CC BY

College of Basic Education Research Journal

www.berj.mosuljournals.com

The Space of Poetic Formation

In the Poem " Zummar Wa Arees Al Shafaq " by Mohammed Saber Obeid

Mohammed Younis Saleh
College of Basic Education

Article Information

Article history:
Received: January 14.2020
Reviewer: January 14.2020
Accepted: March 8.2020

Keywords:.

Correspondence:

Abstract

Studying a single text from a specific perspective has a clear impact on reaching the depth of the text and the core of its meanings. This approach spares us from expanding the scope of what is studied and the lack of fertility in the conclusions drawn. From this point, we embarked on the study of the poem "Zummar Wa Arees Al Shafaq " with all that it contains, to the best of our knowledge. There is a matter—rather a characteristic—that distinguishes Mohammed Saber Obeid's poetic experience, which is the dominance of the Khilali space over his experience whenever it intensifies. Furthermore, studying the title and what it carries in terms of connotations and generative relationships between the textual interior and exterior—both subjectively and objectively—in ambiguous and clear forms, hidden and manifest, as well as the impact of visual and interrogative interventions.

ISSN: 1992 – 7452

فضاء التشكيل الشعري
في قصيدة (زمار وعريس الشفق) لمحمد صابر عبيد

محمد يونس صالح

كلية التربية الاساسية / جامعة الموصل

ملخص

يبدو لي ان دراسة نص واحد من جانب محدد لها اثر واضح في الوصول الى عمق النص وقعر دلالاته وهو بذلك يجنبنا زيادة مساحة المدروس وقلة خصوبة المستنتج من هنا انطلقنا في دراسة قصيدة (عريس الشفق/ زمار) بكل ما تحتويه على حد معرفتنا ، فهناك أمر – لا بل خاصية – تميز تجربة محمد صابر عبيد الشعرية العروضية، وهي سيطرة الفضاء الخليلي على تجربته كلما احتدمت ، فضلاً عن أن دراسة العنوان وما يحمله من مدلولات وعلاقات توليدية بين الداخل والخارج نصي– ذاتياً وموضوعياً– في أشكال مبهمة وواضحة, خفية وجلية ، واثر التدخلات البصرية والاستفهامية .

الفضاء الشعري : التضمين الخليلي :

يرتبط الايقاع بالتجربة ارتباطاً لا تنفك عراه ويشتغل موجهاً قرائياً يمد النص بأبعاد سيميائية تحيل في كل نص على دلالات خاصة، وتختلف موجة الايقاع من تجربة إلى اخرى، إلى حدّ المشاركة في صنع هذه الدلالة ، وتعدّ المزاوجة النثرية/ النظمية بين البحور استدراكاً رابعاً لأنماط المزاوجة الموسيقية التي طرحها د. محمد صابر عبيد في مدونته النقدية الخاصة بنظرية الإيقاع، وهي (التداخل العروضي/ التداخل الشكلي/ التضمين النثري)، وهي مزاوجة شكلت بروزاً في قصيدة النثر (التضمين الخليلي) .

الشعر – في بعض لحظات تكوينه – "يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وأن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني" [١]، ومع هذا لا يمكن البقاء على ذلك الشكل الايقاعي/ الخليلي الانعكاسي لواقع اجتماعي، إذ "لم يعد من العسير الجزم بأن الحياة المعاصرة قد اختلفت عما كان سائداً ومألوفاً قديماً، وأن التحول أو التغير اصبح أمراً مقبولاً، بل من العجيب أن لا نميز الانزياح والعدول في أنماط البنى الفوقية والتحتية على صعيد الأدب وغيره، ومن يتدبر التجربة الشعرية الجديدة يتضح له أن الشاعر المعاصر بدأ يتعامل مع اللغة وإيقاعها تعاملاً جديداً وخاصاً يختلف كثيراً عن منهج الشاعر التقليدي، ولا بد أن يكون الباحث على وعيٍ كافٍ بحيوية الانحراف الطبيعي وأبعاده" [٢].

تنهض قصيدتي النثر (عريس الشفق/ زمار) السيرية/ الشعرية للشاعر محمد صابر عبيد استعادة الفضاء الذاكراتي/ الخليلي للشاعر، ويتجلى واضحاً للسمع/ البصر في الكثير من مقاطع القصائد هذا الفضاء، فقد غلب الطابع النظمي للتفعيلة الخليلية (فاعلن) التي تعد النواة الأولى لبحر المتدارك ذي الطابع النثري على هاتين القصيدتين، في حين القصيدتان انفتا الذكر كلٌ من بحر المتقارب (فعولن) والكامل (متفاعلن) ومضمرها (مستفعلن)، وإن كانتا لا تخلوان من دخول ما لبحر الوافر إلا أنه لا يشكل ظاهرة تسترعي الانتباه ، يقول الشاعر محمد صابر عبيد في قصيدته (عريس الشفق):

مثل كل الورودِ حين تجن لفرط رهافتها
عشقاً وزهواً رحلتْ
مثل كلّ الأماني الحبيسة في ضفةِ القلبْ
لم تدعْ لي فرصةٌ للتأملِ.. للتحمّلِ.. للكلامْ
لم تدعْ لي من ودادكَ
ما يُسكتُ في الروح هذا الظمأ
كخطف البروقِ، كلمحِ البصر
تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرة
بماذا أُفسّرُ كيدَ المنونْ!
((أكل الذي نحبهمُ يرحلونْ..!))
ويتركون في أعلى أعالي الضميرِ المنادي
دمعاً من الخزّ يثقبُ الروحَ والولعَ المر والتسمياتْ
***

فالهندسة التقطيعية لها:

فاعلن فاعلن فلن ((فعل)) فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن
فعْلن فلن ((فعل)) فاعلن نـ
فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فعِلن فعِلْ
فاعلن فعْلن فلن ((فعل)) فاعلن فعِلن فعلْ فعِلن فعلْ نـ
فاعلن فعْلن فعولن
فعْلن فعِلن فاعلن فاعلن
فعل فاعلن فعِلن فاعلن

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعولُ فعولن فعولْ

فعولن فعل فعل فعولن فعل فـ

فعل فعل فعل فاعل فعولن فعولن فعولن

فعْلن فعلُ فاعلن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولْ

***

تندرج هذه اللوحة الشعرية المفعمة بإحساس فجائعي يحمل سيمياء الموت، من خلال الصدى الإيقاعي/ السياقي المتضمن اللا نماء والانبتار الحاد والسكون الرهيب والتشبيه الرثائي في آن، ضمن ((قصيدة العائلة)) التي ترويها الذات الشاعرة في صميم القصيدة السير ذاتية، اذ تتمركز الذات الشاعرة حول أنويتها وتنفتح بالقدر ذاته على الماحول العائلي ((الأب/ الأم/ الأخوة)) لتحكي سيرتها وسيرتهم، انطلاقاً من رؤية واقعية مشحونة برؤيا تخييلية ترتفع إلى بناء قصيدة سير ذاتية لها/ لهم" [٣].

يسعى الراوي العليم الكليّ/ الشاعر إلى دمج سيري/ غيري، للإفادة من الطاقة الأسلوبية الكامنة في اللغة والإيقاع والعدول إلى الضمائر عن التصريح اللفظي – في أكثر مواضع النص – باستخدام دوال الذاتي والغيري (رحلتْ/ تدع/ لي/ تدع/ لي/ ودادك)، ومن ثم العودة إلى التصريح ((منعم)) في سياق حوار الراوي الشعري الذاتي مع نفسه، وهو يستعيد الشخصية قبل الموت بحكم معرفته بها، في سعيٍ لخرق أسلوب الخطاب – الغياب الشعري/ اللغوي والانحراف عن الغيري إلى الذاتي، باستخدام دوال الغيري الضمائرية في الأسطر (١/ ٢/ ٣) والانتقال إلى الذاتي في الأسطر (٤/ ٥)، والعودة من ثم إلى الغيري في السطر (٨) ((منعم))، والعودة للذاتي/ الجماعي في السطر (١٠)، مصحوبة بتحولات وانزياحات عروضية في بحر المتدارك، فضلاً عن حركة الشخصيتين داخلياً في مونولوج ساكن رتيب.

إذ إنّ الضمائر المرصودة في هذه اللوحة تحيل على مرجعيتين إحداهما الذات الشعرية/ والأخرى الذات الغيرية المرثية/، بإحساس مدرك لجدلية الحياة/ الموت، ودلالة ألفاظها وما تحمله من طاقة ايقاعية ودلالية تمنح النص ايقاعاً معبراً عن حجم الفكرة المراد التعبير عنها بصوت سردي/ عليم، بأسلوبيته التشبيهية (مثل كل الورود) الكاسرة لأفق التوقع الايقاعي لبحر المتدارك وعدم الافادة من طاقة الترخصات العروضية التي يعدها شاعرنا/ الناقد – في أكثر من مناسبة – أعظم ما تركه لنا العروضيون، اذ يفيد السطران الشعريان الأول والثاني المدوران تدويراً صورياً من التشكيلات العروضية لبحر المتدارك (فاعلن/ فلن ((فعل))/ فعِلن/ فعْلن/ فاعلن ن).

استخدم الشاعر النواة الاساس لبحر المتدارك التامة معرجاً في لحظات دلالية خاصة على (فاعلن) المشعثة المخبونة (فلن) و (فعِلن) المخبونة – في أسطر شعرية معينة – وكذلك (فعْلن) المخبونة المضمرة [٤].

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

في السطرين الأول والثاني اقتربت الصورة من التجسيم في محاول لدعم الايقاع البصري للنص من خلال التدوير الصوري، الذي اقترن بترخصات عروضية كادت أن تكون متشابهة منحت النص ايقاعاً صورياً عمل على مد قنوات التواصل الإستمرارية في السكون.

إن التدوير فضلاً عن وظيفته الإيقاعية والبصرية والدلالية، يعبر عن حركة انفاعلية لا يكاد يسيطر عليها البناء البصري والإيقاعي النصي، فلقطة الموت المقترنة بالورد الراحل تحيل في جزئها الثاني على الانقطاع متمثلة بـ (رحلتْ) التي تحمل سيمياء الغياب في لحظة سريعة من الزمن، في حين جاء الجزء الأول دالاً على السكون في لحظته التشبيهية وهذا ما يفسر لنا تمام ورود تفعيلتي التشبيه (مثل كل الورود) (فاعلن فاعلن) بفتح عتباتي باللفظ (مثل) بدلالة الماضي، مما أضفى سكونية معلقة بشيء من الحيوية (كل الورود) المتقطعة باستكمال صورة النص "وهذا طبيعي ما دام الانفعال الذي يأتي بالصورة ويدخلها في القصائد هو الذي يشكل الاوزان الملائمة، ومن هنا يتحد نظام الصورة أو (الشكل المكاني) مع نظام الإيقاع (الشكل الزماني) فيتخذ الجميع شكلاً موحداً ذا انطباع عام" [٥].

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

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

فتنتهي بهذا لقطة الموت الشعرية بطابعها السكوني/ الإعرابي لعنقدة الدلالة بصرياً وذهنياً لتصب في منظار سيميائي واحد، إذ إن لفظة (رحلتْ) تحمل في طياتها طاقة خصبة من الدلالات التي لا تولد سوى الغياب وهو يحمل قوة انفعالية لا تشبعها نواة المتدارك (فاعلن) المتكررة بنغمٍ موحدٍ يخلق نوعاً من الرتابة، ولما كانت هذه الرتابة تقف موقفاً ضدياً من الدلالة في لحظات شعرية خاصة وتقف الموقف ذاته

من لحظات تجريبية فقد استغل الشاعر طاقة الترخصات العروضية في هذين السطرين، في استعادة للفضاء الخليلي في قصيدة نثرية ليشتغل هذا الفضاء على الفضاء الدلالي باستخدام بحر مهجور لحالة هجرت أنفاً، لا رغبة لكنها بقيت عالقة في الذاكرة والروح والوجود العاطفي الطافح بالحزن والمعاناة الشديدين كحضور المتدارك في القصيدة الحديثة بطابعه النثري للتعويض عن معاناة الشكل العمودي الخانق.

إن الترخصات العروضية هي ترمومتر القصيدة وهي تستوعب موسيقياً كل أشكال التجربة الشعرية ومداخلها، وتسهم في أحداث تغيرات ايقاعية في القصيدة تعمل على حفظ الموازنة العامة بين تعقد التجربة من جهة وسهولة تغير الايقاع بما يتناسب ذلك من جهة اخرى [٦]. فـ (فاعلن) تمثل مظهراً ايقاعياً رتيباً لا ينسجم والموقف الفجائعي الحزين والانفعالي، وإن كانت مؤثثة تأثيثاً فجعائياً حزيناً من خلال صداه الحاوي للشكل التفعيلي.

وقد يحمل السطر الثاني وجهاً عروضياً لا يقل أهمية عن الأول ولا ينزاح عن السيميائية المبنية على الوجه الإيقاعي الآخر، فقد يكون التنظيم الهندسي لهذا السطر على الشكل التالي: (فعْلن فعولن فعلن) و (فعولن) لم يعرف عنها أنها استخدمت قديماً في المتدارك إلا أنها استخدمت في الشعر العربي الحديث وقد شكلت ظاهرة بارزة [٧].

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

في محاولة من الذات الشاعرة لتعميق وتجلي العلاقة بين السيري والغيري من خلال ايقاع الصورة التشبيهية القائم على الفضاء العروضي المرخص، يتمظهر إيقاع الموت باشتغال المؤثرات الإيقاعية في لغة النص من خلال الإيقاع السمعبصري، فعلى صعيد الفضاء الخليلي يمكننا ملاحظة التشعيث والخبن والطي [٨]، فضلاً عن تضمين (فعولن) نواة المتقارب في أثناء المتدارك، ذلك أنها تحمل طاقة ايقاعية ممتدة في وتدها المجموع يتبعه سبب خفيف يكسر رتابتها الإيقاعية في "محاولة لتوسيع الخارطة الموسيقية للشعر الجديد... ومنها ابتعادها عن تلك الأوزان الفخمة التي كانت تملأ أذن القارئ التقليدي، وهذا الابتعاد متأت من اقترابها الشديد من الإيقاع النثري... ولأن لغة الشاعر الحديث بوجه عام لم تعد تبتعد كثيراً عن لغة الحياة المعاصرة فإن موسيقاها بالتالي ستختار من الإيقاعات ما يبرر هذا التقارب والالتقاء بين اللغة وإيقاعها ولغة الشعر الجديد وإيقاعه" [٩].

كذلك هي محاولة لاحقة لمحاولات الذات الشاعرة لكسر رتابة بحر المتدارك وتأثيث تجربة إيقاعية منسجمة مع تجربة الروح الشعرية، ويتمظهر هذا جلياً في قصيدة (عريس الشفق)، بتقليص البعد الزمكاني، ما يوحي بالحسم والانبتار والموت المفاجئ، في حين يعبر المدّ في التفاعيل النصية عن أنين الذات الشاعرة وامتداد الصوت الفجائعي الحزين في آن، لتسهم الترخصات العروضية بتغيير الشكل الإيقاعي المتعارف عليه لعروض الخليل بخروج (فاعلن إلى فعْلن – فاعلن إلى فعِلن – فاعلن إلى فالن)، فضلاً عن استعادة فضاء المتقارب وفضلاً عن الافادة من أسلوبية البناء التركيبي للغة بتحويل دلالة الألفاظ إلى اضدادها (للتأملِ.. للتحملِ.. للكلامْ) بالاتكاء على (لم تدع).

إن هذه الافادة من تشكيلة التفعيلة الاساسية ما هي الا خلاصة لغة نفسية قبل أن تكون لغة عروضية، بحيث تنفعل معها الذات الشاعرة في حركة ذاتية قبل أن تكون صوتية عروضية، فالوزن العروضي في الشعر لا يتحقق إلا من خلال اللغة المعبر عنها بنظام البنيوية، ابتداء من الكلمة كأصغر وحدة لغوية وانتهاء بالتفعيلة كأصغر وحدة عروضية، ولهذا فإن العلاقة بين البنية اللغوية والبنية العروضية – علاقة لفظية – معنوية بالأساس [١٠].

يحمل السطر الثالث وما بعده أنوية عالية تجتاح الشكل الإيقاعي المألوف لتفيد من حرية التغير الإيقاعي والشكلي في القصيدة الجديدة، اذ يسعى كلاهما لكي يصب في منظور الدلالة، فعلى صعيد هذا السطر تفيد الدلالة من الشكل الكتابي والتفعيلي للنص اذ كتب هذا السطر بست تفعيلات، الثلاث الأولى منها بشكلها التام الدالة على الهدوء اذ تطابق العروض والمعنى، ففي الوقت الذي تمت به التفعيلات تم المعنى، في حين رخصت التفعيلات الثلاث الأخرى اذ إن الإيقاع الغيري هنا جاء احتفائياً بهائياً.

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

لم تدعْ لي فرصةٌ للتأملِ.. للتحمّلِ.. للكلامْ

لم تدعْ لي من ودادكَ

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

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

ويتخذه الشاعر لـ "يؤكد على حقيقة داخلية تتصل بتكوين تجربته الشعرية وحركته الذاتية التي يعانيها، وهو ما يجعل ظاهرة التكرار ذات وظيفة متحركة تكسب اجزاء النص قرة على الحركة والترابط العضوي الممتد في مستوياته الواضحة والخفية منها" [١٢]، وله إمكانات تعبيرية تتمثل أهميته في قدرته على خلق الترابط والتأكيد على دلالة مقصودة بعينها من خلال الألفاظ، وما ينبع عنه من إيقاع يخدم النظام الداخلي للنص ويشارك فيه، وهذه قضية هامة لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يكشف عن الدلالة الإيحائية في النص [١٣]. فالألفاظ هنا تشكل نظاماً خاصاً في القصيدة، ينبع من صميم التجربة وعمقها، وكلما كان نابعاً من صميم التجربة يمنح نفسه أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية دلالية في أن معاً" [١٤].

أسهمت هذه الحالة إلى جانب أسلوبية التوازي السمعبصري في ثراء دلالة النص الذاتية اذ أن التوازي في الشعر يتجه عمله نحو وظيفتين مهمتين، فهو يعمل على تحقيق البعد الإيقاعي في النص في حين يسعى إلى تبليغ رسالة ما، وهو بهذا يتجاوز كونه سمة إيقاعية إلى أبعد من ذلك ويتجاوز ما هو لغوي إلى ما هو نفسي ينسجم وإيقاع النفس والوجدان [١٥].

اذ استطاعت الذات الشاعرة في تصوير معاناتها الذاتية تجاه الأذى/ الموت الذي لحق بالأخر/ المرثي – العائلي – من نأي الذات الشاعرة عن الأسلوب اللامباشر بالتصريح عن معاناتها لرسوخها وتأكيدها سمعبصرياً ودلالياً، في اشارة سير ذاتية/ غيرية ليعبر عن مدى اندهاش الذات الشاعرة والماحول العائلي، وحين يستدعي الأمر للإفادة من الشكل الكتابي الهندسي البصري والتركيبي للنص تلعب (الكسرة والنقاط والسكون) دورها في تصوير الانكسار النفسي والاندهاش والصمت في آن تشتغل كل من الحركات الإعرابية وعلامات الترقيم في بنية النص الدلالية والإيقاعية من خلال ممارستها الإجرائية في الوقف والحركة الانخفاض والعلو، اذ يمنح النص ايقاعية بصرية حيناً وسمعية حيناً آخر لا تقل أهمة عن تقانات الإيقاع الأخرى، من خلال خصوصيتها السطرية في جسد القصيدة الحرة والنثرية، اذ لعب دوراً في (للتأملِ.. للتحملِ.. للكلامْ)، حيث اشتغلت الكسرة في (للتأملِ/ للتحملِ) على مدى الكلمتين بتوازٍ على مستوى الصوت (ياء) المشبع بالكسرة، رافقه توازٍ انكساري في نفسية الذات الشاعرة وهو ما يوحي بتعميق

الحالة الانفعالية، اذ إن الصوت المنكسر هو ألصق بالذات المنكسرة وأكثر قدرة على استمرار إيقاعية النص بطريقة امتدادية – افقياً – في تدليل الحسرة والتأوه الشديدين.

اذ أن إيقاع الحالة الشعورية هي انعكاس لطبيعة الوضع النفسي للشاعر، ومن هنا يمكن قياس درجات التوتر النفسي في الشعر من خلال الايقاع اللفظي، الذي يفضي عادة إلى الإيقاع المعني في النفس.... إن طبيعة الإيقاع النفسي في الشعر هي انعكاس لطبيعة الإيقاع الذي يحكم الذات الشعرية من الداخل، وبالتالي فإن هذه الطبيعة الإيقاعية هي التي تطبع خفايا وتجليات التجربة الشعرية بطابعها الخاص [١٦]، ويبدو أن العلاقة وثيقة بين ذاتية الشاعر الدلالية والإيقاعية في قدرة على الإفادة من المتدارك اولاً وكسر رتابته ثانياً للتعبير عن حالات انفعالية خاصة، في الموت والأمل المفقود والكلام المحجوب، اذ إن هذه الإفادة من فضاءات النص الإيقاعية تضرب في أعماق الدلالة من خلال دوران الذات الساردة الشعرية في فلك السكون/ الحصار/ واللاحركة في الكثير من اللحظات الشعرية.

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

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

إن ما يميز مدى الانعكاس دلالياً من الانتقال والتنوع الخليلي الداخلي والخارجي هو أن هذا الانتقال له مسوغات علمية تعكس دلالياً، ما يكمن في النظام الخاص الذي يحمله كل بحر ذلك الذي يتميز عن الآخر بنغمته المختلفة، ومن ثم فإن هذا البحر أكثر من غيره في موائمة التحربة الفلانية، فـ آ، تعدد الاوزان يعني تعدد رسائل التعبير عن التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها شاعرنا المعاصر، اذ إن أولى موجبات هذا التعدد هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربية الحديثة نحو بنية درامية، وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر، وفضلاً عن ذلك فإن هذا التداخل العروضي يعطي الشاعر فرصة للتعبير عن ثراء التجربة [١٧].

وقد لا يكون ذلك مرهوناً بتغير موضوعي للنص وإنما "يرتبط بتغير العاطفة وما يصحبه من تغير سيكولوجي في ذات الشاعر المبدع، فتغير العاطفة يحدث تغيراً في نبرات الصوت، وفي طول المقاطع وقصرها، وفي العلل والزحافات، ومن الأجدر أن يحدث تغيراً في البحر الشعري، فإن اختلافاً في البحر الجديد عنها في البحر السابق يعطي تميزاً لما يجد من العواطف والمعاني تعجز الزحافات والعلل أن تحققه في البحر السابق" [١٨]، فالالتزام بوحدة الإيقاع الوزني – إلا اذا ساير التجربة وعبر عنها – يفسد تلك التجربة، ولا أحسب أن تلك الإباحة العروضية قادرة على التعبير عن التجربة في الكثير من أوقات مجيئها، واذا كان ما يثير إعجابنا ويسهم في زجنا في التجربة وفتح باب الدلالة على مصراعيه هو الايقاع لا الوزن كان حرياً بنا قول ذلك الإيقاع الوزني المتنوع المتداخل.

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

تساميت يا منعم الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرة

بماذا أُفسّرُ كيدَ المنونْ!

((أكل الذي نحبّهم يرحلونْ...!))

ويتركون في أعلى أعالي الضميرِ المنادي

دمعاً من الخزّ يثقبُ الروح والولعَ المرّ والتسمياتْ

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

إن أسطر التحول الإيقاعي إلى المتقارب تمتاز بالطول النسبي اذا ما قورنت بأسطر المتدارك، اذ أن هذا التحول في المناخ الإيقاعي أقترن بتحول في المناخ الشعري، فقد اقترنت امتدادية المتقارب بلحظات انفعالية يرافقها حزن يكسر قوة الحركة الإيقاعية من خلال الدوال (تساميت/ يا/ منعم/ الجرح/ العين/ المنون/ نحبهم/ يرحلون/ المنادي/ دمعاً/ يثقب الروح/ الولع)، اذ تبدأ الحركة الإيقاعية تنازلياً بافتتاحية (تساميت يا)، فالصورة الإيقاعية المتداخلة ترتبط بعلامات دلالية خاصة منطلقة من واقعه المرير، وهو يمر بلحظات تشعره بقوة الهوة بينه وبين الغيري/ أخيه، لذا نجده يكسر أفق الغياب إلى الحضور الشعري انتقالاً من الضمائر إلى التصريح بالاسم (منعم) بترديدها النغمي (م/ ن/ م/ ع).

فالشاعر وهو يعبر عن ذلك انزاح عن الشكل الإيقاعي المألوف لهندسة المتقارب (فعولن)، إلى (فعولُ/ فاعل/ فعل/ فاعلن/ فعلُ/ فعولْ)، من خلال الإفادة من طاقته العروضية كالقبض والحذف والثرم، ما إلى ذلك [١٩]، ولو تفحصنا التوزيع السطري لعروض المتقارب لرأينا أن شيوع التفعيلات المرخصة جاءت متوافقة مع النداء الروحي المتدفق المتحول إلى نداء مجاني (يثقب الروح)، في الموقف التعجبي المدهش المقترن بالسؤال المعبر عن موقف سيري بالحضور الطاغي للأنا الشعرية، وعلاقتها بالأخر العائلي، ليعطي دلالة عن مدى الانفعال النفسي من جهة ومن جهة اخرى يوقف الحركة الإيقاعية.

ولعل هذا من اسرار التحول الإيقاعي، أثير من خلاله إيقاع حزين يعبر عن يأسه ومأساته الكبيرة الحادة من الحركة والاستمرارية، ولعل خير ما يسهم في قطع جسور استمرارية هذه الحركة هو السكون القافوي – مجازاً – في كل من (الصغيرة/ يرحلون/ المنون/ التسميات) وللوقوف أكثر على هذا التحول النثري/ العروضي – العروضي/ العروضي، نأخذ:

أراك بعينين دامعتين ضاحكتين تغالط كل الجنود، تمازحهم،

تغازل كل البنات

وشدو الحياة

وترجع في أخر الليل جذلاً

فالهندسة التقطيعية لها:

فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولُ

فعولُ فعولٌ فاعلن نْـ

فعولن فعولْ

فعولُ فعولُ فعولن فعولن

يبدأ هذا المشهد الشعري بطاقة تصويرية عالية تنهض منذ السطر الأول مستخدمة آلة التصوير البشري (أراك/ بعينين)، مسهماً في كشف العلاقة بين اللغوي والصوري والتفعيلي للنص، مولداً من ذلك تناغماً داخلياً يبرز الحركة الإيقاعية الداخلية والخارجية للنص، فبحكم المعرفة السياقية للمرثية تحال الدلالات النصية على ضديتها (دامعتين/ ضاحكتين/ تغالط/ تمازح/ تغازل/ شدو الحياة/ ترجع)، ويسهم في كشف هذا التحول من المتحرك الصوري إلى الثابت الصوري، واذا توخينا الثبوت قلنا البطيء الصوري، هو ذلك السكون القافوي، لم يكن سكون (تمازحهم/ البنات/ الحياة) طبيعة لغوية بل حاجة دلالية تطلبتها التجربة لتعكس ايقاعياً بمعية (،) الفارزة بطابعها الاملائي في (تمازحهم) لتمثل نقلة صورية مع

وجود رابط دلالي، في حين جاء النص بتنوع حر لتشكيلات المتقارب ما بين ارتفاع وهبوط متفاعلة مع درجة الانفعال النفسي للشاعر.

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

إن هذا لا يمنع من وجود حركة إيقاعية أسهمت في وجودها الألفاظ والتراكيب اللغوية سواء على مستوى الشكل أو على مستوى الدلالة، فعلى مستوى المفارقة الدلالية (ضاحكتين/ دامعتين) – (تغالط/ تمازحهم).

يحيل التوازي الدلالي الحاصل بين مفردات السطر الشعري على ضدية دلالية تثير الدهشة والغرابة، مما يمنحها دلالة تشتغل في بنية النص الإيقاعية من خلال قدرتها على بناء التوتر في النص، فما تحيله كل مفردة من دلالة هي نقيضة للأخرى، ففي الحين الذي تحمل فيه مفردة العينين (الضاحكتين) دلالة الأمل الحالم بمستقبل مشرق في طقوس انسانية خاصة، تحيل مفردة (دامعتين) على النواح اللاجم لذلك الفرح العارم في لحظات نائحة فجائعية كلمح البصر، وكذلك النقيضة بين (تمازحهم) في دلالتها المعجمية والسائدة هي نقيضة من (تغالط) حتى في بنائها الصوتي، فكل منها يحيل على عائلة من الدلالات الصوتية.

ففي حين تقابل المزحة الرقة في الطبع والعمل والعيش، تقابل الغلظة الضد وعدم الرقة في ذلك، وتعمل الثنائيات الضدية في النص على استثارة القارئ وجعله شريكاً في العملية الشعرية عن طريق استثارته وتحفيز ذهنه لتجاوز ما هو ظاهر من المعنى – في التقابلات الضدية – للوصول إلى المعاني الخفية، وبهذا تكون مسألة التأويل ذات أهمية بالغة في تحليل التوازيات السلبية – الضدية [٢٠]، هذا فيما يخص المستوى الأفقي للإيقاع الدلالي في النص، أما على المستوى العمودي فقد منح الشاعر نفسه الحرية في توالي (وشدو/ وترجعُ) على المستوى العمودي لتعمل أداة تعبيرية إيقاعية في آن.

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

أما بحر الكامل فقد كان في:

تحبو إلى شباكك المفتوح كي تلقي عليك النظرة/ القطرة،

لتقوم بعد نضوب ماء الفجر – في هلعٍ – قيامها

فالهندسة التقطيعية لها:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مس

متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفا

(متفاعلن) هي الأساس الهندسي لعروض الكامل الذي كثيراً ما يدخلها الإضمار فتصبح (مستفعلن)، وقد "سمي كاملا لكماله في الحركات، وهو أكثر البحور حركات فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة.. وقيل سمي كذلك لأنه كمل عن الوافر الذي هو الأصل في الدائرة وذلك باستعماله تاماً، وقيل إن سبب التسمية هو أن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، فليس من البحور بحرٌ له تسعة أضرب كالكامل" (٢١).

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

يمتاز البحر الكامل بامتداد زمني وقد وظف هنا ليخدم غرض الذات والعائلية والمكانية الراثية، فكان من الطبيعي شيوع زحاف الإضمار للتقليص من الامتداد الزمني وهذا ما تطلبه غرض الرثاء فتتحول متفاعلن (//// ٠// ٠) إلى متفاعلن (/ ٠/ ٠// ٠)، ولهذا يكون شكلها كتفعيلة الرجز مستفعلن (/ ٠/ ٠// ٠) والمعروفة بسرعتها الإيقاعية الانتقالية.

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

يسعى النص من خلال الافادة من قدرة الفنون المجاورة على منح النص طاقة دلالية، متمثلة بأنسنة المكان (زمار) الواقعة خارج الاطار المستعاد/ الخليلي (وزمار علي غربتها تمسح عن جبهتك الظلمة)، لتنقل من خلاله مأساة الذات الجماعية الأسرية السوداوية، مستحضرة شخصية المدينة (زمار) وهي تلقي على أبنها النظرة/ القطرة، من خلال التصريح بجزئها الناظر المضمر (العين) بإيحاءاتها الدامعة، الأليفة الحميمية، في انكسار محبط في نظرة انسانية للرحيل والفقدان، بإيقاع حزين خافت طاغٍ على الشكل

التفعيلي يحد من حركته المرتفعة نحو الاعلى إلى حركة أفقية حابية، لا تقوم نحو الأعلى في السطر الثاني لانعكاس اللعبة الايقاعية وتغلب الشكل التفعيلي من جديد.

اذ تسيطر (متفاعلن) بغالبية عظمى مانحة النص دلالات متعددة، من خلال المنحى السيري الذاتي/ السيري الغيري، مولداً ايقاعاً متنوعاً في صوتيته، رتيباً في سكونه المخيف وتعبيره المميت، ومأساته الجماعية العائلية المكانية، في ايقاع كاسر للرتابة الصارخة لعروض الكامل وفحولة وقعه الكلاسكي في الأذان، لنقل صورة دلالية لعروض ذلك البحر في تحويل ضرباته إلى ضربات أكثر قصراً فلا شك أن الضربات القصيرة في الأبيات... توحي بمعنى الحسم والقطع كما أن توالي هذه الضربات يوحي بنوع من التأكيد والحركة النفسية في الأبيات بصفة عامة حركة حماسية [٢٢]، على العكس مما يحكم مسبقاً بدلالات البحر على نحو ما تناولناه في مدخل هذه الدراسة، ويعود الكامل ايضاً في:

أحلامنا تحت السماء قوافل من فضةٍ

معجونةٍ بالريحِ

بالخرسِ المصبب فوق عشقٍ من ضباب

فوق دفء من يباب..

ما عادت الطرق القريبة توصل الاشياء بالاشياء

والطرق البعيدة

ما عادت الكلمات كالكلماتِ

فالهندسة التقطيعية لها:

متفاعلن مستفعلن (كتابة نثرية)

مستفعلن مستفعلن

متفاعلن متفاعلن مستفعلن نـ

فاعلاتن فاعلات

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعل

(كتابة نثرية)

مستفعلن متفاعلن متفاعل

يمثل هذا المقطع بقعة مكانية/ كتابية لأقليات العروض – العروض/ النثر والإيقاع في كم هائل من المزاوجات الإيقاعية داخلياً وخارجياً، فعلى الصعيد العروضي يتألف المقطع من الكامل (متفاعلن) ومضمرها (مستفعلن) ونواة الرمل (فاعلاتن) ومقطوعها (فاعلاتُ)، فضلاً عن المزاوجة النثرية/ العروضية،

في تعبير عن الحلم المفقود، والمسافة البعيدة التي ما عادت (توصل الاشياء بالاشياء) في سعي من الذات الساردة لإجلاء المكامن المأساوية على الصعيد الثائي حيناً والفردي الذاتي حيناً آخر، في تعبير عن أبسط همومها في قطع السبل التي توصل بين الذاتي والغيري المفقود، المعبر عنها/ عنه بـ (نا).

فعلى صعيد السطر الأول – من جزئية المقطع – يأخذ شكلاً عروضياً/ نثرياً، في وقت ما عادت كافية لإرواء الدلالية والشعورية، في أحلام معجونة بالريح، فما بين الانفلات الدلالي للنص، يشيع انفلات من نوع آخر (عروضي) كما يتطابق كل من اللغة النفسية واللغة العروضية داخل فعالية شعرية واحدة.

أما على الصعيد الإيقاعي فالنص يتألف من تكرار لازمة (ما عادت/ ما عادت) التركيبية وتكرار مفردات (الأشياء/ الأشياء/ فوق/ فوق/ من/ من/ الطرق/ الطرق/ الكلمات/ الكلمات)، ولازمة الجز المتوازية – في أغلب مرات ورودها – (من فضةٍ/ بالريح/ بالخرسِ/ من ضباب/ من يباب/ بالاشياء/ كالكلماتِ)، وما تحمله هذه المتوازيات من طاقة سيميائية، وطاقة ايحائية ايقاعية بحساسية عالية.

إلى جانب كل هذا يلعب ايقاع الفكرة دوره البارز في اثراء هذه البقعة الايقاعية في منح النص هدوءاً أكثر مما يمنحه شكله الخارجي – التفعيلي–، فيخيم عليه ايقاع اليأس والاحباط والبكائية المرافقة العالية، في انكسارات تركيبية/ متوازية (من فضةٍ/ بالريح/ الخرس/ من ضباب/ من يباب/ بالاشياء/ كالكلمات)، تحمل انكسار النفس وألم الفقدان والخيبة، بعاطفة انسانية جياشة، وكأنها صور للآخر، الذي نراه (تحت السماء) (معجون بالرياح) (عشق من ضباب) (دفٍ من يباب)، ولكن تبقى الصورة قاتمة، مموسقة بالشجى والانحسار لصدى الفؤاد ذي التأثير الايقاعي العجيب والصدى الأليم المتعاظم في الآمال المفقودة.

على الرغم مما تملكه الايقاعات الثرية – هنا – من ايقاع يملأ البيت صدى ابهامياً إلا أن سيطرة ايقاع الفكرة ومن خلال ألفاظه وتراكيبه وشكله البصري الدال، يقطع الصلة – أو يكاد ذلك – بين القارئ الايقاعي وتقانات الايقاع الأخرى، فيبعث الانسجام تارة والتنافر اخرى، لخلق ايقاع سياقي/ فكري فعلي ينبثق من التركيبة السطرية بكل مقوماتها، وما تحمله من سيمياء لايقاع الآخر (القريب بصراً/ البعيد ذاتاً وروحاً)، بألمها المبيت وسياقها المشحون بالضياع الايقاعي الثري يزحمه تقانية غلبتها الفكرة عظيمة الوجع، الصامتة لفظاً وحركة، ذلك أن (الطرق.../ الكلمات...) تثمل فضاءات مشتبكة، لهذا لم تتمكن هذه التقانات من اخفاء النار اللاهبة، وكبت صداها الجهنمي فكرة وايقاعاً، فكانت تشظيات الموت وصداه الخائب باندهاش عاجز عن الوصل، الا أن الخارج نصي – العتباتي (الإهدائي) – يخفف الصدى الفجعائي (الذي استشهد في مناسبة وطنية ما)، وما تحمله من معانٍ عقائدية/ وطنية.

أما قصيدة **(زمار)** فتشتغل على استعادة للفضاء الخليلي بشكل أقل من قصيدة **(عريس الشفق)** وأن كانت لا تقل أهمية شعرية من الأولى، فلا يستعاد هذا الفضاء الا في حدود ضيقة لا تمثل وقفات كثيرة:

يا نهراً خان السرَّ وخان الملح

ستموت على أعتاب الزحفِ الحجريّ وتفتدُ الأحلام الحبلى

فأجمعْ صبرك منذ الآن

فالهندسة التقطيعية لها:

فعْلن فعْلن فعْلن فعل فعْلن نْـ

فعلن فعلن فعْلن لن فعلن فعلن فعلن فعْلن فعْلن

فعْلن فعْلن فعْلن فعْـ

تنهض هذه الاسطر على استعادة المتدارك فضاء، إلا أن هذا البحر لم يأت بشكله السياقي المتعارف عليه – في حدود مؤطرات الخليل – لا بل خبن حيناً وأضمر في أخر، وهو بذلك يكون خبباً – ليكون للصوت صدى أقوى في بلوغ مرامي الندائية (يا نهراً) والتكرارية التوكيدية (خان/ خان).

فنداء النهر على الشكل التفعيلي للخبن يمنحه الكثير من الدلالات خصوصاً وأن السكون الذي يقسم التفعيلة نصفين يمنحها طاقة انطلاقية أقوى مما يمنحه الكسر – معادل الكسرة دالة الإغراق – فيكون النداء أبعد تأثيراً وأكثر وصولاً، في الوقت الذي يحيل على معاني الحياة وأنسنة النهر، بوصفه معادلاً للحياة المتجمدة الجافة، الفاقدة للأحلام الحبلى وما تزجه من دلالات ايقاعية، ناتجة عن تكرار لفظة (حبلى) بالنفس مرات عديدة بدلالاتها الأنثوية لتنتهي الأسطر بموت ايقاعي مفاجئ بـ (سكون).

أنزفْ..

ليس لك إلا أن تنزف سراً.. سراً

علنا أيضاً.

فالهندسة التقطيعية لها:

فعْلن

فاعلن فعولن فعلن فعْلن فعْلن

فعلن فعْلن

هذه الأسطر تجمع بين نواة المتدارك مرة والمتقارب والخبب في أخرى، ليخلق من ذلك تنوعاً ايقاعياً، تحاشياً لرتابة الوزن الواحد بما يتيح للشاعر التعبير عن تجربته بايقاعات متنوعة، قريبة من احساسه، فضلاً عن ذلك فإن الايقاع اللفظي يولد ايقاعاً دلالياً في النفس من خلال تكرار (انزف/ تنزف) (سراً/ سراً) وثنائية (سراً/ علناً)، فتولد من ذلك ايقاعاً متميزاً من خلال الوتر القائم على ايراد المعنى وضده في السياق النص، والمنعكس على المتلقي ايجاباً من خلال اشراكه في المعنى الشعري.

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

الفضاء الشعري البصري :

لم يكن الشكل العروضي لتفعيلات الخليل وحده من أسهم في مدا الايقاع وجزره ولا علوه وانخفاضه، إغناء للتجربة، كذلك تسهم اللغة والصورة والشكل البصري الاملائي والكتابي إلى جنب الصورة الايقاعية في رفدها من جهة ومعارضتها من جهة اخرى، في حين لا يمكن إغفال الدور التفعيلي في تقييد حركة اللغة ومن ثم الصورة ففي قول الشاعر:

كخطف البروقِ، كلمحِ البصرْ

تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرة (٢٣)

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

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

لكل من وجهي السطرين الايقاعين أربعة اوتاد مجموعة تطغى على الشكل البنيوي للغة وتقيد الحركة الصورية والايقاعية البصرية المتسمة بالسرعة والاستلاب والومضية واختلاس البصر كقراءة أولى، المتناصة مع قوله تعالى (كلمح بالبصرِ) في (سورة القمر، الأية ٥٠، وسورة النحل، الأية ٧٧) بدلالتي السرعة والجزم، من خلال جسد نصي يشتغل على ثيمة طافحة بجدلية الحياة/ الموت/ الغياب، بقصدية نحو عالم الضوء البارق، والامتزاج الصوتي المخيف، ما يحمل الذات الشاعرة على اللوذ بالأداة التشبيهية (كـ) بوصفها مركز قوة صوتية، ضمن حركة خفية قريبة من الصمت مناهضة للقوة اللونية، ولا شك أن ايقاع اللون أكثر خفاء وداخلية من ايقاع الصوت، خاصة حين لا يصطدم بحاسة البصر الخاصة بالتقاطه والمكلفة بتحويله وترجمة ذبذباته إلى مركزه في المخ اصطداماً مباشراً، بل عن طريق تخيلي" (٢٤).

للوهلة الأولى وبمجرد تحريك عين القراءة نحو المتوازيتين البصريتين وما بينهما (،) الفاصلة تستشف وتستدعي الكثير من المعاني، ولعل ما يقع في مقدمتها هو ارتباط ما قبلها بما بعدها على سبيل التتمة والتفصيل والتدليل، في حين تعمل على اضفاء سكونية على جانبيها، أحدهما ناتج عن الدهشة البرقية، والثانية عن اللمحة البصرية، في حين تعمل بمؤازة الكسر في (البروق) والسكون (في البصر) على تبطئة الحركة الايقاعية الناتجة عن الكسر والكاف في المتوازية البصرية (كخطف البروق، كلمح البصر)، فتلفظ السطر الشعري ببطء يتواشج مع الانفعال النفسي والحركة الذاتية المتباطئة في موضع النواح والندب والبكائية العالية، بتشبيهية عالية نحو الأفول، اذ تنعكس الحركة الصورية (كخطف/ كلمح) سلبياً الذات الشاعرة، اذ انها تمثل سرعة اللحظات الخاطفة للذات المرثية ومن ثم فهي تنعكس فجائعياً على الذات.

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

بماذا أفسّرّ كيد المونْ!

((أكل الذي نحبّهمُ يرحلونْ..!))

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

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

فمن خلال تكرار أداة التعجب (!/ !) يشتغل تكوين إيقاع بصري دلالي، يعمل على تجلي واستثارة معاني التنبيه والتعظيم السياقي للحدث، وتقرير الدهشة والاستمرارية في النفس، في حين يعمل بوصفه جسراً يتجاوز المعنى الترقيمي للعلامة إلى الأحادية المضمونية والموضوعاتية للصوت السيري/ الغيري – العائلي –.

تفتح الذات الشعرية حوارها بصفة استفهامية، يتصدرها النسيج العائلي الشعري الإيقاعي الحميمي المتداخل، فالنظام الحركي للمقطع يقوم على اللاحركية والغياب الكلي، من خلال متوازية بصرية ساكنة (المنون/ يرحلونْ) بثنائية الوجود واللا وجود (عائلي/ محبين) عدولاً عن التصريح إلى الضمائرية، أسهم في ابرازها التضعيف المشدد (أفسّرُ/ نحبّهمُ) بصوت حواري عائلي (نحبّهمُ) بتقدير (نحن)، وصوت حواري

فردي ذاتي (أفسّرُ) بتقدير (أنا) بمرجعية واحدة مرة، وايقاعي شعري مرة أخرى، بتموضع ويتمركز حول ايقاع فكري بصري تسائلي دائري، فمن خلال تكرار تعجبه/ تعجبهم، في حين تسهم – اضافة إلى لعبة الضمائر – أداة الحصر والنقاط ((.....)) في سعي للفت الانتباه والحصر العائلي والاستمرارية الترحالية الفاقدة معاً، مسهماً في الانغلاق على الذاتي والعائلي بحوارية داخلية.

***

أأواجهُ حزنك بالدمع الصامتِ، بالصمت الدامعِ،
بافتعال الشرودِ، بُحمىّ النسيانْ،
أم أجلدُ ذاكرتي الكحلة كي تصحو من غفوتها، من سقطتها،
وتغور أصابعها في محرقة الدمعِ
الدماءِ
الدموع؟

***

إن صورة الشكل الكتابي على سطح الورقة تبصر عن ماهية اجتياح السواد في الاستهلال الذي يمثل مركز الثقل الحزني وحركة الحدث المأساوي في الأسطر (من الأول إلى الرابع)، وهو بمثابة الاستهلال التفصيلي للتعبير عن حجم الفكرة المراد ارسالها بمنولوج داخلي، اذا ما قورن بحجم البياض الطاغي والسواد (المنحسر) الختامي اليائس في الأسطر (الخامس/ السادس)، المعبر عن المائية الهابطة المتقاطرة "عمودياً بغزارة إيقاعية – صوتية وبصرية لافتة [٢٥]، والذي يمثل إعادة تشكيل وتدليل للاستهلال وثنائيات النص (بالدمع الصامت/ بالصمت الدامع – النسيان/ الذاكرة – تصحو/ غفوتها – الدمع/ الدماء/ الدموع).

وهي بذلك تشتغل على ثيمة المائي بإيقاع شعري سمعبصري، يستثمر ويستجلي دوال الماء (الدمع/ الدماء/ الدموع، غفوتها)، ويجعلها حاضرة في صداها الإيقاعي وماكثة في النفس واللسان، وفي الوقت الذي تنمو فيه الحركة الفكرية الدورية القائمة على التوازي الدلالي ينبعث إيقاع الفكرة، وعليه فإن رؤية العين غير كافية لإثبات توازي تحليل الخطاب الشعري ولذلك لا بد من إعمال عين الفكر أيضاً وإعمال هذه العين يحتم تجاوز ما هو سطحي إلى ما هو عميق حتى يمكن إثبات النظام والانتظام الكامن من وراء بنية الشعر" [٢٦].

يتجه عمل التوازي الفكري والدلالي واللفظي والبصري نحو وظيفتين مهمتين، اذ أنه يعمل على تحقيق البعد الإيقاعي في النص في حين يسعى إلى الضرب في جدار الدلالة، وهو بهذا يتجاوز كونه

سمة إيقاعية إلى أبعد من ذلك ويتجاوز ما هو لغوي إلى ما هو نفسي وبصري ينسجم وإيقاع النفس والوجدان، فعلى صعيد المفردة تنحو مفردة الدمع استراتيجية خاصة في إثبات حضورها النفسي والدلالي والبصري والإيقاعي مقترنة بالماحول البصري والسياقي الحركي التتابعي.

الفضاء العتباتي المتعالق :

لعل من القضايا المهمة في الدراسات النصية الحيثة – العتبات – لما لها من دورٍ مهم في إبراز دلالات النص, التي يجيء العنوان في مقدمتها, لما يحمل من إيحاء وإغرء وإغواء وقدرة تسويقية وإشارات ودلالات ثرةٍ, ولما له أثر بالغ عميق في توجيه القراءة بحضوره العلامي, وتأخذ العلاقة بين العنوان والمتن أشكالا عديدة وصلت حد التناقص, فمن النقاد من عدّ العنوان وثيق الصلة بمتنه إذ عدّه بعضهم "بنية شديدة الافتقار لا تكتمل إلا ببنية النص الذي تضيئه, إلى عدِّ بنية مستقلة عن نصه"(٢٧) .

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

وهو بذلك " يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفاً لديك, بل هو جزء من ثقافتك, ولكنه يغريك بإعادة قراءته, لأنه بفجر فيك طاقات جديدة, وكأنه مع العنوان يبدأ فعل القراءة, ومن ثم فعل التأويل, فالعنوان إذاً ذو حمولات دلالية, وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء, بل هو نص موازٍ, كما هو عند (جيرار جنيت)"(٢٨) .

لا بل هو المفتاح الإجرائي لدخول عالم النص, وسبر أغواره وكشف مكامنه, وإماطة اللثام عن الجزء المحجوب من وجهه, إلا أن بنية العنوان هي بنية اقتصاد لغوي, أي أنها قد لا تعمل بمعزل عن المتن الذي تكون عنواناً له, فالعلاقة بينها وبين النص علاقة تواز, ولا يستبعد أن تجر هذه العلاقة عتبات النص الأخرى مع العتبات مرّة ومع والمتن أخرى, "تأكيداً للعلاقة الجوهرية بين عتبة العنوان وطبقات المتن النصي, وذلك لأنها أوّل منطقة يواجهها القارئ وهو يتدخل في النص محللاً ومؤولاً, ويرمز إلى شبكة احتمالات ويكشف عما يواجه الممارسة النصية نفسها لديه, من تعددية وتنوّع وتداخل علائقي بين عتبات النص الأدبي, وطبقاته من البداية حتى النهاية"(٢٩)

ينهض كلٌ من العنوان والتصدير في عريس الشفق على علاقة تعالقية موازية, والتصدير عتبة مهمة من عتبات النص الشعري, تعمل على مد جسر للتواصل بين الخارج نصي (العنوان) بالداخل نصي (المتن), بقصدية عالية على سبيل الإهداء أو التوضيح.

في (عريس الشفق) يعمل التصدير في حقل السياق العقائدي والسياق الثقافي/ الاجتماعي, وتحمل كل من المفردتين (عريس/ الشفق) قدسية عالية منبثقة من القسم الإلهي بالشفق { **فَلَآ أُقۡسِمُ بِٱلشَّفَقِ** }[٣٠] , ومن التداول الثقافي العربي المعروف بمرادفة (العريس للشهيد) الذي يعود ثانية إلى الخلفية العقائدية من خلال ((الشهادة/ عريس)) والمفصح عنها بالتصدير:

إلى أخي عبد المنعم.....

الذي استشهد في مناسبة وطنّية ما

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

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

الجملة الأولى تتكون من جار ومجرور (إلى أخي) وبدل (عبد) وهو مضاف (المنعم) مضاف إليه, أما المتوازية البصرية الثانية فتتكون من اسم موصول مبني على السكون في محل جر صفة (الذي), وفعل ماضٍ مبني للمجهول (استشهد) والنائب عن الفاعل ضمير مستتر تقديره (هو), و(في مناسبةٍ) جار ومجرور (وطنيةٍ) صفة ل (مناسبةٍ), و(ما) قصد لفضها صفة ل (وطنيةٍ) تنكيرية على الإطلاق.

التصدير وللوهلة الأولى يكشف عن طابعه السير الذاتي, فليس من باب الصدفة ولا التفسير أو التوضيح– كما في وظائف التصدير– أن يقع هنا مع عريس الشفق, وإنما لتجلي الحضور العائلي والوطني, لتهيئة الذهن نحو جو استقبالي لبكائية واحتفائية عاليتين.

في تكثيف ومركزية لمرتكزات مهمة, شعرية ووطنية وإنسانية عالية.

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

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

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

هكذا أعبثُ برملِ الكلام, هذه قصائدي

يشتعل عنوان المجموعة الشعرية الكاملة (هكذا أعبثُ برملِ الكلام), على بُعد تأويلي واسع, "يجعل القارئ يقف للوهلة الأولى امام النص وقفة يشوبها الغموض وهو يحاول من خلالها فك شفرة العنوان وتبئيره نحو دلالة قرائية معينة تسعفه في الولوج إلى النص. وهذا يعني أن المؤلف في كل ذلك يلغم العنوان بطاقة عالية من القصدية في مسعى منه لخلق حالة من التمنع والاحتجاب والتستر"[٣١] , في حين تسهم العنونة التجنيسية (هذه قصائدي) في إماطة اللثام في الكشف عن طابعه الشعري.

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

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

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

أما معجمياً فُتحيل القراءة المعجمية للفاتح السردي الفعل (أعبثُ), على دلالات اللعب, أما (رمل) فهو نوعٌ من التراب, ورمل النسج زينه بالجوهر ونحوهِ, وهي تحيل كذلك على فضاء العروض وكل شعر مضطرب ناقص عن الأصل[٣٢] .

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

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

يتعالق العنوان (هكذا اعبثُ برملِ الكلام) مع عنوان الديوان الذي نحن بصدد دراسة عيّنة منه(صياغات خاطئة للحلم) الذي كتب قصائده بين عامي,٢٠٠٠–١٩٩٣, والمتضمن أربع صياغات (الصياغة الأولى/ الصياغة الثانية/ الصياغة الثالثة /الصياغة الرابعة).

تُحيل مفردة "صياغة بوصفها دالاً افتتاحياً على صناعة الحلي الذهبية, وهي مفردة تحيل مباشرة على العلاقة الوثيقة بين صياغة الذهب وصياغة الشعر لترادها على ألسنة الشعراء والنقاد قديماً وحديثاً, وما بينهما من اشتراك في تقنية السبك التي تقضي إلى حسن الصنعة والجمال"[٣٣] .

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

إلى تلك الأحزان التي لا بدائل لها...

ترى ما هي هذه الـ... لا بدائل لها

وكيف يمكنها أن تغنّي خارج سرب لم يتقن في مسيرته الغرائبية

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

"حيث تمتد شبكة من خيوط هذه الموجهات العتباتية إلى خلايا المتن النصي لتشتغل في صوغ نظمها الدلالية من الداخل, على النحو الذي أسهمت إسهاماً بالغ الأهمية والخطورة في إدراك مقولة النص عامة, وفهم حساسة النص بصورة اكبر من مجرد قراءة المتن النصي"[٣٤] .

الفضاء الشعري الإملائي :

بعد أن تجاوز الشعر مراحل مهمة من حياته, مثلث النشأة الأولى بشكلها العمودي المؤطرة بصرياً وصوتياً بأطر فنية تناسبه آنذاك, وإن كان للثاني- أي الصوت- حق التجول في حدود هي في الحقيقة أضيق من المساحة المفروضة للشعر, فعلى حد تعبير ((ابي العتاهية: أنا اكبر من العروض)), منتقلاً من مرحلة الإنشاد والإلقاء, إلى مرحلة القراءة, وإيلاء المنطقة البصرية دورها الفعّال في التشكيل والتدليل والتأويل.

اشتغل شعراء الحركة الشعرية الجديدة- التفعيلة والنثر- , بقصدية عالية نحو خلق إيقاع فعّال يمثل الخلق الشعري الجديد, وينطلق من مناطقه ويعبّر عن دلالاته ورؤاه, فاشتغلت فيه كلٌ من علامات الترقيم, وتوزيع القصيدة على فضاء الورقة, وتوزيع الأسطر الشعرية وسواد وبياض الورقة, والفواصل المقطعية, والتراكيب السطرية والدلالية, واللون والصورة وهو ما جعل القصيدة الجديدة محفلاً ومجلى لعدد من المظاهر الفنية التي تشترك في إبراز إيقاعها الكوني الخاص"[٣٥] .

إذ أن لكلٌ منها دوره وقدرته على إثراء الإيقاع في ودلالاتها إلى جانب المعطى الصوتي, ففي الوقت الذي تؤكد فيه الطروحات الصوتية للإيقاع على المستوى الصوتي, تعرّفه بأنه تواتر بين حالتي الصمت والصوت, أي أنه لا يدرك ولا يحمل الصفة الإيقاعية ما لم يتخلله صمت.

وفي أحيان كثيرة لهذا الصمت– الصمت التناوبي واللاتناوبي– دلالات قد تفوق الدلالات الصوتية, فالصفات الإيقاعية " لا تتحدد مطلقاً بالأصوات بشكلها المجرد فقط بل تشمل كل ما يحيط بها وما يحيل عليها من عناصر مكملة, فالصوت لا تعرف خواصه ولايعرف شكله إلا من خلال الصمت المحيط به, الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع"(٣٦) .

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

كخطف البروقِ, كلمحِ البصرْ

تساميت يا منعمَ الجرحِ والعينِ والأمنياتِ الصغيرةْ

تنهض الهندسة التقطيعية لعروض الخليل على شكل إيقاعي مشعّب /مخبون في التفعيلة الثالثة, (فعل فاعلن فعِلن فاعلن) هذا في الشكل التفعيلاتي المتداول والمعروف عروضياً.

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

لكل من وجهي السطرين الإيقاعيين أربعة أوتادٍ مجموعةٍ تطغى على الشكل البنيوي للغة وتقيد الحركة الصورية والإيقاعية البصرية المتسمة بالسرعة والاستلاب والومضية واختلاس البصر كقراءة أولى، المتناصة مع قوله تعالى { كَلَمْحِ الْبَصَرِ } في (سورة القمر, الأية ٥٠, وسورة النحل, الاية ٧٧) بدلالتي السرعة والجزم, من خلال جسد نصي يشتغل على ثيمة طافحة بجدلية الحياة /الموت/ الغياب, بقصدية نحو عالم الضوء البارق, والامتزاج الصوتي المخيف.

وهو مايحمل الذات الشاعرة على اللوذ بالأداة التشبيهية (كـ) كمركز قوة صوتية, ضمن حركة خفية قريبة من الصمت مناهضة للقوة اللونية," ولا شك أن إيقاع اللون أكثر خفاء وداخلية من إيقاع الصوت, خاصة حين لا يصطدم بحاسة البصر الخاصة بالتاطه والمكلفة بتحويله وترجمة ذبذباته إلى مركزه في المخ صطداماً مباشراً, بل عن طريق تخيلي"(٣٧) .

للوهلة الأولى وبمجرد تحريك عين القراءة نحو المتوازيتين البصريتين وما بينهما (,) الفاصلة, فإنها تستشف وتستدعي الكثير من المعاني, ولعل ما يقع في مقدمتها هو ارتباط ما قبلها بما بعدها على سبيل التتمة والتفصيل والتدليل, في حين تعمل على إضفاء سكونية على جانبيها, أحدهما ناتج عن الدهشة البرقية, والثانية عن اللمحة البصرية, في حين تعمل بمؤازة الكسر في (البروقِ) والسكون في (البصر) على تبطئة الحركة الإيقاعية الناتجة عن الكسر والكاف في المتوازية البصرية(كخطف البروقِ, كلمحِ البصر), فتلفظ السطر الشعري ببطء يتواشج مع الانفعال النفسي والحركة الذاتية المتباطئة في موضع النواح والندب والبكائية العالية, بتشبيهية عالية نحو الأفول, إذ تنعكس الحركة الصورية(كخطف/كلمح) سلبياً على النحو الذي تمثل فيه سرعة اللحظات الخاطفة للذات المرثية ومن ثمّ فهي تنعكس فجائعياً على الذات الشاعرة.

يستعير السطران الشعريان في هذه القراءة البصرية للإيقاع المعتمدة على التشكيل الهندسي والرسم والكتابة على الورقة تقانات ترقيمية, تشغل على الفضاء التشكيلي والدلالي والإيقاعي حيثُ تكتسب طاقتها الشعرية كفضاء في النص:

بماذا أُفسّرُ كيدَ المنونْ!

((أكل الذي نحبّهمُ يرحلونْ...!))

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

تفتح العلامة مناخاً شعرياً يسعى لتأثيث نشيد موغل ومستمر في اللاجدوى البكائية السائلة, في سعي لتحقيق أعلى درجات المزاوجة بين إيقاع البصر ودلالاته السمعبصرية من جهة, وبين الذاتي العائلي من جهة اخرى.

فمن خلال تكرار أداة التعجب (!/!) يشتغل تكوين إيقاع بصري دلالي, يعمل على تجلي واستثارة معاني التنبيه والتعظيم السياقي للحدث, وتقرير الدهشة والاستمرارية في النفس, في حين يعمل كجسر يتجاوز المعنى الترقيمي للعلامة إلى الأحادية المضمونية والموضوعاتية للصوت السيري/ الغيري– العائلي–.

تفتتح الذات الشعرية حوارها بصفة استفهامية, يتصدرها النسيج العائلي الشعري الإيقاعي الحميمي المتداخل, فالنظام الحركي للمقطع يقوم على اللاحركية والغياب الكلي, من خلال متوازية بصرية ساكنة (المنونَ/ يرحلونَ) بثنائية الوجود واللاوجود عائلي /محبين) عدولاً عن التصريح إلى الضمائرية, أسهم في إبرازها التضعيف المشدد (أُفسّرُ/ نحبّهمُ) بصوت حواري عائلي (نحبّهمُ) بتقدير(نحن), وصوت حواري

فردي ذاتي (أفسّرُ) بتقدير (أنا) بمرجعية واحدة مرة, وإيقاعي شعري آخر, يتموضع ويتمركز حول إيقاع فكري بصري تسائلي دائري, فمن خلال تكرار تعجبه / تعجبهم, في حمين تسهم- إضافة إلى لعبة الضمائر- أداة الحصر والنقاط((.....)) في سعي للفت الانتباه والحصر العائلي والاستمرارية الترحالية الفاقدة معاً, مسهماً في الانغلاق على الذاتي والعائلي بحوارية داخلية

أأواجهُ حزنكَ بالدمع الصامتِ, بالصمت الدامعِ,

بافتعال الشرودِ, بُحمىّ النسيانْ,

أم أجلدُ ذاكرتي الكحلّية كي تصحو من غفوتها, من سقطتها,

وتغورُ أصابعها في محرقة الدمعِ....الدماءِ....الدموع؟

إن صورة الشكل الكتابي على سطح الورقة تبصر عن ماهية اجتياح السواد في الاستهلال, الذي يمثل مركز الثقل الحزني وحركة الحدث المأساوي في الأسطر (من الأول إلى الرابع), وهو بمثابة الاستهلال التفصيلي للتعبير عن حجم الفكرة المراد إرسالها بمنلوجٍ داخلي, إذا ما قورن بحجم البياض الطاغي والسواد (المنحسر) الختامي اليائس في الاسطر (الخامس/السادس), المعبر عن المائية الهابطة المتقاطرة " عمودياً بغزارة إيقاعية- صوتية وبصرية لافتة"[٣٨] ، الذي يمثل إعادة تشكيل وتدليل للاستهلال وثنائيات النص (بالدمع الصامتِ/بالصمت الدامعِ- النسيان/الذاكرة- تصحو/غفوتها- الدمع/الدماء/ الدموع).

وهي بذلك تشتغل على ثيمة المائي الإيقاعي في الشعري, باستثمار وتجلي دوال المائي (الدمع/ الدماء/ الدموع/ غفوتها), وجعلها حاضرة في صداها الإيقاعي وماكثة في النفس واللسان, وفي الوقت الذي تنمو فيه الحركة الفكرية الدورية القائمة على التوازي الدلالي ينبعث إيقاع الفكرة, وعليه فإنه " رؤية العين غير كافية لإثبات توازي تحليل الخطاب الشعري ولذلك لا بد من إعمال عين الفكر أيضاً, وإعمال هذه العين يحتم تجاوز ما هو سطحي إلى ما هو عميق حتى يمكن إثبات النظام والانظام الكامن من وراء بنية الشعر"[٣٩] ، يتجه عمل التوازي الفكري والدلالي واللفظي والبصري نحو وظيفتين مهمتين, إذ انه يعمل على تحقيق البعد الإيقاعي في النص في حين يسعى إلى الضرب في جدار الدلالة, وهو بهذا يتجاوز كونه سمة إيقاعية إلى أبعد من ذلك ويتجاوز ما هو لغوي إلى ما هو نفسي وبصري ينسجم وإيقاع النفس والوجدان, فعلى صعيد المفردة تنحو مفردرة الدمع نحو إستراتيجية خاصة في إثبات حضورها النفسي والدلالي والبصري الإيقاعي مقترنة بالماحول البصري والسياقي الحركي التتابعي.

الفضاء الشعري العائلي وسيرية النص :

في محاولة لتسليط الضوء على شعر شاعرنا في ضوء رؤيته النقدية, ومدى تطبيقها شعريا, نقف عند نمط جديد من أنماط القصيدة العربية الحديثة في طروحاته, ألا وهو (قصيدة العائلة) التي" ترويها الذات الشاعرة في صميم القصيدة السير ذاتية, إذ تتمركز الذات الشاعرة حول أنويتها وتنفتح بالقدر ذاته على الماحول العائلي ((الأب/ الأم/ الأخوة)) لتحكي سيرتها وسيرتهم, انطلاقا من رؤية واقعية مشحونة برؤيا تخييلية ترتفع إلى بناء قصيدة سير ذاتية لها/ لهم"[٤٠] .

تنحو الذات الشاعرة في قصيدة العائلة نحواً خاصاً بوعي وقصيدته عاليتين في استعادة الأجواء العائلية ذاكراتياً بأحداثها وشخصياتها وأماكنه المتطابقة داخل النص وخارجه, بوصفهم قريبين " جداً إلى روح الشاعر وحياته وتجربته, لأن الدلالة الواضحة المنبثقة من روح المفهوم تعود بالشاعر إلى حيز ينطوي على درجة كبيرة من الخصوصية, ويجعله بمواجهة ذاته العميقة وجها لوجه"[٤١] , يتم النظر فيها من زاوية إنسانية حميمية على درجة عالية من العاطفة والوجدانية, وهي على حد تعبير حاتم الصكر تقديم رواية الحياة منظومة شعراً, الإ أن الأمر هنا مقتصر على تقديم رواية الحياة على النطاق العائلي ومحيطه وأجوائه, وكل ما يتعلق ببناء شخصياته وأحداثه وأزمنته وأماكنها وحسب, حيث يقول الشاعر:

يا لسعاة الحب المكثّفِ في الصباح

ويا لصمتك يا أبي

جبلٌ من الصّبر والحنظل والحزن الثقيلْ...

والهبوطِ المستحيل

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

يتجلى الحضور العائلي في أعلى هرم النص ليهيء السبيل لفرض الجو العائلي المستعاد ذاكراتياً برؤية إنسانية ومنلوج يشعرك بتشغيل تقانات العاطفة وندائيتها المتألمة (ويا لصمتك), وإمعانا في بثّ الصفات الألفوية تعويضاً في (الصبر), (الحنظل), بكل ما تعنيه الكمتان من خصوبة وانفتاح على التوازي الحاصل بين مفردات النص وتراكيبها, التي توحي بشبكة دلالات يمكن أن تستشف من نمطي التوازي القائم في النص, والفعّالان في محاكاة صورة الأب المطلة على ابعاد رمزية مشحونة بواحتين متضادتين

تستدعيان ثراتاً شعبياً ثراً بدلالات تؤكد حالة البؤس واستلاب المباهج والحياة المرّة الصابرة, التي يتداخل فيها وعي الشاعر النقدي بأهمية شكل الكتابة على الورقة بصرياً وما تنتجه من تشظيات دلالية, ووعي موضوعي يتداخل فيه الإيقاعي والبلاغي وصداه على العائلي الأبوي التي افضت إلى جوٍ بلاغي معلن تصورذ المأساة. وفي القصيدة ذاتها يقول:

مصيري كي تتعادل الصرخاتُ انتخابٌ في الحلمْ
مصيري كي تتعادل الطعناتُ أنتخابٌ في الحلمْ..
وظلتُ ملتوياً أسطّرُ فيك أوتاري
لأعثرَ في خصمّ حطامك المسحوقِ عن خيمةْ
لأعثر في بكاء الأمِ عن غيمةْ
لأهتف في طفولتك النّبيةِ: دقّ في النور الجَرَسْ
ولأحمدَ الله على وعدٍ
على جوعٍ
على وطنٍ عزيزٍ مثل خيط القلبْ
ضاع القلبُ في الدمعةّ
وضاعت آخر الأوتارْ
وانشقّت أكفُّ النملِ عن أقصوصة النسيانْ

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

يشتغل الشاعر على تفعيل حساس لتقانتين مهمتين من تقانات الإيقاع الصوتي الأ وهما التكرار والتوازي, إذ إن التوازي بوصفه" مركباً ثنائي التكوين, أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر– بدوره– يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه, تعني انها ليست علاقة تطابق كامل, بما يميزه الإدراك من

الطرف الأول ولأنهما– في نهاية الأمر– طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما, فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما, بل نحاكم أولهما بمنطق وخصائص وسلوك ثانيهما"[٤٢] .

ولعل هذا الحديث يفضي بنا إلى الحديث عن العلاقة بين "التماثل"و"التطابق", إذ هو "التماثل الصوتي المتحقق عبر التوازي, وقد أشار إلى هذا رومان ياكبسون بقوله إن "التوازي تماثل وليس تطابقا"[٤٣] , وعلى ما يبدو أن علم الرياضيات قد اشار إلى هذه القضية من قبل ولكن بالعلامات إذ رمز للتوازي بعلامة(///), ولم تكن على سبيل المثال (=), "وبما أن التماثل أرحب بكثير من التطابق, فإن كل تطابق تماثل, ولكن ليس كل تماثل تطابقاً, من ثم لا يكون التكرار والتوازي شيئاً واحداً, وإنما التكرار هو احد تجليات التوازي الكثيرة[٤٤] , لهذا يمكننا القول إن العلاقة القائمة بين مكونات التوازي الثنائية فما فوق هي علاقة تشابه, في حين تقوم العلاقة بين مكونات التكرار على علاقة تطابق, وتتجلى أهمية التشابه في أن "التوازي" في قدرته على خلق انسجام واضح يتجلى في " نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية, وفي مستوى تنظيم وترتيب الاشكال والمقولات النحوية, وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة, وفي الاخير مستوى تنظيم وترتيب الاصوات والهياكل التطريزية"[٤٥] .

يتجلى الحضور العائلي عبر مسار سردي يبرز العائلي/ الوطني, ضمائرياً (ظاهر/مستتر), وأسمياً من خلال (مصيري/ مصييري/ وظلتُ ملتوياً أسطرُ فيك أوتاري/ لأعثرَ في خضمّ حطامك المسحوق عن خيمةْ/ لأعثر في بكاء الأمِ عن غيمةْ/ لأهتف في طفولتك النبية: دقّ في النور الجَرَسْ/ على وطنٍ عزيزٍ مثل خيط القلبْ), في سعي من الذات الشاعرة لسرد حديثها/حديثهم, ذاكراتيٍ مستغرقاً في الحس الجماعي العائلي/ الوطني, ورسم صورة عائلية رسماً شعرياً يحشد ويكثف فيه المرجعيات ليدخل من أوسع ابواب اليأس والحزن بإيقاع مشحون بالبطء والخوف والإحساس بالغياب بوجدانية عالية طفولية بكل جوارحها واحاسيسها:

أتراك تذكرتَنا واحداً واحداً؟

أتراكَ غفوت وما بين حاجبيك صورةُ(روضة)؟

تطرح الذات الشعرية/ الساردة قضيتها المهمة بأسلوبٍ استفهامي سمعبصري (أتراكَ/أتراكَ), (؟/؟), عبر الاختزال الماضوي الذي تتمثل بلحظة الموت,(غفوتَ), للوصول إلى ثيمتها الاساس (تذكرتنا) بفضائها العائلي وصيغتها الجماعية, بكل ما تعنيه هذه الكلمة من رموز ودلالات وكذلك (روضة), الدالاّن اللذان يمثلان نقطة الحميمية العائلية عبر ستراتيجية ادواتية اسستفهامية (أ/أ), وتفعيل كامراتي يستجلي سبل الاستعادة الشخصانية قبل وفاتها وعلاقتها بالماحول العائلي, بلقطتين شعريتن تمثل العائلة في كفة

(واحداً واحداً), وروضة – ابنة اخيه الطفلة – (غفوت ومابين حاجبيك صورةُ(روضة)؟) في كفة اخرى, ولعل من أهم ما يوكد الخصوصية العلاقاتية بين عبد المنعم وروضة هو التأطير القوسي(روضة), إذ تضع الأنا الشاعرة المتلقي امام استفهام يحمل في طياته التحسر والصبر والحيرة والألم.

الفضاء الشعري الماذائي :

لاشك في أن للقصيدة الماذائية مناخاً شعرياً خاصاً يحمل في طياته الكثير من الأسئلة الموزعة على مساحة كبيرة من الدلالات اللا متناهية حتى يكاد يصعب حصرها في حدود عاطفية ووجدانية ونفسية ما, متوخية ما هو خبري للخروج إلى إيحاءات لا تتلمس حدودها فيكون" السائل عالما فيه بما يسال عنه, لكنه يقصد به معنى من المعاني المجازية التي يفهمها المتلقي في الساق اللغوي عند تأمل وفقه وسبر ما يكمن وراءه من معان وأسرار, وهذه المعاني ثرية ومتنوعة تتسع لشتى ضروب الفكر ومختلف انواع المشاعر[٤٦] , فالماذائية بوصفها من تقانات القصيدة الحديثة تخرج عن معان التقرير فلا تقوم على اساس طلب الفهم.

تضفي الماذائية على اساليب الاستفهام الصعبة القياسية للنص لتغير مجرى دلالات الاسلوب الواحد إلى حد النتاقض من نص إلى آخر أحياناً, فمتى " وقعت عين القراءة عليها, فإها تفتح افق التوقع على حالة من الترقب لدى المتلقي, لا تخلو من الهيبة والفضول معاً, وتفترض من جهة اخرى طرفاً سائلاً/ باثاً, وسؤالاً/ النص, وطرفاً مسؤولاً موجهاً له السؤال وهو في النص , ولعل اهمية هذا النوع من القصائد نابع من اهمية السؤال في الثقافة المعاصرة "[٤٧] , ففي كل مرة يقرا فيها السؤال فإنه ينفتح على فضاء واسع من التأويلات, سعى من خلالها القارئ إلى استشراف رؤية الشاعر ويسعى الشاعر إلى طرح قضيته بفوضى– مفضية إلى نتائج مهمة – تمظهرات أدوات الاستفهام والاساليب الملحمية تارة وفوضى قراءتها تارة اخرى, وفي هذا السياق يشتغل االشاعر على ماذائية حوارية:

ماذا!!

هل أحملُ فيك سماواتي؟ وجعي القدسي؟

هل اخرجُ ممتطياً فأس الخيبةْ

وأنحازُ كما العضفور إلى ظلّي,

ام أتعثرُ حتى ارتطمَ بالصمت الينحت في صدري

قرطاساً وزوالْ؟

على صعيد النموذج الكتابي على سطح الورقة تتشكل الادوات في القصيدة تشكلاً استهلالياً, يطرح من خلالها الشاعر منظومته الاستفهامية الصوتية / البصرية(ماذا!!/ هل/ هل/؟/؟/؟), وقضيته الرئيسة

ووضعه النفسي المتأزم الذي يكمن في إمعان الذات الشاعرة في استقبال مناخ شعري وواقعي يمثل صورتها الجحيمية الصابرة (هل احملُ فيك سماواتي؟ وجعي القدسي؟ هل اخرجُ ممتطياً فأس الخيبةْ), بصيغتها المستقبلية الحالة محل (سين/سوف), مرة, وندائية صارخة تمتد بأفق بصري(!!) مرة اخرى, وصوت شعري سارد تبدو فيه الماذائية محوراً رئيساً من المحاور المنلوجية التي تشير إلى أزمة داخلية, تتعلق بكبت الاحزان وثقافة الصمت الدامع/ الدمع الصامت استباقياً من خلال تفعيل تقانة الاستباق, التي تشتغل ادوات الاستفهام في حدوها الزمنية(هل احمل/ هل اخرج), لفتح فضاء الأنا السير ذاتية عبر رؤية استشرافية لوضعها الماساموي, ومن ثم إضفاء الوقار والسكينة على النص فيملح بلمحة السكون والهدوء الإيقاعي والاستقرار على ما فيه من التقاصيل والجزيئات في تصوير الحالة الشعرية, التي طغى عليها طابع المشحنن بالانفعال والحالة النفسية المتأزمة.

تتجاوز الماذائية صيغتها الاستفهامية بل تمتد إلى أبعد من ذلك لتشكل ظاهرة دلالية تسبر غور النص وتكشف عن مكامنه, مؤكدة على حقيقة داخلية تتصل بتكوين التجربة الشعرية وحركتها الذاتية ومعاناتها النفسية, وهو ما يجعل الماذائية ذات و ظيفة متحركة متنقلة بين الخفاء والتجلي, تكتسب علاقاتها من خلال قدرتها على الترابط العضوي الحساس والمهم الممتد افقيا داخل مستويات النص وحدود التجربة, مكتسبة شرعية اهميتها من وعيها وتأثيرها بالمتلقي حوارياً, وهي تستعيد الشخصية قبل وفاتها لتربك الحوار وتجره الى المنلوجية بقصدية ووعي نافذ باهمية الماذائية في الحوار الداخلي (المنلوج), ورسم فضاءه الزماني والمكاني وحدوده واحداثه وكشف القضايا الذاتية والتعبير عن أزمتها, فخروج (ماذا!!) عن معاني الاستفهام اثار حولها الكثير من التشظيات والهيام على كل وجه, لسد الرمق التألمي للروح (هل اخرجُ ممتطياً فأس الخيبة/ ام اتعثر حتى ارتطمَ بالصمت الينحتُ في صدري), يضع من خلالها القارئ امام رؤية تأملية في ماهية فضائه الذاتي الذي تشاركه فيه العائلة, وفي القصيدة ذاتها يقول:

***

أتراك تألمت كثيراً؟

أتراك فقدت الوعي؟

أتراك بكيت؟

أتراك تذكرتنا واحدا واحدا؟

أتراك غفوت وما بين حاجبيك صورة (روضة)؟

أتراك أشعلت كل وجود الحبيبات ...

وأحرقت كل الرسائل؟

هل جفت شتاك فأعياك الظمأ الغادر؟
لا يصطاد الحر الطائر إلا من منقاره.
أتراك نسيت كل العناوين، وأتلفت كل الأغاني الفسيحة؟
أتراك لونت عشب (دوكان) و(سوسة) و(طاسلوجة)؟
أتراك غادرت كركوز على عجل ...
لتعزف في وجه المنية لحن الأجل؟
***

تشتغل المنظمة الماذائية على نحو متشابه في اسلوبيتها الاستهلالية للمقطع السابق، والمغاير في انفتاحه على مناطق مهمة من مناطق تكوين التجربة بفضاءها الواسعة شخصانياً ومكانياً وغيرياً وعائلياً وذاتياً، بنظام ايقاعي يمتد عمودياً ليضبط الحركة الماذائية وانفتاحها على الجواء الدلالية المجاورة، على شكل لازمة تكرارية تنبثق اصداؤها شعوريا وتتفاعل سيميائيا لتؤدي الوظيفة النفسية والايقاعية في آن، فما يلاحظ في تكرار هذه اللازمة الماذائية انها عبارة عن اداة لتوكيد المعنى والتعبير عن فحوى النص، فقد تكررت هذه الالفاظ بطريقة شعورية منتظمة ما يعطيها دلالات تصب في مصلحة النص، وهي دلالات ناتجة عن تأويل المتلقي لشعوره بأهمية تكرار الصيغة الاستفهامية في بلوغ مراميها ، عبر منظومة استفهامية تمثلت بـ (الهمزة) ، وهي تكون فضاء الماذائية في النص ، فالهمزة تخرج عن معانيها وتستخدم للتعبير عن معان أخرى ، ولا تقوم على أساس من طلب الفهم ، كاستخدامها للتقرير [٤٨] مثلا، أو كاستخدامها هنا على سبيل التوجع والفجيع والندائية التي تحمل في طياتها انفتاحاً واسعاً على دلالات الأصطبار والتأملات المتراكمة ، التي تنبئ بالكثير من الحزن والاختزال والأنشطار في تعدد أصوات النص الماكثة وراء حرقة الذات الشاعرة وهي تستحضر مستقبل السؤال الأول، وتفتح فضاء التأويلات الكامنة في ارتحالية الذات الغيرية (أتراك تالمت كثيراً / أتراك فقدت الوعى؟ / أتراك بكيت ؟ هل جفت شفتاك فأعياك الظمأ الغادر؟ أتراك غادرت كركوك على عجل . . . لتعزف في وجه المنية لحن الأجل ؟)، عبر استعادة صورة من عبق الماضي تمثل مساحة من الذكريات استفهامياً (أتراك أشعلت كل وجوه الحبيبات . . . وأحرقت كل الرسائل ؟ / أتراك نسيت كل العناوين ، وأتلفت كل الأغاني الفسيحة ؟) ، الخاضعة للتفاعل الحميمي المكثف كمفاتيح للوضع النفسي الراهن بوصفها تستعاد ذاكراتياً.

ويعقب ذلك استفهاماً مكانياً يوحي بعمق تجذر وحس الذات الشاعرة / الذات الغيرية بـ ((دوكان)) (سوسة) (طاسلوجة)) (كركوك)) ، التي تكشف عن تجدر الأمكنة أيضاً بقضاء

الحدث (اتراك غادرت كركوك على عجل . . . / لتعزف في وجه المنية لحن الأجل؟) ، إذ تخيم ظلال الشوق والاندفاع والشجن لمشاهدة هذه الصور إلا أن حاجز الموت يحول بين الذات الرائية / الشاعرة ومشاعرها اللهابة . وفي القصيدة ذاتها تنتقل مسيرة المتن الماذائي لتتوجه إلى الذات الشاعرة بتشكيل استفهامي عبر تفعيل أداة واحدة وحسب:

***

أواجه حزنك بالدمع الصامت، بالصمت الدامع،

بافتعال الشرود، بُحمي النسيان،

أم أجلد ذاكرتي الكحلية كي تصحو من غفوتها، من سقطتها،

وتغور أصابها في محرقة الدمع

الدماء الدموع ؟

***

تشكل القصيدة الماذائية مبحثاً مهماً في شعرية محمد صابر عبيد يسعى من خلالها إلى استفزاز المتلقي لإثارة عاطفته بطبيعة الأسئلة المطروحة والمتداولة بين ثنايا قصائده على اختلاف مستوياتها وانماطها ، وهي تنم عن مدى احتفائه بتجاربه الذاتية على الصعيد الشعري وجرّ الشكل البصري واللغوي والصوي والإيقاعي إلى عالم هذه التجربة بفضائه الفني والأسلوبي، وعلى صعيد حدود قصيدة ((عريس الشفق)) ، بطرح الشاعر قضيته الملحمية الرثائية الممزوج بثقافة الممثل الكبرياء ، والكبرياء / الصمت ، ليؤسس مناخاً استفهامياً على سبيل الأمنية (حمى النسيان / أم أجلد ذاكرتي الكحلية كي تمحو من غفوتها) ، يبدؤها الشاعر بإحساس يختزل الحزن بدلالات (الدمع / الدماء الدموع ؟) ، لتصل من خلالها إلى بؤرته الرئيسة الأمانية (أجلد ذاكرتي) ، كي تغور في أعماق ذاتها المتمنية الانتشال من تحت ظلال المأساة ومدى إيقاعها الحزين.

المصادر

الكتب :

- ألق النص، دراسة للبنى الفنية والموضوعية في شعر الموصل المعاصر: عبد الغفار عبد الجبار، دار ابن الأثير، الموصل، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٦٥.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ٢٠٠٩، .

- الإقناع في العروض وتخريج القوافي: الصاحب أبي القاسم اسماعيل بن عباد (ت ٣٨٥ هـ)، تحقيق محمد حسن ال ياسين، منشورات المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٦٠ .
- التكرار الأسلوبي في اللغة العربية: د. السيد جعفر، دار الوفا، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
- الخروج على الوزن في القصيدة العربية، ٢١.
- الدِّلالي في الإيقاعي, قراءة في قصيدة السّلام المباح لعبد الوهاب إسماعيل : أ. د بشرى البستاني, سلسلة تصدرها المديرية العامة لتربية نينوى, مديرية النشاط المدرسي, الشؤون الأدبية (٣٠),٢٠١٠.
- السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً)، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الامارات، المطبعة الاقتصادية، ١٩٩٢.
- العلامة الشعرية, قراءات في تقانات القصيدة الجديدة : أ. د. محمد صابر عبيد, عالم الكتاب الحديث, الأردن, الطبعة الأولى,٢٠١٠.
- القصيدة العربية الحديثة, حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى, جيل الرواد والستينات: أ. د. محمد صابر عبيد, عالم الكتب الحديث, الأردن, الطبعة الثانية,٢٠١٠.
- القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي: طلال زينل سعيد, دار الحوار,سوريا, الطبعة الاولى,٢٠١٢.
- المغامرة السردية جماليات التشكيل القصصي, رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية: سون هادي جعفر, جائزة الشارقة للإبداع العربي, الإصدار الأول الدورة (١٣)٢٠٠٩ , إصدار دائرة الثقافة والأعلام, حكومة الشارقة ٢٠١٠.
- النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار: عبد الله الخطيب, دار فضاءات للنشر والتوزيع, الأردن, الطبعة الأولى, ٢٠٠٨.
- النقد الأدبي وقضايا الموسيقى في الشعر الجديد: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.
- تحولات الشجرة، (دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط/ ١، ٢٠٠٦.
- شعرية الأم في قصيدة العائلة: نافع حمّاد محمد, ضمن كتاب سحر النص, من أجنحة الشعر إلى أفق السرد, قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله, إعداد وتقديم ومشاركة, أ.د.محمد صابر عبيد, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, الطبعة الاولى,٢٠٠٨.
- فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٦، ٢٠٩.

– في النحو العربي، نقد وتوجيه: د. مهدي المخزومي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، ٢٠٠٥ .

– قضايا الشعرية, رومان ياكوبسون, ترجمة: محمد الولي, منال حنون, دار توبقال للنشر, المغرب, الطبعة الأولى,١٩٨٨.

– قضية الشعر الجديد: د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧١ .

–الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل),: د. عشتار داؤد محمد, دار مجدلاوي, عمّان, الطبعة الاولى, ٢٠٠٧.

–الصورة الفنية في شعر أبي تمام: د. عبد القادر الرباعي، شركة المطابع النموذجية، الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٨٠ .

– مرايا التخيل الشعري: أ. د محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .

– هكذا أعبث برمل الكلام (هذه قصائدي): أ. د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١٠ .

الدوريات :

– التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، د. سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، ع ٢، ١٩٩٨.

– الاستفهام المجازي في كتاب الصحابي لأبن فارس (ت ٣٥٩هـ): د. منير عافر, مجلة التراث العربي, دمشق, العدد (١٠١), كانون الاول , ٢٠٠٦.

– الإيقاع النفسي في الشعر العربي: عباس عبد جاسم، مجلة الأقلام العدد ٥ السنة ٢٠ مايس ١٩٨٥/ ٩٨ – ٩٩.

– المفارقة في شعر المتنبي: د. عبد الهادي، بحث مقدم إلى ندوة بغداد السادسة، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، نيسان ١٩٩٧.

– المفارقة: نبيلة ابراهيم، مجلة الفصول، ع ٤، سبتمبر، ١٩٨٧، .

– كاظم القاضي,٩٨, وفيها درس عنوان الديوان (صياغات خاطئة للحلم) ضمن كتاب النافذة والريح, إضاءات في شخصية محمد صابر عبيد الإبداعية: إعداد وتأليف د. محمد صالح رشيد, دار تموز, دمشق, ٢٠١٢,ط١

– مدخل إلى قراءة النص الشعري: د. محمد مجلة فصول, مج١٦ ,ع١, ,١٩٩٧.

– ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء د. موسى ربابعة، دراسات العلوم الانسانية، م ٢٢، ع ٥، ٢٠٣٧ .

- لسان العرب : للأمام العلامة ابن منظور ، طبعة مراجعة ومصححة بمعرفة نخبة من السادة الاساتذة المتخصصين ، دار الحديث . القاهرة ،٢٠٠٣ .
- أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر: د. عمران خضير حميد الكبيسي، مجلة الأقلام، العدد (الأول)، كانون الثاني، ١٩٩٠، السنة (٢٥).
- الإيقاع النفسي في الشعر العربي: عباس عبد جاسم، مجلة الأقلام، ع ٥ السنة ٢٠، ١٩٨٥ .
- تحولات المتدارك، دراسة في ديوان "المطر في الداخل" و "أناشيد الصباح" لإبراهيم نصر الله (بحث): د. سامح الرواشدة، مجلة أفكار ثقافية، العدد (١٣٢)، أيار، ١٩٩٨، الأردن.
- مدخل إلى قراءة النص الشعري: د. محمد مفتاح، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١، ١٩٩٧ .

الرسائل :

- شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام – دراسة إيقاعية، محمد يونس صالح ، باشراف ا.م.د.ذ نون يونس الاطرقجي ، كلية التربية الاساسية ، جامعة الموصل ، ٢٠١١.

الهوامش والمصادر :

---

(١) قضية الشعر الجديد: د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧١، ٢٠.

(٢) أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر: د. عمران خضير حميد الكبيسي، مجلة الأقلام، العدد (الأول)، كانون الثاني، ١٩٩٠، السنة (٢٥)، ٢٧. وقد طرح الباحث بديلاً لأجزاء تفعيلة الخليل مستلهمة من رواية نقلت عن الخليل واضعاً (نعم) بدلاً من مقاطع التفعيلات، ينظر، م. ن، ٢٩. وقد صحر لي الشاعر/ الناقد، في أكثر من مناسبة بأن الفضاء الخليلي وفضاءه الإيقاعي متركز في ذهنه، في حين أكد لي أنه يكتب القصيدة لنفسه، ولا يعير أي أهمية – أو انتباه للصورة واللغة والإيقاع–.

(٣) العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة: أ. د. محمد صابر عبيد، عالم الكتاب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ١٤٠.

(٤) التشعيث: هو قطع رأس الوتد المجموع كتحويل فاعلن إلى فالن، وقد أجاز بعض العروضيون وروده في الحشو لأنه علة غير لازمة، ينظر، فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٦، ٢٠٩. والخبن: هو حذف الحرف الثاني الساكن، ينظر، الإقناع في العروض وتخريج القوافي: الصاحب أبي القاسم اسماعيل بن عباد (ت ٣٨٥ هـ)، تحقيق محمد حسن ال ياسين، منشورات المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٦٠، ١٤، والإضمار: هو تسكين الحرف الثاني،

ينظر، م. ن، ٢٩.

(٥) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: د. عبد القادر الرباعي، شركة المطابع النموذجية، الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٨٠، ٢٣٣.

(٦) القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الثانية، ٣٨.

(٧) تحولات المتدارك، دراسة في ديوان "المطر في الداخل" و "أناشيد الصباح" لإبراهيم نصر الله (بحث): د. سامح الرواشدة، مجلة أفكار ثقافية، العدد (١٣٢)، أيار، ١٩٩٨، الأردن، ١٦، وما بعدها.

(٨) التشعيث (وهو حذف أول الوتد المجموع) وقد رجح بعض العروضيون إدخاله في الحشو ذلك أنه علة غير لازمة كقولك فاعلن = فالن، فن التقطيع الشعري: د. صفاء خلوصي، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٦٦، ١٩٧، ٢٠٩.

(٩) تحولات الشجرة، (دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط/ ١، ٢٠٠٦، ١٠١.

(١٠) ينظر الإيقاع النفسي في الشعر العربي: عباس عبد جاسم، مجلة الأقلام، ع ٥ السنة ٢٠، ١٩٨٥، ٩٦، وينظر، شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام – دراسة إيقاعية، ٣٦.

(١١) التكرار الأسلوبي في اللغة العربية: د. السيد جعفر، دار الوفا، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ٥٩.

(١٢) السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً)، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الامارات، المطبعة الاقتصادية، ١٩٩٢، ٣٤٩ – ٢٥٠.

(١٣) ينظر، قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٦٥، ٢٣٠، وألق النص، دراسة للبنى الفنية والموضوعية في شعر الموصل المعاصر: عبد الغفار عبد الجبار، دار ابن الأثير، الموصل، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ١٥٣، والأسلوبية وتحليل الخطاب: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ٢٠٠٩، ٨٠.

(١٤) القصيدة العربية الحديثة، ١٨٤.

(١٥) ينظر، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، د. سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، ع ٢، ١٩٩٨، ١١. وظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء د. موسى ربابعة، دراسات العلوم الانسانية، م ٢٢، ع ٥، ٢٠٣٧، شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الاسلام – دراسة إيقاعية، ١٠٨.

(١٦) الإيقاع النفسي في الشعر العربي: عباس عبد جاسم، مجلة الأقلام العدد ٥ السنة ٢٠ مايس

١٩٨٥/ ٩٨ – ٩٩.

(١٧) القصيدة العربية الحديثة، ٢٣٦، وينظر، النقد الأدبي وقضايا الموسيقى في الشعر الجديد: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ٥٩.

(١٨) الخروج على الوزن في القصيدة العربية، ٢١.

(١٩) القبض: هو حذف الخامس الساكن، والحذف: هو حذف السبب الأخير في التفعيلة، والثرم تحويل التفعيلة إلى فعل، ينظر الأقناع، ٧٢، وما بعدها. والعروض والقافية، ٨٧، وما بعدها.

(٢٠) ينظر، المفارقة في شعر المتنبي: د. عبد الهادي، بحث مقدم إلى ندوة بغداد السادسة، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، نيسان ١٩٩٧، ٢، والمفارقة: نبيلة ابراهيم، مجلة الفصول، ع ٤، سبتمبر، ١٩٨٧، ١٣٣، والأسلوبية الشعرية، ٢٠٦.

(٢١) فن التقطيع الشعري والقافية: ٩٥.

(٢٢) التفسير النفسي للأدب، ٧١.

(٢٣) هكذا أعبث برمل الكلام (هذه قصائدي): أ. د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١٠، القصيدة في المجموعة الشعرية من ٢٥٠ – ٢٥٥.

(٢٤) السكون المتحرك، ٤١٢.

(٢٥) مرايا التخيل الشعري: أ. د محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، ١١٤.

(٢٦) مدخل إلى قراءة النص الشعري: د. محمد مفتاح، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١، ١٩٩٧، ٢٦١.

(٢٧) الدِّلالي في الإيقاعي, قراءة في قصيدة السّلام المباح لعبد الوهاب إسماعيل : أ. د بشرى البستاني, سلسلة تصدرها المديرية العامة لتربية نينوى, مديرية النشاط المدرسي, الشؤون الأدبية (٣٠),٢٠١٠,٢٠

(٢٨) النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار: عبد الله الخطيب, دار فضاءات للنشر والتوزيع, الأردن, الطبعة الأولى,٢٠٠٨,٦٠.

(١) عتبات الكتابة القصصية, ١٨.

(٢) سورة الانشقاق,الأية,١٦

(٥) مدينة الله, الرواية الرسائلية وفضاء التشكيل السردي (بحث),٤.

(٣٢) –ينظر, لسان العرب,٤٧/٦, ٢٤٩/٤, ومابعدها,

(٣٣) مقال لـ, كاظم القاضي,٩٨, وفيها درس عنوان الديوان (صياغات خاطئة للحلم) ضمن كتاب النافذة والريح, إضاءات في شخصية محمد صابر عبيد الإبداعية: إعداد وتأليف د. محمد صالح رشيد, دار تموز, دمشق, ٢٠١٢,ط١

(٣٤) المغامرة السردية جماليات التشكيل القصصي, رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية: سون هادي جعفر, جائزة الشارقة للإبداع العربي, الإصدار الأول الدورة (١٣)٢٠٠٩ , إصدار دائرة الثقافة والأعلام, حكومة الشارقة ٢٠١٠, ٢٣٤.

(٣٥) السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً), د. علوي الهاشمي, منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات, المطبعة الاقتصادية,١٩٩٢, ٤١٣.

(٣٦) القصيدة العربية الحديثة, حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى, جيل الرواد والستينات: أ. د. محمد صابر عبيد, عالم الكتب الحديث, الأردن, الطبعة الثانية,٢٠١٠,.٤٧

(٣٧) السكون المتحرك,٤١٢.

(٣٨) مرايا التخيل الشعري,١١٤.

(٣٩) مدخل إلى قراءة النص الشعري: د. محمد مجلة فصول, مج١٦ ,ع١, ١٩٩٧,٢٦١,

(٤٠) العلامة الشعرية, قراءات في تقانات القصيدة الجديدة : أ. د. محمد صابر عبيد, عالم الكتاب الحديث, الأردن, الطبعة الأولى,٢٠١٠,١٤٠.

(٤١) شعرية الأم في قصيدة العائلة: نافع حمّاد محمد, ضمن كتاب سحر النص, من أجنحة الشعر إلى أفق السرد, قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله, إعداد وتقديم ومشاركة, أ.د.محمد صابر عبيد, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, الطبعة الاولى,٢٠٠٨,٩٩.

(٤٢) الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل),: د. عشتار داؤد محمد, دار مجدلاوي, عمّان, الطبعة الاولى, ٢٠٠٧,٥٩.

([٤٣]) قضايا الشعرية, رومان ياكوبسون, ترجمة: محمد الولي, منال حنون, دار توبقال للنشر, المغرب, الطبعة الأولى,١٩٨٨,١٠٣.

([٤٤]) الأسلوبية الشعرية,٥٩.

([٤٥]) قضايا الشعرية,١٠٦.

([٤٦]) الاستفهام المجازي في كتاب الصحابي لأبن فارس (ت ٣٥٩هـ): د. منير عافر, مجلة التراث العربي, دمشق, العدد (١٠١), كانون الاول ,٢٠٠٦,٤.

([٤٧]) القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي: طلال زينل سعيد, دار الحوار,سوريا, الطبعة الاولى,٢٠١٢,٦٢.

([٤٨]) في النحو العربي، نقد وتوجيه: د. مهدي المخزومي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، ٢٠٠٥، ٢٨٧.