أَسْرَابُ الشَّوْكِ وَعَنَادِلُ الْأَلَمْ .. وَأَنَا هُنَاكَ، سَأَلْتُ الَّذِي عَنْ يَمِينِي:

–أَهُوَ الْخَلَاصْ؟.[1]

تكررت عبارة "وأنا هنا" وعلامة التوتر (..) لتدل على اضطرابه لمشاهدته مع هؤلاء الذين عبر عنهم بتضاد عبارة (الجموع المفردة) مفيدة رفض المصالحة بين الأشكال الشعرية، وهي قلب لعبارة عنوان قصيدة الديوان (مفرد بصيغة الجمع) لـ "أدونيس"*، "الذي يعبر به كل المتاهات ويمحو كل الحدود"[2] في قصيدة النثر، ليدل بهذا القلب إلى تفرده بإبداعه فهو لا يتخذ مجمعا ليلمع إبداعه بل يتعالى على ذلك ويتبنى مذهبا يجمع فيه بين الأشكال المختلفة فالجموع تشكل التنوع الذي ينتمي إلى ذاته المنفتحة على كل أنواع الشعر، ويبقى الشعر شعرا بما يتوفر عليه من جمالية، محاكيا "مسمى الله أحدي بالذات، وكل بالأسماء"[3] ثم يشير إلى انفصالهم بانقسامهم إلى ثلاث فئات تتمثل في الشمال التي تعنى بالمتعصبين للشعر العمودي، واليمين المتمسكين بالتجديد مع إنكار القديم، والوسط الذي يمثله الشاعر ولا يسأل سوى عن الخلاص، فيبدأ الحوار مع فئة الشمال، يقول:

فَأَجَابَ الَّذِي عَنْ شِمَالِي:

–حِينَ تَرْمِي بِتَارِيخِكَ فِي مَزْبَلَةِ النِّسْيَان لِيَحْتَرِقَ مَعَ زُكَامِ الْفَضَلَاتِ، فَتَنْسُجُ لِنَفْسِكَ سَمَاءً مِنَ الْأَوْهَامِ الْمُعَلَّبَة، وَتُوعِزُ لِغَيْرِكَ عَنْ طَرِيقِ الْمُخَاتَلَة أَنْ يَبْنِي لَكَ صَرْحًا مِنْ رُخَامِ الرَّمَـــادِ، فَتُعَانِقُهُ وَتُقَدِّمُ تَاجَـــكَ قُرْبَانًا لِرَجُلٍ مَجْهُولٍ رَجَاءَ أَنْ تُقْبَلَ خَادِمًا عِنْدَ مَلِكِ الْعَالَمِ السُّفْلِي.. وَهَذَا الْغَيْرُ يَعْرِفُ جُزْءً مِنَ الْحَقِيقَةِ الْمُحْتَرِقَة، لَكِنَّهُ مُغْرَمٌ بِجَمْعِ خُيُوطِ الظَّلَامِ وَتَرْكِيبِهَا فِي أَشْكَالٍ جَاهِزَة حَسْبَ الطَّلَبْ ..فَمِنْ أَيْنَ يَأْتِي الْخَلَاصْ؟ .. [4]

هاجمه لكتابته على غيره معتبرا ذلك رخام رماد سيتناثر مع الريح، متخذا مط "الميم" ليؤكد هذا العتاب، ويعقبه خسارة ماضيه بالتخلي عن تاج عمود الشعر بمط "الجيم" بقوته المعززة لقوة الشعر القديم، واستبداله بغيره المجهول، ويختم إجابته بسؤال إنكاري ينتهي بعلامة استفهام وعلامة توتر، تدعم سخطه ثم يجيب اليميني، قائلا:

وَقَالَ الَّذِي عَنْ يَمِينِي:

---

[1]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص ص: 103 –104.

*هو الشاعر "علي أحمد سعيد إسبر"، ولد في يناير 1930م بقرية سورية، تبنى هذا الاسم الأسطوري سنة 1948م، تزوج من الأديبة "خالدة سعيد"، أسس مع الشاعر "يوسف الخال" بلبنان مجلة شعر سنة 1957م، ثم أصدر لوحده مجلة مواقف (1969–1994) م، نال الدكتوراه في 1973م، وله الكثير من الجوائز العالمية وألقاب التكريم، من أعماله الشعرية: أغاني مهيار الدمشقي، وقت بين الرماد والورد، ورّاق يبيع كتب النّجوم. موقع ويكيبيديا، 01 مارس 2019م، الساعة: 13:00.

[2]–شربل داغر: مفرد بصيغة الجمع، موقع: www.charbeldagher.com، 06 جانفي 2019م، الساعة: 02:00.

[3]–محي الدين ابن عربي: فصوص الحكم، تعليق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، ج/1، د.ت، ص: 90.

[4]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 104.

– مِنْ حَقِّكَ أَنْ تُفَكِّرَ فِي الْخَلَاص، وَلَكِنْ قَبْلَ ذَلِكَ عَلَيْكَ أَنْ تُحَدِّدَ أَوَّلًا الْجِهَات الَّتِي تُرِيدُ التَّخَلُّصَ مِنْهَا ..ثُمَّ مَا مَعْنَى الْخَلَاص عِنْدَكَ، أَهُوَ الْمَوْتُ وَالْإِنْبِعَاثُ وَالتَّجَلِّي، أَمْ هُوَ الْحَيَاةُ وَالْإِنْعِدَام، ثُمَّ لَا شَيْءَ بَعْدَ ذَلِك؟؟ .. [1]

منحه حق التفكير في الخلاص، لكنه يخيره بين أنواع الشعر دون الجمع بينهم، منتهيا بعلامة استفهام وتوتر كسابقه، ليعبر عن ندمه لسؤالهما، لافتقادهما الوعي بالأسس النقدية والجمالية للشعر الحقيقي مهما اختلف نوعه، يقول:

وَالْحَقُّ أَقُولُ لَكُمْ أَنَّنِي نَدِمْتُ عَلَى طَرْحِ سُؤَالِي عَلَى مَنْ لَا يُجِيبُ إِلَّا بِالْحَذْلَقَة، فَتَارِيخِي مَحْفُوظٌ فِي ذَاكِرَتِي، وَإِيمَانِي بِاللهِ لَا تَشُوبُهُ أَدْنَى الظُّنُونْ .. [2]

لا يعترف بسلطة التقليدي ولا المتحرر بل يثق بالله عزّ وجلّ ومن قدراته في شتى الأشكال لتزوده بقواعد الشعر قديمه وحديثه، منتهيا إلى علامة التوتر التي تؤكد رفضه لإجابتهما. ثم يتخذ الحوار الداخلي بعبارة موجزة، متهما عقله بالغباء لتحدثه مع هذين الجمعين الضائعين، ويتوقف عند علامة توتر تدعيما لرفضه، ثم يشير إلى خاتمة اللقطة باستخدام السرد لينتقل إلى تفاصيل لقطة أخرى، قائلا:

ثُمَّ اسْتَدْرَكْتُ فَاتَّهَمْتُ عَقْلِي بِالْغَبَاءِ الْمُرَكَّبِ، فَلَا أَخَالُنِي هُنَاكَ عَلَى غَيْرِ هَذِهِ الصِّفَة.. [3]

وانقسم **المشهد الثالث** إلى عدة لقطات، استمر في السرد في الأولى ببطء إيقاعي بتكرار الافتتاح بعبارة (وأنا هناك) غارقا في خياله بتدعيم مط "النون" البيني، و"الشين" الانتشاري في (الإشارة)، مفيدا معاني التوتر والاضطراب التي تحاكي هذيانه لاستمراره في الضياع، يقول:

وَأَنَا هُنَاكَ، وَجَدْتُنِي بَعْدَ قِرَاءَةِ تِلْكَ الْإِشَارَة أُصَابُ بِشَيْءٍ مِنَ الْهَذَيَان، وَرَاحَ الَّذِي عَنْ يَمِينِي يَقُولُ: [4]

تحرك الإيقاع في اللقطة الثانية بتوالي الحوار متنقلا بين الماضي القريب والبعيد مع اليميني، قائلا:

–صُوَرٌ قَوِيَّةٌ أَحْرَقَتْهَا اللُّغَة، بِصَرَاحَة لِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالْ ..إِنَّكَ الْآنَ تَهْذِي..

أَسْئِلَةُ الْمَاءِ صُوَرٌ ضَعِيفَةٌ أَعْدَمَتْهَا اللُّغَة، اَلْكُلُّ يَهْذِي حَتَّى الْمَاءْ..

أَدُونِيسْ يُحَطِّمُ مَعْبَدَه، اَلْجَمْعُ بِصِيغَةِ الْمُفْرَدْ صَارَ عُنْوَانَ رِحْلَتِهِ الْجَدِيدَة فَشُدُّوا الرِّحَالَ .. (فِي أَمْعَائِي يَسْكُنُ الْبَرْقُ) هَذَيَانْ، حَدَاثَة، قِصَّةٌ قَصِيرَةٌ جِدًّا، أَقَاصِيصُ ..(كَانَ لَا تَنْصِبُ خَبَرَهَا) ضَرُورَةٌ شِعْرِيَّة ..

اَللُّغَةُ تَحْرِقُهَا صُوَرُهَا، اَلصُّوَرُ تَحْرِقُهَا اَللُّغَة، اَلْخِنْزِيرُ يَنْقَلِبُ ضِفْدَعَة، اَلضِّفْدَعَةُ تَنْقَلِبُ خِنْزِيرًا، غُمُوضٌ انْشِطَارِيٌّ وَاضِحٌ، اَللِّيبِرَالِيَّة تُدَاعِبُ الْعَقْلَنَةَ الْعَرَبِيَّة، تَصَادَمُوا تَرَاحَمُوا يَغْفِرِ اللَّهُ لَكُمْ، اَلْأَنْتَلْجَانْسْيَا تَتَرَبَّعُ عَلَى عَرْشِ الْوَهْمِ، لَقَدْ أَفْرَحَتْ التَّطَفُّلْ؟ ..اَلْكَشْكُولُ يَعِيشُ عَلَى فُتَاتِ غَيْرِهِ، وَالْيَخْضُورُ يَنْعَدِمُ مِنَ الْفِصَّةِ، وَالْمُتَطَفِّلُونَ يُرَدِّدُونْ:

اَلْأَرْضُ أَرْضٌ وَالسَّمَاءُ سَمَاءٌ .. وَالْبَغْلُ بَغْلٌ وَالْحِمَارُ حِمَارُ

وَالدِّيكُ دِيكٌ وَالْحَمَامَةُ مِثْلُهُ .. كِلَاهُمَا طَيْرٌ لَهُ مِنْقَارُ[5]

---

[1]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 104.

[2]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص: 105.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص ص: 105–106.

أظهرت الشرطة اختلاف رؤى الفئتين، بنقمة اليميني على الإبداع بكل أنواعه في الوقت الراهن، لميوعته ووصوله إلى ما يسمى بالنص المفتوح، بفعل تضارب الثقافات الأجنبية دون التسلح بمرتكزات الثقافة العربية، مع عدم أخذ المفارقات الزمنية والسياقية للثقافات المحلية والأجنبية بعين الاعتبار، مما أنتج الكثير من المتطفلين في معارف مختلفة (علوم اللغة، الاقتصاد، علم النفس والنبات، السياسة، الثقافة)، مستخدما ألفاظا أجنبية ف "كشكول" فارسية، تعني "جراب الدراويش يجمعون فيهِ حاجاتهم، ويصبّون فيهِ ما يشربون، وقد جرت العادة أن يُكتب على ظهر الجراب، أشعار الدراويش وعباراتهم وأشعارهم، ويمثل اصطلاحا "الكتاب الذي لا يعنى بوحدة الموضوع بل ينتقل فيه جامعه من فن إلى فن، وأول من سمى أمثال هذه المجاميع بالكشكول هو (**بهاء الدين العاملي/ ت: 1030هـ**)[1] كما وظف مفردتين لاتينيتين هما، (الأنتلجانسيا) التي تقصد "نخبة مثقفة، يقع بينهم انسجام لما يجمعهم من درجات ذكاء مثالية فيحدث التواصل مشكلين وحدة قوية"[2] و(الليبرالية)، التي تفيد دلالة التحرر والرغبة في العطاء، وقد تؤدي إلى الحرية الخاطئة [3] مشيرا إلى استسهال فئة من المتطفلين بانفتاحهم على الثقافات الأجنبية في الكتابة الشعرية فشوهوها، لكنه يؤكد أيضا على القراءة الجادة التي تكشف العناصر الجمالية في كل نص، بإدخال بيتين شعريين كوسيلة يستخف بها "المتحدث" اليميني من الشعر العمودي المعاصر، وقد جمع فيهما أشطرا للشاعر المصري الهزلي (**علي بن سودون الجركسي/ ت: 868هـ**)* الذي "تظاهر بالتباله والغفلة، بطابع هزلي جامعا أقرب الأشياء في شكل ساذج"[4] بحيث يعتقد المتحدث خلوهما من الجمالية، فغيّب الشاعر رمز الأثافي الذي عادة ما يكون ثلاثة نجوم مكتفيا بوضع علامة توتر، لعدم إدراكه القيمة الفكاهية، كإشارة إلى قلة وعي هذا النوع من القراء الذي يغفل جمالية النص، ويدعو إلى "جمع الصفات والخصائص لكل ما يعالجه، ف "ابن سودون" يحسن كيف يتغابى، وهو غباء ينتهي إلى إهمال عقولنا، بعيدا عن القيم المنطقية"[5] مؤكدا على ضرورة التأني في الحكم الجمالي مهما كان نوع النص بتقصي دلالاته المختلفة.

وفي **اللقطة الثالثة** يتبنى الشاعر الحوار فيجمع بين الماضي والحاضر، الواقع والخيال، قائلا:

بَشَّارُ يَصِيحُ مِنَ الْمَاضِي:

أَعْمَى يَقُودُ بَصِيرًا لَا أَبَا لَكُمْ ...قَدْ ضَلَّ مَنْ كَانَتِ الْعُمْيَانُ تَهْدِيهِ

صَيْحَتُهُ يَلْتَقِطُهَا عِمْيَانُنَا خَطَأً فَيَقُودُونَ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَالْأَصَمَّ الْأَبْكَمَ ..إِنَّكَ الْآنَ تَهْذِي تُرِيدُ مَسْكَ السَّمَاءِ بِيَدَيْكَ، أَلَمْ تَسْمَعْ قَوْلَ الْقَائِلْ:

---

[1]-ينظر: الجاربردي الموصلي: ما أصل لفظة كشكول، موقع: http://loghati.net/vb/archive/index.php/t-815.html، 25 فيفري 2019م، الساعة: 05:30.

[2]-*Vu: Dictionnaire de L'Académie française, p: 1706. Texte original: INTELLECTIF. adj. Appartenant à l'intellect ces phrases de la puissance intellective. Il signifie aussi, Correspondance, communication entre des personnes qui s'entendent l'une avec l'autre. Ils sont en bonne intelligence, en parfaite intelligence.*

[3]-*Vu: Ibid,.p: 1827. Texte original: LIBÉRALEMENT. D'une manière libérale. Et LIBÉRALITÉ. disposition à donner. Fausse libéralité.*

*من أدباء القرن التاسع الهجري في عصر المماليك، ألف كتاباً باللهجة المصرية والعربية الفصحى بعنوان "نزهة النفوس ومضحك العبوس".

[4]-شوقي ضيف: في الشعر والفكاهة في مصر، دار المعارف القاهرة-مصر، 1999م، ص: 107.

[5]-المرجع نفسه، ص ص: 108-109.

(كَأَنَّنَا وَالْمَاءُ مِنْ حَوْلِنَا .. قَوْمٌ جُلُوسٌ حَوْلَهُمْ مَاءُ) [1]

أشار إلى قوة الشعر في الماضي مستندا إلى بيت الشاعر العريق (بشار بن برد/ ت: 168هـ)*، وقد فصل بين شطريه بثلاث نقاط، تحاكي رمز الأثافي مدعما أصالته، وضمنه في الحوار ليفيد به حركة مناقضة للمشهد، بـ "إبرازها بصريا بحركة مزدوجة تجمع بين التجسيد الحسي البصري والمتخيل الشعري لتحريك الإيقاع الدرامي"[2] عاكسا إحساسه المتكلم بالأسى الوجودي للشعر في جانبيه كإبداع وتلقي، فـ"بشار" رغم عماه أوصل شخصا بصيرا إلى ضالته، في مقابل ما فعله الكثير من الشعراء المعاصرين –عبر عنهم بأنهم عميان البصيرة لا البصر– بتبني حركات التجديد، فظللوا فئة من القراء وصفهم بعدم اكتمال صحتهم الجسدية لإصابتهم بأمراض مثل (الكمه والبرص والصم البكم) موحيا إلى نقص وعيهم المعرفي والثقافي، مما أضعف المستوى الجمالي للشعر، ثم يرسم علامة توتر لانتقال الحديث إلى اليميني، جاعلا من اعتقاد الشاعر وجود شعر قيّم في هذا الزمن مجرد هذيان، مدعما رأيه ببيت لـ (ابن سودون) ينتمي إلى الماضي القريب وقد كُتب بين قوسين مع فصل شطريه بعلامة توتر، كحصر لرأي المتحدث المتمثل في ابتعاده عن الشعر الحقيقي، مستعينا بحكم (**ابن الوردي/ ت: 749هـ**) الذي استخف به قائلا:

وَشَاعِرٌ أَوْقَدَ الطَّبْعُ الذَّكَاءَ لَهُ * فَكَادَ يَحْرِقُهُ مِنْ فَرْطِ إِذْكَاءِ**

أَقَامَ يُجْهِدُ أَيَّاماً قَرِيحَتَهُ * وَشَبَّهَ الْمَاءَ بَعْدَ الْجُهْدِ بِالْمَاءِ**[3]

والحقيقة أنه بعيد عن السخافة، "فالشاعر لم يحرق ذكاءه من فرط الإذكاء، بل قدم مداخلة ذكية ساخرة، محملة بطاقة نقدية عميقة في ما يخص البلاغة، والتشبيه على وجه الخصوص، ساخرا من موت البلاغة العربية التقليدية في وقته، أيان تم إلغاء الحاجة إلى وجود التشبيه من أساسها لأنه يفترض وجود شيئين غير متجانسين، فيندفع التشبيه باحثا عن صورته في المرآة لكي يشبهها، فألغى (ابن سودون) عدم التجانس بين هذه الأشياء، من أجل هذا كان التجديد في الشعر العربي كهروب من التشبيه ككل أو من وجه الشبه على الأقل، مما يوجب على المتلقي التخيل بعناء شديد[4] كما قيل فيه "معناه جميل وفيه شيء متحرر ومبتسم، يحقق متعة، فاتحا لذة السخف الجميل، مما أوحى إلى معاني الدادائية بسابق زمني بعيد، كحركة فنية شكلت افتتاحية الفن الحديث في القرن العشرين، الذي يحارب الفن السائد في بيت يظم احتفالا بالسفه بإنتاج شيء مضاد للشعر، فكان السبق للعرب بقرون عن

---

[1]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 106.

* هو بشار بن برد بن بَهْمن يعود نسبه إلى ملوك الفرس، من الموالي من "خراسان"، ولد سنة 96هـ بـ "البصرة" ونشأ بها، تنقل بين البلدان ثم سكن "بغداد" ومات فيها سنة 168هـ. كان عظيم الجسد، ولد أعمى فهو أكمه. بشار بن برد: الديوان، تح: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، ج/1، 2007م، ص: 08 وما بعدها.

[2]–ينظر: عصام شرتح: جوزف حرب تحولات الخطاب الشعري، دار صفحات، سورية، ط/1، 2016م، ص: 194.

[3]–ينظر: بهاء الدين محمد العاملي: الكشكول، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت–لبنان، ج/2، ط/6، 1983م، ص:65.

[4]–ينظر: زكرياء محمد: وشبه الماء بعد الجهد بالماء، جريدة الأخبار، بيروت–لبنان، ع/3497، 2018/06/23، ص:22.

الحركة التحريرية في الغرب في هذا البيت الخالد لأنه ثورة حقيقية على الشعر واستهزاء بمفهوم المعاني"[1] كل هذا يبين عدم عمق حكم (ابن الوردي) رغم مكانته الأدبية العريقة وقد أشار به الشاعر إلى المتكلم. وفجأة يحس المتكلم باختلاط الأمور عليه، فيغير حديثه مستنجدا بمن حوله، بعد أن يشتد إحساسه بالضياع الذي دعمته علامات الاستفهام المتوالية مع علامة التوتر، مستندا إلى الأسطورة، يقول:

يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي

–أَيْنَ الْخَلْطُ فِي هَذَا الْخَلْطِ؟؟؟

يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي

–تَمُوزُ مَاتَ وَعَشْتَارُ جُنَّتْ وَنَثْرِي انْتَحَرْ؟؟؟ ..

اِنْشِطَارُ الْأَنَا أَدَّى إِلَى انْشِطَارٍ ذَرِيٍّ فِي خَلَايَا الدِّمَاغْ، إِنَّهَا فَوْضَى الْأَشْيَاءْ. [2]

تمثل (عشتار) أسطورة تعاقب الخصب والجذب، وعبرت عن القصيدة الحديثة التي اشتد إليها (تموز) الذي دل على الشاعر المعاصر الذي لم يأخذ في الحسبان مكرها وكيدها، فانتهى بموته وانتقاله إلى العالم السفلي مكانها لأنها "هي التي ماتت بسبب طموحها للسيطرة على العالمين العلوي والسفلي، فزالت الحياة بموتها غير أنها تزودت بكل الاحتياطات لتنقذ نفسها من الموت، فبحثت عن البديل فيه ولحزنها عليه وندمها على قتله، وقّعت مفاوضة مع العالم السفلي بتبرع أخته كمتطوعة على مناوبته الحياة والموت كل ستة أشهر"[3] لكن المعاصرين طمحوا إلى الإحاطة بكل أنواع الشعر دون التحصن بالوعي والمعارف الكافيين، لذا قال المتحدث بموت (تموز) إلى الأبد من غير رجعة، ولم يبق سوى فوضى تفتقد للقيم الفنية، فهو متشائم مؤمن بانتهاء الشعر إلى الأبد بل تعدى ذلك إلى النثر الذي جعله انتحر لاختلاطه مع الشعر.

وظهر صوت الشاعر في **المشهد الرابع** كسارد، يقول:

وَكُنْتُ أَسْتَمِعُ وَلَا أُبَالِي فَأَنَا لَمْ أَصْحُ بَعْدُ مِنْ غَيْبُوبَتِي، غَيْرَ أَنَّ الَّذِي عَنْ يَسَارِي أَظْهَرَ انْزِعَاجًا كَبِيرًا، وَرَمَى صَاحِبَهُ بِالْجُنُونِ ..وَبَيْنَا نَحْنُ كَذَلِكَ إِذْ وَجَدْنَا أَنْفُسَنَا أَمَامَ الْبَابِ الْعَظِيمِ .. [4]

لم يصح بعد من غيبوبته، فهو غير مبال بما يسمع، مبينا انزعاج الطرف الأيسر متهما المتكلم السابق بالجنون، ثم بين اجتماع الكل أمام الباب العظيم للمقبرة، منتهيا بعلامة توتر تفيد حالة الاضطراب التي تسودهم.

ويعتبر المشهد الخامس الأطول في النص، يقول:

صَحَوْتُ مِنْ غَفْوَتِي فَهَالَنِي مَا رَأَيْتُ مِنْ تَزَاحُمٍ وَضَجِيجٍ وَتَدَافُعٍ، فَالْجَمِيعُ يُرِيدُ الدُّخُولَ إِلَى الْمَقْبَرَةِ فِي اللَّحْظَةِ نَفْسِهَا وَالْبَابُ مُقْفَل، وَلَا نَدْرِي كَيْفَ وَلَا مَتَى سَيُفْتَحْ .. وَنَجْهَلُ مَا يَنْتَظِرُنَا فِي الدَّاخِلِ، اِلْتَفَتُّ إِلَى الَّذِي عَنْ يَسَارِي أَسْأَلُهُ فَوَجَدْتُهُ يُهَمْهِمُ إِلَى الَّتِي عَنْ يَمِينِهِ: [5]

---

[1]–ينظر: حسين صالح: منتهى السخف منتهى الجمال، صحيفة العرب، لندن، ع/10236، 05-04-2016م، ص: 24.

[2]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 106.

[3]– ينظر: زيد خلدون جميل: أسطورة الآلهة تموز وعشتار الخالدة!، موقع: http://www.alquds.co.uk ، 16 جويلية 2018م، الساعة:16:00.

[4]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص ص: م106-107.

[5]–المصدر نفسه، ص: 107.

صحا من غفوته على التزاحم والضجيج بغية الدخول إلى المقبرة التي فتحت في نفس الوقت دون معرفة ما ينتظرهم، ثم يلتفت ليسأل اليساري فيجده منشغلا بحديثه عن القصيدة غير العمودية مع التي عن يمينه، قائلا:

هَذِهِ رِسَالَةُ صَدِيقٍ أَمْلَاهَا عَلَيَّ، وَطَلَبَ مِنِّي أَنْ أَبْعَثَ بِهَا لِتُنْشَرَ عَلَّهَا إِنْ قُرِئَتْ وَجَدَتْ مِنَ الْقُرَّاءِ مَنْ يَتَجَاوَب وَمَا جَاءَ فِيهَا مِنْ مَعَانٍ تَفْضَحُ بَعْضَ أَسَالِيبِ الْعَبَثِ الْمُسْتَوْرَد، خُصُوصًا وَأَنَّهُ كَانَ أَحَدُ ضَحَايَاه، بَلْ إِنَّ الْأَثَرَ مَازَالَتْ بَقَايَاهُ لَمْ تُمْحَ بَعْدُ مِنْ قَلْبِه.. لَيْسَ هُنَاكَ مَا يُقَالُ يَا حَبِيبَتِي، فَكُلُّ مَا يَجْمَعُنِي بِكِ بُحْتُ بِهِ عَلَى الْوَرَق:

أَقُولُ: أُحِبُّكِ ..؟ ..تَافِهٌ، تَافِهٌ، فَأَنَا مُنْذُ عَرَفْتُكِ امْتَهَنْتُ الْحُبَّ، صَارَ عِنْدِي هَوَائِي الَّذِي أَحْتَرِقُ فِيه ..

أَقُولُ: أَكْرَهُكِ ..؟ ..قَلِيلٌ قَلِيلٌ، فَأَنَا مُنْذُ عَرَفْتُكِ عَشِقْتُ الْكُرْهَ، صَارَ عِنْدِي مَائِي الَّذِي يُهَرِّي أَوْرِدَتِي الْعَطْشَى ..

عِنْدَمَا رَقَصَ الْفُؤَادُ وَطَرَبَ الْوُجْدَانُ ..عِنْدَمَا ابْتَسَمَ الرَّبِيعُ وَتَدَفَّقَ النَّبْعُ غَرَامًا ..مَاذَا فَعَلْت؟ .. نَهَقَ الْجِنْسُ فِي عَيْنَيْكِ، سَكَنَ الْغَنَجُ فِي شَفَتَيْك، اِتَّخَذَ الدَّلَالُ مَوْطِنًا مِنْ وَجْنَتَيْك، وَالتُّفَّاحُ أَوْرَقَ مَعْرَضاً عَلَى صَدْرِك ..

لِمَاذَا، لِمَاذَا؟ ..لَقَدْ هَرَبَ كُلُّ مَا هُوَ جَمِيل، وَأُعْدِمَ الطُّهْرُ مِنْ نَفْسِكِ، مِنْ جِسْمِي ..فَضَاءٌ نَجِسٌ أَنْتِ ..

اَلْآنَ وَقَدْ ذَهَبَ كُلُّ شَيْءٍ، هَلْ عَرَفَ النَّدَمُ إِلَى قَلْبِكِ سَبِيلًا؟ ..

اِسْتِفْهَامٌ أَحْمَقْ، أَلَسْتِ الْآنَ تُضَاجِعِينَ الْقِطَطَ الْمُسْتَوْرَدَة؟؟ ..

لَا تَسْأَلِينِي أَبَدًا، لَا تَسْأَلِينِي، عَفَّرْتُ أَعْمَاقِي بِمِسْكِ الْاغْتِرَاب، عَزَفْتُ عَنْ طَيْشِ الْهَوَى عَنْ لَذَّةِ الْوَرْدِ الْمُذَاب، تَقُولُ عَنِّي ظَالِم

..أَبَدًا، حَوَّاءُ لَيْسَتْ أَنْتِ، حَوَّاءُ قُتِلَتْ يَوْمَ أَلْحَدَتِ الْعُذْرِيَّةُ، يَوْمَ كُسِرَ مِصْبَاحُ الْحَيَاء ..

خَطِيئَةُ عُمْرِي أَنْتِ، أَمَّا أَنَا فَأَعْلَمُ أَنَّنِي أَوَّلُ الْأَلِفِ فِي قَامُوسِ خَطَايَاك ..

لَيْسَ هُنَاكَ مَا يُقَالُ إِلَّا هَذَا، فَاعْتَقِدِي الْآنَ أَنَّ الْحُبَّ وَالْكُرْهَ سَيَّان، وَأَنَّ الْجُرْحَ انْدَمَلْ وَالْعُمْرَ أَفِلْ، وَالْعَقْلَ اكْتَمَلْ، وَالْحُزْنَ رَحَلْ.... [1]

فضح المرسل أسباب انحطاط الشعر، مُتخذا شخصية أحد الشعراء المجددين المغفلين، مما دفعه إلى جعل نصوصه حبيبة عاهرة أخطأ بعشقه لها، فهي لا تبتغي سوى عرض مفاتنها على الرجال الضعاف فتسيطر عليهم وتسلبهم تاريخهم مقابل تسليم جسدها النجس لهم، لأنه تأثر بالحركة التجديدية المستوردة من الغرب وسعى إلى التقليد دون اعتبار اختلاف السياق الثقافي، فوقع في فخ الضياع والهبوط، لكنه استدرك الأمر وصحح خطأه بهجره لها لما وعى لميوعتها وانحطاطها ونجاستها، وقد أكثر الشاعر علامات الترقيم (فواصل، علامات التوتر واستفهام متجاورة ومنفصلة) بالإضافة إلى التوازي والتكرار اللفظي، مشيرا إلى تنامي الأحداث التي انتهت بتتابع أربعة نقاط، مما ضعّف توتره وغضبه، لأن الهجر ليس الحل الأنسب بل كان من المفروض أن يبحث عن وسائل للنهوض من جديد، وهذا ما عبّر عنه في **المشهد الخامس**، يقول:

فَاسْتَغْرَبْتُ الْأَمْرَ وَكَأَنَّ مَا نَحْنُ فِيهِ لَا يَعْنِيهِ، وَعَجِبْتُ لِرَجُلٍ يَعْزُفُ عَنْ لَذَّةِ الْوَرْدِ الْمُذَاب، وَيَتَّخِذُ مَوْقِفَ الْوَاعِظِ مِنْ كُلِّ الْقَضَايَا؟؟.. [2]

سرد سلبية المرسل متعجبا من استسلامه بالتخلي عن الشعر دون البحث عن أسباب ترتقي به من جديد، مكتفيا بالوعظ. بعدها يتحدث عن الفئة التي تشعل نار الفتنة داخل ساحة الشعراء، يقول:

---

[1]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: من 107 إلى 109.

[2]–المصدر نفسه، ص: 109.

وَأَنَا هُنَا، جَاءَ رَجُلٌ نَجْهَلُهُ، عَلَى غَيْرِ صُورَتِنَا وَلِسَانِنَا، فَسَكَتَ الْجَمِيعُ وَتَكَلَّمَ هُوَ. فَمَا فَهِمْنَا مِنْ رَطَانَتِهِ صَوْتًا، إِلَّا أَنَّ الْبَابَ فُتِحَ فَسَقَطَ الْهِلَالُ وَأَفِلَتِ النَّجْمَة.. وَخَرَجَ مِنْ وَرَاءِ الْمَجْهُولِ خُدَّامُهُ، وَقَدْ كَانُوا عَلَى صُورَتِنَا غَيْرَ أَنَّهُمْ أَقْزَامٌ يُتْقِنُونَ فَنَّ الرِّمَايَةِ وَدُفِعَ الْجَمْعُ الْمُفْرَدُ فِي لَهِيبِ الْمَتَاهَةِ .. وَتَدَافَعْنَا عَلَى الْبَابِ نَتَسَاقَطُ فِي السِّرْدَابِ كَالذُّبَابِ ..وَالرَّجُلُ يَرْعَدُ مِنَ الضَّحِك .. [1]

عبر عنها برجل غريب الصورة واللغة يتكلم في صمت الجميع، وفُتِح الباب وغابت النجمة والهلال وظهر خدمه في صورة أقزام أغروا الجمع المفرد قاصدا فريق اليمين والشمال المختلفين حول الشعر، ورموهم في الحظيظ فسخر منهم الغريب، مما أزعج الشاعر فتوقف عند علامة توتر. وينتهي المشهد بآخر لقطة تبين ضياعه، بقوله:

نَظَرْتُ عَنْ يَمِينِي وَعَنْ شِمَالِي فَمَا وَجَدْتُ سِوَى السَّرَاب، وَتَذَكَّرْتُ مَا قَالَهُ لَنَا أُسْتَاذُ فِقْهِ اللُّغَةِ ذَاتَ يَوْمٍ مِنْ أَنَّ الْكَلِمَةَ مِنْ أَصْلٍ فَارِسِي وَتَعْنِي خَيَالَ الْمَاء ... [2]

تألم لسقوطهما ولم يبق سواه متعظا، خاصة وهو يرى سخرية الغريب، فالبقاء للأقوى بسلاحه الثقافي والنقدي، وكان لختامه بعلامة الحذف دلالة إلى انتهاء من يدخل المعركة دون سلاح متين لأنهم قضوا على الشعر بتفرقهم، فلم يجتمعوا لصد العبث بل حاربوا بعضهم البعض.

استمر الشاعر كسارد في **المشهد السادس** الذي تميز بقصره، يقول:

لَعَلَّنِي لَمْ أَصْحُ مِنَ الْحُلمِ، أَوْ لَعَلَّ الْحُلمَ لَمْ يَأْتِ بَعْدُ فَاسْتَعَرْتُ لُغَتَه .. [3]

شغل فقرة موجزة في سطر وحيد انتهى بعلامة توتر، أوحت إلى ريبته في عدم صحوته أو غفوته مكتفيا بلغة الحلم. ثم يعود في **المشهد السابع** إلى الافتتاح بعبارة (وأنا هناك)، واصفا اندلاع المعركة، يقول:

وَأَنَا هُنَاكَ، أَرَى الْقَرْيَة/ اَلْمَدِينَة تَخْتَفِي، وَأَرَى الْهِلَالَ يَنْبَعِثُ مِنْ قَبْرِهِ فَارِسًا يَحْمِلُ فِي جَبِينِهِ قَصِيدَةً يُحَطِّمُ بِهَا أَغْلَالَ الْعَبَث .. وَالنَّجْمَةُ الزَّاهِيَةُ تَتَجَلَّى مَدِينَةً يَحْكُمُهَا الرُّشْد، وَعَلَى ضِفَافِهَا يُرْسِلُ ابْنَ رُشْدٍ وَمِيضَ عَقْلِهِ إِلَى تِلْكَ التِّلَالِ الْجَلِيدِيَّة، فَتَنْسَابُ مَاءً سَلْسَبِيلا .. وَأُهَرِّبُ هَذَا الْحُلمَ مَعَ عَرَائِسِ الشَّمْسِ، فَتَحْمِلُهُ إِلَى مَلِكِ الْعَالَمِ السُّفْلِي فَيُعْلِنُ تَوْبَتَهُ، وَيَرْمِي بِالْمُشَوَّهِينَ مِنْ أَبْنَاءِ جِلْدَتِنَا فِي مَزْبَلَةِ الْعَدَم، ثُمَّ يَشْنقُ نَفْسَهُ عَلَى أَسْوَارِ غَرْنَاطَة ..لِنَسْتَأْنِفَ رِحْلَةَ الْحَضَارَةِ مِنْ جَدِيد .. [4]

أشار إلى عودة تقاليد الشعر الجمالية بعبارة (أرى القرية)، مع اندثار الجديد العابث بعبارة (المدينة تختفي)، في معركة قادها الهلال كفارس وشاعر متمكن بعد أن خرج من العالم السفلي مثلما حدث مع (تموز) حتى لا يسود القفر، فالمقبرة التي ارتكزت في الوسط مثلت بقية الحلم، أي ما تبقى من شعر ذو فنية على مختلف أشكاله، فيخرج منها شعراء محاربون مشبعين بملكة الشعر بكل أشكاله التي دل عليها الهلال –الذي لا يثبت على حال واحد– ذات صدى من متلقين مشبعين بالأسس الجمالية لتقديم نقد بناء، وهذا ما أشارت إليه النجمة الزاهية مشكلة المدينة التي تحكمها الجمالية، مستعيرا في ذلك حكمة الفيلسوف (**ابن رشد/ ت:595هـ**)*، فيذوب

---

[1]–عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: 109.

[2]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص ص: 109–110.

*أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد، ولد في 520هـ، هو فيلسوف وطبيب وفقيه وقاضي وفلكي وفيزيائي، عربي مسلم أندلسي، نشأ في أكثر الأسر وجاهة، اتهم في آخر حياته بالكفر والإلحاد، فنُفي إلى مرّاكش وتوفي بها عام 595هـ، له الكثير من المؤلفات منها: "الكشف عن مناهج الأدلة، والضروري في النحو". موقع ويكيبيديا، 13 جانفي 2019م، الساعة: 15:00.

الجليد الذي ثبّط الشعر ليعيد الانطلاق من جديد، وينهض الشاعر مع شروق الشمس بنوره الذي ينهي كل المتطفلين على الإبداع، مشبها واقع الشعر في الجزائر بقصة العرب مع الأسبان، من خلال توبة ملك العالم السفلي الذي رمز به إلى الحاكم (**أبو عبد الله/ ت: 1527م**)* بعد أن "أغروه النصارى بشن حرب على والده أبو الحسن وعمه الزغل، لكنه تاب وتراجع عن الخيانة والتحالف مع العدو آخذا برأي (**موسى بن أبي الغسان/ ت: 1491م**)** والتوحد في صف واحد لمهاجمة العدو، فخُيِّل لهم أنهم أعادوا أمجادهم في (غرناطة) لكن كل ذلك كان آخر شعاعة شمس عند المغيب وهجم النصارى وحاصروا (غرناطة)، مما أدى إلى المجاعة فسلمها الحاكم لكن (موسى) رفض وهاجر إلى الأبد. أما (عبد الله) فغادر مع أهله إلى (إفريقيا) باكيا. ثم يستأنف الشاعر بعبارة (ثم يشنق نفسه على أسوار غرناطة)، ويقصد بذلك شخصية الفارس الأخير الجريء والمكافح (**مولاي عبد الله محمد ابن أميه/ 1569م**)*** ، الذي مات بشرف واستمر يدافع عن مبادئه حتى آخر نفس، "وبقيت حضارة العرب في اسبانيا لامعة كضوء القمر الذي يستعير نوره من الشمس ثم سادها الكسوف"[1] أي انتهت حضارة العرب فيها. وهذا ما أخذه الشاعر في الحسبان، متجنبا ما وقع لـ (تموز) بعد أن غدرت به (عشتار) رغم نجاته وعودته إلى الحياة إلا أنها مؤقتة، ولم يأمن للدواخل الأجنبية مهما ارتقى إبداعه مثلما حدث مع (أبو عبد الله) و(موسى)، مختارا أن يكون فارسا كرمز إلى البقية القليلة المتحصنة بموهبة الشعر الشاملة لأنواعه والتي ستعمل على استمرار هذا الفن كبداية جديدة. وختم النص بمشهدين قصيرين يبين الأول تجاوزه السطحية التي يبتذلها المتطفلون، قائلا:

وَأَنا هُنَا، أَجِدُ النُّصَوصَ قَدْ تَهَاطَلَتْ عَلَيَّ، وَلَكِنَّنِي غَيْرُ مُسْتَعِدٍّ لِصِيَاغَتِهَا مِنْ جَدِيد .. [2]

أكّد غزارة إلهامه مع عدم الاستعداد لإعادة صياغته بشكل جديد يحاكي العصر، فوقع التضاد مع المشهد السابق الذي أفاد بناء الحضارة لكن ليس بالصياغة المباشرة كاستجابة للانفعال المتهور فهناك المزيد من الأشكال الشعرية التي يسعى إلى تقديمها لكن لم يحن وقتها بعد، لأنه يريد تحرير الوسط من آثار الحداثة التدميرية، وفي نفس الوقت الانتماء إلى التجديد الإيجابي، وهذا ما يشير إليه باختياره الصبر، قائلا:

---

* هو محمد بن علي بن سعد، الملقب بأبو عبد الله محمد الثاني عشر (1460-1527) هـ، وهو آخر ملوك الأندلس حكم مملكة "غرناطة"، واستسلم إلى العدو، لقب بـ "الزغابي" أي التعيس، خلع والده من الحكم وطرده من البلاد، لرفضه دفع الجزية لـ "فرديناند" ملك أراغون، حكم "غرناطة" وعمره 25 سنة. موقع ويكيبيديا، الساعة: 15:30.

** تجاهلته المصادر التاريخية العربية، إلا أن له حضورا طاغيا في الرواية النصرانية كنموذج للفارس المسلم النبيل ممثلا بقية روح الفروسية المسلمة في "الأندلس"، رفض تسليم غرناطة للنصارى وقاوم حتى النهاية. موقع ويكيبيديا، الساعة: 16:05.

*** "رفض الخضوع وتسليم "غرناطة" التي كانت آخر الحواضر الإسلامية في الأندلس، لكنهم نالوا منه وقطعوا رأسه وأبقوه معلقا ثلاثين عاما على باب المذبح بغرناطة." ستانلي لين بول: قصة العرب في إسبانيا، تر: علي الجارم بك، دار كلمات للترجمة والنشر، القاهرة-مصر، 2012م، ص: 145 وما بعدها.

[1]- المرجع نفسه، ص ص: 159-160.

[2]-عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: من 103 إلى 110.

فَلِأَبْقَى كَمَا أَنَا أَغْتَرِفُ مِنْ خَيَالِ الْمَاءِ أُكْسِيرَ الصَّبْرِ كَبَقِيَّةِ الْجُمُوعِ الْمُفْرَدَة .. [1]

يطلق الماء عادة على الشعر وبإسناده إلى كلمة خيال، وبالرجوع إلى كتابته مفردة (نصوص) على واجهة الديوان بعد العنوان، ما يدل على أنه يكتب ما يمليه عليه إلهامه دون تصنيفه كشعر أو نثر بل يترك للقارئ تحديد نوعه، آخذا طابع التوتر الحاد بين الموهبة وعدم إظهارها بشكل مباشر، مثل الجموع المفردة التي يعني بها هذه المرة أصحاب الموهبة الحقيقية التي تقف على شتى أنواع الشعر دون البحث عن الأضواء والشهرة.

شكل النص صورة كلية جسدت الحدث في مشاهد متتابعة غير قابلة للفصل وهذا ما يفسر عدم استخدامه بين المشاهد أرقام أو عناوين، مدعّما أهمية الجانب الجمالي في الشعر المسؤول عن استمراره مع كل التطورات، فينبثق التنامي من فكرة الوحدة التي عبر عنها الشاعر برمز العلم الوطني ساعيا إلى المصالحة بين شعراء التقليد والتجديد كطرف أول بتحاور الأجناس، مع تفعيل الذات والمتخيل الذي يتوزع بين المحلي والتراث العربي والأجنبي والشرقي والمغربي دون التخلي عن الجمالية التي تعد أساس الشعر، والطرف الثاني الذي يعنى بالجمهور المثقف الذي يقف عليها.

3-3-الفجائي: ينبني على تقنية المفاجأة وذلك بأن يصور الشاعر "مجموعة من اللقطات المنسجمة في تسلسلها الشعوري ثم يقحم بينها لقطة مفاجئة بهدف التأثير في المتلقي"[2] اتحدت معه علامات الترقيم في نص "**امرأة مؤجلة**" بينت دوام خيانة الحبيب متأملة توبته، لكنه لا يعود إليها إلا عندما تضيق عليه الدنيا طالبا عفوها ورضاها بكل برود، متيقنا من مسامحتها له بعد مصاحبته نساء عاهرات من مختلف الجنسيات غير مبال بما سببه لها من وجع جاعلا منها بديل النجاسة التي يمل منها، مركزا فقط على شدة عشقها له، لكنها تبين له رفضها الاستمرار في هذه المعاناة، وتواجهه بثقتها العالية من نفسها بأن الكثيرين يتمنونها، ثم تفاجئه بمصارحتها المباشرة في المقطع السابع والأخير بموت كل مشاعر الحب التي كانت تكنها له لوعيها بما كانت عليه من سذاجة، تقول:

تُؤَجِلُنِي!
مَنْ يُؤَجِلُ زِلْزَالًا وَبُرْكَانَا؟
مَنْ يُؤَجِلُ الْمَوْتَ لِلَحْظَةْ؟
مَنْ يُؤَجِلُ امْرَأَةً ...
كَالْكَوَارِثِ الْمُسْتَعْجَلَةْ؟
أَعِدْ حِسَابَاتَكَ سَيِّدِي
لَمْ تَعُدْ تُغْرِينِي أَبَدًا رَغْبَتكَ الْمُؤَجَّلَةْ
فَأَنْتَ...
تُؤَجِلُنِي...
إِلَى زَمَنٍ لَنْ أُحِبَّكَ فِيهْ!
إِلَى زَمَنٍ لَنْ أُحِبَّكَ فِيهْ!

---

[1]- عمار بن لقريشي: مقام الاغتراب، نصوص، ص: من 103 إلى 110.

[2]-محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص: 257.

إِلَى زَمَنٍ لَنْ أُحِبَّكَ فِيهْ! [1]

أحدث التكرار الثلاثي قوة إيقاعية تصحبها جمالية مثيرة، فقد وقع التوازي بالاستفهام الإنكاري بين الأسطر الثلاثة الأولى والتردد المتتالي للعبارة الأخيرة في ثلاثة أسطر، ونفس الشيء في علامة الحذف مفيدة دلالة تخليها عن حب الرجل الخائن الذي يلجأ إليها عندما تضيق به دنيا العاهرات، بعد أن كان حبه ملتهبا في قلبها دون أن يستحقه، فتنكر حبه وتحذفه من حياتها، منفعلة من شدة الفرح لتغلبها على نفسها وتحكيمها لعقلها بدل قلبها، ودعم التثليث دلالة الخلع النهائي دون رجعة تماما مثل الطلاق بالثلاث.

يزيد الشاعر في تضمين المؤثرات البصرية في النص من خلال التشكيل بالرسم متخذا عدة سبل لذلك يوضحها المبحث الأخير.

ثالثا: فنية توحد الإبداع الشعري مع الرسم

1- مفهوم الرسم وأنواعه

الرسم في اللغة: «الأثر وقيل: بقية الأثر، الثياب المرسمة، أي المخططة خطوطا خفية، والراسم: الماء الجاري، وناقة رسوم: تؤثر في الأرض من شدة الوطء»[2] فهو يعود إلى بداية وجود الإنسان.

أما اصطلاحا، فهو «مصطلح فني، يقال من تمثيل شخص واحد أو أكثر، أو منظر طبيعي، إما بقلم الرصاص أو قلم الحبر، ويؤخذ أيضا للفن الذي يعلّم القيام بمثل هذه الأنواع من التمثيلات بشكل جيد، تتفرع عنه فنون تشكيلية مشكلا جزأها الأساسي كاللوحة الزيتية والنحت»[3] أي أنه الأثر الذي يتركه الرسام بقلم الرصاص أو الأقلام الملونة من خطوط وأشكال متنوعة. وقد تداخل مع الشعر المعاصر بإعادة تركيب النص في شكل يوجه المتلقي إلى فهمه انطلاقا من الغرض الأساسي للمؤلف، لأن "القصد من هذه الخطاطة ضبط المحور الدلالي للتجربة الشعرية"[4] مما يمنح لعين القارئ المتعة والراحة، وتهيئه نفسيا للاستعداد والتلقي الجيد[5] وتوفرت في الدواوين ثلاثة طرق للجمع بين الشعر والرسم، اثنتين تعنيان بكيفية توزيع السواد على الصفحة الشعرية منتجا شكلا هندسيا، أو طبيعيا، دون تدخل طرف آخر في ضبط الهيئة المكانية للنص بل يحققها الشاعر بنفسه إما بقصد أو بعفوية، والثالثة تتم بإدخال لوحة تجاور النص وهنا يستعان برسام.

---

[1]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 157.

[2]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/3، ج/19، مادة (ر س م)، ص:1646.

[3]-*Dictionnaire de L'Académie française, p: 956.*
texte original: «DESSIN. Terme d'Art. Il se dit De la représentation d'une ou de plusieurs figures, d'un paysage, .., soit au crayon, soit à la plume... Il se prend aussi pour L'art qui enseigne à bien faire ces sortes de représentations... Les arts du dessin, pour désigner Les arts dont le dessin fait la partie essentielle, comme la Peinture, la Sculpture».

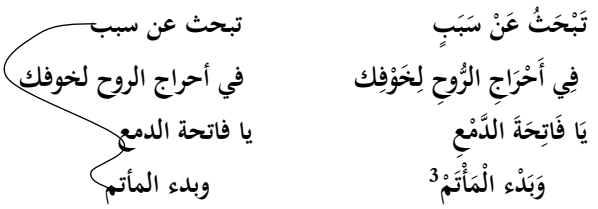
[4]-ينظر: معاشو قرور: شعراء قصيدة النثر يبحثون عن المستحيل، محاضرة ألقيت في الأسبوع الثقافي الجزائري، نشرها مدحت علام، جريدة الرأي، الأردن، ع/11280-85، 20ماي 2010م.

[5]-عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص:100.

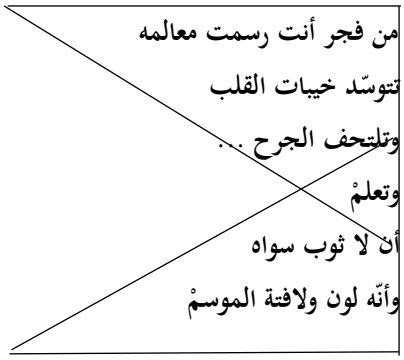
2- التشكيل الفردي

2-1-الهندسي: شاع استخدام الأشكال الهندسية في قصائد الدواوين بشكل معتبر، منها:

أ -المثلث: نال الحظ الأوفر من الاستعمال، له دلالات متعددة إذ "يكون تعبيرا عن الأرض عندما يكون رأسه إلى الأعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأسه إلى أدنى، وتصالبهما يمثل الأرض والسماء أي الكون"[1] وقد اتخذ (محمد بوطغان) في مقطع **"بحث"[2] من نص "قصائد"**، بالجزء الأول من المقطع شكل خط منحني يبيّن تيه الشاعر، يقول:



خاطب ذاته الخائفة فمثل الخوف بداية حزنه، ثم يترك مسافة بيضاء تدل على تهيؤه للتوجه إلى مستوى أدائي مغاير، في شكل مثلثين يشتركان في الرأس قائلا:



عرف حياته باختصار في المثلثين، الأول بقاعدة علوية والثاني أصغر حجما بقاعدة سفلية ليبرز تسببه في مرافقة البؤس الدائمة له بما حدده من سبل في قرارات حياته، مؤكدا ثباته على هذا الوضع، وقد أوحى العنوان هذه المعاني فكأنه حفر قبره بيده كالشاة*، مكتفا واو العطف، وينتهي في السطر الثالث بعلامة الحذف كحلقة وصل وفصل في الآن ذاته تحصر الدلالة بين أفعاله ونتائجها الوخيمة التي تظهر بعد عزل كلمة (وتعلمْ) في سطر متخذة دور القافية خاصة مع تسكين "الميم" مشيرا إلى أنه لا مجال للتغيير الذي يظهر في السطرين المواليين،

---

[1]-عفيف البهنسي: جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي، مجلة الحياة التشكيلية، صادرة عن مديرية الفنون الجميلة بوزارة الثقافة، سورية، ع/59 و60، 01 أكتوبر 1995م، ص: 58.

[2]-محمد بوطغان: تهمة الماء، ص ص:25-26.

[3]-المصدر نفسه، ص:25.

[4]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*"فالبحث، هو طلب الشيء في التراب، يقال: شاة بحثت عن سكين في التراب بظلفها ثم ذبحت به، استبحث عنه أي فتّشت عنه". ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/1، ج/3، مادة (ب ح ث)، ص ص: 214.

فتنغلق الأبواب أمامه، بالتقاء المثلثين المعكوسين في ذات الرأس باللفظة السابقة، ولكنه يراجع نفسه ساعيا إلى البحث عن أمل يحتويه في الجزء الأخير، يقول:

مَا زِلْتَ تُفَتِّشُ حِينَ تَجِيءُ
وَحِينَ تُغَادِرُ عَنْ صَدْرٍ
يَشْهَقُ مِلْءَ الْأَرْضِ
وَمِلْءَ الرِّيحِ وَمِلْءَ الْمِلْحِ
وَتَبْحَثُ عَنْ شِرْيَانٍ يَحْوِيك
وَتَبْحَثُ عَنْ حَدَقٍ يُؤْوِيك ...
وَعَنْ مِعْصَمْ[1]

يظهر تأمله في الحياة، ناسبا صيغة المضارع إلى المخاطب بفعل البحث ثلاث مرات، فيفتتحه بداية بالكلمة المفردة (تفتش) بدلا من (تبحث) معلنا عن التغيير من الاستسلام والتشاؤم إلى التفاؤل، مع ترك بياض متتالي من يمين الصفحة في بقية الأسطر، بعدها يوظف الفعل المضارع (تبحث) مرتين، مبرزا دلالة الغموض والمشقة التي ترافق عملية البحث للنجاة، مستعينا بتكرار "الواو" الذي يفيد التوسع في اتجاهات مختلفة، انطلاقا من ارتباطه بالكلمة المكررة (ملء) المحملة بمعاني الشساعة لحد التيه في كل من (الأرض ببرها وبحرها/ الريح شيء سريع لا يمكن الإمساك به/ الملح مستمد من البحر)، ثم تتصل بأعضاء الجسد المتباعدة في كل من (الشريان ، الحدق، المعصم).

ب–المستطيل والمثلث: جمعهما الشاعر (**عبد القادر مكاريا**) في نص **"ما لم أقله لفاطم"**[2]، يقول:

مَا لَمْ أَقُلْهُ لِفَاطِـمُ	**مَا لَمْ أَقُلْهُ لِفَاطِـمُ**
أَنَّ الرَّبِيعَ رِدَاؤُهَـا	**أَنَّ الرَّبِيعَ رِدَاؤُهَـا**
وَالْحِبْرُ يَرْقُدُ حَوْلَهَا	**وَالْحِبْرُ يَرْقُدُ حَوْلَهَا**
وَتَشْتَهِيهَا الْأَنْجُـمُ[3]	**وَتَشْتَهِيهَا الْأَنْجُـمُ**

ربط وصفه حبيبته بالزمن (فصل الربيع، يرقد، الأنجم)، وظهرت الهيئة المكانية كمستطيل مؤلف من أربعة أضلاع، جاعلا منها رمزا للحياة بشكل ثابت ومستقر لانتظام المستطيل مع وحدة وزن الكامل بالإضافة إلى التعانق* الحاصل بين السطرين (1–4) بصوت (الميم) والسطرين (2–3) بـ(الهاء)، بما يحاكي انغلاق المستطيل

[1]–محمد بوطغان: تهمة الماء، ص ص:25–26.

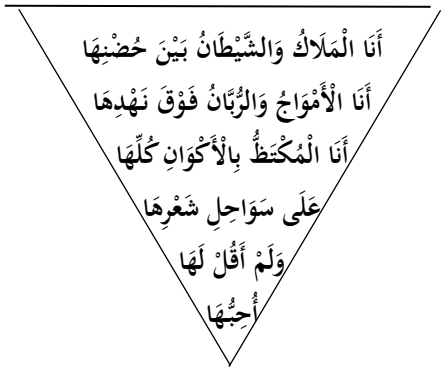
[2]–عبد القادر مكاريا: أحبك.. والنصف، ص ص:9 –10.

[3]–المصدر نفسه، ص:9.

*يتحدد التعانق في قافية السطر الأول مثل الرابع والثاني كالثالث"، ينظر: عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 87.

موحيا إلى كتم حبه لها في نفسه، مما سبب له معاناة كبيرة يدعمها التشكيل بمثلث ذو قاعدة علوية متساوي الساقين بانتظام تناقص حجم الأسطر، في قوله:

أَنَا الْمَلَاكُ وَالشَّيْطَانُ بَيْنَ حُضْنِهَا
أَنَا الْأَمْوَاجُ وَالرُّبَّانُ فَوْقَ نَهْدِهَا
أَنَا الْمُكْتَظُّ بِالْأَكْوَانِ كُلِّهَا
عَلَى سَوَاحِلِ شَعْرِهَا
وَلَمْ أَقُلْ لَهَا
أُحِبُّهَا[1]



عبر تساوي الساقين على صراعه مع ذاته لكبت عشقه، فتنخفض قوته أمامها لشدة ما فعلته في نفسه، بسقوطه مقلوبا على رأسه جاعلا رأس المثلث كلمة (أحبها) مؤكدا أن هذا الحب هو سبب وقوعه، وقد دعم هذا الصراع قدرة الحبيبة على تقسيمه إلى حدين بإنشاء ثنائيات ضدية في ذاته بين (الملاك/الشيطان، الأمواج/الربان، الاكتظاظ/وحدة المكان)، لتأثره الشديد وتوتره بقربها، يعززه توتر الإيقاع بين الوحدة والتنوع، فالوحدة تتجسد في ابتداء الأسطر وانتهائها بوتد مجموع، مع تكرر قافية (فاعلن/ها)، و(الهاء) حلقي المخرج متصل بـ "ألف المد" أوحى إلى ضياعه واضطرابه لعدم جرأته وصعوبة مواجهتها بحبه، أما التنوع فيظهر في انقسام الوزن بين الكامل والوافر كما أسهم تكثيف "اللام" البيني في ذلك.

ظهر هذا المزج في سياق آخر في نص "**طاعن في الوهم قلبي**"[2] **لـ (سمية محنش)** الذي ينتمي إلى الشعر العمودي من بحر الرمل، وقد تعمدت الشاعرة الخداع البصري مستفيدة من المثلث القائم المقلوب، مع رباعي منتظم (مستطيل ومربع) وكلاهما يشتمل على الزوايا القائمة كإشارة إلى الانتظام الذي ظهر في وحدة الوزن والقافية، كما وردت كل الأبيات بحشو صحيح الأجزاء مع عروض وضرب محذوفين.

أوحى ابتداء العنوان بوصف القلب بأنه "طاعن" إلى تقدم حالة الغفلة لديه، ودل خروجها عن الشكل المألوف في الشعر العمودي عن تظاهرها التغير والتخلص من صفات الوفاء والصدق والطيبة التي

[1]-عبد القادر مكاريا: أحبك.. والنصف، ص: 10.
[2]-سمية محنش: مسقط قلبي، ص ص: 71-72.

دفعت الكثيرين ممن يحيطون بها إلى الغدر بها واستغلالها، مما سبب لها الكثير من الألم، فأعلنت تغيرها طمعا في أن يتركوها لحالها. وهذا ما تؤكده الأبيات الأولى، قائلة:

اِقْتَلَعْتُ الْآنَ قَلْبِي..
وَانْتَهَى
كُلُّ شَيْءٍ كَانَ فِيهِ..
يُشْتَهَى
هَكَذَا قَرَّرْتُ فِي طُغْيَانِهِ
دَرْءَ نَفْسٍ لَيْتَنِي..
مَا نُلْتُهَا
مُسْتَبِدٌّ مِنْ عُصُورٍ قَدْ مَضَتْ
طَاعِنٌ فِي الْوَهْمِ حَدَّ
الْمُنْتَهَى.. [1]

اقتلعت الآن قلبي..
وانتهى
كل شيء كان فيه..
يشتهى
هكذا قرّرت في طغيانه
درء نفْسٍ ليتني..
ما نلتها
مستبد من عصور قد مضت
طاعن في الوهم حدّ
المنتهى..

بعد رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه يتبين التوجه نحو الأسفل كإشارة إلى انقلاب حياتها بفعل أوهامها، متخذة مفردات كمركز الزاوية القائمة (اقتلعت/كل/هكذا قررت/مستبد). ثم تنتقل إلى المستطيل، في قولها:

سَاكِنٌ فِي الشَّمْسِ زُهْدًا إِنْ هَوَى
وَاهِنٌ لِلْعَزْمِ إِنْ يَوْمًا نَهَى
أَحْمَقٌ قَلْبِي وَفِي دَقَّاتِهِ
نَغْمَةٌ تَدْنُو لَهُ إِنْ ضَلَّهَا[2]

سَاكِنٌ فِي الشَّمْسِ زُهْدًا إِنْ هَوَى
وَاهِنٌ لِلْعَزْمِ إِنْ يَوْمًا نَهَى
أَحْمَقٌ قَلْبِي وَفِي دَقَّاتِهِ
نَغْمَةٌ تَدْنُو لَهُ إِنْ ضَلَّهَا

اقتربت الهيئة المكانية للبيتين من بنية الشعر العمودي خاصة مع جعل كل شطر مستقل بسطر، محاكيا انتظام الرباعي فكل زواياه قائمة، معبرة عن عدم قدرتها التخلص من حقيقتها التي تشمل الصدق والطيبة بعيدا عن تحكيم العقل رغم وعيها بأنه السبيل الوحيد لتسير حياتها بشكل طبيعي. ثم تعتمد الجمع بين المثلث والرباعي المنتظم في بقية الأبيات بالتعانق، تقول:

[1]-سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 71.
[2]-المصدر نفسه، ص ص: 71-72.

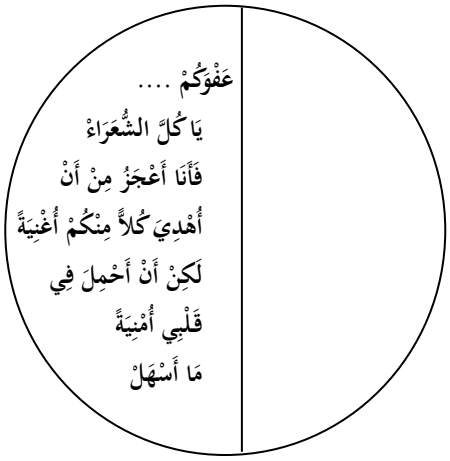
لَا يَظُنُّ الْحُمْقُ فِيهِ فِطْنَةً
لَا وَلَا يَرْتَابُ فِيهِ..
رَيْبُهَا
إِنْ غَفَى يَوْمًا لَهُ عَنْ عَهْدِهِ
أَوْ ضَوَتْ لَيْلَاؤُهُ عَنْ مَا لَهَا
مُدْبِرٌ خَيْرِي
وَوَيْلِي مُقْبِلٌ
ذَاكَ مَا يَعْنِيهِ قَلْبِي..
حِينَهَا.[1]

لا يظنّ الحمق فيه فطنةً
لا ولا يرتاب فيه..
ريبها
إن غفى يوما له عن عهده
أو ضوت ليلاؤه عن ما لها
مدبرٌ خيري
وويلي مقبلٌ
ذاك ما يعنيه قلبي..
حينها.

البيت السادس مثلث قائم مقلوب اجتمع مع البيت الموالي في هيئة مستطيل بالتضمين، ثم جعلت من صدر آخر بيت مربعا وعجزه مثلثا، فتعانقت الأشكال، لتوحي إلى أن لا مجال للتخلص من سذاجتها، كما دل المربع متساوي الأضلاع على صحة المعادلة التي تفيد عاقبة الحمق المتمثلة في إلحاق الويل بصاحبه، يعززه الانتهاء بمثلث مقلوب.

ج–الدائرة: استفاد (محمد بوطغان) من نصفها في المقطع الأخير من نص" **Noir et blanc للألفية الثالثة**"، يقول:

عَفْوَكُمْ ....
يَا كُلَّ الشُّعَرَاءْ
فَأَنَا أَعْجَزُ مِنْ أَنْ
أُهْدِيَ كُلاً مِنْكُمْ أُغْنِيَةً
لَكِنْ أَنْ أَحْمِلَ فِي
قَلْبِي أُمْنِيَةً
مَا أَسْهَلْ.[2]



افتتح المقطع بكلمة تستقل بسطر متبوعة بنقاط متتالية، ثم ينزاح قليلا إلى اليسار ليكتب أسفل آخر حرف من كلمة السطر الأول، ليتخذ شكل نصف دائرة، موحيا إلى عجزه على احتواء جميع الشعراء بمنحهم أغاني متفردة، ليهنئهم بالعام الجديد، مخصصا لها نصف الدائرة المحذوفة، التي تعنى بالجانب المادي، بينما أبقى على النصف الثاني المتجسد على الصفحة، كممثل لكمال قدرته على حمله لهم أماني طيبة في قلبه كشيء معنوي غير ملموس لكنه الأسمى والأرقى، فجعل التقدير بين قدراته بالمناصفة مع الميل إلى الروحي.

[1]–سمية محنش: مسقط قلبي، ص: 72.
[2]–محمد بوطغان: تمة الماء، ص: 45.

2-2-الطبيعي: شكل غير منتظم، يتوفر على منحنيات غير متساوية، فهي حرة الشكل وغير متناظرة وتنقل مشاعر العفوية[1] ورد هذا النمط في نص **"المرافئ العائدة إلى البحر" ل (حنين عمر)** ، شكل العنوان جملة اسمية، مبتدأها المرافئ، وهي "مرسى السفن"[2] وخبرها (العائدة) متبوعة بشبه جملة (إلى البحر) الذي تقصد به ساحل الجزائر الذي ولدت ونشأت به، وقسمت النص بفاصل البياض مع تكرار لازمة (نذرت) كمفتح للمقاطع، وقد تتابعت الأسطر في الجزء الثالث عموديا وأفقيا بأحجام مختلفة، وبتفحص كيفية ترتيبها على الصفحة يلاحظ اتخاذها شكل الجزء الغربي الشمالي من خريطة الجزائر، تقول:

نَذَرْتُ //0/

لِأَرْضِ الْمُعْجِزَاتِ صَلَاتِي//0/0 /0//0 0/0//0 0/0///

وَأَسْرَابًا... //0/0/0

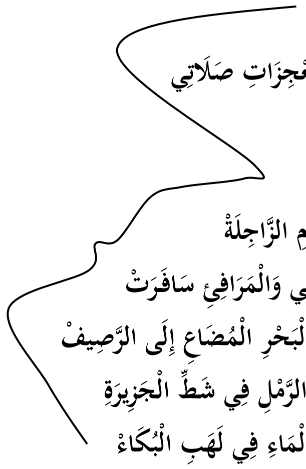
مِنَ الْأَحْلَامِ الزَّاجِلَهْ //0/0/0 /0/0//0

مَا بَيْنَ قَلْبِي وَالْمَرَافِئِ سَافَرَتْ /0/0//0 /0/0//0 ///0//0

فِي عَوْدَةِ الْبَحْرِ الْمُضَاعِ إِلَى الرَّصِيفْ /0/0//0 /0/0//0 ///0//00

وَاحْتِضَانُ الرَّمْلِ فِي شَطِّ الْجَزِيرَةِ /0//0/0 /0//0/0 /0//0/ /

وَاغْتِسَالُ الْمَاءِ فِي لَهَبِ الْبُكَاءْ[3] /0//0/0 /0/0//0 ///0//00



نَذَرْتُ

لِأَرْضِ الْمُعْجِزَاتِ صَلَاتِي

وَأَسْرَابًا...

مِنَ الْأَحْلَامِ الزَّاجِلَهْ

مَا بَيْنَ قَلْبِي وَالْمَرَافِئِ سَافَرَتْ

فِي عَوْدَةِ الْبَحْرِ الْمُضَاعِ إِلَى الرَّصِيفْ

وَاحْتِضَانُ الرَّمْلِ فِي شَطِّ الْجَزِيرَةِ

وَاغْتِسَالُ الْمَاءِ فِي لَهَبِ الْبُكَاءْ

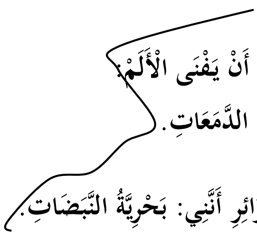
تخلل البياض حشو المقطع، للدلالة على اتساع الرقعة الجغرافية، وقد اكتفت بتحديد جزء فقط من الخريطة لتشير إلى أنها لم تنل الشهرة في كل أنحاء الوطن، مستفيدة من تنويع الأجزاء بين (المتقارب: "1فعولن-1فعول/ المتدارك: 1"فاعلن-1فعلاتن"/ الوافر: "2مفاعلْتن"/ الكامل: "6مستفعلن-1متفاعلن-2متفاعلانْ-1مفاعلن/الرمل: "2فاعلاتن-1فاعلاتُ")، فهناك خمسة أوزان تحاكي عدد الصلوات المفروضة على المسلم، مع استمرارها داخل الحقل الديني الذي توحي إليه لفظة (المعجزات)، مما دل على ارتقاء عشقها للوطن مجسدة ملامح الوفاء، فمهما سافرت بعيدا عنه ستعود، مشيرة إلى أن الغرض من هذا الترحال المتكرر هو تقديم العون الثقافي للوطن بما تنشره من شعر راق في العالم يعود بالمجد عليه كرد على كل من يقلل من قيمة الإبداع الشعري الجزائري، وتزيد الهيئة تخصيص المكان بالمقطع الموالي وحصره في مكان ولادتها بالساحل الغربي، تقول:

وَنَذَرْتُ ///0/

مِنْ أَجْلِ أَنْ يَفْنَى الْأَلَمْ: /0 /0//0 /0/0/0 /0//0

بَحْرًا مِنَ الدَّمَعَاتِ. /0/0//0 ///0/0

قُلْ لِلْجَزَائِرِ أَنَّنِي: بَحْرِيَّةُ النَّبَضَاتِ.[4] /0/0//0 ///0//0 /0/0//0 ///0/0



وَنَذَرْتُ

مِنْ أَجْلِ أَنْ يَفْنَى الْأَلَمْ:

بَحْرًا مِنَ الدَّمَعَاتِ.

قُلْ لِلْجَزَائِرِ أَنَّنِي: بَحْرِيَّةُ النَّبَضَاتِ.

---

[1]-*Look: STEVEN BRADLEY: The Meaning Of Shapes: Developing Visual Grammar, site: https://vanseodesing.com, 10 mars 2019,q 15:00 h.*

Original text:" Natural are irregular. They have more curves and are uneven,... , They are free form and asymmetrical and convey feelings of spontaneity".

[2]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/ 03، ج/ 19، مادة (ر ف أ)، ص: 1685.

[3]-حنين عمر: سر الغجر، ص: 133.

[4]-المصدر نفسه، ص: 132.

ورافق حصر المكان تقليل التنوع الإيقاعي الذي توزع بين ثلاثة أوزان (الكامل: "2متفاعلن-2متفاعلْ-3مستفعلن/ الرمل: "1فاعلاتن"/ المتدارك: 1فاعلن)، واقترن الرقم ثلاثة بعدد الليالي التي يختفي فيها القمر، وهو عدد البدء بحياة جديدة، ويمثل رقم الكمال عند الصوفيين،[1] مؤكدة الانطلاق من جديد بعد عودتها لتسعد قرّاءها، وبالنسبة لصفة الكمال تشير إلى انتمائها الثلاثي للجزائر والعراق والعروبة مع التأكيد على أن الأولوية للجزائر، مما أدى بالبعد البصري إلى تدعيم حقيقة هذه المعاني رغم صدوره بشكل عفوي.

-شكل الشجرة من دون ساق، وردت في نص **"أقول.." لـ (معمر عيساني)**:

أَقُولُ ..
بَعْضَ الْمَآسِي..
أُفَكِّرُ أَحْيَانًا وَأَتَلَمَّسُ بَعْضَ أَنْفَاسِي..
شِعْرٌ أَضِيعَ فِي كُنْهِ مَقَاصِدِهْ !
وَكَلِمَاتٌ أُخْرَى تَفْزَعُ مِنْ أَسْرِ قَصَائِدِهْ..
وَالرَّأْيُ يَشْنُقُ الْوَعْيَ عَلَى دَفْتَرِي ،
أُمَزِّقُ أَكَاذِيبَهُ وَالْحَقُّ عَلَيْهِ يَفْتَرِي..
أَنَا أُحَاوِلُ الْكِتَابَةَ مُنْذُ الْأَزَلْ..
وَخَطَئِي أَنْ أَكُونَ الْأَفْضَلْ.. [2]

أَقُولُ ..
بَعْضَ الْمَآسِي..
أُفَكِّرُ أَحْيَانًا وَأَتَلَمَّسُ بَعْضَ أَنْفَاسِي..
شِعْرٌ أَضِيعَ فِي كُنْهِ مَقَاصِدِهْ !
وَكَلِمَاتٌ أُخْرَى تَفْزَعُ مِنْ أَسْرِ قَصَائِدِهْ..
وَالرَّأْيُ يَشْنُقُ الْوَعْيَ عَلَى دَفْتَرِي ،
أُمَزِّقُ أَكَاذِيبَهُ وَالْحَقُّ عَلَيْهِ يَفْتَرِي..
أَنَا أُحَاوِلُ الْكِتَابَةَ مُنْذُ الْأَزَلْ..
وَخَطَئِي أَنْ أَكُونَ الْأَفْضَلْ..

دلت القصيدة عن ثقة الشاعر بإبداعه ودفاعه عنه ردا على كل من يقلل من قيمته، مانحا له صورة شجرة مورقة مشيرا إلى شموخه بشعره، فهي كل ما سما بنفسه[3] كما أنها رمز للمعرفة، وتناظر الوجود المادي والأفعال والأقوال والأشواق والأذواق[4]، ركز على الجزء العلوي منها لتفرعه بما يحاكي متاهة الشعر في أشكاله المختلفة فالنص ينتمي إلى قصيدة النثر، وجعله يمتد كأوراق الشجرة لأنها مصانع الغذاء ومنبع الأكسجين، مؤكدا على قيمة اللغة في بث جمالية الشعر في جميع أشكاله، ولم يشأ إظهار ساقها لابتعاده عن الوزن، فاتخذها مثل الفاصل للاقتراب من ذاته بعيدا عن التقاليد.

3- التشكيل بإدماج لوحة

هناك أنواع مختلفة من الرسم، ظهرت في دواوين بعض الشعراء، منها:

3-1-فن الخط الكاليغرافي: يُعنى بالتشكيل الفني للخط، فهو «الرسم بالخط لكل الأجزاء التي يتم رفع القلم فيها قليلا للكتابة بثلثيه أو نصفه أو الأجزاء التي يتم فيها فرك القلم أي تدوير زاوية كتابته الأصلية للحصول على

---

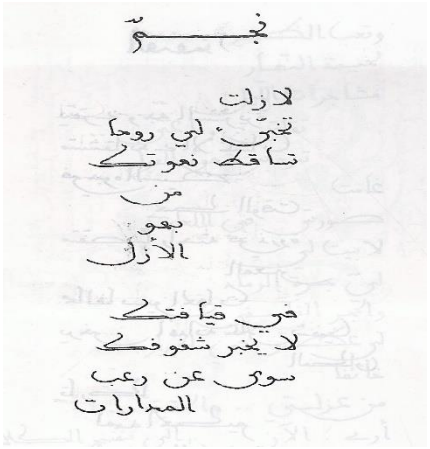
[1]-ينظر: صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية، ص: 86.

[2]-معمر عيساني: قصيدة تبحث عن أنثى، أشعار وخواطر، ص:29.

[3]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/4، ج/25، مادة (ش ج ر)، ص: 2198.

[4]-ينظر: مها عبد القادر مبيضين وجمال محمد مقابلة: الشجرة دلالاتها ورموزها عند ابن عربي، مجلة جامعة دمشق، سورية، مج/28، ع/2، 2012م: ص ص: 81 -84.

سمك متدرج نحو الأقل سمكا لتخفيف ثقل سواد الحرف واتصالاته، وهذه الأجزاء المرسومة هي لب خط النسخ توزن بالإحساس والوعي بها وبأسبابها»[1] ظهر في قصيدة "**نجمٌ**"[2] النثرية للشاعر (**الخضر شودار***) وكتبها الرسام (**محمد خطاب****) بخطه، ثم أعاد تشكيلها على هيئة دوائر كالآتي:



تشكل الدائرة صفرا، و"الصفر" منشأ الأعداد بكونه الأرضية الخالية، ومهمته الكبرى تكمن في تمثله الفراغ، وفي ذات الوقت الحاضن المنبت للأرقام، فمعه يبدأ كل شيء وبه ينتهي كل شيء، وكتبه العرب كدائرة في داخلها نقطة"[3] وهذا بالفعل ما قام به الرسام فجعل من النص دوامة أو متاهة تُصعّب قراءته كلما تم الاقتراب إلى المركز أي كلما اقترب الشاعر إلى الحقيقة، لصغر الحجم وتقاربها مع تداخل مرات التكرار بينها، بما يحاكي اهتزاز قيمة المخاطب في ذات الشاعر، رغبة منه في أن يشاركه القارئ صعوبة الإحساس وكأنه أصيب بدوار في رأسه، لشدة الصدمة.

كما جاء العنوان كلمة مفردة معرفة بالتنوين، ويمثل النجم "أحد الأجرام السماوية المضيئة بذاتها، ومواضعها النسبيّة في السّماء ثابتة، ومنها الشمس[4] ويتميز بخاصية "دوران الظل معه"[5] وشكل في اللوحة القطر العمودي للدوائر المتكونة من كلمات النص، التي تتخذ من نقطة "الجيم" مركزا ثابتا ينتهي الشاعر إليه، وقد جعلها قصدا نقطة "الجيم" لأنه منتصف اللفظة ويتميز بشدته، دل به على ذاته القوية وثباته، مع الإشارة إلى أن القراءة

---

[1]–محمد إمزيل: أسرار الرسم في خط النسخ، (مبرراته الغرافيكية والبصرية والجمالية)، نحت بالمدينة المنورة خلال ملتقى أشهر خطاطي المصحف الشريف في العالم، 1432هـ، ص:02.

[2]–الخضر شودار: شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2000م، ص: 51. والشكل: محمد خطاب: مجلة نزوى، ع/25، يناير 2001م، ص: 175.

[*]من مواليد 1962/08/02م، بسيدي بلعباس، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، ينظر: مجموعة من الأساتذة: إشراف: رابح خدوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص:208.

[**] هو رسام، ناقد، شاعر وأكاديمي، 1970/12/12م، بسيدي بلعباس، درس بجامعة تلمسان ودرّس بجامعة مستغانم قسم الآداب والفنون، متحصل على شهادة الدكتوراه في نقد الأدب المعاصر عن جمالية التصوف عند ابن عربي، صدر له كتاب بعنوان "أستطيقا التصوف عند محي الدين ابن عربي".

[3]–ينظر: صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية، ص: 84.

[4]–مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (ن ج م)، ص: 905.

[5]–ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/06، ج/48، مادة (ن ج م)، ص:4357.

تنطلق من الدوائر الكبرى وتنتهي عند المركز ولهذا التناقص دلالة هبوط قيمة المخاطب في ذاته كلما تعرف عليه أكثر، تدعمه الهيئة المكانية للأسطر (4-5-6) بالانزياح إلى اليسار، ويستقل كل واحد بمفردة، مشيرا إلى حالة التفكك والانهيار، مما يضطره إلى تغيير نظرته الخالدة بحسن نعوته لتساقطها من بهو الأزل، وفي قوله تساقط دلالة على فعل فاعل، ويؤكد هذا المعنى في بقية الأسطر التي يوحي فيها إلى أن المتتبع له باقتفاء آثاره يكتشف ذلك، تاركا خلفية مرعبة عنه تشهد عليها كل الأماكن، معبرا عن معاناته كنجم من المدارات الكاشفة للمستور، فيمثل الشاعر المحور الذي تدور حوله الأرض ليوم واحد أين يتشكل الليل والنهار وهذا واضح في انقسام الدائرة بالعنوان كقطر عمودي إلى قسمين، فيصحح النهار اعتقاده الخاطئ في المخاطب بكشف كل العيوب التي لم تكن بارزة في الليل، كما يجسد الشمس التي تدور حوله الأرض مدة سنة، وهذا ما يظهر على اللوحة بتكونها من اثني عشرة دائرة ومن ذات عدد ترددات النص، ولأنها الأقرب إلى لأرض تمنحها الدفء والنور الكامل لإمكانية الحياة عليها، بشكل مستمر لذلك فدورات الشاعر كاملة أما الترددات فمتذبذبة* تحاكي تغير الجو في الفصول الأربعة، التي يتوزع كل منها على ثلاثة أشهر مع اختلاف طبيعتها بين الاعتدال والتقلب، جاعلا من المخاطب متغيرا كأحوال الجو على الأرض. فكانت الدوائر الثلاثة الأولى كبيرة وواضحة بتكرار تام ومستقل توحي إلى الصورة المثالية التي كان يراها فيه، ثم أخذت في التناقص، مع عدم استقرار ترددات النص التي تتوزع بين الدوائر، جاعلا من العنوان الذي يأخذ شكل القطر العمودي، وسيلة الهبوط بتتبع أثره، بشكل متدفق يعززه انعدام علامات الترقيم، حتى آخر تردد يشمل ثلاثة دوائر، كالأول**. وهنا تبرز المفارقة في بلوغ المركز فوصول الشاعر إليه يكون استعداد لبداية سنة جديدة، كنجم ثابت مثل له الرسام بالقطر العمودي في اللوحة متخذا دور المحور الذي تدور حوله الأرض والشمس الذي تدور حوله الأرض، جاعلا منه سلم سقوط المخاطب كلما ازدادت الدورات باكتشاف خباياه المزيفة، فكان لبلوغه المركز انتهاءه في ذات الشاعر كمرحلة طويت وأصبحت من الماضي الذي لا يمكن العودة إليه، فحقق اتحاد المبدعين معادلة جمالية بين النص واللوحة أوحت إلى حفاظ الشاعر على توازنه رغم كل الصعاب لأنه متصالح مع نفسه بشكل تام وثابت، وقادر على الاستمرار، على عكس المخاطب.

*تحتوي الرابعة التكرار (4) وجزء كبير من التكرار (5)، بحيث تنقسم كلمة (قيافت/ ك) للسطر السابع بصوت "الميم" في نهايته بين دورتين أين تبدأ الخامسة، ليكتمل النص، ثم يلحقها التكرار (6) الذي يأخذ أربعة أسطر في السابقة وخمسة في السادسة، التي تتسع للتكرار (7) الذي يتعدى إلى الدائرة السابعة بالكلمة الأخيرة فقط بفصل خط "الميم"، و(8) يفصل "الجيم" بين السطرين الثالث والرابع في نفس الدائرة، التي يشترك فيها التكرار (9) بالسطر الأول وجزء من السطر الثاني (الفعل تخبئ) الذي يكتمل في الدائرة الثامنة بفصل خط "الميم" بقية السطر (لي روحا)، وتنقسم بصوت "الجيم" كلمة (شفو/ فك)، وتستمر الدورة مع التكرار (10) حتى اكتمال السطر السابع ثم يتعدى للدائرة التاسعة بخط "الميم" و يفصل "الجيم" في نهايته بين السطرين الثامن والتاسع، ليحدث التعدي إلى التردد (11) (قيا/) في النصف الثاني من الكلمة أين تبدأ الدورة العاشرة بـ(فتك) بفصل خط "الميم" ونهاية "الجيم" وينقسم السطر (8) لا/ يخبر شف/ فوفك بنهاية "الجيم".

**منطلقا من الدائرة العاشرة، ثم ينقسم السطر (3) عند "تساقط" لينتقل إلى الدائرة الحادي عشرة عبر قوس معتبر من خط الميم التي تنتهي عند جزء من كلمة (شفو) ليختتم النص بآخر دائرة منطلقا بجزء الكلمة (فك) عبر قوس مواز للقوس السابق بذات الشكل.

3-2-الفن التجريدي بتقنية مختلطة مع لمسات التشكيل السوريالي

-قصيدة النثر "هكذا"[1] للشاعر (**ميلود خيزار**)*، مرفقة بصورة من توقيع الرسام (**مودع عبد العالي**)**، تنتمي إلى الفن التجريدي بتقنية مختلطة مع لمسات التشكيل السوريالي، والتجريد في اللغة من «**جرد** الشيء قشّره، الجَرَد فضاء لا نبت فيه»[2] فيحمل معاني العراء، والتجريدية في الاصطلاح «مدرسة للرسم، تقوم على مذهب فلسفي يميل إلى المساواة من حيث القيمة بين المجردات والمحسوسات، فيصور الفنان فكرته أو شعوره اعتمادا على أشكال مجردة لا تمثل الطبيعة والواقع»[3] ف « يجرّد الموضوع من ظواهره، وينتزعه من أشكاله المألوفة للعين، وتثبت قدرته على الإبداع بصور ورؤى لا تطابق ما تراه العين، بل قد يستحيل الربط بين المنظرين، لأن أصحابه يفترضون أن القيمة الفنية تكمن في الأشكال والألوان» [4] ف"التجريد، تشغيل العقل الذي يرى من خلال عمله الأشياء بشكل منفصل عن وحدتها في الواقع بنزعها من موضوعها يقال، رجل مستمر في التجريد لأنه يحلم باستمرار، ويطبقه على أي شيء غير الواقع ويقال عن خطاب أنه مجرد، عندما يكون ميتافيزيقيًا للغاية، بعيدًا عن الأفكار الشائعة"[5] وتلتقي هذه المعاني مع ميزات الفن السوريالي الذي «يدين بالحركة المطلقة، وفوق الواقعية، والخروج على كل عرف وتقليد، وجل اهتماماته من الأحلام والرؤى ودفعات اللاشعور والتأثيرات الماضية، فالسريالية إملاء للفكر دون رقابة العقل»[6] فجمعت اللوحة بمزج بين التجريد والتشخيص الواقع والخيال مع التقاء الخط واللون لتعبر عن صراع أفكار المبدع في اللوحة، المتوزعة بين الرغبة في التخلص من الواقع من جهة، والتمسك به من جهة أخرى كالآتي:

---

[1]-ميلود خيزار: شرق الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2000م، ص: من 61 إلى 63.

* شاعر عصامي من بسكرة 1963م، متحصل على شهادة أستاذ تعليم شبه طبي، متقاعد برتبة مفتش بيداغوجي، وله خمس مجموعات شعرية شرق الجسد، إني أرى، أزرق حد البياض، زهرة الملح.

** شاعر عصامي من بسكرة 1963م، متحصل على شهادة أستاذ تعليم شبه طبي، متقاعد برتبة مفتش بيداغوجي، وله خمس مجموعات شعرية شرق الجسد، إني أرى، أزرق حد البياض، زهرة الملح.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، مج/01، ج/07، مادة (ج ر د)، ص: 587.

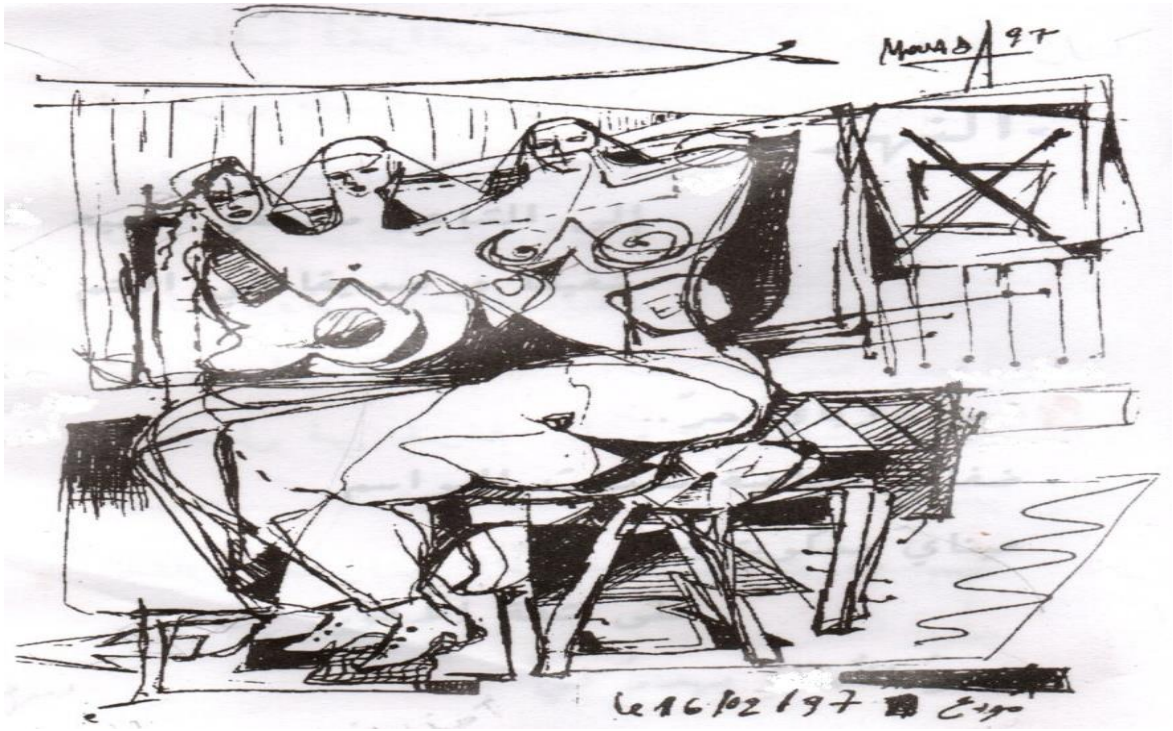
[3]-أحمد مختار عمل بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج/2، ص:361.

[4]-محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج/1، ص ص: 225-226.

[5]*-Vu: Dictionnaire de L'Académie française, p: 23.*

texte original: «ABSTRACTION Opération de l'esprit, par laquelle il considère séparément des choses qui sont réellement unies ...Considérer les accidents en faisant abstraction des sujets auxquels ils sont attachés… La blancheur considérée par abstraction d'avec son sujet… On dit, qu'Un homme est dans des abstractions continuelles, pour, qu'Il rêve continuellement, qu'il est appliqué à toute autre chose qu'à celle dont on parle, ou qu'il a sous les yeux. Et un discours est abstrait, quand il est trop métaphysique, trop éloigné des idées communes.».

[6]-محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج/2، ص: 533.



أشار التذييل أسفل اللوحة إلى تاريخ 16 فيفري 1997 الذي ينتمي إلى العشرية السوداء، عندما ساد الرعب والجرائم بسبب توقف المسار الانتخابي، ويتألف العنوان من كلمة "هكذا" التي تعني على هذا النحو، متحدة مع مضمون النص واللوحة من خلال انقسامها إلى ثلاثة أجزاء (ها) للتنبيه، و (كاف) التَّشبيه، و(ذا) اسم الإشارة مثل احتواء اللوحة على ثلاثة نساء تعبر عن فئات الدولة (المثقفين، السلطة والإرهاب)، وينبه اجتماع النص مع اللوحة القارئ إلى وقائع العشرية السوداء المتعلقة بالجانب الثقافي الذي اشتركت فئات الدولة في القضاء عليه، بأسلوب مباشر يتمثل في القتل والتهديد، وآخر غير مباشر تجسده هجرة المثقفين.

يفتتح الشاعر النص، قائلا:

اَلْحَيَاةُ ... اَلْحَيَاةْ

طُرُقٌ تَتَقَاطَعُ فِيَّ

خَنَاجِرُ تَقْطُرْ[1]

أفاد السطر الأول بتكرار نفس الكلمة مرتين مع فصلهما بعلامة حذف إلى أقسام الدولة الجزائرية، فتدل الأولى على السلطة والعلامة على الثقافة المحذوفة والثانية على الإرهاب، تقابلها في اللوحة إيحاءات الكتاب الموجود على يمين الورقة وهو يحتوي وسطه شكلا يشبه صندوقا مشطوب، فأفاد التشطيب الطرق التي تتقاطع في ذاته تشغل التاريخ والحضارات، وقد مثل لها بالخناجر، محيلا إلى صراع النظام والجبهة الإسلامية للإنقاذ بعد إلغاء نتائج الانتخابات التشريعية سنة 1991 م، كسبب مباشر لإشعال الفتنة التي خلقت العشرية السوداء، تدعمها القطرات المتساقطة من الكتاب، موحية إلى نزيف الفكر الثقافي لما تعرض له المفكرون والمثقفون من جرائم

[1]–ميلود خيزار: شرق الجسد، ص: 61.

الاغتيال والتهديد في كل أنحاء الوطن، فتظهر خطوط تنتهي بنقاط غليظة تتخذ لها مجرى مشكلة نهرا من الدماء، يصب في بركة تتجمد وتنتهي إلى كتلة سواد تشبه شكل القبر، كنهاية لإبداع المقتولين وكان أول كاتب يقتل هو (الطاهر جاووت) بسبب "كتاباته التنويرية المنتقدة للسلطة وللإسلاميين في الوقت نفسه،"[1] ولحقته موجة من دماء المعارضين،* ودل توقيع الرسام أسفل تلك الكتلة باللغة العربية وبجانبه حرف (M) بالفرنسية مشطوب إلى فكرة السواد والموت التي تحيط به وبكل المبدعين، ويتكرر التوقيع بالفرنسية في الأعلى لكن دون تشطيب ومرفقا بتاريخ السنة 97 فقط، ليبين حرية الإبداع عند الغرب خاصة وأن الطائرة بجانبه مباشرة. وكان لتموقعهما على يمين اللوحة، دلالة على وضع الفكر في الشرق الذي يبدأ بالإبداع وينتهي بالقتل. كما استند الرسام إلى إرث ثقافي يتمثل في حركة الخطوط صعودا وهبوطا مثل سلالم سيرتا أو زرابي بسكرة، ويبدو ارتباط القطرات بخطوط تخترق النساء الثلاثة ، اللاتي يرتدين الحايك ذلك الزي التراثي الخاص بالجزائريات للدلالة على أحادية الانتماء الجزائري، لكن بملامح مختلفة كإشارة إلى التصدع الحاصل داخل الوطن بين النظام والجبهة ومحاصرة المثقفين بينهما، مما يدعو إلى التأمل في دلالة كل واحدة منهن، فتتصف المرأة الجالسة على اليمين بضخامة الجسد، وملامح القسوة والعجرفة كما ترتدي حذاء بكعب عالي تضعه فوق زربية متشابكة الخطوط، حتى لا تتسخ بدماء القتلى وتجلس على كرسي وخلفها مدفئة أيضا متشابكة الخطوط كدلالة على نعيم العيش فهي رمز للسلطة، ودل التشابك إلى القيود التي تفرضها، وقد برزت مفاتنها بشكل مكشوف، خاصة مع إحاطتها بالنقاط المتقطعة الموصولة بقطرات الدماء النازفة من الكتاب أسفل الرقبة وأعلى الصدر، مما يوحي إلى أنها كاسية عارية، فباتت كل دسائسها واضحة لكثرة ما يسودها من فساد وانحطاط، ويوجد على يمينها دائرة نصفها السفلي تتخلله بعض الخطوط كإشارة إلى الفكر الذي فضح أغلاطها، فيوضح الرسام مصير الموت لمن لم يتراجعوا عن آرائهم، بتواصل الخطوط مع قطرات الدماء، والمرأة الموجودة في اليسار تظهر حادة الملامح، غاضبة، ونحيفة، كما يبرز على كتفها الأيسر شيء مخطط يشبه الرشاش لتدل على فئة الإرهاب، ويعزز الخط المنكسر هذه الدلالة مشيرا إلى جبال الجزائر التي اتخذتها موقعا لها، وتشترك مع السابقة في دلالة التشابك لفرض قيود أخرى على المفكرين، فيتحرك الخط المتقطع من الرشاش ويلتف عائدا إلى الخلف باتجاه القبر ليؤكد فعلتها المشينة في القضاء على كل مثقف يخالف مبادئها، أما المرأة التي تحتجز في الوسط فتبرز محتارة مطأطئة رأسها مغمضة العينين تومئ إلى المفكرين اللذين مازالوا أحياء، ويتوقف الخط المتقطع عند العنق وتظهر قطرة عند الصدر كدلالة على التهديد لا القتل، لكنه مزدوج من الجهتين اليمنى واليسرى فالذي يؤيد النظام تهدده الجبهة والساند للجبهة يهدده النظام، وتوجد دائرة أسفل الجبل المتوسط تشير إلى حلقة المثقفين فيبين الرسام مصير من قرروا الهجرة بالنصف السفلي القاتم، الذي يتصل بتلك القطرة المفردة الناتجة عن اتصال الخط المتقطع بنزيف الكتاب ينزل للأسفل وينتهي بسهم نحو الجنوب الغربي، وآخر

[1]-ينظر: احميدة عياشي: الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور-الرموز-المسار، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط/2، 1993م، ص ص: 34 -35.

*كالمسرحي (عزالدين مجوبي) والشاعر (بختي بن عودة)، و(عبد القادر علولة) وغيرهم ممن كانوا ضحية صمودهم على أفكارهم التي تعارض السياسة.

عمودي يصعد إلى الأعلى أين توجد الطائرة التي تتخذ الاتجاه نحو الشمال الغربي*، و تتوازى مع السهم، للإشارة إلى اشتراك هؤلاء المهاجرين في جريمة الإخلاء الثقافي بطريقة غير مباشرة، خوفا على حياتهم غير مهتمين بمصير الوطن، بالإضافة إلى تعميرهم ساحة الثقافة الأجنبية، وقد مثلهم بـ (الذبالة) التي تعني "فتيلة السراج التي تشتعل فيها النار فتضيء باحتراقها"[1] معبرا عن عتبه، قائلا:

كَيْفَ الْكَلَامْ؟
عُصُورٌ تَضِجُّ
ذُبَالَةُ أُسْطُورَةٍ تَتَآكَلُ
كَيْ تُؤْنِسُ الْعَقْلَ[2]

ويقصد بالعقل العالم الغربي الذي يتميز بالتطور الثقافي ويعمل المهاجرون على تدعيمه أكثر، واستعان بالتوجه إلى اليسار ليكتب السطر الرابع ليدعم هذا المعنى، وهنا يظهر التناص مع مقطوعة لـ (**أبي الفضل العباس ابن الأحنف/ ت: 192هـ**)** عاتبا على حبيبته، يقول:

إِنَّكِ لَا تَعْرِفِينَ مَا الْهَمُّ وَالْـ * غَمُّ وَلَا تَعْلَمِينَ مَا الْأَرَقُ**
أَنَا الَّذِي لَا تَنَامُ عَيْنِي وَلَا تَرْقَا دُمُوعِي مَادَامَ بِي رَمَقُ
أُحْرَمُ مِنْكُمْ بِمَا أَقُولُ وَقَدْ * نَالَ بِهِ الْعَاشِقُونَ مَنْ عَشِقُوا**
صِرْتُ كَأَنِّي ذُبَالَةٌ نُصِبَتْ تُضِيءُ لِلنَّاسِ وَهْيَ تَحْتَرِقُ3

تألم من عدم الوصال رغم ما قاله فيها من غزل، في مقابل وصل العشاق لحبيباتهم بما يرددونه من كلامه لهن. ويرمز الجزء العلوي من الحلقة بتخلله خطوط قليلة إلى ما تبقى من المثقفين الصامدين الذين رفضوا الهجرة*** حتى لا يقتلوا الفكر فبقي الشاعر على أرضه ليؤرخ لهذه الحقبة الأليمة من قلب الحدث، رغم الخوف، قائلا:

وَالرُّوحُ ...
شَبَّابَةٌ تَتَوَسَّدُ نِيرَانَهَا ...
وَسُؤَالٌ قَدِيمٌ
جَسَدِي يَتَرَهَّلُ ...
هَلْ سَفَرٌ لَا تَقُولُ الْمَسَالِكُ أَسْرَارَهْ؟

---

*مثل هجرة (أمين الزاوي) و(آسيا جبار) زوجة الشاعر (مالك علولة) أخو (عبد القادر علولة)، إلى (فرنسا) شمال غرب أوروبا و(اعمارة لخوص) لـ (إيطاليا) جنوب أوروبا.

[1]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/03، ج/17، مادة (ذ ب ل)، ص: 1489.

[2]-ميلود خيزار: شرق الجسد، ص: 61.

**"شاعر من العصر العباسي اشتهر بقول الغزل فقط، وكان رقيق المشاعر وفيا لحبيبة واحدة يسميها "فوز" لفوزها في كل شيء دون أن يذكر اسمها الحقيقي حتى لا يمس سمعتها، كان قريبا من "هارون الرشيد"." ينظر: العباس ابن الأحنف: الديوان، تح: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة-مصر، ط/1، 1954م، ص: 108.

[3]- المرجع نفسه: الديوان، ص ص: 196-197.

*** ك "احميدة العياشي"، "ميلود خيزار" و "الخضر شودار"، وغيرهم.

هَلْ سَمَاءٌ أُنَادِمُهَا خَمْرَةَ الشَّكِّ؟[1]

يؤكد بأن الحفاظ وحماية الجانب الثقافي للوطن هدفه الأساسي، وشغله الشاغل عن كل ما يحيطه من تهديد، ساعيا لبث النور للأجيال اللاحقة عن هذه الفترة المشؤومة، مشيرا إلى تضحيته من أجل تخليد التاريخ ومكافحة الظلم والفساد، وأوحى تكرار الاستفهام بشكل متوازي إلى حيرته من اختيار زملائه الغربة والمصير المجهول، ثم يُنهي هذا القلق قائلا:

قَلْبِي قُبَّرَةٌ تَتَحَرَّقُ تَوَّاقَةً

تَتَبَخَّرُ ...

وَالْأُفْقُ أُغْنِيَةٌ

وَالرَّحِيلُ ... صَلَاةْ[2]

جاوب على أسئلته مستفيدا من التوازي مرة أخرى، معتبرا الهجرة الحل الأسهل والأقرب كأنها أفق تلتقي فيه السماء والأرض لكنه مجرد وهم فأسند إليه كلمة (أغنية)، ذات المتعة المحدودة التي سرعان ما تتلاشى، وعبر عن هذه الفكرة الرسام بالتصاق الطائرة بالإطار مع عدم اكتمال صورتها، فلم يغره هذا المنظر لأنه واسع الأفق، الذي يدعمه السؤال الثاني بنظرته الواعية والمتأنية إلى السماء عازما على التغيير، متخذا لفظة (الرحيل) التي يقصد بها "الوجه الذي يأْخذ فيه ويريده"[3] مع اتباعها بعلامة حذف دلت على نسيانه للجماعة الهاربة، وتأتي بعدها مفردة (الصلاة)، "والصلاة في الرِّحالِ تعني الدور والمساكن والمنازل، وجاء في الحديث النبوي الشريف: ﴿**تَجِدُونَ النَّاسَ بَعْدِي كَإِبِلٍ مِائَةٍ لَيْسَ فِيهَا رَاحِلَةٌ**﴾، أي البعير القوي القادر على الأسفار والأحمال، وهي التي يختارها على النجابة والخلق الكامل في الخير والزهد في الدنيا مع رغبته في الآخرة والعمل لها قليل كما أن الراحلة النجيبة نادرة في الإبل الكثيرة"[4] وضمن هذا السياق تلتقي إيحاءات الشاعر التي ترمي إلى انتمائه للفئة النادرة، متحملا مسؤولية الرحيل بالوضع إلى الأحسن داخل الوطن، كواجب على كل مثقف يحاكي فريضة الصلاة على كل مسلم.

لقد توافقت اللوحة مع النص بتفاعل الرسام مع دلالته مترجما أبعاده الفنية بدقة، فتزاوجت الفكرة مع اللغة والرسم بشكل جمالي فعال، باعتمادهما "جهدا عقليا في توطين المستورد، سمح للقارئ بالبقاء في مكانه متخيلا وقائع الوطن في تلك الفترة بعيدا عن تهجيره إلى متخيل قد لا يناسبه"[5] مما أبدى انشغالهما بالمصير العام لثقافة الوطن غير مهتمين بالخلاص الفردي بل بالانخراط في المصير الجمعي، باستحضار أطراف الصراع التي تشترك في بطولة النص (السلطة والإرهاب والمثقفين)، محققين بهذا التكامل دراما بصرية قوية.

---

[1]-ميلود خيزار: شرق الجسد، ص: 62.

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج/03، ج/18، مادة (ر ح ل)، ص: 1611.

[4]-ينظر: المرجع نفسه، مج/03، ج/18، مادة (ر ح ل)، ص ص: 1609-1610.

[5]-ينظر: السعيد بوطاجين: حوار مع الشاعر ميلود خيزار، الحداثة لا تزال في ثوب الوافد الغريب على حياتنا العامة، موقع: أنطولوجيا السرد العربي. 01 فيفري 2019م، الساعة: 20:00.

3-3-فن الكرافيزم أو فن الحفر

ويعني "رسم بعض الخطوط، والأشكال بالإزميل* على النحاس أو الرخام لنقش تصميم كمثال، فيُحفر التصميم على وجه التقريب على قطعة من الصلب، بعد أن يتم النقش بالحفر، تتم طباعته على قطعة أخرى من الفولاذ تسمى مربع، ويُحدث الفنان بين القطعتين تصادم وعند فصلهما يرتسم الحفر[1] ونفس الشيء بالنسبة للطباعة على الورق،"فالصورة المطبوعة على الورق، تكون عن طريق لوحة من النحاس أو الخشب، تطبع جيدا بالأسود، بشكل واضح ومثير للانتباه"[2] وتحمل نسخ الحفر من القيم الشكلية والتعبيرية ما تحمله اللوحة الزيتية كوسيلة اتصال بصري وفكري، من تقنياته البياض والمواد والتنقيط والظل والنور"[3]، وقد رافق عنوان نص (**أنا.. وزليخة .. وموسم الهجرة إلى بسكرة..**)[4] لـ (**يوسف وغليسي**)** ، لوحة للمبدع (**قرور معاشو**)*** تنتمي إلى **فن الكرافيزم**، أو **فن الحفر**، وإلى جانب الصورة استخدم الشاعر خط يده في الكتابة، كالآتي:

* الإزميل «أداة معدنيَّة ذات حافَّة حادَّة مائلة تُستعمل لقطع الحجارة أو الخشب أو المعدن وتشكيلها أو تُزال بها الزوائد من المصنوعات الخشبية.» أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج/1، ص: 88.

[1]- *Dictionnaire de L'Académie française, p: 1517.*
texte original: «GRAVER. Tracer quelque trait, quelque figure avec le burin, sur du cuivre, sur du marbre,.... Graver une médaille, Tailler en relief sur une pièce d'acier, les figures, Après qu'on a gravé le poinçon, on l'imprime sur une autre pièce d'acier qu'on appelle le carré, et dans laquelle ensuite on frappe la médaille.»

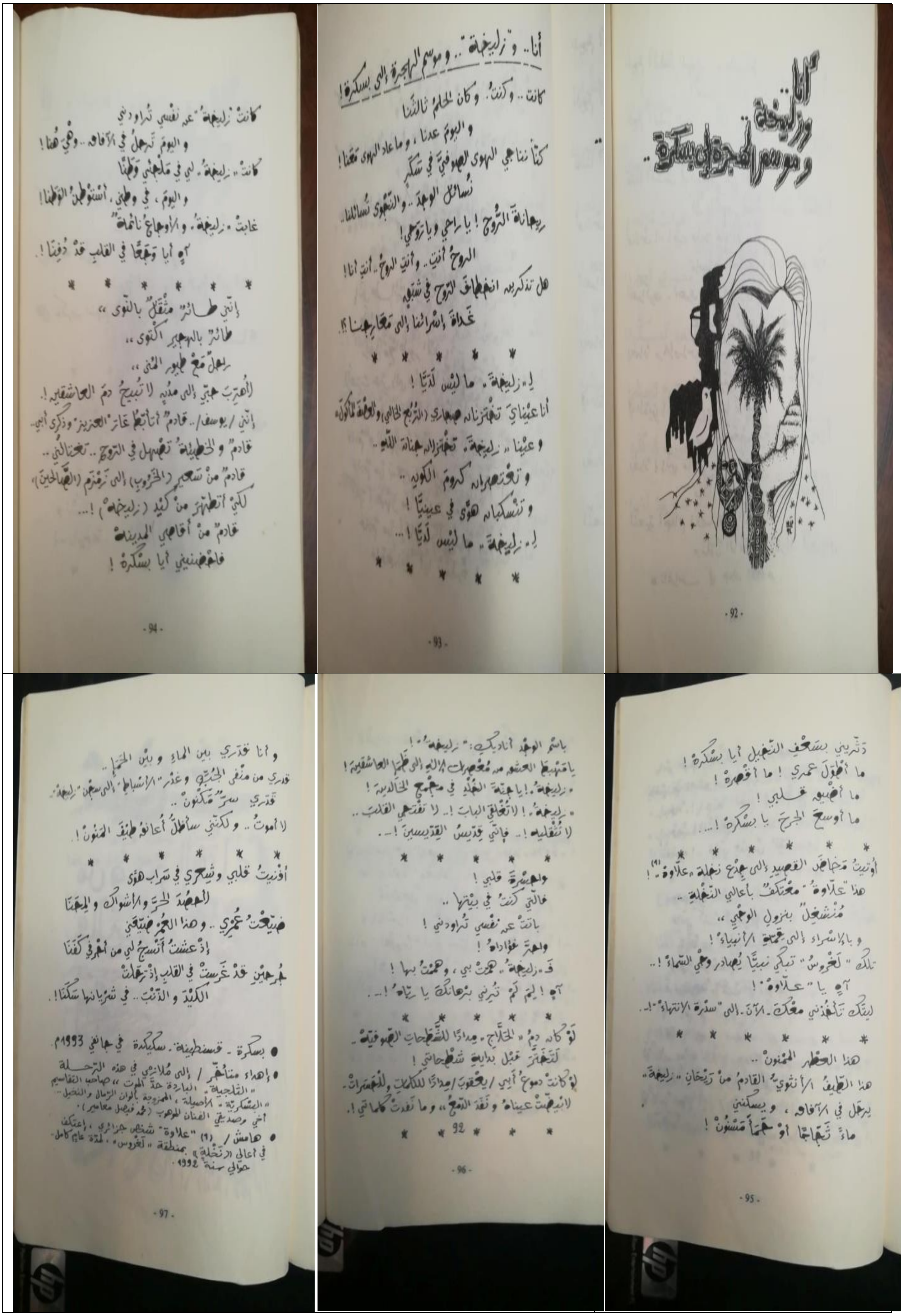
[2]-*Ibid. p :1231.*
texte original: « Et l'image que l'on imprime sur du papier, par le moyen d'une planche de cuivre ou de bois, qui est gravée. Belle estampe. Estampe bien noire, bien nette, bien tirée.»

[3]-كاظم شمهود: تاريخ ومفهوم فن الحفر والطباعة (الكرافيك)، صحيفة المثقف الالكترونية، سيدني-أستراليا، ع/2657، 14-12-2013م.

[4]-يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989-1994)، دار إبداع، الجزائر، ط/1، 1995م، ص: من 92 إلى 97.

** شاعر وناقد وأكاديمي، «من مواليد 31 ماي 1970م بأم الطوب ولاية سكيكدة، نال شهادة دكتوراه دولة في الآداب سنة 2005م، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو مؤسس لرابطة "إبداع" الثقافية الوطنية، ورئيس فريقها النقدي. نال جوائز وطنية ودولية. من أعماله النقدية (الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية)، ومن أعماله الشعرية تغريبة جعفر الطيار.» مجموعة من الأساتذة، إشراف: رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج/2، ص ص:709-750.

***هو رسام وشاعر وروائي وأكاديمي، ولد يوم 12 مارس 1968 بعين البرد-الجزائر، متخصص في الشعريات البصرية، له كتابات في الشعر والقصة والمقالة النقدية الوطنية والعربية، تعامل مع شعراء مثل (الياس لحود، محمد بنيس والأخضر بركة وعياش يحياوي وأبو بكر زمال، عبد القادر فيدوح، يوسف وغليسي)، عضو مؤسس برابطة إبداع بالجزائر، وبجماعة الرواق للفنون التشكيلية بسيدي بلعباس، وعضو باتحاد الكتاب الجزائريين. شاعر وناقد وأكاديمي، «من مواليد 31 ماي 1970م بأم الطوب ولاية سكيكدة، نال شهادة دكتوراه دولة في الآداب سنة 2005م، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو مؤسس لرابطة "إبداع" الثقافية الوطنية، ورئيس فريقها النقدي. نال جوائز وطنية ودولية. من أعماله النقدية (الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية)، ومن أعماله الشعرية تغريبة جعفر الطيار.» المرجع نفسه، ص ص:709-750.



أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة..

- 92 -

أنا.. و"زليخة".. وموسم الهجرة إلى بسكرة!

كانت.. وكنتُ، وكان الحلم ثالثنا
واليوم عدنا، وما عاد الهوى معنا!
كنا نناجي الهوى الصوفيّ في سكرٍ
نسائل الوجد.. والنجوى تسائلنا..
ريحانة الروح! يا راحتي ويا روحي!
الروح أنتِ.. وأنتِ الروح، أنتِ أنا!
هل تذكرين انطلاق الروح في شبقٍ
غداة إسرائنا إلى معارجنا؟!

* * * * *

لِـ"زليخة".. ما ليس لديّا!
أنا عيناي تختزنان صحاري (التربيع الخالي) والوطن المأكول..
وعيناها.. "زليخة".. تختزن جنان الله..
وتعتصران كروم الكون..
وتنسكبان هوًى في عينيّا!
لِـ"زليخة".. ما ليس لديّا!...

* * * * *

- 93 -

كانت "زليخة" عن نفسي تراودني
واليوم ترحل في الآفاق.. وهي هنا!
كانت "زليخة".. لي في ملجئي وطنًا
واليوم، في وطني، أستوطن الوهنا!
غابت "زليخة".. والأوجاع نائمة
آهٍ أيا وجعًا في القلب قد دُفنا!.

* * * * * *

إنني طائرٌ مثقلٌ بالنوى،
طائرٌ بالهجير الكوى،
رحلتُ مع طيور المنى،
أُهرّب حبي إلى مدنٍ لا تبيح دم العاشقين!
إنني "يوسف".. قادمٌ أنا أتعطّر عار "العزيز" وذكرى أبي..
قادمٌ و"الخطيئة" تصهل في الروح.. تغتالني..
قادمٌ من سعير "الجزوب" إلى زمزم "الصالحين"
لكي أتطهّر من كيد "زليخة"!...
قادمٌ من أقاصي المدينة
فاحضنيني أيا بسكرة!

- 94 -

وتعرّيني بسعف النخيل أيا بسكرة!
ما أطولَ عمري! ما أقصره!
ما أضيقَ قلبي!
ما أوسعَ الجرحَ يا بسكرة!...

* * * * *

أوتيتُ مخاض القصيد إلى جذع نخلة "علاوة"(1)!
هذا "علاوة" معتكفٌ بأعالي النخلة..
منشغلٌ بنزول الوحي..
وبالإسراء إلى عتمة الأنبياء!
تلك "لغروس" تبكي نبيًّا يصادر وحي السماء!..
آهٍ يا "علاوة"!
ليتك تأخذني معك.. الآن.. إلى "سدرة الانتهاء"!..

* * * * *

هذا العطر المجنون..
هذا الطيف الأنثويّ القادم من ريحان "زليخة"..
يرحل في الآفاق، ويسكنني
ماءً ثجاجًا أو حمأً مسنونًا!

- 95 -

باسم الوجد أناديك: "زليخة"!
يا مهبط العشق من معجزات الله إلى طهر العاشقين!
"زليخة"! يا جنة الخلد في مجمع الخالدين!
"زليخة"! لا تغلقي الباب!.. لا تفتحي القلب!
لا تقتليه!.. فإني قديس القديسين!..

* * * * *

والهيشرة قلبي!
خالتي كنتُ في بيتها..
باتت عن نفسي تراودني!
[illegible] فؤاده!
قد.. "زليخة".. همّت بي، وهممتُ بها!
آهٍ! لِمَ لم تريني برهانك يا ربّاه!..

* * * * *

لو كان دمُ "الحلاج" مدادًا للشطحات الصوفية..
لتختزن قبل بداية شطحاتي!
لو كانت دموع أبي "يعقوب" مدادًا للكلمات وللعبرات..
لابيضّت عيناه، ونفد الدمع، وما نفدت كلماتي!

* * 92 * *

- 96 -

وأنا قدري بين الماء وبين الحمأ..
قدري من منفى "الجُبّ" وعذر "الأسباط" إلى سجن "زليخة"..
قدري سرٌّ مكنون..
لا أموت.. ولكني سأظلّ أعانق طيف المنون!

* * * * *

أفنيتُ قلبي وشعري في سراب هوًى
الحصد الجمر والأشواك والمحنا
ضيّعتُ عمري.. وهذا العمر ضيّعني
إذ عشتُ أنسج لي من لهفي كفنا
جرحين قد غرست في القلب إذ رحلت
الكيد والذنب.. في شريانها سكنا!.

● بسكرة - قسنطينة - سكيكدة في جانفي 1993م.
● إهداء متأخر / إلى ملائكتي في هذه الرحلة "الثلجية"، الباردة حتى الموت، صاحب التقاسيم "البسكرية" الأصيلة، الممزوجة بألوان الرمال والنخيل.. أخي وصديقي الفنان الموهوب (محمد فيصل معامير).
● هامش / (1) "علاوة" شخص جزائري، إعتكف في أعالي "النخلة" بمنطقة "لغروس"، لمدة عام كامل، حوالي سنة 1992.

- 97 -

أشار ضمير المتكلم المفرد (أنا) إلى ذاتية الشاعر المتفردة والمنعزلة، وجاء النص على شكل مقاطع تفصل بينها نجوم، يمكن تقسيمه إلى قسمين يمتد الأول إلى خمسة مقاطع، والثاني ما تبقى منه.

يبدأ **المقطع الأول** بأبيات عمودية من البسيط، يقول:

كَانَتْ.. وَكُنْتُ. وَكَانَ الْحُلْمُ ثَالِثَنَا * وَالْيَوْمَ عُدْنَا، وَمَا عَادَ الْهَوَى مَعَنَا!**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
كُنَّا نُنَاجِي الْهَوَى الصُّوفِيَّ فِي سَكَرٍ * نُسَائِلُ الْوَجْدَ .. وَالنَّجْوَى تُسَائِلُنَا..**
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/
رَيْحَانَةَ الرُّوحِ! يَا رَاحِي وَيَا رَوَحِي! * اَلرُّوحُ أَنْتِ .. وَأَنْتِ الرُّوحُ.. أَنْتِ أَنَا!**
0/// 0//0/0/ 0///0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///0/0/
هَلْ تَذْكُرِينَ انْخِطَافَ الرُّوحِ فِي شَبَقٍ * غَدَاةَ إِسْرَائِنَا إِلَى مَعَارِجِنَا ؟ !**[1]
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

عبر عن فقده حبّا عزيزا على قلبه دون التصريح باسم المحبوبة، فدل على واقعية الأحداث وصحتها مستندا إلى الشكل القديم العمودي، مع تفوق الأجزاء التامة (19) على المخبونة (13)، مما أشاع هدوء يحاكي قدم الأحداث التي تعود إلى الماضي، وقد جعله الرسام خلف رأس المرأة التي تعبر في هذا المقطع عن المكان أي مدينة "قسنطينة"، التي تحوي الجامعة التي درس بها، لكنه عانى فيها الكثير، والحبيبة التي كانت أنيسه الوحيد غدرت به هي الأخرى، يقول: "مررت بتجربة شعرية مريرة جعلتني أتأكد من أن الجميل الذي أسديته لقسنطينة لم يشفع لي أمام كوني دخيلا فيها وغريبا عنها تنكرت لي قسنطينة المعشوقة بكل ما فيها ومن فيها وخاب حلمي التاريخي في أن أكون كالمهاجر بين أنصارها[2] ولهذا مثل له الرسام بكتلة حبرية سوداء بحجم صغير على يسار الورقة، بحيث تظهر فقط ملامح وجهه مرتديا نظارة، كإشارة إلى أنه مثقف ومعاصر، ويظهر واضعا يده أسفل ذقنه منطويا على نفسه، يفكر في سبيل للخلاص، فتتخلل كتلة الحبر السوداء صورة عصفور أبيض تكسر السواد وهي أيضا تمثيل له، وهو ينظر في وجه المرأة مؤكدا أنسه بجانبها، ولكن هذه المرة كحبيبة، تمنحه القدرة على الاستمرار في هذا المكان القاسي، غير أنها تختفي هي الأخرى، لاختلافهما في كثير من الأشياء، تتضح في المقطع الثاني، يقول:

لِـ .. زُلِيخَةَ .. مَا لَيْسَ لَدَيَّا! ///0 ///0 //0/ /0/0
أَنَا عَيْنَايَ تَخْتَزِنَانِ صَحَارِي (الرُّبُعِ الْخَالِي) وَالْعَصْفَ الْمَأْكُولَ، ///0 /0//0 ///0 ///0 /0// /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /
وَعَيْنَا.. زُلِيخَةَ تَخْتَزِلَانِ جِنَانَ اللهِ .. //0 /0//0 ///0 ///0 ///0 /0/0 /
وَتَعْتَصِرَانِ كُرُومَ الْكَوْنِ.. //0 ///0 ///0 /0/0 /
وَتَنْسَكِبَانِ هَوًى فِي عَيْنَيَّا! //0 ///0 ///0 /0/0 /0/0 /0/0

[1]–يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989–1994)، ص: 93.

[2]–محمد الصالح خرفي: حوار مع الشاعر والناقد "يوسف وغليسي"، موقع:www.aswat-elchamal.com ، 06 فيفري 2019م، الساعة: 17:00.

لِ .. زُلِيخَةَ .. مَا لَيْسَ لَدَيَّا!... [1] **0/// 0/// 0/ 0// 0/0**

اتجه إلى الشعر الحر، بلازمة شعرية في البداية والنهاية، يميزها فصل الجار عن المجرور بعلامة التوتر التي تعبر عن اضطراب العلاقة بينهما، كما تختفي الأجزاء الصحيحة ليؤكد عدم تلاقيهما في أي نقطة مشتركة، وتجتمع بقية الأسطر في وحدة واحدة بالتدوير كدائرة مغلقة، قدم فيه وصفا لشخصه وشخصها فهو التقليدي البدوي وقد استغرق في ذلك سطرا واحدا مبينا تقيده في علامة الحصر التي تحوي عبارة (الربع الخالي)، دعمه تكرار الأجزاء المقطوعة، أما هي فجريئة متحررة، امتد وصفها إلى ثلاثة أسطر، تتكثف فيها علامة التوتر، مع هيمنة الأجزاء المتغيرة والانتهاء بعلامة تعجب وحذف كإيحاء إلى خروجها التام عن التقاليد بحجة التطور، لكنه رغم كل ما يفصلهما من فوارق جازف بحبه لها وحصر نفسه في حلقة عشقها. ويعود إلى العمودي في **المقطع الثالث**، يقول:

كَانَتْ زُلِيخَةُ عَنْ نَفْسِي تُرَاوِدُنِي *** **وَالْيَوْمَ تَرْحَلُ فِي الْآفَاقِ ..وَهْيَ هُنَا!**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ **0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/**

كَانَتْ زُلِيخَةُ ..لِي فِي مَلْجَئِي وَطَنًا *** **وَالْيَوْمَ، فِي وَطَنِي، أَسْتَوْطِنُ الْوَطَنَا!**
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ **0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/**

غَابَتْ .. زُلِيخَةُ.. وَالْأَوْجَاعُ نَائِمَةٌ *** **آهٍ أَيَا وَجَعًا فِي الْقَلْبِ قَدْ دُفِنَا!** [2]
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ **0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/**

اعتمد تساوي الأجزاء الصحيحة والمتغيرة*، متخذة نفس الترتيب، ليوضح اختلافهما الذي أنهى حبهما، فبات قصة من الماضي يدعمه عبارة (كانت.. زليخة) مشكلة توازي عمودي بين الأبيات، ويستبدل (كانت) بـ (غابت) في البيت الأخير مؤكدا انفصالهما، وكان لمنحها هذا الاسم إشارة إلى زوجة العزيز تلك الحاضنة العاشقة التي استسلمت لشيطانها، فخانت متخلية عن قواعد الدين والتقاليد بعد أن فتنت بحسن النبي "يوسف" عليه السلام فأغوته في وحدته، لكنه رفضها، فاستغل الشاعر الشبه بين أناه وأنا النبي جاعلا من حبيبته الفعلية امرأة متحررة بشكل مبالغ فيه، ومثل لها الرسام بوجه ذو حجم أكبر من وجه الشاعر دون إظهار ملامحها، وتضع لحافا لكنه لا يستر شعرها ولا حليها الذي تتزين به قاصدة فتنته بتدعيم وضع يدها على خدها لتخطط الطريقة المناسبة، لكنها تفشل، ويغترب مجددا ليعود إلى التمثل في كتلة الحبر السوداء مفكرا في النجاة، فينتقل إلى الشعر الحر في **المقطع الرابع** مختارا الانفصال عنها بالانطلاق والهجرة كعصفور إلى "بسكرة" مبديا شخصية قوية كسيّد على نفسه رغم حبه الشديد لها، يقول:

إِنَّنِي طَائِرٌ مُثْقَلٌ بِالنَّوَى،، /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0//0
طَائِرٌ بِالْهَجِيرِ اكْتَوَى،، /0//0 /0//0 /0//0 /0//0
رَاحِلٌ مَعْ طُيُورِ الْمُنَى،، /0//0 /0//0 /0//0 /0//0

---

[1]–يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989–1994)، ص: من 93.

[2]–المصدر نفسه، ص: 94.

*مستفعلن تامة: (12)، فاعلن مخبونة (12).

لِأُهَرِّبَ حُبِّي إِلَى مُدُنٍ لَا تُبِيحُ دَمَ الْعَاشِقِينَ!. ///0 ///0 /0//0 ///0 /0//0 ///0 /0//0

إِنَّنِي / يُوسُفُ/ .. قَادِمٌ أَتَأَبَّطُ عَارَ الْعَزِيزِ وَذِكْرَى أَبِي .. /0//0 /0// /0//0 ///0 /0//0 ///0 /0//0

قَادِمٌ وَالْخَطِيئَةُ تَصْهَلُ فِي الرُّوحِ .. تَغْتَالُنِي .. [1] /0//0 /0//0 ///0 /0//0 ///0 /0//0

تعود صورة المرأة في اللوحة لتمثيل الحبيبة وقسنطينة، فيعبر الشاعر عن وجعه من ألم الفراق، ونقمته على مأساته في قسنطينة وخيانة الحبيبة، فهاجر كطائر، وقد تكررت هذه الكلمة مرتين بصيغة المفرد ليوحي إلى وجعه الثنائي، فالأول للتطهر من ذنب الحب الفاشل، والثاني من الحزن الذي نشأ مع ولادته يتيما[2] ومرة أخرى بصيغة الجمع لتفاؤله بأنه سيرتاح منهما معا، مستندا إلى ترديد لفظة (قادم)، كما يحصر اسمه بين خطين مائلين ويتقصد الاستقلال التام للأسطر ليؤكد تحدثه عن تجربته الشخصية، ثم يحدد انطلاقه ووجهته، قائلا:

قَادِمٌ مِنْ تَسْعِيرِ (الْخَرُوبِ) إِلَى زَمْزَمِ (الصَّالِحِينَ)، /0//0 /0/0 /0/0 /0/0 //0/ //0/0 //0/0 //0/0

لِكَيْ أَتَطَهَّرَ مِنْ كَيْدِ (زُلِيخَهْ) !... //0/ //0/ //0/0 ///0/0

قَادِمٌ مِنْ أَقَاصِي الْمَدِينَهْ /0//0 /0//0 /0//0/0

فَاحْضُنِينِي أَيَا بَسْكَرَهْ! /0//0 /0//0 /0//0

دَثِّرِينِي بِسَعْفِ النَّخِيلِ أَيَا بَسْكَرَهْ! /0//0 /0//0 /0//0 ///0 /0//0

مَا أَطْوَلَ عُمْرِي! مَا أَقْصَرَهْ! /0/0 ///0 /0/0 /0//0

مَا أَضْيَقَ قَلْبِي! /0/0 ///0 /0

مَا أَوْسَعَ الْجُرْحَ يَا بَسْكَرَهْ! ... . [3] /0/ /0//0 /0//0 /0//0 /0//0

دل تقييد الوقفات على حزنه، ويتكثف الإيقاع اللغوي بإعادة مفردة (بسكرة)، مع تردد أسلوب النداء، التعجب، والطباق، مما أوحى إلى صرخته الروحية ونجدته بهذا المكان فكانت الوجهة نحو الجنوب داخل الوطن لا خارجه، ليدل على عكس الاتجاه الذي ينحوه الكثير من الأدباء في اختيار الغرب كملجأ، فـ "تقوم عبارة العنوان على فعل تناصي مقلوب يستوحي رواية "الطيب صالح" الشهيرة (موسم الهجرة إلى مدن الشمال)"[4] تدور أحداثها حول "انتقال رجل سوداني من الحياة البسيطة إلى الصخب في بريطانيا، فانبهر بالتحضر فيها واندمج معها خاصّة فيما يتعلّق بالنساء، فأقام علاقات متعددة مع الكثير من البريطانيات منتحلا أسماء مزورة حتى يوقعهن في شباكه، واتهم بقتل إحداهن فسجن سبع سنوات، بعدها عاد إلى قريته وكلّه شوق وحنين لبلاده وأهله ولكن دون أن يحتقر طريقة العيش السائدة في بريطانيا"[5] لأنه فقد هويته الأصل، بتسامحه مع أشكال التحرر التي تعصف بالدين والعادات والتقاليد، لهذا السبب أخذ التناص بالسلب وركز عليه بالإيجاب من القرآن الكريم، فأدى الرسام هذا المعنى في اللوحة التي تظهر بشكل معكوس لعبارة العنوان فهي مرتبة ترتيبا تنازليا من اليسار إلى اليمين والعنوان

---

[1]-يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989-1994)، ص: 94.

[2]-ينظر: المصدر نفسه، ظهر الغلاف.

[3]-المصدر نفسه، ص ص: 94-95.

[4]-محمد الصالح خرفي: حوار مع الشاعر والناقد يوسف وغليسي.

[5]-ينظر: الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت-لبنان، ط/13، 1981م.

تنازلي كله من اليمين، وكانت هذه المدينة بالتحديد لأنها مكان صحراوي قفر، يعود به إلى الأصول البدوية ليطهر نفسه، وقد استند في هذا التنقل إلى مزج المتقارب مع المتدارك ليعود إلى المتدارك في التفعيلة الأخيرة، تليه علامة تعجب وحذف تفيد إخراجها من حياته إلى الأبد، مع دعم الأجزاء المقطوعة لذلك، كما تفوقت الأجزاء التامة على المتغيرة* ليبين انتصاره بثباته على ما نشأ عليه، ويظهر دور اللوحة في محاكاة هذه الدلالة بالنخلة رمز الصمود والأصالة، التي تخترق يد ووجه المرأة للإشارة إلى وقوف الشاعر في وجهها متصديا لكل إغراءاتها. ويتعزز دور النخلة في المقطع **الخامس** والأخير من الجزء الأول للنص، يقول:

أُوتِيتُ مَخَاضَ الْقَصِيدِ إِلَى جِذْعِ نَخْلَةِ ..عَلَّاوَهْ .. ! /0/0 ///0 /0//0 ///0 /0//0 ///0 /0/0

هَذَا "عَلَّاوَةُ" مُعْتَكِفٌ بِأَعَالِي النَّخْلَةِ .. /0/0 /0/0 ///0 ///0 ///0 /0/0 //

مُنْشَغِلٌ بِنُزُولِ الْوَحْيِ ،، /0 ///0 ///0 /0/0 /

وَبِالْإِسْرَاءِ إِلَى قِمَّةِ الْأَنْبِيَاءْ! //0 /0/0 ///0 /0//0 /0//0 00

تِلْكَ "لَغْرُوسُ" تَبْكِي نَبِيًّا يُصَادِرُ وَحْيَ السَّمَاءْ! .. /0//0 /0//0 /0//0 /0//0 ///0 /0//0 00

آهٍ يَا "عَلَّاوَهْ"! /0/0 /0/0 /0/0

لَيْتَكَ تَأْخُذُنِي مَعْكَ–الْآنَ–إِلَى سِدْرَةِ الْإِنْتِهَاءْ! .. [1] /0// /0// /0// /0/0 /0/0 ///0 /0//0 /0//0 00

استمر في الكتابة على الشعر الحر مع المتدارك، محتميا بنخلة (علاوة) الزاهد البسكري" الذي اعتكف في أعالي نخلة بمنطقة "لغروس"[2] "معلقا بين السماء والأرض فترة طويلة معلنا بذلك استسلامه لضغوط بني البشر وفتنة الأرض، ليتركها هاربا إلى العزلة طلبا للمغفرة من الله عز وجل"[3] كما استفاد من التناص مع قوله عزّ وجلّ: ﴿**فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا (22) فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ... (23)**﴾[4] فالعذراء احتمت بها وجاءها المخاض لتلد سيدنا (عيسى) عليه السلام، أما الشاعر فلينشئ القصيدة الممثل لها بالحبر الفائض من يده في اللوحة، حتى تطهّر ذنوبه وتخفف وجعه، بعد أن قوبل "بالرفض من الجميع في قسنطينة، مما أدى به إلى الإسراء إلى معارج الله، بذاته التي تريد إعلان توبتها من زمن الذل والذنب"[5] وقد سيطرت على المقطع الأجزاء المتغيرة بتقارب المخبونة والمقطوعة، وقلة المذيلة** و(فاعلُ) ، للإشارة إلى ضياعه في الزمان والمكان، فقد دل القطع على

---

*التامة: المتدارك (14)، المتقارب (04)، المتغيرة: المتدارك (مخبونة: 03، مقطوعة: 06، مرفلة: 01، مخبونة مرفلة: 01)، المتقارب (مقبوضة: 03).

[1]–يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989–1994)، ص: 95.

[2]–المصدر نفسه، ص:97.

[3]–ينظر: عز الدين بن عطية: بلدية لغروس " العامري" من دشرة منسية إلى "كويت سيتي"، موقع: http://www.elayem.com، 05 فيفري 2019م، الساعة: 03:30.

[4]– سورة مريم، الآية: 16.

[5]–ينظر: عمروش سعيدة: سيميائية العنونة في ديوان "أوجاع صفصافة في موسم الإعصار" لـ "يوسف وغليسي"، ماجستير، إشراف: عقيلة محجوبي، جامعة سطيف 02 الجزائر، 2013م، ص ص: 122–125.

**التامة (08) والمقطوعة (12) المخبونة (13)، المذيلة (03)، فاعلُ (02).

انعزاله عما حوله، والتذييل على الرغبة في الوصول إلى مكانة عالية، بأسس محكمة، لا تراجع فيها بتدعيم وقفة المترادف بردف "الألف" والمقيدة بروي "الهمزة"، وأوحت المخبونة باتحادها مع التدوير إلى تدفق المخاض الشعري الذي سيُخرجه من الذاتية إلى القومية في مسألة تحديثه بشكل أصيل في **القسم الثاني من النص**، يتبعها توسع في قراءة اللوحة، فتصبح "زليخة" رمزا إلى الحداثة الغربية المغربة، ليكون لحافها مشابها للشال الرقيق الشفاف الذي تضعه (**الموناليزا**) **(MONA LISA)** في اللوحة التي رسمها (**ليوناردو دافنشي**) **(LEOARD DE VINCI)** في عصر النهضة "والذي شاع استخدامه في ذلك الوقت بين النساء الإيطاليات"[1] أي في زمن التطور والتجديد بأوروبا، مما يحافظ على اتجاه الدلالة المربوط بالفتنة لكن هذه المرة بعيدا عن الفتنة الشخصية بل تتعداها إلى الوطنية والقومية فيما يخص مجال الشعر العربي.

شكل **المقطع السادس** بداية القسم الثاني، متضمنا الإعجاب بحركة التجدد الغربي في النص الشعري المتعطش إلى الخروج من حالة السكون التي ثبت عليها منذ زمن بعيد، يقول:

هَذَا الْعِطْرُ الْمَمْنُونْ .. /0/0 /0/0 /0/0 /00

هَذَا الطَّيْفُ الْأُنْثَوِيُّ الْقَادِمُ مِنْ رَيْحَانِ .. زُلِيخَةَ .. /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0 // ⟸

يَرْحَلُ فِي الْآفَاقِ، وَيَسْكُنُنِي /0 /0/0 /0/0 /0/0 /0

مَاءً ثَجَّاجًا أَوْ حَمَأً مَسْنُونْ! [2] /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /00

دل على عدم قدرته مقاومة التطور الشعري، بضم جزء واحد صحيح من المتدارك في كلمة (أنثوي) ليبرر حقيقة الدفء والحنان لدى الأنثى مع ما يقابلها من كيد ومكر يؤدي إلى الضياع، دعمه توزع هذا الطيف بين النقاء (ماء ثجاجا) والخطيئة (حمأ مسنون)، فاندمج مع التجديد بشكل يخشى أن يفقده السيطرة على نفسه ويصبح البديل الشعري لديه، يقول:

بِاسْمِ الْوَجْدِ أُنَادِيكِ: "زُلِيخَةُ"! /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0 // ⟸

يَا مَهْبَطَ الْعِشْقِ مِنْ مُعْصِرَاتِ الْإِلَهِ إِلَى ظَمَإِ الْعَاشِقِينَ! /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0

" زُلِيخَةُ"! يَا جَنَّةَ الْخُلْدِ فِي مَجْمَعِ الْخَالِدِينَ! /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0

" زُلِيخَةُ"! لَا تُغْلِقِي الْبَابَ! ... لَا تَفْتَحِي الْقَلْبَ .. /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0 ⟸

لَا تُثْقِلِيهِ! .. فَإِنِّي قِدِّيسُ الْقِدِّيسِينَ! .. . [3] /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0

ظهر تأثير الحداثة عليه بالمزج بين المتدارك والمتقارب واستخدام (فاعلُ)، وتشتد المعركة بين التقليد والتجديد، مع مقاومة الشاعر للحداثة وهو يرجوها التوقف، مستفيدا من النداء والنهي، مع تفوق الأجزاء

---

[1]-أحمد جميل: أسرار تعرفها لأول مرة عن لوحة "الموناليزا"، موقع البوابة لايت، 02 جانفي 2019م، الساعة: 15:05.

[2]-يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989-1994)، ص: 95.

[3]-المصدر نفسه، ص: 96.

الصحيحة* محاولا الصمود كقديس تقي، بالإضافة إلى التدوير، مما عزّز قدرتها على محاصرته وشده إليها، وهذا ما تدعمه الوقفة المتواترة بتناوب الحركة والسكون (/0/0) وهي مردوفة بـ "ياء الجر" وروي "النون" الوسطي مشيرا إلى انقسامه بين نار الالتزام واللهفة عليها، ووضْع الرسام يد المرأة على خدها بمثابة التفكير في إغواءه وقطع نخلته الممثلة لعمود الشعر العربي، ثم انتقل في المقطع الموالي مصرحا بخضوعه الحتمي لها، من دون برهان يوقفه كما حصل في الجزء الأول من النص، قائلا:

وَا حَسْرَةَ قَلْبِي! /0/0 ///0/0

فَالَّتِي كُنْتُ فِي بَيْتِهَا .. /0//0 /0//0/ 0//0/ 0

بَاتَتْ عَنْ نَفْسِي تُرَاوِدُنِي! /0/0 /0/0 /0//0/ 0///

وَاحَرَّ فُؤَادَاهُ! /0/0 ///0 /0/0

فَـ.. زُلِيخَةُ .. هَمَّتْ بِي، وَهَمَمْتُ بِهَا! ///0 ///0 /0/0 ///0 ///0

آهٍ! لِمَ لَمْ تُرِنِي بُرْهَانَكَ يَا رَبَّاهُ! ... . [1] /0/0 ///0 ///0 /0/0 ///0 /0/0/0/0

لقد نجحت في السيطرة عليه، مبينا ندمه، لكنه سرعان ما يتراجع عنه في المقطع الموالي، قائلا:

لَوْ كَانَ دَمُ "الْحَلَّاجِ" مِدَادًا لِلشَّطَحَاتِ الصُّوفِيَّهْ .. /0/0 ///0 /0/0 ///0 /0/0 ///0 /0/0 /0/0 /0/0

لَتَخَثَّرَ قَبْلَ بِدَايَةِ شَطْحَاتِي! ///0 ///0 ///0 /0/0

لَوْ كَانَتْ دُمُوعُ أَبِي/ يَعْقُوبَ/ مِدَادًا لِلْكَلِمَاتِ وَلِلْحَسَرَاتْ.. /0/0 /0//0 ///0 /0/0 ///0 /0/0 ///0 ///0 ///00

لَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ وَنَفِدَ الدَّمْعُ، وَمَا نَفِدَتْ كَلِمَاتِي!. [2] /0/0 /0/0 /0// ///0 /0// /0// /0// /0// /0/0

استخدم ألفاظا صوفية تحيل إلى اغترابه مرة أخرى، وبالعودة إلى اللوحة يكون وضع يده على ذقنه لانعزاله مفكرا في كيفية استغلالها بما يرفع من قيمة أعماله الشعرية، فبعد أن انتبذ تحت نخلة وجاءه المخاض الشعري، يستفيد من قوله عز وجل: ﴿**وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**﴾[3] فالعذراء بعد ولادتها هزت النخلة كي تتغذى، كذلك الشاعر يسمح بهز النخلة لتمنحه التمور اللذيذة التي يتغذى عليها شعره، فيبني نصه الجديد انطلاقا من أصوله الأولى لا بالتخلي عن جذوره والانطلاق من فراغ بالاتجاه نحو الثقافة الغربية، حتى لا يضيع وينسى هويته الأصل، فظهر بشخصيته الحقيقية كشاعر، والحبر الذي يفيض من يده في الصورة يوحي إلى هذا التطور، لكنه يتصدى لمحاولات الحداثة قطع نخلته فتخترق النخلة يدها ووجهها، ولا يسمح لها بلمسه بل يهزها بيده هو كما يشاء، لأنه يعي جيدا فوارق السياقات الثقافية، التي يفقد الشعر هويته بتغييبها ليضعف مستواه، وهنا يتجدد

*الصحيحة (16): فعولن (12)/ فاعلن (04)، المتغيرة (13): مقبوضة (02)، مقطوعة (04)، مرفلة (02)، مخبونة (04)، فاعل (01).

[1]-يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989-1994)، ص: 96.

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- سورة مريم، الآية: 22-23.

استحضار التناص المعكوس للرواية السابقة، بهجرة بطلها "بحثا عن التجدد"[1] وليس البديل، كما وظف تفعيلة واحدة صحيحة تحتويها عبارة (لو كانت دموع أبي) ليعيد القارئ إلى تمثل الذات الأولى في النبي (يوسف) عليه السلام، مخصصا اسم والده النبي "يعقوب" عليه السلام بين خطين مائلين ليبين استمرار وجوده وعدم ضياعه وخروجه من البئر بعد أن غدره أهله ورفضوه بينهم (قسنطينة)، فكانت (زليخة) هذه المرة الحاضنة التي غمرته بحنانها إلى أن كبر وفتنته وتغلب عليها باستغلالها، مؤكدا عدم توقفه عن الطريق الذي اختاره لأنه واثق مما يفعله، فتفوقت الأجزاء المتغيرة وتقاربت المخبونة والمقطوعة* بما يفيد تواصل الحركة والانقطاع، مستغلا ما تعلمه من تجربته الأولى آخذا أشكال الحداثة في جانبها الإيجابي ويتخلى عن ما يهدد أصالته وهذا ما دفعه إلى تزاوج حداثته الإيقاعية مع التراث باستناده إلى القرآن الكريم في آيات من سورة (يوسف)، في قول الله عز وجل: ﴿**فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ (15) وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ (16) قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ (17) وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ (18) وَجَاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَى هَذَا غُلَامٌ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ (19) وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ (20) وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِن مِّصْرَ لِامْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ عَسَى أَن يَنفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الْأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ (21) وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ(22) وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ (23) وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَن رَّأَا بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ(24)** ﴾[2] وقوله عز وجل: ﴿**قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا**﴾[3] وأعلام التصوف في الوطن العربي بداية من (علاوة) البسكري وصولا إلى (الحلاج/ ت: 309هـ)**، مبتعدا عن قصص الغرب وأساطيرهم، مؤكدا أخذه الهيكل فقط، محافظا على روحه العربية، ومع ذلك يبقى قدره الحزين ملازما له، يقول في المقطع **التاسع**:

وَأَنَا قَدَرِي بَيْنَ الْمَاءِ وَبَيْنَ الْحَمَا .. ///0 ///0 /0/0 /0 //0 /0/0 ///0

---

[1]-محمد الصالح خرفي: حوار مع الشاعر والناقد يوسف وغليسي.

*الصحيحة (01)، المتغيرة (29): مقطوعة (12)، مخبونة (12)، فاعل (04)، مخبونة مذيلة (01).

[2]- سورة يوسف، الآية: من 15-24.

[3]- سورة الكهف، الآية: 109.

** "هو الحسين بن منصور بن محمى، ولد (244هـ)، اعتنق التصوف كجهاد في سبيل إحقاق الحق، وليس مسلكاً فردياً بين المتصوف والخالق فقط، حكم عليه بقتله وإحراقه بالنار، فجلد صباح يوم 24 ذو الحجة عام 309 هـ، ثم قطعت أطرافه، ورفع على الجذع، وفي الصباح الموالي قطع رأسه." ينظر: لويس ماسينيون: آلام الحلاج، تر: الحسين مصطفى حلاج، دار قدمس للنشر، دمشق-سورية، 2004م، ص ص: 217-218.

قَدَرِي مِنْ مَنْفَى الْجُبِّ وَغَدْرِ "الْأَسْبَاطِ" إِلَى سِجْنِ "زُلِيخَهْ" ///0 /0/0 /0/0 ///0 /0/0 /0// /0/0 ///0

قَدَرِي سِرٌّ مَكْنُونْ .. ///0 /0/0 /00/0

لَا أَمُوتُ .. وَلَكِنِّي سَأَظَلُّ أُعَانِقُ طَيْفَ الْمَنُونْ! [1] /0//0 ///0 /0/0 ///0 ///0 /0//0 ///0 /0//0

كان في تمسكه بنقائه مع مواكبة التطور في نفس الوقت، استنكار له في وطنه، مما جدد اغترابه فيستذكر مأساته السابقة، ليحيا سجنه النفسي الذي هاجر كي يفكه فإذا هو يفتح له بابا آخر زاد وجعه، لكنه يبقى صامدا معانقا طيف الموت بنفحة صوفية، فلا هو بميت ارتاح ولا حي استمتع بشبابه، وهذه حقيقته دل عليها إيقاعيا بحضور تفعيلة تامة وحيدة، تحتويها عبارة (لا أموت)، وتكرار لفظة (قدري) ثلاث مرات التي تليها معاني البينية وعدم الاستقرار، مثلما حدث مع "علاوة" الذي تعلق بين السماء والأرض، وقد دعم هذه المعاني تقارب الأجزاء المقطوعة والمخبونة، كما يدعم شدة حزنه الأجزاء المذيلة والمرفلة في مفردات (زليخهْ–مكنونْ–المنونْ) مشكلة وقفات مقيدة تؤكد ثباته على هذا الوضع، ثم يختم النص بمقطع عمودي ليشير إلى ثباته على تقاليد الشعر واستحالة تخليه عنها، وعجز الحداثة عن قطع نخلته الواقفة، قائلا:

أَفْنَيْتُ قَلْبِي وَشِعْرِي فِي سَرَابِ هَوًى	***	**لِأَحْصُدَ الْحَرَّ وَالْأَشْوَاكَ وَالْمِحَنَا**
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/		**0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/**
ضَيَّعْتُ عُمْرِي .. وَهَذَا الْعُمْرُ ضَيَّعَنِي	***	**إِذْ عِشْتُ أَنْسُجُ لِي مِنْ أَحْرُفِي كَفَنَا**
0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/		**0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/**
جُرْحَيْنِ قَدْ غَرَسَتْ فِي الْقَلْبِ إِذْ رَحَلَتْ	***	**اَلْكَيْدَ وَالذَّنْبَ..فِي شِرْيَانِهَا سَكَنَا!.** [2]
0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/		**0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/**

عبرت الأبيات عن شدة الوجع الذي جناه من تجاربه، فجاءت الأجزاء الصحيحة تقريبا ضعف المخبونة ليشير إلى الثمن الذي دفعه في سبيل التجديد بمضاعفة مأساته، داعيا إلى إمكانية التحديث ومسايرة التطور دون التخلي عن الأصول العربية بما يحاكي سياق النص الذي يتبدى في شكله الكلي الذي يتوزع بين العمودي التقليدي والحر الحديث بأسلوب جمالي يحتكم في بنيته الإيقاعية والدلالية إلى فكرته العامة. كما جعل القافية متراكبة (/0///0) غنية بالحركات، مطلقة بـ "ألف المد" لامتداد عذابه بقية حياته مستفيدا من الشجن في صوت "النون"، وأوحت علامة التوتر المتكررة إلى اضطرابه واستمرار تنقله باحثا عن مكان يحتويه بكل معتقداته النبيلة، كما أفاد تكثيف التقديم والتأخير*، دلالة تضاربه بين الأصالة والمعاصرة، مع انتصار الأصالة، وقد اشتركت اللوحة في بث هذا المعنى بتفوق النجوم في يسار لحاف المرأة بثلاث عشرة نجمة في جهة الشاعر، وفي اليمين بتسعة فقط، بالإضافة إلى الحضور المضاعف لها في النص، بحيث

---

[1]–يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989–1994)، ص: 97.

[2]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* (هذا العمر ضيعني/ أنسج لي من أحرفي كفنا/ جرحين قد غرست/ الكيد والذنب في شريانها سكنت).

تتساوى النجوم التي تفصل بين مقاطع الجزء الأول مع النجوم المرسومة على لحاف المرأة ،كما تتساوى معها في الجزء الثاني مع استبدال واحدة بالرقم "92" الذي أشار به إلى تاريخ استكمال النص، كدليل على تأثره بالحداثة الغربية، لكنه يبقى منتصرا لتقاليده، فيأخذ فقط ما يناسبه ملغيا كل ما يهدد أصالته. وقد ورد الفصل بين المقاطع أحيانا بخمسة نجوم، مستفيدا من إيحاء الخمسة إلى الصراع في النص، فهو "رقم القوة والزينة، وجروح المسيح خمسة، وخمسة حجارة اختارها الملك داود في صراعه مع الشيطان جوليات"[1] وفي أحيان أخرى بستة نجوم، لـ "تميزه بالكمال حيث خلق الله سبحانه وتعالى السماوات والأرض في ستة أيام" [2] معبرا عن اكتمال تجربته الشعرية.

أدت قراءة النصوص بواسطة حاسة البصر إلى تقدير النصوص جماليا، بإدراك الكثير من الفنيات الموظفة في بناءها في جميع أنواع الشعر، فلم يخلو أي نوع من اتحاده مع الرسم.

[1]-ينظر: صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية في التراث العربي والإسلامي، ص: 86.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 86.

الخاتمة

أظهرت الدراسة قوة الشعر الجزائري المعاصر فهو لا يخلو من الرّقي والتطور بتوفره على تنوع يؤهله إلى منافسة الشعر العربي مع ما تتعاطاه نصوصه اليوم، بحيث توفرت النصوص المدروسة على تنوع إيقاعي، أفاد تعدد المعاني، مما يؤكد التماسك الموسيقي والدلالي، وقد تم التوصل إلى النتائج الآتية:

-شغلت الجمالية مسألة التذوق الفني كنتاج للتواصل بين المبدع والإبداع والمتلقي واختلف حكم الذوق المتوقف على إحساس القارئ اتجاه الإبداع باعتباره حكما مزاجيا، وبين الحكم الجمالي كمبحث نقدي يهتم بتحكيم الذوق عن طريق تأويل القارئ شعوره ذهنيا لإدراك المضمون، أي أنّ الوصول إلى جمالية الإبداع يتم بواسطة الشعور (الذوق) والفهم (العقل) كما ينتج من كسر أفق انتظار المتلقي بالخروج عن القاعدة، مسافة جمالية تُوتره، وتدفعه إلى تفسير الانزياح، مما يُخرج النص من سكونه، فتتحقق اللذة باستخراجه مكامن التجربة.

-شكل الإيقاع مُؤسِّسا جماليا، لما حققه من خروج عن المألوف بفعل التطور مع التماسك بالتكرار على مستوى اللغة (الصوت، التركيب والبلاغة)، ثم العروض الذي تجسد في علاقة عناصره (الوزن، الزحافات والعلل، تجاوزات التدوير والتضمين، القافية، الوقفات) بأنواع الشعر (العمودي، الحر، النثر والممزوج) وأخيرا الفضاء النصي المنبعث من الهيئة المكانية التي تلتقطها العين (البياض والسواد، علامات ترقيم، الكتابة مع الرسم).

-كشف الإيقاع اللغوي عند الشعراء الجزائريين المعاصرين عن ذوق رفيع للشعراء في جميع عناصره، انطلاقا من توظيف القوة التعبيرية للأصوات الموزعة بين صفات القوة (الجهر، الشدة، البينية، الامتداد، التفخيم "الاستعلاء والإطباق"، الإذلاق، الصفير، الإشراب "القلقلة والنفخ"، الثقل) والضعف (الهمس، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات، الانسلال والخفة)، فتعددت دلالاتها تبعا للمواقف الشعورية، مع اشتراك كل من الصوائت، التنوين والإدغام في تعميق المعنى، وذلك بربط تشكيلها الموسيقي مع أحاسيسهم، فيتأمل القارئ في مقاصدهم، مما يعزز مواطن الجمالية بالتماسك الصوتي والدلالي. كما دعم التكرار التركيبي طاقة الإيقاع، لوعي الشعراء إلى فنية التراكيب الناتجة عن التواصل المعنوي لتردد حروف المعاني والكلمات والجمل واللازمة الشعرية، مما يفعّل رؤيا النص، ويحفز القارئ على كشف ذات الشاعر وما يشغله من قضايا.

ونشر التكرار البلاغي إيقاعا مكثفا متعدد المصادر، ينبثق من الانزياح الأسلوبي للتقديم والتأخير الذي يعد أهم متعلقاته، فلا يكتفي بموازنة النغم بل يتعداه إلى التأثير الدلالي، فاتحا المجال أمام القارئ للتأويل بما يحاكي السياق التعبيري. وينبع من التشابه الصوتي في كل من التوازي والبديع، المنتج لمعان تخدم السياق، بهدف تماسك النص وانسجامه، مما يُفعّل التنامي الجمالي ويزود القارئ بالقدرة على مواصلة فهم النص.

-تعامل الشعراء الجزائريون المعاصرون مع التراث الإيقاعي، فاستخدموا بكثرة أوزان (الكامل، البسيط، المتقارب) بالإضافة إلى تفرد الشاعرة "حنين عمر" بالنظم على مجزوء الكامل في ديوانها العمودي، وقلت الكتابة على كل من (الطويل، الرجز، الرمل ومجزوءه، الوافر ومجزوءه، الخفيف، المتدارك)، مع ندرة ما جاء على مشطور البسيط والمجتث الذي ورد مرة واحدة عند "معمر عيساني"، هذا في الشعر العمودي، أما الحر فتفوق فيه حضور الكامل، وهيمن المتدارك على ديوان "عبد الله العشي"، وبنسبة أقل عند "قدور رحماني"، وقل ظهور الرجز مع ندرة المتقارب والرمل. واهتموا بالخروج عن بعض القواعد العروضية كعنصر جمالي خدمة للمعنى، فمنهم من نوّع القوافي والروي، كما ساعدتهم جوازات التدوير والتضمين على توسيع حركة الإيقاع، وأدت بهم الزحافات والعلل إلى ابتكار تفعيلات لم ترد في العروض لا مع "الخليل" ولا مع "نازك"، كمحاكاة للتطور الواقع على الشعر العربي. ومنهم من استحسن المزج بين الأوزان بصور متنوعة، كالجمع بين البحر التام ومنقوصه (المجزوء، المشطور والمنهوك)، وقد تفرد "محمد الأمين سعيدي" بضم مشطور الطويل إلى التام، ومنهم من تلاعب بمرات تكرار التفعيلة في البيت، ومنهم من خرج من بحر إلى بحور أخرى أحيانا بانتظام وأحيانا بعشوائية. وتميزت قصيدة النثر بالتراوح بين الطول والقصر، والفوضى والنظام غير المقصود بتفاوت جمالي نابع من اللغة، وتوفرت في بعض السياقات على تتابع تفعيلات متنوعة بشكل عشوائي سرّد الإيقاع الذي تطور في القصائد المفتوحة على نحو عفوي وحيوي، بعيدا عن كل التقاليد، فأسهم تفاعله بين الشعر العمودي والحر وقصيدة النثر، مع تعدد الأوزان والقوافي في المصالحة بين الأنواع في قصائد توزعت على دلالات متنوعة ترابطت فيما بينها لتتميز بسعة التأثير الجمالي.

-أضفى الإيقاع البصري انسجاما بين الهيئة المكانية للنصوص وقيمها التعبيرية، محدثا التماسك والتميز الجمالي، من خلال توزيع السواد والبياض بفنيات (النبر الخطي، العتبات النصية، تغيير اتجاه الكتابة والتفريق البصري)، التي أشارت إلى تناوب الصمت والحركة، تاركا للقارئ مجالا للتأمل في المعاني، كما استُند

إلى علامات الترقيم، التي ربطت النص مع المونتاج والسيناريو جاعلة منه مجموعة من المشاهد المتنامية في حيوية جمالية، فلم يكتف الشعراء بمصالحة أنواع الشعر في نصوصهم بل تعدوها إلى التفاعل مع أجناس أدبية أخرى. وعمل ترافق النص مع الرسم بأنواعه المختلفة (الهندسي والطبيعي واللوحة) على تحديد مجاله السّياقي، كموجه للمتلقي إلى المقاصد بطريقة ممتعة ترجمت أبعاده الفنية، مما أثبت تفوق المستوى الأدبي للشعراء في توزيع كلماتهم على نحو هندسي أو طبيعي بصورة عفوية أو مقصودة هذا من جهة، أو باتحادهم مع مبدعي الرسم من جهة أخرى باختيارات ذوّاقة عزّزت أحاسيسهم بشكل صحيح، أنتج الإشباع الإيقاعي على مستوى النص والصورة، مانحا متعة نشّطت الفكر بالمزج بين مضمونهما من أجل الوقوف على عمق الدلالة.

وخلاصة القول هي تَميّز الإيقاع في النماذج المدروسة بحيزه الواسع الذي احتوى على تجارب متنوعة باستخدامات مختلفة لمستوياته بين التقليد والتحديث مع الجمع بينهما، عاكسا قدرة الشعراء على استغلاله المناسب، مما أثرى فعالية نصوصهم على المستويين الشكلي والجمالي بما نافس ساحة الشعر العربي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم، رواية حفص

- النيسابوري، مسلم بن الحجّاج: صحيح مسلم، تح: نظر بن محمد الفاريابي، دار طيبة، المملكة العربية السعودية، مج/1، ط/1، 1427هـ.

1-المصادر:

-الدواوين:

1. بوركبة، سميرة: ليزانكسيا، دار ميم للنشر، الجزائر، 2015م.
2. بوطغان، محمد: تهمة الماء، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط/1، 2003م.
3. حساني، لطيفة: أغنية تشبهني، دار ميم للنشر، الجزائر، ط/1، 2015م.
4. خلخال، منيرة سعدة: لا قلب للنهار، ميم للنشر، الجزائر، ط/1، 2015م.
5. خيزار، ميلود: شرق الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2000م.
6. رحماني، قدور: ثروة عمري، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط/1، 2007م.
7. زيد، عبد الوهاب: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، دار أمواج للنشر، الجزائر، ط/1، 2004م.
8. سعيدي، محمد الأمين: ماء لهذا القلق الرملي، دار فيسيرا، الجزائر، 2011م.
9. شودار، الخضر: شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2000م.
10. عرعار، ياسين: مهر ليلى، موفم للنشر، الجزائر، 2008م.
11. العشي، عبد الله: صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان-الأردن، ط/1، 2014م.
12. عقاب، بلخير: الأرض والجدار، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2002م.
13. عمر، حنين: باب الجنة (وجهك الذي لمحته من باب الجحيم)، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أكاديمية الشعر، الإمارات العربية المتحدة، ط/1، 2010م.
14. (ـــــ): سر الغجر، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط/1، 2009م.
15. عيساني، معمر: قصيدة تبحث عن أنثى أشعار وخواطر، النشر الجامعي الجديد، الجزائر، 2018م.
16. فني، عاشور: الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004م.
17. كوسة، علاوة: ارتعاش المرايا، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط/1، 2009م.
18. لوحيشي، ناصر: فجر الندى، منشورات أرابيسك، الجزائر، ط/1، 2007م.
19. بن لقريشي، عمار: مقام الاغتراب-نصوص، دار الروائع للنشر، سطيف-الجزائر، ط/1، 2015م.
20. محنش، سمية: مسقط قلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2013م.
21. مغيش، كمال: خفافيش الليل البارد، نصوص، دار الأوطان، الجزائر، د.ت.
22. مكاريا، عبد القادر: أحبك والنصف، دار الوسيط، تونس، ط/1، 2011م.

23. وغليسي، يوسف: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، المجموعة الشعرية الأولى (1989-1994)، دار إبداع، الجزائر، ط/1، 1995م.

-المعاجم:

1. بابتي، عزيزة فوال: معجم الشعراء الجاهليين، دار صادر للطباعة والنشر، طرابلس-لبنان، ط/1، 1998م.
2. التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/2، 1999م.
3. جبور، عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط/2، 1984م.
4. حركات، مصطفى: المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، 2008م.
5. الخولي، محمد علي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض-المملكة العربية السعودية، ط/1، 1982م.
6. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط/1، 1985م.
7. عمر، أحمد مختار بمساعدة فريق عمل: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط/1، 2008م.
8. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم: لسان العرب، دار المعارف، مصر، ط/2، د.ت.
9. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط/4، 2004م.
10. النجدي، عبد الرحمان: معجم حروف المعاني في القرآن الكريم مفهوم شامل مع تحديد دلالة الأدوات، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، ط/1، 1996م.
11. يعقوب، إيميل بديع وعاصي، ميشال: المعجم المفصل في اللغة والأدب، نحو-صرف-بلاغة-عروض-إملاء-فقه اللغة-أدب-نقد-فكر أدبي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط/1، 1987م.
12. يعقوب، إيميل بديع: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 1991م.

-الموسوعات

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

2-المراجع:

أ-باللغة العربية:

1. إبراهيم، وفاء محمد: علم الجمال "قضايا تاريخية ومعاصرة"، مكتبة غريب، القاهرة-مصر، ط/1، 1992م.
2. أبو أحمد، حامد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، النسر الذهبي للطباعة، القاهرة-مصر، د.ت.
3. ابن الأحنف، العباس: الديوان، تح: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة-مصر، ط/1، 1954م.
4. إستيتية، سمير شريف: الأصوات اللغوية، رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر، عمان-الأردن، ط/1، 2003م.

5. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت-لبنان، د.ت.
6. (ـــ): الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، ط/3، 1974م.
7. الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، تصحيح: أحمد الشنقيطي، مطبعة التقدم، مصر، د.ت.
8. ألف ليلة وليلة، تقديم: حسن جوهر وآخرون، دار المعارف، مصر، ط/2، 1991م.
9. إمزيل، محمد: أسرار الرسم في خط النسخ، (مبرراته الغرافيكية والبصرية والجمالية)، نحت بالمدينة المنورة خلال ملتقى أشهر خطاطي المصحف الشريف في العالم، المملكة العربية السعودية، 1432هـ.
10. الأنصاري، أبو جعفر أحمد بن علي: الإقناع في القراءات السبع، تح: عبد المجيد قطاش، دار الفكر، دمشق-سورية، ط/1، 1403هـ.
11. الأنصاري، جمال الدين محمد بن عبد الله بن يوسف بن هشام: شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، ج/1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط/1، 2000م.
12. أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، د.ت.
13. (ـــــــ): موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط/2، 1952م.
14. أيوب، عبد الرحمان: أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، مصر، ط/2، 1968م.
15. ابن برد، بشار: الديوان، تح: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.
16. بشر، كمال: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة-مصر، 2000م.
17. بلعلى، آمنة: خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت-لبنان، ط/1، 2014م.
18. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط/2، 2001م.
19. (ـــــ): حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط/2، 1988م.
20. بومنير، كمال: مقاربات في الجمالية المعاصرة، مسائل فلسفية، دار الأمان، المغرب، ط/1، 2017م.
21. تبرماسين، عبد الرحمان: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط/1، 2003م.
22. التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/3، 1994م.
23. توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية، هيدحر-سارتر-ميرلو بونتي-دوفرين-إنجاردن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط/1، 1992م.
24. التيلي، عالم سبيط: اللغة الموحدة، نشر وتوزيع مكتبة بلوتو، بغداد-العراق، 1999م.
25. الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/7، 1998م.

26. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار البابي الحلبي، القاهرة-مصر، ط/2، 1965م.

27. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط/5، 2004م.

28. جمعة، حسين: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2005م.

29. (ـــــــــ): في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2002م.

30. ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، 1952م.

31. (ـــــــ): سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، دار القلم، دمشق-سورية، ط/2، 1993م.

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

33. أبو الحسن سلام، هاني: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، ط/1، 2006م.

34. الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل: البنى الأسلوبية في النص الشعري، (دراسة تطبيقية)، دار الحكمة، لندن، ط/1، 2004م.

35. حمدان، ابتسام أحمد: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب-سورية، ط/1، 1997م.

36. خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد-العراق، ط/5، 1977م.

37. الخنساء، تماضر: ديوان الخنساء، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط/2، 2004م.

38. داغر، شربل: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط/1، 1988م.

39. أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط/1، 1974م.

40. (ـــــــــ): جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط/1، 1979م.

41. (ـــــــــ): في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط/1 ،1987م.

42. زكي، أحمد: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، كلمات للترجمة والنشر، القاهرة-مصر، 2013م.

43. الزناد، الأزهر: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط/1، 1993م.

44. سحلول، حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2001م.

45. السد، نور الدين: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.

46. ابن السراج، محمد بن سهل: الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، ط/3، 1996م.

47. سعودي أبو زيد، نواري: جدلية الحركة والسكون نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني الغاضبون أنموذجا، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط/1، 2009م.

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

49. ابن السكيت، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق: شعر عروة بن الورد العبسي، تح: محمد فؤاد نعناع، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، ط/1، 1995م.

50. سمير، حميد: النص وتفاعل المتلقي –في الخطاب الأدبي عند المعري–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سورية، 2005 م.

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

52. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، ج/4، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، ط/2، 1982م.

53. (ـــ): الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، ط/3، 1988م.

54. السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت–لبنان، ط/2، 1986م.

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

56. السيوطي، أبو الفضل عبد الرحمان جلال الدين أبو بكر: الأشباه والنظائر في النحو، تح: عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، د.ت.

57. شاكر، عبد الحميد: الصورة في الأدب ضمن عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة،31، المطيلة الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2005م.

58. شرتح، عصام: موحيات الخطاب الشعري (دراسة في شعر يحي السماوي)، مكتبة الملك فهد الوطنية، المملكة العربية السعودية، 2011م.

59. (ـ): ملفات حوارية في الحداثة الشعرية (حداثة السؤال أم سؤال الحداثة؟)، دار الأمل الجديد، دمشق–سورية، ط/1، 2012م.

60. (ـ): مستويات الإثارة الشعرية في شعر بدوي الجبل، دار علاء الدين، سورية، ط/1، 2015م.

61. (ـ): جوزف حرب تحولات الخطاب الشعري، دار صفحات، سورية، ط/1، 2016م.

62. (ـ): نزار قباني بحث في علم الجمال النصي، دار عقل للنشر والدراسات المترجمة، سورية، 2017م.

63. شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2007م.
64. صابر عبيد، محمد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2001 م.
65. (ـــ): شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2009م.
66. صالح، الطيب: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت-لبنان، ط/13، 1981م.
67. الصعيدي، عبد المتعالي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، في علم البديع، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، 1999م.
68. الصغير، محمد حسين علي: الصوت اللغوي في القرآن، دار المؤرخ العربي، بيروت-لبنان، ط/1، 2000م.
69. الصفراني، محمد: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط/1، 2008م.
70. ضيف، شوقي: في الشعر والفكاهة في مصر، دار المعارف، القاهرة-مصر، 1999م.
71. الطويل، السيد رزق: في علوم القراءات مدخل ودراسة وتحقيق، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة-المملكة العربية السعودية، ط/1، 1985م.
72. عاشور، محمد الطاهر: موجز البلاغة، المطبعة التونسية نهج سوق البلاط، تونس، ط/1، د.ت.
73. العاملي، بهاء الدين محمد: الكشكول، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت-لبنان، ط/6، 1983م.
74. عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها —دراسة-، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 1998م.
75. (ـــ): النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، مصر، ط/3، 1974م.
76. عباس عبد الواحد، محمود: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، ط/1، 1996م.
77. عبد التواب، رمضان: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط/3، 1997م.
78. عبد الجليل، عبد القادر: الأصوات اللغوية، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، 2014م.
79. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط/1، 1994م.
80. عربي، محي الدين: فصوص الحكم، تعليق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، د.ت.
81. العسكري، أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل: الصناعتين (الكتابة والشعر)، دار إحياء الكتب العلمية، مصر، ط/1، 1952م.
82. عفيفي، أحمد: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة-مصر، ط/1، 2001م.
83. العقاد، عباس محمود: اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة-مصر، 2013م.
84. العلوي، محمد أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط/1، 1982 م.

85. العلوي، يحي بن حمزة: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت–لبنان، د.ت.

86. عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة–مصر، ط/2، 1997م.

87. العمري، محمد: الموازنات الصوتية (في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية) نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء–المغرب،2001م.

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

89. عياد، محمد شكري: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، مصر، ط/2، 1992م.

90. عياشي، احميدة: الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور–الرموز–المسار، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط/2، 1993م.

91. الغرفي، حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م.

92. فرحان، فهد محسن: التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة شعر "سامي مهدي" مقاربة تطبيقية، مهرجان المربد الشعري 14، بغداد–العراق، 1998م.

93. فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م.

94. (ـــــــــــ): قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة–مصر، ط/1، 1997م.

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

96. قاسم، مقداد محمد شكر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان–الأردن، ط/1، 2008م.

القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط/1، 2003م.

97. قطوس، بسام: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد–الأردن، 1998م.

98. القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت–لبنان، ط/5، 1981م.

99. قيسومة، منصور: جمالية الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط/1، 2013م.

100. كشك، أحمد: من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي نحوي ودلالي، دار غريب، القاهرة–مصر، ط/1، 2006م.

101. الماكري، محمد: الشكل والخطاب (مدخل تحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط/1، 1991م.

102. مالك، محمد: الألفية، مطبعة محمد أبو زيد، القاهرة–مصر، ط/1، 1309هـ.

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

104. المتنبي، أبو الطيب أحمد: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1983م.

105. مجموعة من الأساتذة بإشراف رابح خدّوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، تقديم: محمد الأمين بلغيث، منشورات الحضارة، الجزائر، 2012م.

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

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

108. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد-العراق، ط/3، 1967م.

109. مونسي، حبيب: القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 2000م.

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

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

112. نويوات، موسى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط/3، 1983م.

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

114. الهروي، أبو عبيد أحمد بن محمد: الغريبين في القرآن والحديث، تح: أحمد فريد المزيدي، مكتبة نزار مصطفى الباز، المملكة العربية السعودية، ط/1، 1999م.

ب-الأجنبية المترجمة:

1. برنار، سوزان: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس، علي جواد الطاهر، دار المأمون، بغداد-العراق، ط/2، 1999م.

2. بريور، ماري نوال غاري: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فهيم الشيباني، محفوظة للمترجم، سيدي بلعباس-الجزائر، ط/1، 2007م.

3. بول، ستانلي لين: قصة العرب في إسبانيا، تر: علي الجارم بك، دار كلمات للترجمة والنشر، القاهرة-مصر، 2012م.

4. تولستوي، ليون: الأعمال المسرحية الكاملة، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سورية، ط/1، 1989م.

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

6. كانتينو، جان: دروس في علم أصوات العربية، تر: صالح القرمادي، نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية-تونس، 1966م.

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

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

9. ماسينيون، لويس: آلام الحلاج، تر: الحسين مصطفى حلاج، دار قدمس للنشر، دمشق-سورية، 2004م.

10. نيوتن. ك.م.: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 1999م.

11. هيغل، جورج فيلهلم فريدريش: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطّباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط/3، 1988م.

12. ويليك، رنيه ووآرن، آوستن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، 1992م.

ج-الأجنبية غير المترجمة:

1. Dictionnaire de L'Académie francaise – 5ème, Editions eBooks, France, 1978.

2. DUCROT, OSWALD et TODOROV, TZVETAN: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Éditions du Seuil, Paris- France,1972.

3. HARAKAT, MOSTEFA: Dictionnaire comparé des théories du vers arabe-français métre, rythme, Edition- Afaq, Alger, 2008.

4. JAUSS, HANS-ROBERT: Pour une esthétique de la réception, traduit par Maillard Claude, Gallimard, Paris, 1978.

5. RICHARDS. I. A.: Practical criticism a study of literary judgment Principles of Literary Criticism, Broadway house, Second Impression (with a few alterations), London-Great Britain, 1930.

6. SARTRE, JEAN- PAUL: Qu'est-ce que la littérature?, Editions Gallimard , Paris,1948.

المجلات:

أ-العربية:

1. البهنسي، عفيف: جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي، مجلة الحياة التشكيلية، صادرة عن مديرية الفنون الجميلة بوزارة الثقافة، سورية، ع/59 و60، 01 أكتوبر 1995م.
2. بوراس، سليمان وبن حليس، هدى: جمالية الإيقاع في قصيدة "آخر الموت يا نخلتي المتعبة" لـ " محمد الأمين سعيدي"، مجلة حوليات الآداب واللغات، صادرة عن كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة-الجزائر، مج/5، ع/11، ماي 2018م.

3. بن حليس، هدى: الإيقاع ووظائفه التأويلية دراسة تطبيقية في قصيدة "المرة المعسولة" للشاعر الجزائري "قدور رحماني"، مجلة أشنونا للدراسات الإنسانية، ديالي –العراق، ع/5، حزيران 2017م.
4. حمر العين، خيرة: جمالية العدول في التراث البلاغي، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة–المملكة العربية السعودية، ج/14، مج/7، سبتمبر 2003م.
5. خطاب، محمد: نص "نجم" في هيئة لوحة، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، عمان–الأردن، ع/25، يناير 2001م.
6. أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي اللابنية أيضا قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، مجلة نزوى، ع/17، يناير 1999م.
7. سعدون، محمد: جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية: مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة– الجزائر، ع/13، جوان 2013م.
8. السمطي، عبد الله: قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، مج/18، ج/71، نوفمبر 2010م.
9. الشهاوي، صلاح عبد الستار: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية في التراث العربي والإسلامي، المجلة العربية، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، المملكة العربية السعودية، ع/ 456، محرم 1436هـ.
10. عكاشة، رائد جميل: رؤية العالم عند المعري، قراءة أسلوبية لداليته، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، المملكة العربية السعودية، ع/5، يوليو 2011م.
11. فريق القافلة: ملف المثلث والعدد ثلاثة، مجلة القافلة، المملكة العربية السعودية، مج/63، ع/2، مارس–آفريل 2014م.
12. قاسم، سيزا: القارئ والنص –من السيمويطيقا إلى الهيرمينوطيقيا، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج/23، ع/3-4، 1995م.
13. القصاب، وليد إبراهيم: أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي "في البلاغة العربية"، ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، جامعة الغمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض–المملكة العربية السعودية، 1432 هـ.
14. مبيضين عبد القادر، مها ومقابلة، جمال محمد: الشجرة دلالاتها ورموزها عند ابن عربي، مجلة جامعة دمشق، سورية، مج/28، ع/2، 2012م.
15. النّصري، فتحي: التدوير في الشعر الحر: محاولة لفهم الظاهرة، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع/42، 1998م،.
16. وولف غانغ إيزر: وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة بو حسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، دراسات سال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ع/6، خريف–شتاء 1992م.

ب–الأجنبية غير المترجمة

1. SIBILIO, ELISABETTA: Une prose musicale, sans rythme et sans rime, Questions de style, n° 6, 2009, Université de Cassino, Paris , 24 mars 2009.

-الرسائل:

أ-باللغة العربية:

1. الحياني، عبد الله خليف خضير عبيد: التوازي التركيبي في القرآن الكريم، ماجستير، إشراف: هاني صبري علي آل يونس، جامعة الموصل-العراق، 2004م.
2. بن زيان، عبد القادر: جمالية الانزياح في القرآن الكريم، ماجستير، إشراف: عبد اللطيف شريفي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان-الجزائر، 2012م.
3. عمروش، سعيدة: سيميائية العنونة في ديوان "أوجاع صفصافة في موسم الإعصار" لـ "يوسف وغليسي"، ماجستير، إشراف: عقيلة محجوبي، جامعة سطيف 02-الجزائر، 2013م.
4. قاسي، صبيرة: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، دكتوراه، إشراف: أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف02-الجزائر، 2011م.

ب-باللغة الأجنبية:

1.ZIMMERMANN, PHILIPPE: Rythme métrique et rythme rhétorique dans la poésie lyrique d'Horace , recherches sur une poétique du sens, Thèse de doctorat , supervision : M. MARC REYDELLET, Université Rennes 2, Université européenne de Bretagne, Français, 2009.

-الصحف:

1. شمهود، كاظم: تاريخ ومفهوم فن الحفر والطباعة (الكرافيك)، صحيفة المثقف الالكترونية، سيدني-أستراليا، ع/2657، 14-12-2013م.
2. صالح، حسين: منتهى السخف منتهى الجمال، صحيفة العرب، لندن، ع/10236، 05-04-2016م.
3. قرور، معاشو: شعراء قصيدة النثر يبحثون عن المستحيل، محاضرة ألقيت في الأسبوع الثقافي الجزائري، نشرها مدحت علام، جريدة الرأي، الأردن، ع/11280-85، 20 ماي 2010م.
4. محمد، زكرياء: وشبه الماء بعد الجهد بالماء، جريدة الأخبار، بيروت-لبنان، ع/3497، 2018/06/23م.
5. العمري، أمير: "مريم المجدلية".. صورة جديدة للشخصية الإنجيلية، صحيفة العرب، لندن، ع/10937، 2018/03/23م.

-حصص تلفزيونية وإذاعية:

1. أطراف حديث: تقديم: مجيد السامرّائي، إخراج: حيدر علي الأنصاري، قناة الشرقية، العراق، 29-04-2018م.
2. أمير الشعراء: الموسم الأول: عرضت في قناة خاصة بالمسابقة تحمل اسمها وعلى قناة أبوظبي، 19-07-2007م.
3. بيت القصيد: تقديم: زاهي وهبة، إخراج: علي حيدر، قناة الميادين، بيروت-لبنان، 03-05-2016م.
4. مساحة حرة، تقديم: باسم سلوم ورضا جودي، استوديو كافي شو، إذاعة مونت كارلو الدولية، فرنسا/ ليبيا، 22-06-2018م.

-المواقع الالكترونية:

أ-العربية:

1. بوطاجين، السعيد: حوار مع الشاعر ميلود خيزار، الحداثة لا تزال في ثوب الوافد الغريب على حياتنا العامة، موقع: أنطولوجيا السرد العربي، 01 فيفري 2019م، الساعة: 20:00.
2. تس دور جفو توف: ماء الحياة، أدب مترجم، موقع: wallada، 05جويلية 2008م، الساعة: 13:00.
3. التعريف بـ "أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد"، موقع ويكيبيديا، 13 جانفي 2019م، الساعة: 15:00.
4. التعريف بـ "أدونيس"، موقع ويكيبيديا، 01 مارس 2019م، الساعة: 13:00.
5. التعريف بـ "محمد بن علي بن سعد" موقع ويكيبيديا، الساعة: 15:30.
6. التعريف بـ "موسى بن أبي الغسان"، موقع ويكيبيديا، الساعة: 16:05.
7. التعريف بالشاعر "محمد بوطغان"، موقع ويكيبيديا، 12 فيفري 2019م، الساعة: 10:25.
8. التعريف بالشهيدة "آيات الأخرس"، موقع ويكيبيديا، 16 مارس 2018، الساعة 16:15.
9. توما، منير: جمالية الشعر في عالم الأدب، موقع الجبهة، 03 سبتمبر 2016م، الساعة: 17:30.
10. جميل، أحمد: أسرار تعرفها لأول مرة عن لوحة "الموناليزا"، موقع البوابة لايت، 02 جانفي 2019م، الساعة: 15:05.
11. جميل، زيد خلدون: أسطورة الآلهة تموز وعشتار الخالدة!، موقع: http://www.alquds.co.uk، 16 جويلية 2018م، الساعة: 16:00.
12. حاج موسى، شهيرة: الطاهر وطار أيقونة الأدب الجزائري، رحلة مليئة بالعطاء في ذكرى رحيله الثالثة، موقع الجبهة، 13 فيفري 2019م، الساعة: 14:05.
13. الحياري، إيمان: ظاهرة السراب الصحراوي، موقع موضوع، 15 جانفي 2018م، الساعة: 18:00.
14. خرفي، محمد الصالح: حوار مع الشاعر والناقد "يوسف وغليسي"، موقع: www.aswat-elchamal.com، 06 فيفري 2019م، الساعة: 17:00.
15. داغر، شربل: مفرد بصيغة الجمع، موقع: www.charbeldagher.com، 06 جانفي 2019م، الساعة: 02:00.
16. ديماسة: متابعة لبرنامج أمير الشعراء، موقع لها أون لاين، 01 جانفي 2019م، الساعة: 09:15.
17. زحكا، قيصر: رمزية الأرقام والأشكال الهندسية، موقع: معابر، 29 ديسمبر 2018م، الساعة: 14:23.
18. سالم، عادل: علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها، موقع ديوان العرب، 14 ديسمبر 2018م، الساعة: 03:30.
19. شرتح، عصام: الاغتراب الجمالي، مؤثرات الوعي الجمالي في شعر حميد سعيد، موقع ثقافات، 21 سبتمبر 2017م، الساعة: 05:30.
20. (ـــــــــــ): حوار مع حميد سعيد الشاعر العراقي الكبير، موقع: ديوان العرب، 10 سبتمبر 2017م، الساعة: 16:30.
21. الصكر، حاتم: بعض مشكلات توصيل الشعر من خلال شبكة الاتصال المعاصرة، موقع حاتم الصكر، 28 سبتمبر 2016م، الساعة: 14:05.

22. الصواغ، فيحان: حنين عمر.. في حوار خاص بعد أمير الشعراء، موقع: http://www.anhaar.com، 05 جانفي 2019م، الساعة: 10:45.

23. بن عطية، عز الدين: بلدية لغروس "العامري" من دشرة منسية إلى "كويت سيتي"، موقع: http://www.elayem.com، 05 فيفري 2019م، الساعة: 03:30.

24. المقطع الشهير للشهيدة "آيات الأخرس"، موقع ويكيبيديا، 16 مارس 2018، الساعة 17:00.

25. من القائل: بلادي وإن جارت علي عزيزة ... وأهلي إن ظنوا علي كرام، موقع: www.thaqafaonline.com، 29 ديسمبر 2018م، الساعة: 06:00.

26. الموصلي، الجاربردي: ما أصل لفظة كشكول، موقع: http://loghati.net/vb/archive/index.php/t-815.html، 2019/02/25م، الساعة: 05:30.

27. أبو يوسف، شارف عامر: من شوه البحر، موقع صدانا، 2019/01/18م، الساعة: 11:05.

ب–الأجنبية:

1. DURISOTTI, MAXIME: L'alliance de la poésie et de la critique, site: https://www.nonfiction.fr/home.htm, 20 mars 2018 à 04:25 h.
2. BRADLEY, STEVEN: The Meaning Of Shapes: Developing Visual Grammar, site: https://vanseodesing.com, 10 mars 2019, à 15:00 h.

قائمة المحتويات

قائمة المحتويات

شكر وتقدير

مقدمة ..... أ-ب-ج

الفصل التمهيدي: الجمالية والإيقاع مطارحات نظرية

1- مفهوم الجمالية 05

2- آلية المقاربة الجمالية..... 08

3- الإيقاع والجمالية..... 12

الفصل الأول: الفعالية الجمالية للإيقاع اللغوي

أولا: تنوع الأصوات وأثرها في جمال المعنى وانسجامه..... 23

1- مفهوم الصوت 23

2- أهميته..... 23

3- جمالية التنوع الصوتي 29

ثانيا: أهمية الإيقاع التركيبي في بناء جمالية النص الشّعري 53

1- مفهوم التركيب 53

2- أهميته..... 53

3- أقسامه 53

ثالثا: دور الإيقاع البلاغي في تحديد المعالم الفنية للنص..... 78

1- مفهوم البلاغة..... 78

2- أهميته..... 78

3– أقسامه 79

الفصل الثاني: التأثير الجمالي للإيقاع العروضي

أولا: جمالية ترابط المكونات العروضية للشعر العمودي مع دلالة النصوص..... 104

1– الوزن في الشعر العمودي..... 104

2– الأوزان الشائعة..... 104

3– الأوزان قليلة الاستعمال 113

ثانيا: دعم الحضور العروضي جمالية الشعر الحر..... 128

1– الوزن في السعر الحر 128

2– الأوزان الشائعة..... 128

3– الأوزان قليلة الاستعمال 142

ثالثا: جمالية الإيقاع العروضي بين تنوع الحضور وغيابه وتسريده 155

1– جمالية التعدد في النص أحادي النمط 155

2– جمالية تسريد الوزن في قصيدة النثر 171

3– جمالية التفاعل الإيقاعي بين أنواع الشعر بين حيوية تنوع الوزن وغيابه 174

الفصل الثالث: إيقاع الفضاء الشعري وتعبيراته الجمالية

أولا: جمالية توزيع البياض والسواد 187

1– إيقاع السواد..... 187

2– إيقاع البياض..... 196

3– التفريق البصري 205

ثانيا: التعبير الجمالي لعلامات الترقيم 209

1– مفهومها 209

2– فنيتها بين الحضور المكثف والغياب 209

3– شعرية ارتباطها مع فنون أخرى 216

ثالثا: فنية توحد الإبداع الشعري مع الرسم 238

1– مفهوم الرسم وأنواعه 238

2– التشكيل الفردي 239

3– التشكيل بإدماج لوحة 245

خاتمة 265

قائمة المصادر والمراجع 269

الملخص .....

قائمة المحتويات .....

الملخص:

الشعر منجز أدبي إنساني يبعث بمختلف أشكاله على مر العصور متعة في ذات المتلقي، رغم تراجع عرضه الشفوي وهيمنة حضوره الكتابي، ومصدر هذا الشغف به عدة عوامل مثّل الإيقاع أهمها، كمبحث حيوي ينفتح على آفاق واسعة بهدف للوصول إلى المكامن الجمالية، في مجموعة من النماذج، تجتمع فيها أنواع الشعر العمودي والحر والنثري والمنفتح.

فكيف تعامل الشعراء مع مستوياته العروضية واللغوية والبصرية؟ وما هي الاستراتيجيات الإيقاعية التي اتبعوها في إنشاء قصائدهم لتخرج إلى القارئ بشكل جمالي؟

وللإجابة، تمت الاستفادة من آليات المنهج الأسلوبي الإيقاعي والتعبيري، والإحصائي مع الاستناد إلى المنهج الوصفي والتحليلي التأويلي، للجمع بين الظواهر الإيقاعية مع ما يحيطها من دلالات داخل النص.

وعليه قُسّم البحث إلى تمهيد حُددت فيه مفاهيم الجمالية والإيقاع، مع العلاقة التي تجمع بينهما، ودرس الفصل الأول فعالية الإيقاع اللغوي في مكانة النص الشعري الجمالية على المستوى الصوتي والتركيبي والبلاغي، والثاني جمالية تقاطع أنواع الشعر بالعناصر العروضية ومعانيها، في العمودي والحر والنثري والمنفتح، والثالث، إيقاع الفضاء الشعري وتعبيراته الجمالية على سطح الصفحة الشعرية من خلال الصراع بين البياض والسواد، واستخدام علامات الترقيم، والتشكيل مع الرسم.

وفي الخاتمة تم التوصل إلى أن الشعراء الجزائريين المعاصرين استغلوا الإيقاع في جميع مستوياته بأشكال متنوعة ومتفاوتة، فحقق انسجاما مع الدلالة، ارتقت بنصوصهم إلى قمة الجمالية.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الجمالية، العروض، اللغة، الفضاء الشعري.

Summary:

Poetry is a human literary achievement has been bringing pleasure to the same receiver, in it's various forms, despite the decline of it's oral presentation and dominance it's presence in writing. The source of this passion is several reasons, the most important is the rhythm. The thesis it's a vital study that opens to wide prospects in order to reach to the aesthetics lays, in a collection of poetic columns of vertical, free, prose and open poetry.

How do poets deal with the their visual, linguistic and presentative levels? And what are the rhythmic strategies that they followed to compose their poems to come in such delight to the reader?

In order to answer, the mechanisms of the methodicals and expressive and statically were used, based on the descriptive and analytical, explanatory to combine the rhythmic phenomena with the meanings of text beauty.

The first section examined the effectiveness of the linguistic rhythm in the position of the poetic aesthetic text on the vocal, syntactic and rhetorical level, and the second aesthetic of the intersection of the types of poetry with the elements of the presentation and its meanings, in the vertical, the free, the prose and the open, and the third, The rhythm of poetic space and its aesthetic expressions on the surface of the poetic page through the conflict between whiteness and blackness, the use of punctuation, and the formation with the drawing.

In conclusion, it was found that contemporary Algerian poets exploited the rhythm at all levels in different and varied forms, so that in harmony with the significance, rose up their texts to the top of aesthetics.

Keywords: rhythm, aesthetic, metric, language, poetic space**.**

Résumé:

La poésie est une réalisation littéraire humaine qu'il a été apporter du plaisir chez le même récepteur, dans ses diverses formes, malgré le déclin de sa présentation oral et la dominance sa présence en écriture. La source de de cette passion est plusieurs facteurs la plus important est le rythme, il a été rapporté dans la thèse comme un recherche vital qui s'ouvre sur des larges horizons et vise à atteindre les réservoirs esthétique, dans un groupe des diwans rassemblant les types de poème verticale, libre, prose et type ouverts.

Alors, comment les poètes traitaient les niveaux de métrique, linguistique et visuelle? Quelles sont les stratégies circadiens qui l'ont suivi dans l'établissement de leurs poèmes pour la rendre esthétique aux lecteurs?

Pour répondre, on profite les méthodes de mécanismes rythmiques stylistiques expressives, et statistique avec l'oide du mécanisme descriptive et analytique, reformulation, pour combiner les phénomènes rythmiques avec des connotations dans le texte.

- Danc la recherche est partagée en préface qui contient les concepts esthétiques et le rythme, et la relation entre les derniers, le premier chapitre a étudié l'efficacité du rythme linguistique sur le statu esthétique de texte poétique au niveau vocale, synthétique et rhétorique. Et la deuxième chapitre traite l'esthétique de l'interesection de types de poésie et les éléments métrique et leur signification dans le poème prose, libre et ouvert. Et le troisième chapitre traite le rythme de l'espace poétique et ses expressions esthétiques au niveau de page poétique à partir de conflit entre le blanc et le noir, et l'utilisation de numérisation et ponctuation avec l'incarnation par le dessin.

Dans la conclusion on a arrivé que les poétique algériens contemporains ont profité le rythme dans tous ces niveaux différentes, donc il atteint une harmonie avec l'indication ce qui fait que ces textes arrivent au sommet de l'esthétique.

Mots-clés: rythme, esthétique, métrique, langage, espace poétique.