كِتَابِيّةُ الشِّعرِ وتَحَوُّلاتُ البِنَاءِ

دراسَةٌ في التَّشكيلِ البَصريِّ الكتابيِّ لِشِعرِ التَّفعيلةِ

دكتور: أَحمد كُريّم بِلال

النابغة

كِتَابِيّةُ الشِّعرِ وتَحَوُّلاتُ البِنْاءِ

دراسةٌ في التَّشكيلِ البَصريِّ الكتابيّ لشِعرِ التَفْعيلةِ

دكتور: أَحْمد كُريِّم بِلال

الطبعة: الأولى

١٤٤٢ هـ - ٢٠٢١ م

اسم الكتاب: كِتَابِيَّةُ الشِّعرِ وتَحَوُّلاتُ البِنَاءِ

اسم المؤلف : دكتور: أَحْمد كُرِيِّم بِلال

المقاس: ١٧ x ٢٤

اسم الناشر: دار النابغة للنشر والتوزيع

رقم الإيداع : ١٣٨٨٥/ ٢٠٢٠م

الترقيم الدولي : ٩- ٢٩٠-٧٩٩-٩٧٧-٩٧٨

حقوق الطبع محفوظة للناشر

لا يجوز نشر هذا الكتاب أو أى جزء منه بأى شكل من الأشكال أو حفظه أو نسخه فى أى نظام ميكانيكى أو إلكترونى يمكن من استرجاع الكتاب أو ترجمته إلى أى لغة أخرى إلا بعد الحصول على إذن خطى مسبق من الناشر.

الكتاب يعبر عن رأي مؤلفه ولا يعبر بالضرورة عن رأي دار النابغة

دار النابغة للنشر والتوزيع

طنطا - سبرباي - أمام مجمع كليات جامعة طنطا

ت : ٠٠٢٠١٠٦٤١٠٤٥٦١ - ٠٠٢٠٤٠٣٤٥١٣٥١

٠٠٢٠١٥٥٠٤٠٤٣٥١

darelnapegha@yahoo.com

كِتَابِيّةُ الشِّعرِ وتَحَوُّلاتُ البِنْاءِ

دراسةٌ في التَّشكيلِ البَصريِّ الكتابيّ لشِعرِ التَفْعيلةِ

دكتور: أَحْمد كُريِّم بِلال

إهداء

إلى أُمِي ..

حفظَها اللهُ تعالى، ومتَّعهَا بالصِّحةِ والعافيةِ،

فَهِيَ الشجرةُ الوارفةُ المعطاءُ،

التي اقتتُ مِن ثمارِها،

و تفيَّأتُ ظلالَهَا ...

ولم أزل.

أحمد كُريِّم بلال

مُقَدِّمَةٌ

أحمد الله حمدًا كثيرًا، وأصلي وأسلم على سيدنا رسول الله ﷺ، وأعوذ بسلطان ربي من ادِّعاء ما لا أعلمُ، أو الخوض فيما لا أحسنُ من القولِ، وبعدُ:

فأصل هذا الكتاب الذي أضعه اليوم بين يدي القارئ الكريم هو: الثلث الأول من رسالتي التي نلت بها درجة الماجستير من كلية دار العلوم جامعة القاهرة في سنة: (١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م)، بإشراف أستاذي الدكتور عبد الحميد إبراهيم شيحة (حفظه الله ونفعنا بعلمه وفضله)، وقد تناولتُ في الدراسة – ساعتئذٍ – كتابة الشعر التفعيلي موضحًا أثر تحوّل الشعر من التلقي السماعي إلى الاستقبال الكتابي، وهذا ما عَنَيتُهُ في عنوان كتابي هذا بكتابية الشعر؛ أي: الصوغ لمتلقٍ قارئ، واستقبال الشعر مكتوبًا لا مسموعًا، وكنتُ قد رصدتُ هذا التحول إلى الكتابية عبر ثلاثة مستويات، أولها: التشكيل البصري الكتابي الذي يبدو للقارئ على الورق، ثم الإيقاع الشعري وموسيقا القصيدة، وأخيرًا: التصوير الشعري.

وقد انشغلت بعد ذلك سنواتٍ في إعداد رسالة الدكتوراه، ثم شغلتني مجموعة من الدراسات التي أصدرتُها في عدة كتب، وفي النفس عزمٌ على إخراج هذه الدراسة كتابًا تصرفني عنه الشواغل، وتحول دون تمامه الحوائل، وكنتُ كلَّمَا طالَ الأمدُ يشق على النفسِ بقاءُ هذه الدراسة مطويةً في الخزائنِ، محجوبةً عمَّن أراد الانتفاع بها، وفي الوقت نفسه تراودني النفس عن طيِّ صفحتها والإعراض عنها؛ لعلمي أنَّ بعضَ أمورٍ قد استجدت، وأنَّ عدةَ آراءٍ كنت مؤمنًا بها في ذلك الحين هي الآن عندي محلّ نظر، ولمطالعتي دراساتٍ كثيرةً توالت في هذا الموضوع الذي كان جديدًا غيرَ مطروقٍ في ساعته، فكدت أطوي صفحته تماما.

ثم شاء الله ﷻ لي الفراغ لهذا العمل وقراءته قراءة تامةً بعد هذه السنوات الطوال، فوجدت أن أغلب النماذج التي تناولتُها بالدراسة فيما يتعلق بالتشكيل البصري الكتابيّ للقصيدة الشعريّة – على وجه الخصوص – مما لم يتطرق إليه الدارسون؛ وأحسب أنَّ في النماذجِ التي درستُها تأصيلاً لقضايا نقدية مازالت نافعةً ومفيدةً لقارئ اليوم، وغاية الأمر أنني (بعد مراجعة الدراسة وإعدادها للنشر) ربَّما أعدت النظر في تحليل بعض النماذج، وربما استبدلت ببعضها أخرى جديدة تكون أدلَّ على القضية المطروحة وأكثر اتصالاً بها، وقد كان هذا الأمر في مواضع محدودة.

أما ثلثا الدراسة الباقيان (فيما يتعلق بالموسيقا الشعرية والإيقاع والتصوير الشعري) فلست متنصلاً منهما؛ وإنما وجدتُ إعادةَ النظر فيهما مما يستدعي جهدًا جهيدًا، ويتطلب جلب الكثير من النماذج الأخرى لتغطية الموضوع بشكل شامل، فضلاً عن وقوفي على احتياج البقية الباقية من الدراسة إلى إعادة صوغ وتبويب وترتيب لظهور بعض الأمور المُستجدَّة، واطلاعي على بعض المراجع التي لم تكن متوفرةً لي ساعة كتبت هذه الدراسة، ومن ثمَّ ادَّخرت ما جاء فيهما ليكون نواةً لدراسةٍ جديدةٍ شاملةٍ مُسْتَقْصِيةٍ بإذن الرحمن وبعونه.

وفيما يتعلق بالعنوان الفرعي للدراسة الذي يُعبِّر عن الرسم الكتابي للقصيدة: (**التشكيل البصري الكتابي**) كنت – ساعتها – قد درستُ العديد من المصطلحات التي طرحها الدارسون للتعبير عن هذه الظاهرة الفنية الجديدة في ذلك الوقت، وتحيرتُ من كثرتها وتداخلها مع قلة الدراسات التي عالجتها آنذاك، ووجدت أن أهم أربعة مصطلحات طرحها الدراسون هي:

- **بنية المكان**: الناقد المغربي: محمد بنّيس ١٩٧٩م.
- **التشكيل البصري**: الناقد البحريني علوي الهاشمي ١٩٨٩م[(١)].
- **الاشتغال الفضائي**: الناقد المغربي: محمد الماكري ١٩٩١م.
- **القصيدة التشكيلة**: الناقد المصري: محمد نجيب التلاوي ١٩٩٦م.

وكنتُ – في ذلك الحين – قد رفضت استخدام كل تلك المصطلحات، وآثرت وضعَ مصطلح جديد هو: (المعمار الكتابيّ)، **فبنية المكان** التي استخدمها محمد بنّيس تتداخل مع بنية الشعر للمكان الجغرافي في حديث الشاعر عن وطنه أو غيره من الأمكنة؛ وإن كان المقصود بالمكان فيها: (الورقة المطبوعة)، **والتشكيل البصري** (التي استخدمها الهاشمي وغيره) عرضة للتداخل مع حديثنا عن التصوير الشعري؛ لأنه أيضًا تشكيل بصري، يقاس فيه ما نتخيله من النص الشعري على ما نراه بالعين الباصرة، **والاشتغال الفضائي** (الذي تبناه محمد الماكري) لفظ عام، فالفضاء مقصود به الورقة المكتوب فيها، والاشتغال هو الكتابة، وكل ورقة مكتوبة هي اشتغال فضائي! أما اصطلاح: **قصيدة تشكيلية** (التي استخدمها التلاوي) فهو شمولي عام يعبِّر عن القصيدة في جملتها، ويفترض تقديمها باعتبارها شكلا مرسومًا، ومن ثمَّ لا يمكن أن يتضمن التقنيات البسيطة مثل: علامات الترقيم، أو التقسيم المقطعي، وما شابه ذلك.

(١) هذا الاصطلاح هو الأكثر شيوعًا حتى يوم الناس هذا، وأحسب أنَّ أول من استخدمه بشكل مقصود ومنضبط – فيما أعلم – هو الناقد البحريني علوي الهاشمي، وذلك في دراسته: **تشكيل فضاء النص بصريًّا**، مجلة الوحدة، تصدر عن المجلس القومي للثقافة العربية بالمغرب، العدد: (٥٨-٥٩)، الصادر في أغسطس ١٩٨٩م.

وقد كنت أرى أن (**المعمار الكتابي**) أدل على الظاهرة لدلالته على القصد والإرادة التشكيلية التي تدل عليها كلمة معمار، وقلت: إن تقييده بالوصف في قولنا: (**كتابي**) مما يجعله أكثر انضباطًا وإحكامًا؛ لأنه – إذ ذاك – يدل على نمط بعينه من أنماط المعمار هو الشكل المكتوب بتصميم مقصود، وهذا التقييد يُخرج من دلالته المعمار الذهني الذي تتشكل في القصيدة في تركيب بعينه.

ومع إيماني بأن اصطلاح: (**المعمار الكتابي**) أكثر انضباطًا وأدل على هذه الظاهرة من (**التشكيل البصري**) لما سبق أن ذكرته آنفًا، أقول: مع ذلك أراني الآن معرضًا عنه بعد مرور هذه السنوات الطويلة؛ ومن ثم جعلت العنوان الفرعي لهذا الكتاب: (دراسة في التشكيل البصري الكتابي)، وإنما ذلك لأن اصطلاح: (**التشكيل البصري**) قد تحقق له أهم شروط المصطلح الناجح؛ ألا وهو: القبول الجماعي بعد أن شاع شيوعًا كبيرًا، وغدا معروفًا ومتداولاً بين الدارسين على نحو زالت معه المحاذير السابقة التي تحسبنا لها في دراستنا القديمة، فضلاً عن تقييدي له بالوصف ليكون: (التشكيل البصري الكتابيّ)، مما يزول معه الإشكال تمامًا، ويبدو الذهن منصرفًا عند سماعه إلى المظهر الطباعي للقصيدة على الورق، لا الصورة الشعرية المتشكلة بصريًّا.

وقد حددت ميدان البحث في: (الشعر التفعيلي) على وجه الخصوص، فالشعر التفعيلي – بحكم خروجه على التقنين العروضي الخليلي التقليدي – ذو شكل كتابي أكثر مرونة وقابلية للتعدد، أما الشعر العمودي فهو ذو شكل كتابي منفرد، لا يتيح لكاتبه أن يُبدع عناصر كتابية دالةً بالقدر المتاح للشاعر التفعيلي.

وكانت دراسة الظاهرة على مستوى الشعر العربي في بلدانه المتعددة مدفوعةً بدافع وجداني يرى العرب أمةً واحدةً متجانسةً تبدع أدبًا عربيًّا واحدًا، ثم دافع منهجي يهدف إلى الاستقصاء التام؛ وقد يؤدي التقيد ببلد معين إلى تنحية نماذج

مهمة تدعم الدراسة وتقويِّها، على أننا لا ندرس قضايا إقليمية تبرز في بلد دون سواه، وإنما ندرس قضية تتعلق بالبناء الفني، وهو مما لا يتغير بتغير أوطان الشعراء.

وتجدر الإشارة إلى أن كثرة عناصر (**التشكيل البصري الكتابي**) وتداخلها قد اقتضى مني جهدًا كبيرًا في التبويب والتصنيف، ولم يكن ثمة مناص من الهدم و البناء، وإعادة الترتيب مرةً بعد أخرى حتى استقام على هذا النحو الأخير الذي أَدْرَجْتُ فيه عناصر الكتابة وفقًا لترتيب ظهورها في القصيدة؛ فبدأتُ بالتنسيق الداخلي لكتابة القصيدة، وفي إطار معطيات هذا التنسيق الداخلي بدأت من البسيط إلى المعقد وصولاً إلى الأكثر غرابة و تعقيداً، فبدأت ثم أفردتُ لكل من العلامات غير اللغوية، والإلصاق فصلاً مستقلاً رغم كونهما ضمن عناصر التنسيق الداخلي لما فيهما من تنوع وتميز مع أنهما ضمن التنسيق الداخلي لكتابة القصيدة، وتناولت بعد ذلك: البناء المقطعي باعتباره صورةً كليَّة للقصيدة في مجملها، أو قل: إنه تنسيق كلى لكتابة القصيدة، وختمت حديثي عن عناصر الكتابة بالشعر المجسد، باعتبار هذا العنصر الأخير من أكثر العناصر انحرافًا عن المألوف، وباعتباره متحققاً على المستوى الكلى للقصيدة أيضاً.

وقد لاحظتُ أن الدارسين ابتكروا اصطلاحات متنوعة ومختلفة للتعبير عن بعض القضايا والعناصر الداخلية للتشكيل البصري الكتابي للقصيدة، وأمام ذلك الزحام من المصطلحات التي أفرزتها الدراسات السابقة كان واجباً على دراستنا هذه أن تتأنى لكي تنتقى أو تصوغ اصطلاحاً جديداً حتى تحقق الضبط العلمي المطلوب، ولذا توخيت الإشارة في هوامش الصفحات إلى بقية المصطلحات عندما أتخير مصطلحاً ما، ذاكراً سبب الاختيار وسبب استبعاد بقية المصطلحات، ثم جعلت في نهاية الكتاب ملحقًا أدرجت فيه اصطلاحات التشكيل البصري الكتابي مرتبةً ترتيبًا هجائيًا مع التعريف بها بإيجاز شديد.

ولم تكن الغاية من الدرس والتحليل نصب الموازين ووضع المعايير؛ وإنما كانت غايته التحليل والفهم والتفسير، و الكشف عن إمكانات وسبل استطاع الشعراء أن يصلوا إليها وَاعِيْن ذلك أو غير واعين، ثم ضبطها وتصنيفها وتقنينها.

وأخيرًا أقول: كانت عودتي إلى هذه الدراسة التي كتبتها منذ ثمانية عشر عامًا كاشفةً لي عن بعضٍ من ملامح اختلاف رؤيتي وطبيعة تفكيري التي ربما تطورت بسبب اكتساب مزيد من الخبرات الحياتية أو العلمية، ومن أبرز تلك الملامح اختفاء الروح الهجومية الناقدة التي كانت تلازم ذلك الشاب الصغير، وأزعم أنني أصبحت اليوم أكثر تسامحًا وقبولاً وتفهُّمًا للآخرين الذين أختلف معهم، وأذكر أنني اختلفت مع أستاذي الدكتور عبد الحميد شيحة (حفظه الله) في بعض القضايا التي لم يكن الرجل مقتنعًا بها، وأراني اليوم – أيضًا – غير مقتنع بها، ولم يكن الرجل يلزمني بما يراه هو صوابًا فيما يمكن أن يقوم حوله الخلاف في وجهات النظر، وهذه حسنة لا نجدها في كثيرين من مشرفي اليوم الذين يحبون أن يكون طلابهم صورةً منسوخةً منهم!!

على أن قراءتي لهذه الرسالة الآن طوَّفت برأسي بعض الذكريات الحميمة الماتعة، وأبدت لي أن ذلك الشاب العشريني الذي كنته يوم كتبت الرسالة كان أكثر صبرًا وأقوى جَلَدًا مِنِّي اليوم كهلاً، لم يكن الفضاء الإلكتروني (وهو عصب حياة اليوم) موجودًا ساعتها، ولا تقنيات الهواتف المحمول الذكية، ولم نكن نعرف ساعتها مصوّرات الكتب المبذولة دون جهد..، وكنت أقضي ساعاتٍ طويلة في المكتبة لأنقل سطرين من كتاب، ولقد طفت على مكتبات: (دار الكتب برملة بولاق، ومكتبة القاهرة بالزمالك، ومكتبة مبارك في حي الدقي بالجيزة، والمكتبة المركزية بجامعة عين شمس، والمكتبة المركزية بجامعة القاهرة، ومكتبة دار العلوم)، وكان نظام البحث ساعتها بالفهارس الموضوعة داخل أدراج صغيرة كل واحد منها موسوم بحرف من أحرف

الهجاء، وهذه الأدراج رُتِّبت فيها بطاقات تصف الكتب وطَبَعَاتِها بادئةً باسم المؤلف أو اسم الكتاب، وأذكر أنني أحضرت دفترا وقضيت شهرًا أتردد ساعات كل يوم على المكتبة المركزية لجامعة القاهرة و مكتبة دار العلوم، أقلِّب كلَّ يوم عدةَ أدراج لأتَعَرَّف أسماء الكتب، وأنقل منها في دفتري أسماء وأرقام ما أراه نافعًا، وكان هذا الدفتر في حوزتي حتى عهد قريب.

ويحق عليّ أخيرًا – في هذا المقام – أن أشكر كل من أسدى لي (في تلك السنوات البعيدة) معروفًا في سبيل إتمام هذه الدراسة، وعلى رأسهم أستاذي الحبيب الدكتور: **عبد الحميد إبراهيم شيحة** الذي غمرتني أبوته وأستاذيته، وأستاذي الراحل الدكتور **علي عشري زايد** – رحمه الله وأثابه خيرَ ما عنده – ذلك العلاَّمة الخلوق، الذي لم تمنعه قسوة ظروف مرضه الأخير عن معونةِ طالب علم بإفادة علمية قيِّمة، أو بكتاب يحمله من مكتبته الخاصة، وقد أبقى الله لهذا الرجل الفاضل خير ما يُغْبط عليه من طيب الذكر وحسن السيرة، وكذا كان أستاذي الراحل الدكتور: **تمَّام حسان** ممن لم يبخلوا بعونٍ ونصيحة، وأخيرًا صديقي العزيز: **وائل حنفي** (كان الله له جارًا)، إذ جعل مكتبته الثريّة طوع أمري، ولا أملك لهؤلاء جميعًا سوى الشكر والعرفان.

وفي النهاية أتمنى أن تضيف هذه الدراسة المتواضعة جديدًا إلى حقل الدراسات الأدبية والنقدية، وأن تفلح في إقامة شيء من التواصل بين الشعر وقارئيه، في عصر زاحمت الشعر فيه فنون شتى؛ فما برح يناضل ليسترد مكانته الغابرة التي كان فيها (فن العربية الأول) دون منازع. وهذا والله المستعان وهو ولى التوفيق.

المؤلف: د.أحمد كُريِّم حسين بلال

(مدينة ملَّوي – المنيا)

(ذو القعدة: ١٤٤١هـ– يوليو: ٢٠٢٠م)

ahmedkorimblal@yahoo.com

مدخل تمهيدي تاريخي

لم تكن قضية كتابة الشعر مطروحةً في شعرنا القديم، فقد عُدَّ فناً سماعياً، واعتبرت الأذن قناة أولى لوصوله؛ وكان استقبال الشعر مقروءًا من صحيفة هو الأقل شيوعًا.

وفي ظل سيادة نظم التلقي الشفاهي كانت المهمة الموكلة إلى الكتابة هي مهمة الحفظ، خاصةً حفظ ذلك الشعر الذي تناثر دهراً في صدور الرواة "فلولا وجود الكتابة لغلب سلطان النسيان سلطان الذكر، ولما كان للناس مفزع إلى موضع استذكار"(١).

إن سنن التلقي الشفاهي تجعل المنشد قابعاً في دائرة الضوء، فالأبصار شاخصة إليه، والاهتمام الأكبر متعلق بشخصه، وما تتركه القصيدة من أثر يرتهن بكيفية تأدية المنشد لها "وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد"(٢)؛ ولذا كان على الشاعر أن يلقى شعره بنفسه؛ لأنه أوعى بمقاصده، وأقدر على إيصالها، وإذا ألقى القصيدة غير مبدعها فعليه تَفَهّم معانيها حق الفهم "حتى يتقمص روح الشاعر، ويتشرب عواطفه وأحاسيسه"(٣).

(١) **الحيوان**، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٢٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ١٩٩٦م (٤٧/١).

(٢) **موسيقا الشعر**، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة السادسة، ١٩٨٦م، ص: ١٦٤

(٣) **الشعراء وإنشاد الشعر**، د. على الجندي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٨م، ص:٤٣، وقد أفاض الكتاب في ذكر كيفيات الإنشاد وعادات الشعراء فيه، راجع الفصلين الرابع والخامس.

ولما كان الأمر على هذا النحو فإن الشاعر في ظل هذا النظام التبليغي الشفاهي مَعْنِيٌ بصياغة شعره صياغةً تتركز فيها القيم السماعية التي تتيح لشخصه أكبر قدر من الظهور، أو التي من شأنها أن تؤثر على متلقيها من هذه الوجهة التي تُسْتَقبل منها؛ لكي تَعْبرَ الأسماعَ متسللةً إلى شَغَاف القلوب، وعندئذ تكون حياة القصيدة؛ إذ تجوب الآفاق عندما يحفظها الناس، وإذا لم تبد فيها هذه القيم السماعية فهي قصيدة معيبة أحرى بها أن تستتر في كتاب، وقد كان ناقدو الشعر القدماء يقولون: "ما لم يكن من الشعر حسنٌ عيناً فبطون الكتب أحمل لمئونته من صدور الرجال"[(١)].

وقد كان علماء الشعر في مرحلة مبكرة "يتوهمون أن معرفة الشاعر بالكتابة عيب ينتقص من شاعريته، وذلك لأنهم كانوا يظنون أن معرفة الكتابة أمر حادث طارئ على العرب، وهو من الأمور التي تفسد الأعراب وسليقتهم اللغوية"[(٢)]، ومن ثمَّ يشتد لومهم للشاعر إذا بدا في شعر الشاعر ما يدل على معرفته بالكتابة، ومن ثم عابوا الشاعر: أبا النجم العِجْلي[(٣)] عندما شبه حركة رجليه في اضطرابهما بالحركة التي تحدث في يد الكاتب عند كتابة حرفي اللام ألف (لا)، كما عابوا الشاعر: ذا الرمة[(٤)] عندما شبه عين الناقة بحرف الميم، ومنحى اللوم على هذين الشاعرين متعلق بمعرفتهما

(١) العبارة منسوبة للمُفضَّل الضبِّي (ت:١٨٩هـ)، وقد نقلناها عن كتاب: **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، أبو عبيد الله المرزباني (ت٣٨٤هـ)، تحقيق: محمد على البجاوى، منشورات: دار الفكر العربي، القاهرة، (دون تاريخ)، ص: ٤٤٢

(٢)**مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**، د. ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، الطبعة السابعة: ١٩٨٨م، ص: ١١٦، وفي الكتاب نفسه مجموعة أخبار عن شعراء كاتبين يحرصون على إنكار معرفتهم بالكتابة انظر ص: ١١٧و ١١٨

(٣) **أبو النجم العجلي** (توفي: ١٣٩هـ)، شاعر من العصر الأُموي.

(٤) **ذو الرمة** (توفي: ١١٧هـ)، شاعر من العصر الأُموي.

للكتابة، إذ لولاها لما وقع في شعرهما مثل هذه التشبيهات المعيبة في وجهة نظر الناقدين القدامى[1]، وبَيّنٌ أن هذا النقد خارجي لا علاقة له بما تقوله القصيدة، فهو يتجاهل ندرة التشبيهين وطرافتهما، ويتجاهل جدة الصورة وابتكارها؛ وما ذلك إلا لأنها صورة تكشف عن طابع حضري يشكك في سليقة الشاعرين اللغوية.

إن الفطرة الشعرية النقية تظل دائماً معيار الإجادة – من هذا المنظور الشفاهي – ولذلك يرى الناقدون أن "الذي يورده الأعرابي – وهو محتذ على غير مثال – أحلى في النفوس **وأشهى إلى الأسماع**، وأحق بالزيادة والاستجادة"[2].

لقد ظل النقد الأدبي القديم – في ظل هذا النظام الشفاهي – مشغولاً بترسيخ القيم السمعية التي تهتم بحسن المطالع والخواتم، وتآلف الألفاظ كيما تكون حسنةً في أذن السامع، ومن ذلك مراعاة حسن الابتداء ليكون مطلع القصيدة "داعيًا إلى الاستماع لما يجيء بعده من كلام"[3]، وضرورة اجتناب الناظم لبعض الحروف التي يضيق عنها مجال الكلام مثل: (الثاء والذال والخاء والسين والصاد والطاء والغين)[4]، أو التكرار المفرط لبعض الأحرف، مما يجعل الإنشاد متعثرًا والصوت مُنفِّرًا[5].

---

(١) راجع: **الموشح** للمرزباني، ص: ٢٣٢ و٢٣٣

(٢) **الموازنة بين أبى تمام والبحتري**، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت٣٧٠ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الميسرة، بيروت ١٩٨٧م ، ص: ٢٤

(٣) راجع: **الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: د. مفيد قميحة ،دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية: ١٩٨٤م، ص: ٤٩٦ و ص: ٤٠٥

(٤) راجع : **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوى طبانة ، نهضة مصر، القاهرة (دون تاريخ)، (١/١٩٥).

(٥) راجع كتاب: **الموشح** للمرزباني، ص: ٣٦٩

وقد تجاوز الأمر مسألة الحرص على نقاء الصوت ووضوحه وسلاسته إلى: بساطة التركيب مراعاةً لقدرة السامع على ملاحقة الأفكار ومتابعة المنشد، ولذا كان على الشاعر "أن يتجنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغَلِقَة، والإيماء المشكل، وأن يستعمل من المجاز ما قارب الحقيقة، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني"(١)، والمعاني ذاتها تكون معيبةً إذا كانت مخالفة للعرف أو آتية بما ليس في الطبع(٢).

إن هذه المبادئ والمعايير النقدية التي ذكرناها قد وُضِعَت لصالح السامع، وهو أمر قد جعل النقد القديم "يتأسس محورياً على مبدأ السماع، وعلى مستوى الصلة بين الشعر وسامعيه"(٣).

لم يكن إرضاء السامع وإمتاعه هو السبب الوحيد في ترسيخ مثل هذه القيم الشفاهية السمعية في مبادئ النقد الأدبي القديم؛ ولكن هذه القيم السمعية كانت قد ترسخت – أيضاً – من جَرّاء إكبار النقد العربي القديم للقصيدة الجاهلية (ذات التقاليد الشفاهية)، فقد بدت هذه القصيدة الجاهلية – بدوافع أيديولوجية – في زمن كثرت فيه شعراء الموالي، وانحرف فيه اللسان العربي القويم عن فطرته البدوية النقية "أعمق وأقوى ما يفصح عن الهويّة العربية وتمثلها، ولهذا كانوا يعدون كل خروج عليها خروجاً عن هذه الهوية، وانحرافاً عن المثال الشعري، وإفساداً للشعر العربي ذاته"(٤).

---

(١) **عيار الشعر**، لابن طباطبا العلويّ (ت٣٢٢ هـ)، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالإسكندرية مصر، الطبعة الثالثة (دون تاريخ)، ص: ١٥٨

(٢) راجع كتاب: **نقد الشعر** لقدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (دون تاريخ)، ص: ٢٠٣

(٣) **الشعرية العربية**، أدونيس على أحمد سعيد، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى: ١٩٨٥، ص: ٢٢

(٤) **السابق**، ص: ٣٣ و٣٤

ليس في مقدور الكتابة أن تكون حينئذ غير "رسوم وأشكال تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس"[(١)]، وغاية الأمر في ذلك أن توجه النصائح إلى الخطاطين والناسخين لكي يجودوا خطوطهم، ويراعوا اعتدال السطور؛ فهذا هو المنحى الجمالي الوحيد الذي يمكن للكتابة أن تقدِّمه للقارئ[(٢)].

على أن دارس هذه القضية لا ينبغي أن يغفل عن تلك المحاولات التراثية البكر التي ربما كانت ثمرةً من ثمرات تجويد الخط، والتي راحت كتابة الشعر فيها تستشرف أفقاً جديداً لا ينحصر في مجرد تدوين ؛ بقدر ما تسعى إلى إبراز جمالية كتابية خاصة، وقد جاءت هذه المحاولات في عصور متأخرة على يد عدد محدود من الشعراء على رأسهم: **القاسم بن على الحريرى**[(٣)]، وشاعر آخر يدعى **صفي الدين الحلى**[(٤)]، وقد يدل التباعد الزمني الذي امتد قرنين من الزمان بين هذين الرائدين على كون هذه المغامرات الكتابية طفراتٍ غير منتظمة، تلوح جذوتها وتنطفئ، ثم تعاود الظهور من جديد بعد طول اختفاء. وقد كان مما وقفت عليه من تلك الجماليات الكتابية التي حاول الشعر القديم من خلالها مغازلة عين القارئ جملة لا بأس بها من الفنون، وقد أحصيتها وصنَّفتها في أربعة اتجاهات كبرى[(٥)]:

---

(١) **مقدمة ابن خلدون**، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون (ت٨٠٨ هـ)، تحقيق: د. على عبد الواحد وافي، نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، الطبعة الثالثة (دون تاريخ) (٦٩١/٢).

(٢) انظر في ذلك: **إحكام صنعة الكلام**، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي (توفي في القرن السادس الهجري والسنة بذاتها مجهولة)، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة العربية، بيروت،(دون تاريخ)، ص: ٤٥، يقول الكلاعي إن على الخطاط تجويد الخط لكي لا تكون رداءته كالقذى في عين القارئ.

(٣) شاعر وأديب كبير ذائع الصيت من العصر العباسي، وهو صاحب مقامات الحريري، توفي سنة: ٥١٦ هـ

(٤) شاعر وأديب كبير عاش في العصر العباسي الرابع (فترة سلطنة المماليك في مصر)، توفي: ٧٥٢هـ.

(٥) اكتفيت بالرصد السريع دون ذكر أمثلة لعدم الإطالة، لأن هذه الأنماط واقعة خارج ميدان بحثنا.

أولاً: إبراز جمالية خطية من خلال صياغة شعرية خاصة:

يصوغ الشاعر قصيدته صوغًا يستوجب كتابةً غير مألوفة، وذلك من خلال وسائل متعددة، منها: (نقط الإعجام)؛ فقد يأتي الشاعر ببيت كل حروفه منقوطة، أو بيت فيه كلمة كل أحرفها منقوطة، وأخرى كل أحرفها غير منقوطة على التوالي، أو يبدأ كل كلمةً من كلمات البيت بحرف منقوط وتكون بقية أحرف الكلمة مهملةً، أو العكس، وقد يُبْدئ كل كلمة من كلمات البيت بحرف معجم وتكون بقية أحرفها مهملة، أو العكس .

وقد يعتمد الشاعر على: (هيئة كتابة الحروف)، فيأتي ببيت لا توصل أحرفه جميعاً ويسمى المفكك، وقد يجمع الشاعر في بيته بين كلمات متجانسة في الرسم الكتابي، لا فرق بينهما إلا من خلال نقطة واحدة مثل كلمتي: (جندها) و(جيدها)، وهكذا تبدو كلمات البيت كله متجانسة في الكتابة، وهو ما يسمونه: (تجنيس الخط)[1].

(١) انظر أمثلة وتعليقات وشروحاً على هذه الأنواع بترتيبها في المراجع التالية :

- **(الوافي في نظم القوافي)** أبو الطيب صالح بن يزيد الرندي (ت ٦٨٤هـ)، مخطوط محفوظة في دار الكتب المصرية برقم: (أدب تيمور٦٠٣)، الصفحات : ١٢٤/١٢٤/ـ/ . /. /١٢١/ ١٢١ / ١٢٢، وقد حقق هذا الكتاب في أطروحة جامعية تقدم بها محمد الخمار الكنوني لكلية الآداب جامعة الرباط ١٩٧٤، ولم ينشر الكتاب إلى الآن لوفاة محققه رحمه الله.
- **بديع التحبير، شرح ترجمان الضمير**، محمد بدر الدين الرافعي الخلوتي، المطبعة العلمية بمصر، (١٣١٢هـ=١٨٩١م)، الصفحات: ٨٠/٣٩/٨٠/٨١/. /٨٠/٨٢/ ٨
- **مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني**، د. بكرى شيخ أمين، دار الافاق الجديدة بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م، الصفحات: ٢١٨/٢١٩/٢١٨/٢١٩/٢١٩/٢٢٢/٢٢٠ ويسميه التجنيس الغريب.

ثانيًا: إبراز كلمة أو معنى من خلال الكتابة:

وفي هذا المنحى يُبرز الشاعر ما يُضمِّنه لشعره من حكمٍ أو أمثالٍ أو أقوال مأثورة؛ لأنها عندما تخضع للوزن قد تتبدد كلماتها بين كلمات الأبيات، فيكتب الكلمات المُضمَّنة بحبرٍ ذي لون مخالف، أو يضعها بين قوسين، ويسمى هذا الصنيع: (التلويح).

وقد يريد الشاعر – في هذا المضمار – إبراز اسمٍ ما، يغلب أن يكون اسم من يمدحه بشعره، أو اسم حبيبته التي يتغزل فيها، فيبدأ أول كل كلمة في أول كل بيت من أبيات القصيدة بحرف من حروف ذلك الاسم حتى يتمه، فإن جُمعت أوائل أحرف الأبيات متتالية كوَّنت الاسم المقصود، ويسمى هذا الصنيع: (التطريز).

ومن أشهر تلك الاستخدامات ما يسمونه: (التأريخ)، فكل حرف من الأحرف الهجائية يرمز إلى رقم معين، ويتعمد الشاعر نظم أبياته بحيث يكون مجموع ما ترمز إليه حروفها أو مجموع جزء مميز من هذه الحروف مكوناً لتاريخ واقعة تكون الأبيات – عادة – منظومة فيها[1].

ثالثًا: إتاحة كيفيات متعددة للقراءة:

وفي هذا المنحى قد يُغْفِل الشاعر إعجام كلمة ما ليترك للقارئ حرية إعجامها، والكيفيّات المتعددة لإعجام كلمة ما يتولد عنها كلمات متعددة يصح بها المعنى ولا يفسد الوزن، وذلك ما يسمونه: (التصحيف).

---

(١) انظر أمثلة وتعليقات وشروحاً على هذه الأنواع بترتيبها في المراجع التالية :

- **بديع التحبير** : ٧٧ / – / ١٠٣ و ١٠٤
- **مطلعات في الشعر المملوكي والعثماني** : – /٤٢٤ / من ١٦٧ إلى ١٦٥
- **العروض الواضح**، د. ممدوح حقي، دار الكتب العربية (لم يُذكر عنوان الناشر) الطبعة الأولى: ١٩٨٨م، الصفحات: ١٨٥ ويسميه المضمن / ١٨٤/من ١٨٥ إلى ١٨٧

وقد يكتب الشاعر أبياتاً تقرأ من جهة اليمين إلى اليسار، أو من جهة اليسار إلى اليمين، ولا يتغير محتواها في حالتي القراءة، وذلك ما يسمونه: (ما لا يستحيل بالانعكاس).

وبعض الأبيات تُقرأ من جهة اليمين مدحاً؛ فإذا قُرئت من جهة اليسار استحالت هجاءً وذلك ما يسمونه: (القلب).

وثمة قصائد تترك فراغاً واسعاً بين كل كلمة وجاراتها؛ فتقرأ أبياتها عموديةً أو رأسيةً، ولا يتغير محتواها، وذلك ما يسمونه (الطرد والعكس).

ومن هذا القبيل قصائد تتوحد خواتم بعض كلماتها، فتصبح قوافي داخلية، وتنتهي القصيدة بقافية موحدة مخالفة لهذه القوافي، فإذا قرئت القصيدة كاملةً صارت قصيدةً واحدةً، وإذا توقف القارئ في منتصف الأبيات عند قافية من هذه القوافي الداخلية ثم عاود القراءة من أول البيت التالي لينتهي إلى حيث وقف كانت هذه قصيدةً داخل القصيدة، وقد تختلف القصيدة الداخلية في الوزن مع القصيدة الرئيسية، أو تتفق معها ولكن يصبح البحر مجزوءًا، وهكذا تتعدد القصائد المركبة في قصيدة واحدة تبعاً لعدد القوافي الداخلية في كل بيت، وهذا ما يسمونه (التفصيل) أو (التشريع).

ومن هذا القبيل قصائد تسمى (المخلعات)، وهى أبيات تكتب بحيث تتقاطع كلماتها وتتداخل فتقرأ بكيفيّات متعددة من أعلاها، ومن أسفلها، أو من أحد جوانبها، وفي كل مرة تتوالد أبيات جديدة[1].

---

(١) انظر أمثلة وتعليقات وشروحاً على هذه الأنواع بترتيبها في المراجع التالية:

- **الوافي بنظم القوافي**: ١٢١/٢٢٢/-/١٢١/الباب السادس والثلاثون في التفصيل، وقد أفاض الرندي فيه وأسهب من ١٢٦ إلى ١٣٢.

- **بديع التحبير**: ٨٧/٦٨/-/٨٥ ويسميه التشريع/ -

(يُتْبَع) ⬅

رابعًا : تقديم الشعر في شكل مرسوم

وفي هذا النوع تختفي الكلمات إلى حد ما؛ فتغدو صعبة القراءة؛ لأنها تمثل شكلاً كلياً مرسوماً، وقد يمثل هذا الشكل المرسوم – في الغالب – معنى القصيدة، والناظر إلى القصيدة ذاك يراها أشبه ما تكون بلوحة مرسومة، ومن هذا النوع ما يسمونه: (التختيم)؛ حيث ترسم القصيدة على شكل خاتم، ومنه (التشجير) حيث تُرسم القصيدة على شكل شجرة، ومنه الشعر الهندسي حيث ترسم القصيدة على شكل دائرة أو مربع أو مثلث .. إلخ[1].

تعليق عام على النماذج الأربعة:

لعله من البين أن تلك الأنماط الأربعة يُستَقْطبُ فيها المقول الشعري لصالح الشكل الكتابي؛ بمعنى أن النموذج الكتابي يكون هدفاً في حد ذاته، مما يجعل هذه

=

- **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني** -/٢٠٠/٢٠٢ و ٢٠٣/١٨٦/١٩٧، وقد أورد فيها مخلعة كتبها الوزير لسان الدين بن الخطيب الأندلسي الغرناطي (ت٧٧٦هـ)، هي أشهر وأكبر المخلعات، فهي مكونة من اثني عشر بيتا تقرأ بكيفيّات متعددة؛ فيخرج منها أربعمائة وستين بيتاً طرداً وعكساً.
- **العروض الواضح** : -/١٨٣ ويسميه المعكوس /١٨٣ /-

(١) انظر أمثلة وتعليقات وشروحاً في المراجع التالية :

- **الوافي بنظم القوافي**: نموذجين للتختيم، ص: ١٣٣ و ١٣
- **بديع التحبير**: ص: ٨٢ مشجرة، و ص: ٤٥ دائرة نجميّة.
- **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**: مشجرات من ص: ١٨١ إلى ص: ١٨٥، والشعر الهندسي: من ص: ٢٠٩ إلى ص: ٢١٧.
- **القصيدة التشكيلية**، د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨م، أمثلة وتحليلات للشعر الهندسي من ص: ١٢٤ إلى ص: ١٣٨، وعرضًا لبعض المشجرات مع التعليق عليها من ص: ١٥٢ إلى ص: ١٦٢
- **العروض الواضح** : راجع نموذجين للشعر الهندسي ص: ١٨٨ و ١٨٩، وراجع تعليقًا على التشجير دون تمثيل له في ص: ١٨٩

الأنماط تبدو شكلية، وقد علَّق ابن الأثير على بعض الألوان الشعرية التي كتبها الحريري في هذا المضمار قائلاً: "إنها ليست من البلاغة والفصاحة في شيء على ما فيها من جهد ومشقة"[(١)]، وقال معلقاً على قصيدة مرسومة على شكل شجرة أطلعه عليها واحد من شعراء المغرب: "كل ذلك الشعر – وإن كان له معنى – ضرب من الهذيان، وأولى به أن يلحق بالشعبذة لا بدرجة من درجات البلاغة والفصاحة"[(٢)]، وعلى نفس النحو تبدو هذه الأشكال الشعريّة عند بعض المعاصرين: "ألاعيب وبهلوانية"[(٣)].

ولعل اللافت في كلام ابن الأثير عن هذه الأشكال الشعرية اتِّخاذ البلاغة والفصاحة معيارًا للقياس، ونفي الشعريّة عنها لأنها ليست ركناً من أركان البلاغة والفصاحة (وهما عماد النظام الشفاهي)، ومن ثم يمكننا أن نفهم السبب في ندرة هذه الأعمال، والسر في عدم ذيوعها وانتشارها، فظلت الكتب القديمة التي احتوتها مقفلة على ودائعها، لا يقع القارئ عليها إلا عفواً بين خبايا الأوراق، بينما ظلت القصيدة العمودية الشفاهية المتمثلة بأرقى صورها في القصيدة الجاهلية مناط الاهتمام وبؤرة الشاعرية.

ولعل السبب في محدودية هذه التجارب قلة روادها، وعدم الرغبة في تعميمها، بل إن تلك التجارب كانت تطرح باعتبارها تنويعات تتعايش في هدوء وسلام مع الشعر العمودي؛ فضلاً عن بدائية أدوات الكتابة في ذلك الزمان خلافًا لضخامة معدات الطباعة في زماننا، وضعف وسائل التواصل الجماهيري التي لا

(١) **المثل السائر**، (٣/٢١١).

(٢) **السابق**: نفس الصفحة.

(٣) جعل الدكتور ممدوح حقي – رحمه الله تعالى – هذه العبارة: (ألاعيب وبهلوانية) عنوانًا للفصل الذي تندرج فيه هذه الألوان الشعرية في كتابه: **العروض الواضح**، ص: ١٨١

تُسعف في تعميم التجارب الإبداعية الجديدة وإطلاع الناس عليها، وبناءً على ذلك كله ظل نموذج الشعر العمودي هو كل الشعر ولا سواه، ومن ثم كانت تلك المحاولات بمعزل عن شروط التلقي لدى السواد الأعظم الذين عاصروها[1].

وعندما نتجاوز هذه المرحلة إلى عصرنا الحديث فإننا نلتقي بالمطبعة التي واكب ازدهارها فترة الإحياء وريادة مدرسة البارودي التي نظرت إلى القصيدة الجاهلية وما حاكاها من شعر التراث نظرة الإجلال عينها؛ فحاكت النماذج التراثية الراقية ذات التقاليد الشفاهية؛ بيد أن ثقافة المطبعة – بمؤهلاتها التي تفوق ثقافة المخطوط – استطاعت أن تغير من مهام الشاعر في القرن العشرين فهو "رجل يخاطب قراءة من وراء المطبعة، أو ستار التمثيل؛ فلا تلزمه صفة من صفات النديم، ولا هو يحتاج إلى مزاجه وأساليب تفكيره، وقد يقضي حياته كلها دون أن يرى قراءة أو يروه"[2].

وتبعاً لذلك فثمة مخالفة للأسلوب الشعري القديم قد تمت بفضل الطباعة، وتبلورت من خلال هذه المخالفة اتجاهات الشعر في النصف الأول من القرن العشرين، وكان ذلك مصحوباً بثبات في الرسم الكتابي للقصيدة.

ووصولاً إلى تجربة الحداثة وظهور شعر التفعيلة الذي أتاحت له عدم نمطية كتابته أن يغترف من معطيات الطباعة، وأن يصبح شعراً كتابياً بحق: أصبحت كتابية الشعر قضية ملحّةً تستوجب الطرح والدراسة؛ إذ اختلف أسلوب الصوغ الشعريّ

(١) راجع في ذلك : **الشكل والخطاب، مدخل لتجليل ظاهراتي**، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى: ١٩٩٨م، ص: ١٧٦

(٢) **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، عباس محمود العقاد، نهضة مصر للنشر، القاهرة (دون تاريخ)، ص: ٢٧٩، وتفرقة العقاد بين شاعر المطبعة وشاعر المجلس الذي تكون له صفة النديم (وما تتطلب من بلاغة الشعر المسموع) لَفتة شديدة الأهمية، وبادرة غير مسبوقة للعقاد، وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب سنة: ١٩٣٧م.

تماماً عن أساليب صوغ الشعر العمودي القديم والمعاصر؛ وقد لا نبالغ إذا قلنا إن بعضًا من هذه الفنون الشعرية وصل إلى حدٍّ لا يسمح بإنشاده على سامع، ولا يمكن استقباله إلا مكتوبًا.

وكان من تبعات كتابية الشعر استحداث طرق غير مألوفة في كتابته أصبحت بمثابة أدوات بلاغية يوظفها الشاعر معززاً بها الأثر الجمالي للقصيدة، وما كانت هذه البدع الكتابية لتنشأ لولا إمعان الشعر في الكتابية التي فرضتها الطباعة، ولم يكن لبعضٍ من هذه القصائد أن تمارس جماليتها إذا أنشدت على جمهور من السامعين.

الفصل الأول

التنسيق الداخلي لكتابة القصيدة

من نافلة القول أن توصف كتابة الشعر العمودي بالصرامة أو بالثبات؛ فلقد طالما ألفت عين القارئ مطالعته وقد دُبِّج على هيئة عمودين متوازيين يمتد بينهما فراغ، وتلك صورة لا يغيرها تغير البحر العروضي إلا تغييرًا طفيفًا لا يتجاوز مبلغ المساحة التي تشغلها الكتابة من الصفحة تبعًا لعدد التفاعيل، أو لاستخدام البحر تامًا أو مجزوءًا ؛ ومن ثم لا يمكن اعتبار كتابة الشعر العمودي لونًا من ألوان التشكيل البصري الكتابي؛ بل قل هو تشكيل كتابيٌّ ثابتٌ سَلَفَ إعداده.

كتابة الشعر العموديّ – إذن – ذات علاقة وثيقة بطبيعة البحر الشعري، ومن الوارد أن تبلغ صرامته حدًا تُبتر معه الكلمات موزعةً على شطرين إن كان ثمة تدوير في الأبيات[1]، وهذه الكتابة – في رأي الشيخ محمود محمد شاكر رحمه الله

(١) حاول بعض الباحثين التماس تبرير جمالي لكتابة الشعر العمودي، ومن ذلك قولهم بأنَّ:

– الشاعر العمودي يُحاكي بناءه الجسدي المنقسم إلى شطرين متناغمين تمامًا؛ (عينين، أذنين، يدين، ساقين، ..إلخ)، انظر: **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي المعاصر**، د. محمد نجيب التلاوي، ص: ٣٩

– أنَّ فزع العربي القديم من الفراغ المحدق به في الصحراء هو الذي جعله يصنع هذه البنية المكونة من الأوزان الطويلة مع قوافيها المطردة، وهو ما ينعكس في الكتابة أيضًا، انظر: **تشكيل فضاء النص بصريًا**، د.علوي الهاشمي، **مجلة الوحدة**، العدد ٥٨، ٥٩ المذكور سابقًا، ص: ٧٤

– تأمل العربي القديم بيئته وحاول محاكاة عناصرها، فهو يحاكي: الباب ذي المصرعين، ويحاكي دورة الشمس في السماء صعودًا وهبوطًا، فمصراع البيت من الصرعين وهما طرفا النهار، أو هو محاكاة لبيت الشَعْر (الخيمة)، والفراغ في الشعر العمودي يقابله عمود الخباء الذي يشطره إلى شطرين متساويين، انظر: **الشكل والخطاب**، محمد الماكري، من ص: ١٣٩ إلى ص: ١٤٥

وكل هذه التبريرات في وجهة نظري: مجرد افتراضات مُرتجلة تفتقد التوثيق العلمي التاريخي المُحكم، وتتجاهل الثوابت العلمية التي يقول بها التاريخ الأدبي، فالشاعر الجاهلي الأول كان أميًّا يقول الشعر ارتجالاً ولا يكتبه، والأوزان القصيرة كانت أسبق من الطويلة بما يناقض فكرة الفزع من الفراغ.

تعالى – من اختراع العروضيين لضبط إيقاع الأبيات، وبيان ما يجوز فيه وما لا يجوز، وبيان أوجه الخلاف بين شطري البيت بصورة أوضح، فاتبعهم الناس في ذلك إلى يومنا هذا، حتى صار محققو الدواوين القديمة يفصلون بين الشطرين وهما في الأصل كتبتا متصلتين[1]، ومن ثمَّ لا يمكن أن يكون لها أبعاد جمالية أو دلالية، ومحصلة القول في هذا الأمر أن كتابة الشعر العمودي لا تطرح جمالية ذات علاقة بالدلالة أو البناء، فإن كان ثمة جمال مظهري ناتج عن تواز أو توازن أو تناغم بين الشطرين فهو من جراء تمثيل الموسيقا تمثيلاً صارمًا، فكل هذه القيم الجمالية تتحقق سماعًا؛ ثم تتحقق في الكتابة تمثيلاً للمسموع.

وعلى الجانب الآخر لا نجد الشعر التفعيلي يتبع نمطًا بعينه في تنسيق كتابته، تبدو معها القصيدة سطورًا متآكلة الأطراف، متباينة الطول والقصر؛ بل إنه ليمكننا القول إن الشاعر يبتدع لكل قصيدة نسقًا كتابيًا خاصًا لا يتكرر في غيرها من القصائد.

وعندما يُنَسِّق الشاعر التفعيلي قصيدته فإنها تتبدى أسطرًا تعج بالحركة، تتمدد وتنكمش، تتنامى وتتقلص؛ فتضع القارئ في جو مُتَوتر لا يتاح لقارئ الشعر العمودي ذي الشكل الكتابي الثابت، ولعل هذا الجو المتوتر الذي تضعنا فيه كتابة الشعر التفعيلي كان مدعاة لقصيدة النثر أن تصطنع ذلك النسق الكتابي التفعيلي رغم خلوها من الموسيقا، ومن ثم كان حريًا بها أن تُكتب كما تكتب المقالات النثريّة.

---

(١) كلام الشيخ محمود شاكر ورد في كتاب مخطوط توفي – رحمه الله – قبل طباعته هو: **كتاب الشعر**، وقد نقلت كلامه هذا عن كتاب: **علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي**، د: محمد جمال صقر، منشورات: المؤسسة السعودية للنشر، القاهرة ٢٠٠٠م، هامش رقم: (٢) ص: ١٤٩، الذي نقله – بدوره – عن مخطوطة الكتاب، وقد لاحظت كتابة الأبيات بهذه الطريقة التي أشار إليها الأستاذ محمود شاكر في مخطوط كتاب: **الوافي في نظم القوافي** للرندي.

وليست استعارة هذا النسق الكتابي مقصورةً على قصيدة النثر وحدها، فكثير من الروائيين وكتاب المقالات يصطنعون هذا النسق في أجزاء من المكتوب رغبةً منهم في نقل التوتر الشعري إلى القارئ في تلك المواضع المكتوبة بهذه الطريقة.

ولو جاز لنا أن تتمثل هذا الأمر فمن الممكن إعادة كتابة قطعة من النثر المبتذل الذي نطالعه في الصحف كل يوم دون اكتراث كعبارة : "يتوقع الخبراء زيادة الطلب على الحديد بعد الركود الذي شهدته السوق خلال الفترة الماضية، وعودة النشاط إلى شركات الاستثمار العقاري" [٥] لتكون على هذا النحو[١]:

يتوقع الخبراء

زيادة الطلب..

على الحديد..

بعد الركود الذي شهدته السوق.

خلال الفترة الماضية،

وعودة النشاط ..

إلى شركات الاستثمار...

العقاري.

إن هذه العبارة في صورتها الكتابية الجديدة الشبيهة بكتابة الشعر التفعيلي ليست شعرًا، ولا نزعم أنها غدت شعرًا بهذا النسق الكتابي الجديد، لكنها أيضًا ليست تلك العبارة المُبتذلة في حنايا ذلك الخبر الصحفي الذي جلبناها منه، إنها

(١) العبارة مأخوذة من خبر بجريدة: **الأهرام** المصرية، العدد ٤٥١٠٠ الصادر في:٣٠ مايو ٢٠١٠م ، ص: ١

وهي في هذا النسق الكتابي الجديد تبدو أكثر حيويةً وتوترًا؛ فقد أُبرزت الجمل والعبارات، واستأثرت بعض الكلمات بسطر منفرد، وقُطِّعت الدوال وأُعيد توزيعها على السطور، فهذا الشكل الكتابي الذي أعدنا توزيعها فيه يعمل – إذن – على إثراء الكلام بروح جديدة.

وعلى النحو نفسه يرى بعض الناقدين أننا لا يمكننا اعتبار توزيع الأسطر والكلمات على سطور الشعر التفعيلي أداةً لضبط التوافق العروضي والإيقاعي بقدر ما يمكننا اعتباره وسيلةً تعين على إضفاء لمسة شعريّة على اللغة[١]؛ فالنسق الكتابي للشعر التفعيلي أكثر مرونة من النسق العمودي الذي أصبحت جماليته مستهلكة، ولم تعد مثيرةً لمن يُطالعه، لأنه لا يطرح جديدًا يُذكر.

ولعل مرونة النسق الكتابي التفعيلي راجعة إلى تَخَفِّي أبياته، فهي تدعو القارئ إلى أن يتلمسها أثناء القراءة، فلا تكفي نظرة عابرة لتحديد مبتدأ البيت ومنتهاه كما هو كائن في الشعر العمودي الذي تكشف أبياته عن نفسها في وضوح.

لقد دعت الشاعرة: نازك الملائكة[٢] الشعراء إلى أن يجعلوا من كل سطر وحدة موسيقية "ينبغي أن يكون بينها وبين أي وحدة أخرى فصلاً ملحوظًا بترك فراغ على الورق"[٣]، ولو استُجيب لهذه الدعوة وسارت الأمور على هذا النحو لحُسمت قضية التشكيل البصري الكتابي تمامًا – إن صحت تسميته إذ ذاك تشكيلاً – فيقال إن تفاوت الأسطر طولاً وقصرًا إنما منشؤه تفاوت عدد التفعيلات في كل بيت!

---

(١) راجع: **أساليب الشعرية المعاصرة**، د. صلاح فضل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م، ص: ٤٤٥

(٢) **نازك الملائكة**: (١٩٢٣م–٢٠٠٧م)، شاعرة عراقية من رواد الشعر الحر (الشعر التفعيلي).

(٣) **قضايا الشعر المعاصر**، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثامنة، ١٩٩٢، ص: ١٨٦

على أنَّ السطر الشعري التفعيلي لم يخضع لتقنين صارم، فمن الممكن أن يكون السطر الشعري بيتًا يمثل وحدة موسيقية –كما أرادت نازك الملائكة – ومن الممكن أن يحمل مجموعة تفعيلات متوالية غير مستقلة؛ إذ يطول البيت الشعري فيكون بمثابة "نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر"[(١)]، ولذا فالبيت التفعيلي ليس مرادفًا للسطر الشعري؛ إذ إن البيت أعم وأشمل، ومن الممكن أن نحدد العلاقة بين البيت الشعري والسطر الشعري بصورة مبدئية من خلال النموذج التالي للشاعر العراقي: **مظفر النواب**[(٢)] من قصيدة **ثلاث أمنيات على بوابة السنة الجديدة:**

١– أي إلهي إن لي أمنيةً ثالثةً
أن يرجع اللحن عراقيًا
وإن كانَ حزينْ
٢– ولقد شط المذاقْ
٣– لم يعد يذكرني منذ اختلفنا أحد في الحفل
غير الإحتراقْ.
٤– كان حفلاً أمميًا
إنما قد دعي النفط ولم يُدْع العراق[(٣)]

(١) **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٩٤م، ص: ٩٤

(٢) **مظَفَّر النوَّاب**: شاعر عراقي ولد سنة: ١٩٣٤م، وهو معارض سياسي يعيش في لندن.

(٣) **الأعمال الكاملة** (غير مقسمة إلى دواوين)، دار قنبر، لندن ١٩٩٦م، ص: ٤ وجميع القصائد لم توضع فيها همزات سواء كانت ألف وصل أو همزة قطع، وقد تصرفت في وضع همزات هذه الفقرة، ووضعت همزة في كلمة (الاحتراق) ضبطًا للوزن الذي ينكسر إذا نطقت بألف الوصل.

إن هذه الأسطر الثمانية ليست سوى أبياتٍ أربعة كان في وسع الشاعر كتابتها في أربعة أسطر؛ لكنه نَسَّق كتابتها على النحو التالي:

- امتد البيت الأول ثلاثة أسطر لا يتاح للقارئ أن يقف بالسطر الأول أو الثاني منها؛ لأن مواصلة القراءة بعد هذا الوقف تخل بالعروض.
- أما البيت الثاني فهو سطر شعري واحد.
- والبيت الثالث سطران يقرآن معًا ولا يتاح الوقف على الأول منهما.
- أما البيت الرابع فهو – وإن تكوّن من سطرين – يتيح للقارئ أن يقف على السطر الأول أو يقرأهما معًا، والوزن مستقيم في كلا الحالين؛ لأن نهاية السطر تفعيلة تامة (فاعلاتن).

ومن ثمَّ يتضح لنا أن البيت التفعيلي بيت مرن، يخفي تخومه لكي "يظهر حركة القصيدة الدائبة، فإن القارئ إذا غفل – مع هذا التوزيع – قليلاً ضاع منه وزن القصيدة وفسد، واضطر أن يعيد القراءة"[(١)].

إن انفتاح البيت الشعري بهذه الطريقة أسلم للشاعر زمام الأمور؛ فعندما تكون الكتابة تمثيلاً حرفيًا للموسيقا لن يكون لكتابة القصيدة أبعاد فنية أو جمالية، لقد كان على الشاعر أن يزحزح تلك العلاقة الصارمة بين الكتابة والموسيقا "لكي يتضح ما كان كامنًا من إمكانية إشباع الكتابة بالمعنى الشعري"[(٢)]؛ بما يؤدي إلى ظهور عناصر التشكيل البصري الكتابي. وفيما يلي يتناول هذا المبحث ما كان من هذه العناصر متعلقًا بالتنسيق الكتابي للكلمات داخل القصيدة نفسها.

---

(١) **علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي**، د: محمد جمال صقر، ص: ١٥٣

(٢) **تحليل النص الشعري، بنية القصيدة**، يوري لوتمان، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص: ١١٠

أولاً: تنامي الأسطر الشعرية وتقلصها

لما كانت القصيدة المكتوبة في عزلة عن موقف الاتصال المباشر بين الباث والمتلقي افتقدت كثيرًا من حرارة الاتصال الشفاهي وحميميَّته؛ فالملقي يجتذب الجمهور إليه من خلال تغيير نبرات صوته، وهو في هذا السبيل "يعتمد على التنغيم الذي هو ارتفاع الصوت وانخفاضه بقصد التلوين الصوتي وتوضيح المعنى، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال المعنى المراد توصيله للمستمع"[(١)].

وعندما تحاول القصيدة التفعيلية المكتوبة أن تقوم بشيء من هذا القبيل فإنها تحقق حيوية تأثيرها بصورة فيزيقية حسية أيضًا، فأدبية المكتوب "تكرس شيئية (الكتابة) و محسوسيتها على الواقع النصي"[(٢)]،

ومن قبيل هذا التكريس ما قد يجده القارئ من تنامٍ في سطور القصيدة عندما تكون دلالتها تطورًا إيجابيًا، ومن تقلصها عندما تكون دلالتها تراجعًا سلبيًا، فتتبدى شيئية المكتوب هرمًا معتدلاً في حالة المعنى الإيجابي، وهرمًا مُنكسًا في حالة الدلالة السلبية.

ومن أمثلة الهرم المعتدل الذي تتنامى سطوره نقدِّم نموذجًا من قصيدة : **(رسالة الرجل الصغير)** للشاعر العراقي الراحل: بُلَنْد الحيدري[(٣)]:

---

(١) **فن الإلقاء بين النظرية والتطبيق**، نجاة علي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص: ١٢٩

(٢) **فقه الاختلاف، مقدمة تأسيسية في نظرية الأدب**، د: محمد فكري الجزار، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩م، ص: ١٠٠

(٣) **بُلند الحيدري** (١٩٢٦م-١٩٩٦م): شاعر عراقي من أصل كرديّ.

ولم أَخَفْ

وما ارتَجَفْ.

صغيرك الصغيرْ.

لأنني حملتُ في عينيَّ ظلَّ والدي الكبيرْ[1]

هذه عبارة مسوقة على لسان طفل صغير، استطاع أن يقتل الخوف في صدره وأن يصبح – على صغره – فدائيًا، وذلك موقف يتنامى سطرًا تلو الآخر في تصاعد بلاغي؛ حيث رتبت العناصر" ترتيبًا تصاعديًا من حيث المعنى، بقصد زيادة التأثير"[2]، ومن ثم كان ترتيب الأسطر تصاعدًا كفي الكتابة يحاكى فيزيقياً من خلال التشكيل البصري الكتابي على الورق ذلك التصاعد البلاغي الماثل في الدلالة المعنوية.

ويكاد يكون الموقف ذاته معبرًا عنه بصورة عكسية من لدن الشاعر المصري فاروق شوشة رحمه الله[3]، إذ يُحدِّث عدوه عن بطل من بني جلدتنا انتكست بطولته، فخضع لهذا العدو، فيكتب عنه في قصيدة: (**حديث عن السلام**):

وتلق أشاوس كانوا

وقد أصبحوا

خدما[4].

ولما كان الموقف **مُمَثِّلاً** لانتكاسةٍ رُصفت عبارات البيت في صور هرم منكس، تتقلص فيه الأسطر الشعرية معبرة عن التراجع السلبي الذي تحمله دلالتها.

---

(١) في ديوان: **رحلة الحروف الصُفر**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص: ٤٠٥

(٢) **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت الطبعة الرابعة، ١٩٧٤م، ص: ١٩٨، ١٩٩

(٣) **فاروق شُوشَة** (١٩٣٦م-٢٠١٦م): شاعر وإعلامي مصري كبير.

(٤) ديوان: **وقت لاقتناص الوقت**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٦، ص: ٢٣

على أن هذه الصورة التي يبدو فيها التشكيل البصري الكتابي هرمًا منكسًا تكون أكثر جلاءً في نهايات القصائد التي تحمل نهايةً قاتمةً، أو تعبِّر عن يأس الشاعر واغترابه وما يشبه تلك المعاني، ولعل استخدام تقنية الهرم المُنكَّس في هذه الحالة يكون تعبيرًا عفويًا لا شعوريًا تتهاوى فيه الكلماتُ وتتضاءل مُتَقَلِّصةً شيئًا فشيئًا حتى تتلاشى، ومثال ذلك ما اختتمت به قصيدة: (**سفر التكوين**) لأمل دنقل[1]:

حدقت في الصخر وفي
الينبوع
رأيت وجهي في سمات
الجوع!
حـــدقت فـــي جبينـــي
المقلوب
رأيتني الصليب والمصلوب
صرخت كنت خارجًا من رحم
الهناءة
صرخت أطلب البراءة
كينونتي مشنقتي
وحبلي السري
حبلها
المقطوع[2]

(١) **أمل دُنقُل** (١٩٤٠م- ١٩٨٣م) شاعر مصري.

(٢) ديوان: **العهد الآتي**، ضمن : **الأعمال الكاملة**، مكتبة مدبولي، القاهرة، (دون تاريخ)، ص: ٣٢٨

يشير عنوان هذه القصيدة: (سفر التكوين) إلى التناص مع سفر التكوين في العهد القديم، وهذا ما يجده قارئ القصيدة بالفعل في كثير من أبياتها التي تحاكي أسلوب النظم اللغوي لسفر التكوين، وتقتبس بعض مفرداته وعبارته بشكل صريح أو مُحوَّر، ونستطيع أن نطرح تأويلاً جديدًا لعنوان: (سفر التكوين) الذي تحمله القصيدة، فالتكوين – فضلاً عن دلالته على التناص – هو التكوين البشري المجبول على (الخطيئة)، وهي عالقة في الحاكم الطاغية والمحكوم الخانع[1].

وعندما نعود إلى الفقرة الأخيرة من القصيدة التي رُصفت سطورها في صورة هرم منكس – وهي محور الدراسة– نجدها تآلفًا حواريًا بين الصوتين اللذين توحدهما الخطيئة؛ صوت الحاكم الذي يجد وجهه مرسومًا في سمات الجوع، وصوت المحكوم البشري المطرود من رَحِم السعادة، وكلاهما الصليب والمصلوب.

إن صوت المحكوم الذي يصرخ طالبًا البراءة يتداخل مع صوت الحاكم الذي تتحقق كينونته المُتجبِّرة من خلال مشنقته المُسَلَّطة على الرقاب، ولا يجد المحكوم حبله السُرّي الذي يصله بالحياة إلا في (حبل المشنقة المقطوع)، ولذا تراه وهو يهادن الحاكم أو يخضع له، أو يكون عَيْنَه الواشية، وعندها تصبح الكلمات البراقة في القصيدة كلمات غير مجدية؛ بل هي مخادعة، ومن ثم تكون نهاية القصيدة هرمًا منكسًا تتلاشى معه الكلمات وتتلاشى القصيدة التي ليست سوى كلمة بائسة مهزومة أمام ذلك الواقع المرير.

(١) قارئ شعر أمل دنقل يجد أن رؤيته الشعرية في معظم أعماله تتمحور حول هذا القطب الدلالي تحديدًا، ولذا يُصنِّفه الكثير من الناقدين باعتباره شاعرًا من شعراء الرفض والنقد السياسي.

ثانيًا: توظيف الفراغ

يمثل فراغ الصفحة خلفيةً بيضاء لابد من وجودها لظهور الكتابة بصريًا، فلا يمكن إدراك المكتوب إلا من خلال هذا الفراغ، الكتابة ليست إلا تنظيمًا لمواقع الكلمات على فراغ الصفحة، أمَّا علاقة الفراغ بالكلمة المكتوبة في أبسط صورها فهي تتمثل فيما يقوم به الفراغ من فصل بين الكلمات، حتى يتاح لكل كلمة استقلالها وإدراكها مقروءة في وضوح، فوظيفة الفراغ "وظيفة فصلية لابد منها لدفع اللبس، وصون المعنى أو المقصد الأصلي للكاتب عن التبدل والتلاشي"(١).

ولما كان استخدام النثر (غير الفني) للغة استخدامًا نفعيًا يتوخى الإيصال والإفهام كان استخدامه للفراغ بدوره نفعيًا، فالفصل بين الكلمات والأسطر وتمييز الفقرات طباعيًّا مسألة لا تهدف إلا إلى إتاحة أكبر قدر من الوضوح لما هو مكتوب.

وقد كانت (الرسائل) أول جنس أدبي عربي وثيق الصلة بالكتابة، وأدبية الرسائل تجعلها تتجاوز هدف التواصل النفعيّ إلى شيء من الجمالية المتصلة بالأدب، ومن ثم حاول بعض الخطاطين الإفادة من خصيصتها الكتابية، وراحوا يتلمسون أبعادًا دلالية للفراغ من خلال تنسيق كتابة الرسالة، وقد لاحظ الكلاعي أن معاصريه من الخطاطين يمدون السطر الأول الذي يحتوي البسملة تنبيهًا على عِظَم اسم الله، ثم يؤتى بالسطر الثاني أقصر من الأول وأطول من بقية الأسطر لكرامة اسم الكبراء الذين توجه إليهم الرسائل.

---

(١) **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، عبد الستار محمد العوني، مجلة: **عالم الفكر**، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت، العدد الثاني، المجلد السادس والعشرون (أكتوبر، ديسمبر ١٩٩٧)، ص: ٢٩٨ .

وهذه التنسيقات الكتابية المتفاعلة مع الفراغ وإن كانت – كما يراها الكلاعي – عفويةً غير مطردة وغير واجبة الربط بالمعنى[1] فهي تعكس إحساس الكاتب بشيئية المكتوب، وهي محاولة بكر لتوظيف ما نسميه نحن اليوم: (التشكيل البصري الكتابي) لتقديم دلالة إضافية للمعنى لا نجدها فيما هو مسموع.

وإذا انتقلنا إلى كتابة الشعر فإننا واجدون فراغًا فاصلًا بين الشطرين في الشعر العمودي تنحصر وظيفته في تمييز كل شطر على حدة توخيًا لضبط العروض، وقد انتقل هذا الفراغ مع الشعر التفعيلي من منتصف الصفحة إلى يسار القارئ؛ إذ ينتهي السطر الشعري قبل نهاية الصفحة تاركًا مساحةً فراغيةً لا تعني انتهاء البيت، فمن الوارد أن يوزع البيت على سطرين أو أكثر دون أن يتيح للقارئ وقفًا مطمئنًا حين "يُرمز بغياب الحروف إلى غياب الصوت"[2]، فقد يصح ذلك في البيت التفعيلي الذي يشغل سطرًا واحدًا، أو في السطر الذي يحمل نهاية البيت وحده.

على أنَّ التشكيل البصري الكتابي لا يحصر مهمة الفراغ في هذه الدائرة الضيقة، فقد أصبح للفراغ مهمّة إثارة "الخيال الأدبي على نحو يكشف عن بعض الطرق الشائكة التي يتبدى بها الفراغ الطباعي للنفس"[3]، ولذا بلغت أهمية الفراغ درجة يقال معها "إن كل عبث به عبث برسالة القصيدة، وتخريب لدلاليتها وإيحائيتها"[4].

---

(١) راجع في ذلك: **إحكام صنعة الكلام**، الكلاعي، ص: ٤٩

(٢) **بناء لغة الشعر**، جون كوين، ترجمة د أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م، ص: ٦٩

(٣) **الشفاهية والكتابية**، والتر ج . أونج، ترجمة : حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٤، ص: ٢٣٣

(٤) **التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية**، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص: ١١٨

ولما كان الشاعر التفعيلي متحكمًا في عدد سطور البيت وفي أطوال كل منها، انعكس ذلك على الفراغ بصورة أو بأخرى، فأول ما يقال في هذا الأمر: إن تحكم الشاعر في طول السطر يعد تحكمًا في مقدار الفراغ المتروك على يسار القارئ طولاً وقصرًا، وقد يصل الأمر إلى ذروته عندما تستقل الكلمة الواحدة من كلمات البيت بسطر منفرد؛ مما يؤدي إلى زيادة الفراغ على يسارها زيادة مبالغًا فيها.

ومن نماذج توظيف الفراغ بهذه الكيفية ما كتبه أمل دنقل في قصيدة: (**لا تصالح**)؛ إذ جاء على لسان كليب (الرامز إلى العروبة الموتورة التي بات الثأر لها مهددًا بالضياع عندما هم أصحابه بالمصالحة):

١ – اغرس السيف في جبهة الصحراءِ..

إلى أن يجيب العدمْ.

٢ – إنني كنت لَكْ.

٣ – فارسًا

وأخًا

وأبًا

وملك! (١)

كان في وسع الشاعر أن يجعل البيت الثالث سطرًا واحدًا على هذا النحو:

فارسًا، وأخًا، وأبًا، وملك!

لكنه آثر أن يجعل كل كلمة من تلك الكلمات الأربع منفردة بسطر واحد صغير، لتصبح كمية الفراغ المتراكمة على يسار الأبيات معادلةً لكمية الافتقاد الكبرى التي خسرت فيها العروبة فارسًا وأخًا وأبًا وملكًا، وهي تسعى إلى مزيد من الخسارة عندما

(١) ديوان : **أقوال أخرى عن حرب البسوس**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ٣١٧

تطلب الصلح متناسية ثأرها وخسارتها الفادحة، وهذه الكلمات المنفردة تحمل – بحكم سياقها الدلالي ووضعها الكتابي – كثافةً شعريةً كبيرة؛ إنها تستحوذ على بصر القارئ هنيهةً تصبح فيها بؤرة وضيئةً نفَّاذةً لا تتاح لها حال اختبائها بين أخواتها من الكلمات المكونة للبيت.

وإذا كان المألوف أن تبدأ الكتابة من أول السطر ليكون الفراغ في منتهاه، فإن الشاعر المعاصر دائم الخروج عن التقاليد، لا يخضع لما هو مألوف ولا يركن لسطوة العادة، ولذا قد تستقل كلمة بسطر منفرد دون كتابتها من موضع ابتداء الكلام على نحو ما يبدو في قصيدة : (**الطريق إلى الوالدة**) لمحمد القيسي[1]:

سجَّلت أسماءَ كل المقاهي التي رفضتني

وكل النساء اللواتي عرفت،

وأحببتُ

خلينني للتسكعِ في حدقات الشوارع

والمدن الجاحدة[2].

إن الطريق إلى الوالدة هو الطريق إلى الوطن الذي اغترب عنه الشاعر، وحاول الاستعاضة عن لقائه بوسائل شتى، لكنه كان مرفوضًا منها جميعًا. ومن الوسائل التي كان الشاعر يعالج اغترابه بها: (**التماس الحب**)؛ لكن جميع النسوة اللائي عرفهن الشاعر وأحبهن (ومن الجائز أن تكون النسوة استعارةً دالة على المدن التي اغترب فيها)، جميعهن تخلين عنه.

---

(١) **محمد القيسي** (١٩٤٤م-٢٠٠٣م)، شاعر فلسطيني.

(٢) ديوان: **رياح عز الدين القسام**، ضمن **الأعمال الشعرية الكاملة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، ص: ٢٢٠

وقد انْفَرَدَتْ كلمة (**وأحببت**) بسطر مستقل، وكُتبت من منتصفه جاعلةً الفراغ على جانبيها، ومتوسطةً ما بين السطرين السابق واللاحق، مما يجعلها تشغل موقعًا كتابيًا شديد التميز، وهو موقع لا تشغله الكلمة المعطوفة عليها: (عرفت)، وإذا كان العطف بالواو مفيدًا لاشتراك طرفيه في الحكم فإن (الحب) أكثر تميزًا من المعرفة، ولذا استحق هذا المكان المتميز؛ ليصبح الفراغ المطوق لجانبيه دالاً على الاغتراب والوحشة، ومن ثمَّ شدة الحاجة إلى من يتفاعل مع هذا الحب، وبالتالي شدة افتقاده وقد غدا الملجأ الأوحد لشاعر مغترب يحاول البحث عن وطن بديل.

وقد يبدأ الشاعر كتابة (الكلمة / السطر) مكدِّسًا مساحة كبيرة من الفراغ عن يمينه، كما في هذا النموذج من قصيدة: (**أسطورة الوفاء**) لفدوى طوقان[1]:

أنانية يا صديقي تعشش فينا
تُسَيِّر رغْبَاتِنا في الخفاءْ
ونحجبها بنقابٍ كثفٍ
نسميه نحنُ،
وفاء!![2]

لم تكتف الشاعرة بالفصل بين المفعول به (وفاء) وعامله: (نسميه) بالفاصلة (،)؛ وإنما كتبته من منتصف الصفحة تقريبًا ليحقق الفراغ الممتد على يمين الكلمة إيحاءً بافتقاد هذا الوفاء وتباعده.

(١) **فدوى طُوقان** (١٩١٧م-٢٠٠٣م) شاعرة فلسطينية.

(٢) ديوان: **أعطنا حبا**، ضمن **الأعمال الكاملة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص: ٢٥٩

وقد تُنَسَّق الكلمات في شكل متموج يجعل الفراغ متدرجًا في الزيادة على يمينها، وهذا نسق يبديه التشكيل البصري الكتابي لكثير من القصائد لأغراض دلالية شتى، ويمكن التمثيل له بنموذج من قصيدة: (**حوارية الغريب**) لإبراهيم نصر الله[1]:

واجهة تلمع، قيثار بين العينين تماما،
سيدة في الركن، وموسيقا غامضة،
فالأبواب مُغَلَّقةٌ
تنطلــق الغابــاتُ تحلــق
أشجارٌ
أنهارٌ
وظلالٌ
إيقاعٌ
صلواتْ
قيثار بين العينين تماما
والجسد جهات [2].

تمثل هذه القصيدة سيرةً داخليةً لفتى سوداني مغترب، فهي تغوص في أعماق هذا الفتى سابرةً أغواره، وتقدمه في اغترابه وقد لاحقته أطياف من وطنه هواجسَ وصورًا وذكريات.

وفي هذه الفقرة يعرض الشاعر صورةً تعتمد في بنائها على أسلوب القطع، ثم التداعي، ثم الارتداد، حيث يقطع الشاعر الحدث منتقلاً بالزمان والمكان، فقد

(١) **إبراهيم نصر الله:** شاعر وروائي فلسطيني ولد سنة: ١٩٥٤م.

(٢) ديوان: **الفتى النهر، والجنرال، الحواريات**، دار الشروق، عمَّان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، ص: ٨٨

بدأت الفقرة برصد عناصر المكان: (**واجهة، سيدة في الركن، أبواب مغلقة**)، وبين هذا الرصد تبدو صورة المُخْبر عنه وقد ثُبِّتَت عيناه على القيثار، ويقطع الشاعر هذا الرصد الخارجي ليبدأ الرصد من داخل الفتى متبعًا أسلوب التداعي الذي "يسمح بالتغلغل المتعدد في الجوانب المختلفة لتاريخ الشخوص"[(١)]، فيجد القارئ عناصر التداعي المفككة المحلقة في ذهن الفتى: (**غابات، أنهار، ظلال، إيقاع، صلوات**) وقد وزعت في الفراغ في حركة متموجة متمايلة تتوافق مع حركة هذا التداعي الذي تنبعث فيه هواجس الفتى متتابعة تدريجيًا، ثم يكون الارتداد، فيعود الشاعر إلى الزمان الذي توقف عنده، والمكان الذي انطلق منه (**قيثار بين العينين تماما**)، وهي العبارة التي يوظفها الشاعر لتكون "جسرًا بين المشهد الرئيسي والتداعي"[(٢)]؛ لتعود الشخصية إلى المكان والزمان السالفين بجسم مشتت (**فالجسد جهات**).

لقد كانت كتابة التداعي تأخذ شكلاً حركيًا يتنامى في الفراغ، وتتوالى فيه الكلمات بنسق كتابي يبرز تلك العناصر الفائرة في نفس الفتى؛ إذ تتداعى الكلمات أيضًا في حركة ذهنية صادرة عن جسد مشتت ذاهل عن المكان.

ولعل هذه النماذج التي عرضناها مما يؤكد أنَّ توظيف الفراغ عنصرٌ دلاليٌّ مُهمٌّ في القصيدة المقروءة، أما القصيدة المسموعة فكتابتها مجرد تمثيل للمنطوق.

---

(١)**استخدام التداعي**، نانسي كريس، ضمن مجموعة مقالات مترجمة ومجموعة في كتاب: **تقنيات الكتابة، القصة القصيرة والرواية**، ترجمها د: رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، سوريا الطبعة الأولى ١٩٩٥، ص: ١٥٦

(٢) **السابق**: نفس الصفحة .

ثالثًا: التشذير

التشذير عنصر من عناصر التشكيل البصري الكتابي ينم عن عميق اتصال بين الشعر والكتابة، فهو واحد من تلك البدع الكتابية المُستحدثة التي تعلن القطيعة مع الإنشاد الشفاهي للقصيدة؛ إذ لا يمكن تصوره بحال من الأحوال أثناء إنشاد القصيدة؛ فالتشذير تمزيق طباعي لأوصال الكلمة يتوخى "النزول بالإنتاج الدلالي إلى مستوى الحروف كنتيجة لتفتيت الدال إلى حروفه التكوينية"[(١)]، ومن ثم تتشذر الكلمة "بحيث تبدو كل جزئيَّة منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به"[(٢)].

وعندما يلجأ الشاعر إلى تقنية التشذير فهو يجعل التشكيل البصري الكتابي محاكيًا للدلالة التي تكون في أغلب الأحيان وأكثرها دلالة "التبعثر، والتناثر، والتشظي"[(٣)]، ومثالاً لذلك يكتب محمد القيسي في قصيدته: **قصيدة شتوية:**

واسْـــــتَلْقى بـــــين
هضابك ريانا
ثملاً برحيق الدراق
يسيل
و

(١) **مناورات الشعرية**، د. محمد عبد المطلب، دار الشروق، القاهرة وبيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٦م، ص: ٦٩

(٢) **التجريب في القصيدة المعاصرة**، وليد منير، مجلة : **فصول**، العدد الأول، صيف ١٩٩٧م، ص: ١٨١، وعنه أخذت اصطلاح: **تشذير** الذي يبدو أنه واضعه، وقد شاع هذا المصطلح عند بعض الدارسين، وبعضهم يقول: التجذير، أو التقطيع، أو تفتيت الكلمة.

(٣) **السابق** : نفس الصفحة.

ي

ق

ط

ر

من شفتيك صبابة "[1]،

يقدم التشكيل البصري الكتابي من خلال تشذير كلمة: (يقطر) إبرازًا كتابيًا لأحرفها مستقلةً، محاكيًا في ذلك تساقط قطرات الدرّاق الذي صورت به قبلة المحبوبة، إذ تتقاطر أحرف الكلمة على السطور في صورة حسية مشابهة للصورة؛ بيد أن هذه المحاكاة الحسية ليست مسوقة لمجرد المماثلة وحسب، إنها تعكس – على جانب آخر – تشبثًا مهولاً بهذه القبلة المُشتهاة ومحاولة للتمتع بها وإطالتها إلى أقصى درجة، فلا تكون محض طيف عابر يطويه القارئ ويمر به دونما اكتراث إذا ما طالعه مكتوبًا في سطر واحد، أو طالعه مدموجًا بين كلمات الأبيات.

إن دلالة التشظي التي انعكست حسيًا في قصيدة القيسي من خلال التشذير لها أن تنعكس معنويًا من خلاله أيضًا، وذلك عندما لا تكون غاية التشذير محاكاة حرفية للدلالة؛ وإنما يكون ذلك حال كونه عنصرًا بنائيًا في قصيدة رؤيويّه تتحقق رؤيتها من خلال "طرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثولة الكلية"[2]، وهو ما تقدمه قصيدة (**سليمان الحلبي**) للشاعر العراقي: **كاظم الحجاج**[3]، وهي قصيدة ذات عنوان مُحَفِّز تتداعى من خلاله شخصية المناضل السوري سليمان الحلبي الذي

(١) ديوان : **ماء القلب**، ضمن مجموعة : **مخطوط في العشق**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٠م، ص: ١٥٦، ١٥٧ . وقد جعل الشاعر همزة المضارعة في : (أستلقي) ألف وصل مراعاة للوزن.

(٢) **أساليب الشعرية المعاصرة**، د: صلاح فضل، ص: ٢٢٧

(٣) **كاظم الحجاج**: شاعر عراقي ولد سنة: ١٩٤٢م.

اغتال كليبر، ثم أعدمه الفرنسيون في القاهرة[١]، والقصيدة تقدمه رمزًا للنضال العربي؛ لكنها تحوِّر الحدث التاريخي تبعًا لرؤيتها؛ فتعود به من مصر إلى الشام؛ إذ أقفلت مصر أبوابها في وجهه:

أقفلت مصر حاراتِها
يا سليمانُ
واكتظ بالغرباءِ الرصيفُ
أذَّنت للصلاةِ الشوارعُ
– الله ..
أ ..
.. كبر
..
لما توضأتَ
أسلمت وجهك
للشآمِ[٢].

لقد تخلت مصر – من وجهة نظر الشاعر – عن نضالها الذي بدأته مع سوريا[٣]، ومن ثم أقفلت حارتها متخليةً عن (**سليمان / النضال**) الذي بقي منفردًا

(١) راجع ترجمة سليمان الحلبي في قاموس: **الأعلام وتراجم لأشهر الرجال والنساء والمستعربين والمستشرقين**، لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة التاسعة، ١٩٩٠م، ص: ١٣٣

(٢) ديوان: **إيقاعات بَصْرِيّة**، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٧م، ص: ١٠

(٣) كُتِبت القصيدة في سنة ١٩٧٧ بعد زيارة الرئيس السادات للقدس وعقد اتفاقية كامب ديفيد مع اليهود.

في الميدان، إذ لا يُلمح في شوارع مصر سوى الغرباء الذين يرفعون الأذان من الشوارع لا المساجد ! ومن ثم كان تشذير كلمة الأذان و تشعيث عبارته (الله أكبر) وهي عبارة لا تظهر إلا متصلة نطقًا أو كتابة، ولذا فالتشذير يدل على زيف هذا الأذان، أو تحطُّم الجهاد، أو كونه دعوةً صوريةً لا أساس لها، لاسيما أنها صادرة من الشوارع.

وقد يكون التشذير "تعبيرًا عن نفسية الشاعر، وما أصابها من ألم ولوعة، أو إحباط ويأس أو استسلام"(١)، وهذا ما يبديه التشذير في هذه الفقرة من قصيدة: **أنثى الرماد**، للشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين(٢):

أعلنت: أحبكِ ... فاعترفي
لن أدفن قتلاي، ولن أغمس في نهرٍ عطشي
سأطوف شوارع لا أعرفها، كقطار مسحورْ
وأنادي في الساحاتِ: قتـ .. يـ .. لـ .
أنفث في الساحاتِ: قـ ... تـ .. ي ... لـ ...
سأراقصُ كلَّ نساءِ الأرضِ وأهمسُ:
مطعونٌ في سنتي الأُولى(٣)

في هذه القصيدة أُنثيان كلاهما: (**أنثى الرماد**) التي يُجَلِّيْهَا لنا العنوان، أولاهما (لبنان الحرب)، والأخرى (الحبيبة النافرة)، والواقع أنهما كيان واحد، فالحبيبة بتحولاتها

(١) **مدخل لدراسة الإيقاع البَصَري في القصيدة الحديثة**، مراد حسن عباس، مجلة : **آفاق ثقافية**، تصدر عن فرع الثقافة بالإسكندرية، العدد الأول، يناير ٢٠٠٠، ص: ٥١

(٢) **محمد علي شمس الدين** (ولد سنة: ١٩٤٢م): شاعر من الجنوب اللبناني، وهو من رواد الحداثة الشعرية في لبنان.

(٣) ديوان: **غيم لأحلام الملك المخدوع** ضمن: **الأعمال الكاملة**، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص: ٢٣٥

بين الرضا والسخط والإقبال والإدبار تكون في كثير من التجارب الشعرية – ومنها هذه القصيدة التي ندرسها – صورةً مجازية للوطن.

وفي هذه الفقرة يتوجه الخطاب إلى أنثى الرماد وطنًا وحبيبةً لانتزاع اعتراف بالذات الشاعرة المحترقة شوقًا وهُيامًا، وهو خطاب فيه إعلان متعالٍ عن الحب: **(لن أدفن قتلاي، ولن أغمس في نهرٍ عطشي)**، سرعان ما ينعطف إلى انتكاسة وانكسار يدفع الشاعر إلى التعبير صراخًا عن ذاته بأنه: **(قتـ يـ ل)** تارةً، وتارةً أخرى نافثًا: **(ق .. ت .. يـ .. ل)**.

وأول ما يُعبِّر عن الانتكاسة هو حذف المُسند: (أنا)، في توازٍ مع الذات المتضائلة المقهورة، أما التشذير فهو عنصر آخر يدعم هذا المعنى، فما أصاب الشاعر من ألم وإحباط كان مدعاةً لأن تتفسخ هذه الذات وتتشظى كما يتضح من التشكيل البصري الكتابي، وهكذا يتحقق الانكسار في:

- حذف المُسند الدال على الذات الشاعر.
- تشذير المسند إليه الدال على ما آل إليه من من انكسار.

وهكذا يكون التشذير في هذه الفقرة عنصرًا من عناصر التشكيل البصري الكتابي التي تأخذ موقعها المنسجم في منظومة البناء، وتسهم في تعزيز الدلالة والأثر الفني للقصيدة مؤكدة "أن الطباعة غدت شديدة الأهمية لممارسة الشعر في العصر الحديث، وأن الشعر يُكتب للعين مثلما يُكتب للأذن"[1].

(١) **نظرية الأدب**، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م، ص: ١٥١

رابعًا: النبر والمخافتة البصريان

حينما يُلقي الشاعر أو من ينوب عنه قصيدةً على مسامع جمهوره فإنه قد يشعر أن كلماتٍ أو أبياتًا بذاتها تمثل أهميةً خاصةً، أو تحمل دلالةً خاصةً تستدعي التركيز عليها؛ وتستوجب لفت السامع إليها لتستحوذ على انتباهه واهتمامه زيادةً عن غيرها، ويتحقق هذا التركيز في الأداء الصوتي للقصيدة من خلال "الضغط على الكلمة نفسها، أو الصمت قبلها، أو وضعها بين فاصلتي صمت، أو تغيير درجة الصوت ارتفاعًا وانخفاضًا"(١). وليس هذا المسلك الصوتي ترفًا زائدًا؛ وإنما هو مسلك ذو أهمية قصوى على مستويي الدلالة والإيحاء؛ إذ "إن التركيز هو الإصبع التي يشير بها المتكلم إلى الكلمة الأهم، والجملة الأهم، محددًا في الوقت نفسه الموقف الفكري والحالة النفسية"(٢).

ويتحقق هذا السلوك الشفاهي عينه بكيفية موازية في القصيدة الموجَّهة إلى قارئ؛ إذ تقوم الطباعة بهذا الدور الصوتي كتابيًا من خلال طباعة بعض الكلمات أو بعض الأبيات بخط أبرز من الخط المألوف الذي تكتب به سائر الأبيات، وهو ما يُسَمَّى: (**النبر البصري**)(٣).

---

(١) انظر : **أصول الإلقاء، والإلقاء المسرحي**، فرحان بلبل، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ص: ١١٤ و ١١٥

(٢) **السابق** : ص: ١١٤

(٣) أحسب مصطلح النبر البصري هو الأكثر تمثيلاً لهذه الظاهرة الكتابية التي ندرسها، لأن النبر هو " الإبراز الصوتي الذي يتصف به مقطع من المقاطع في أحد الأبيات" **معجم مصطلحات الأدب** لمجدي وهبة، ص: ٢٣٣، وكنت قد طالعت هذا المصطلح في دراسة الناقد المغربي محمد الماكري: **الشكل والخطاب** ١٩٩١م، ص: ٣٣٦، ولم أقف على دارس سبقه إلى استخدامه. وهو مما يشيع في كتابات الناقدين الآن.

ومن أمثلة النبر البصري ما يطالعه القارئ في قصيدة: **قفا نبك** للشاعر عز الدين المناصرة [1]، وبمجرد قراءة عنوان القصيدة تلوح شخصية الشاعر الجاهليّ امرئ القيس، ذلك الشاعر الجاهلي الذي فارق مُجُونَه عندما علم بمصرع والده، وراح يتلمس المعونَةَ، حتى ألجأته الأقدار إلى القيصر؛ فمات غريبًا دون أن ينال ثأره[2]؛ وكذا الشاعر المُتقنِّع بقناع امرئ القيس، إنه ينهض تاركًا – أيضًا – تاركًا لهوه، ويتلمس المعونة طالبًا ثأر موطنه؛ لكنه يلاقي مصير امرئ القيس ذاته، وتكون هذه الفقرة الأخيرة من القصيدة :

ربما مرت على القبر هنا يومًا
حمامهْ
يا حمامات السهوبْ
أبلغي عني التحيَّهْ
قبل موتي للحبيبْ
داره السمراء شرقيُّ اليمامهْ
رغم موتي سأغنيك إلى
يوم القيامهْ
مشرعًا صوتي وسيفي
في وجوه الأغبياءْ[3].

(١) **عز الدين المُناصرة:** شاعر وناقد فلسطيني ولد سنة: ١٩٤٦م.

(٢) راجع ترجمته في: **الأغاني**، أبو فرج الأصفهاني، تحقيق عبد الستار أحمد فرج، دار الثقافة، بيروت (دون تاريخ)، (٩/٧٦).

(٣) ديوان: **يا عنب الخليل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣م، ص: ٢١

إن الشاعر المُقنّع بقناع امرئ القيس وقد مات غريبًا دون نضاله ترسل روحه من منفاه تحيةً لوطنه المُفْتَقَد، وهذا ما هو مكتوب بخط مألوف، وهو ما يمثل انهزامًا ساحقًا واستجابة للواقع مريرةً خانعةً؛ بيد أن البيتين الأخيرين وقد كُتبا كتابة منبورة بصريًا يمثلان ذلك الصوت الأقوى، الذي يتحرر من نير هذه الروح اليائسة معلنًا أن الموت لا ينال الكلمة، وأن الشاعر يظل حيًا وإن ناله الموت، فالكلمات ستغدو سيفًا مُشْرعًا في وجوه الأغْبِياء الذين لم يؤمنوا بقضيته النضالية.

إن دلالة البيت الأخير تمثل صحوةً من موت، وتيقظًا من غفلةٍ، ولقد أتاح النبر البصري لهذين البيتين قوةً إضافيةً باعتباره الصوت الأقوى.

وفي مقابل هذه الجهارة والقوة التي يحققها النبر البصري قد يَكتبُ الشاعر بعضًا من الأبيات بخط دقيق جدًا، أقل من الخط المألوف، وهو ما يمكن تسميته تسميةً مناقضةً للاصطلاح السابق، ولتكن: **المخافتة البصرية**[1]، حيث تمثل

(١) يسمي بعض الدارسين الخط الطباعي المألوف: (**الأبيض**)، ومن ثم يسمون الخط الغليظ: (**الأسود**)، وهو ما اخترنا له تسمية: (**نبر بصري**)، راجع: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، محمد بنيس، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م، ص: ١٠٣، وفي دراسة أخرى للناقد العراقي طراد الكبيسي عنوانها: **الأبيض والأسود، بلاغات الفضاء في النص الشعرى**، يسمي الخط الرفيع: (**الأسود**)، والغليظ: (**الأبيض**) عكسًا لتسمية بنّيس! راجع: مجلة: **الوحدة** (العدد المذكور سابقًا)، ص: ٣٧، ونود الإشارة إلى أنه فضلاً عن هذا الاضطراب فإن تسمية: (**الأبيض والأسود**) عرضة للتداخل والخلط مع ما سبق الإشارة إليه من توظيف الفراغ، فالقارئ قد يرى الأبيض هو الفراغ، والأسود هو الكتابة! ولذا اعتمدت تسمية: **النبر البصري**، ثم أعياني التفكير في تسمية للظاهرة المناقضة، حتى أشار علي أستاذي الراحل د. تمَّام حسان رحمة الله عليه بتسميتها: (**المخافتة البصرية**)، ولا أحسب أحدًا قد سبق إلى هذه التسمية التي اقترحها أستاذي الكريم رحمه الله وأحسن إليه، وأراها تسميةً موفقة إلى حد بعيد؛ فصيغة المفاعلة تقتضي المشاركة بين الشاعر والقارئ الذي يُخافته بهذه الكتابة، ويقال: تخافت الرجلان أي: تسارّا، وهي من مادة: (**خفت**) التي تدور معانيها حول السكون والسكوت والضعف، راجع: **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٢(١/٢٤٥).

الأسطر المُخافَتُ بها صوتًا ضَعيفًا في مقابل الصوت المكتوب بالخط المألوف الذي يُجْهَر به في وضوح تام.

ومن هذا القبيل قصيدة: "**أيام الصقر**" لأدونيس[1]. وتلتقط هذه القصيدة لحظةً من لحظات التاريخ الحاسمة التي استطاع فيها الامير الأموي: عبد الرحمن الداخل أن يَعْبر نهر الفرات متجاوزًا محنة الانكسار والسقوط ليفر إلى الأندلس فيما بعد، مؤسسًا حضارة عربية، وصانعًا انتصارًا عربيًا مجيدًا بعد هزيمة وانتكاسة.

إن الفرات في رؤية القصيدة هو المحنة والأزمة، وعبوره تجاوز لهما، وهي محنة قهرها الداخل عندما عبر النهر؛ لكنها – في الإسقاط الدلالي للقصيدة على عصرنا الحاضر – مازالت قائمةً في عالمنا الدموي الذي تُستباحُ فيه الدماء إشباعًا لشهوة السلطة والاستبداد في ظل شعارات جوفاء.

ويتناوب في هذه القصيدة ثلاثة أصوات؛ صوت الأمير عبد الرحمن الداخل، وصوت الفرات، وصوت الشاعر الذي يدير القصيدة، ويعلِّق ما بين حين وآخر على كلام الصوتين المتحاورين، ويبدأ هذا المقطع بصوت عبد الرحمن الداخل، ثم يأتي صوت الشاعر لينقل القارئ إلى صوت الفرات:

بيني وبين الضفافْ

لغةٌ، بيننا حوارْ

حضنته الكراكيُّ، طافت به كالشراعْ

بيننا –

---

(١) **أدونيس**: هو اسم مستعار أطلقه الشاعر: علي أحمد سعيد على نفسه مستلهمًا أسطورة أدونيس الفينيقية، وهو شاعر سوري ولد سنة: ١٩٣٦م، وحصل فيما بعد على الجنسية اللبنانية ويقيم الآن في فرنسا، وهو من رواد الحداثة الشعرية في العالم العربي، وآراؤه مثيرة للجدل خاصة بعد توجهه الإلحادي مؤخرًا.

(وا فراتاه، كنْ ليَ جسرًا، وكن لي قناعْ)

وتَرَسبتُ،

غَيّرْ رنينَك يا صوتُ أسمع صوتَ الفراتْ:

-" قريشْ ....
لؤلؤة تشعُّ من دِمشقْ
يُخْبِئُها الصندلُ واللُّبانْ
أَرَقُّ ما رَقّ له لبنانْ
أجمل ما حدَّث عنه الشَرْقْ ..." (١)

إن الأسطر الأربعة الأولى يعلو فيها صوت الداخل وهو يَعْبُرُ الفرات متجاوزًا المحنة في جَلَد، وفي حومة هذا الصراع يمتد فراغ شاسع بين كلمة: (بيننا –)، وبين محتوى القوسين المُخَافت به، والذي يمثل ضعفًا داخليًا عابرًا يُحَدِّث به الداخل نفسه، يحاول فيه الالتجاء إلى الأزمة ذاتها أو الركون إليها لتكون له عونًا أو قناعًا.

ثم يعاود الداخل محاورته مع النهر الذي يترسب فيه، ويُقتطع صوت الداخل من لدن الشاعر الذي يتسمع صوت الفرات، وهو ما يجده القارئ مُخافِتًا له أيضًا، وهو صوت يتغنى بأمجاد قريش وعظمتها، الأمر الذي لا يتناسب مع ضآلة الخط الكتابي، مما يوحي بعدم مصداقية هذه الدعاوى التي طالما رفعها الساسة القدماء مطالبين بالخلافة والحكم.

(١) ديوان: **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، دار العودة، بيروت الطبعة الخامسة، ١٩٨٨م، ص: ٤٥٢، وهذه النسخة من الأعمال الكاملة هي التي اعتمدت عليها عند كتابتي لهذه الدراسة منذ أكثر من سبعة عشر عامًا، وبين يدي الآن نسخة جديدة من الأعمال الكاملة طُبعت في القاهرة سنة: ٢٠٠٧م ليس فيها هذه الظواهر الكتابية الفريدة، وإنما كُتبت القصيدة كلها بنفس حجم الخط، وهذا الأمر – من وجهة نظري – يُقلص كثيرًا من جماليات القصيدة.

إن عبد الرحمن الداخل نفسه لم يتبوأ زمام الحكم إلا من خلال هذه الدعاوى القُرَشِّية، ومن ثم كان لجوؤه إلى النهر (بدلالاته الرمزية) ليكون له جسرًا وقناعًا مُخافتًا به أيضًا، فالصوت الدَعِيّ الهاتف بأمجاد قريش (وهي في تأويلنا للقصيدة مجاز عن المجد العربي الواهم الذي يُستغل للتسلط والقمع السياسي) أقل حجمًا الصوت المعبِّر عن قوة الإرادة والحكمة فيما جاء من كلام عبد الرحمن الداخل، ويظل صوت الفرات (وهو في تأويلنا للقصيدة مجاز عن المحنة التي تمثل حدًّا فاصلاً بين عهدين) مخافتًا به حتى بعد عبور الداخل له، والصوت الخافت في هذا المقطع من القصيدة وفي جميع مواضعها يكون بمثابة السر المخبوء الضعيف في مقابل الصوت القوي الجهور.

ولعل هذه الإشارات التي تعبِّر عن الخصوصية والسرِّية والضعف مما تومئ به المخافتة البصرية مما ذكرناه في تحليلنا للنموذج السابق؛ لعلها تبدو أجلى في هذا النموذج من قصيدة: (**متون وهوامش**) للشاعر: عبد المنعم عواد يوسف [1]، وهي تتكون من عشرة مقاطع، كل مقطع أساسي يحمل رقمًا، ويعد وفقًا للعنوان الرئيسي للقصيدة متنًا (وإن لم يحمل عنوان متن)، ويتكون من بيتين عموديين مردفين بمقطع داخلي تفعيلي عنوانه: (هامش)، وهذا التكوين: (المتن والهامش) يوحي بجو الكتب التراثية الصفراء العتيقة، وقد اعتبرها الشاعر متنًا لأنها – وفق رؤيته الشعريّة – أصلٌ ثابتٌ وحقيقة راسخة، أما الهامش فهو صوت فرعي تابع، وقد جاء المتن – بطبيعة الحال – مكتوبًا بالخط الطباعي المألوف، أما الهامش فهو مكتوب بخطٍ رفيع، وسنكتفي بالمقطع الأول من هذه القصيدة:

(١) **عبد المُنعم عواد يوسف** (١٩٣٣-٢٠١٠م): شاعر مصري من جيل الرواد.

(١)

لمن هذه الصهواتُ تُلقي قيادَها إذا أنت لمْ تركبْ فمن سوفَ

وهذا النبيذُ المرّ من ذا يُسيغهُ إذا أنتَ لم تشربْ فمن ذا

(الهامش)

حينَ تصيبُ الشيخوخةُ روحَ الفارسِ

لا يملكُ إلا أنْ يلزمَ دارَهْ.

تُسْكِرُهُ صبواتُ السبقِ الأولى[١]،

إن صوت (المتن) يستحث الشاعر على الوثوب والتهيؤ؛ ويستصرخ فيه نخوة الفارس كما يحرضه على اهتبال ملذات الحياة من دنان الخمر المُعتقة؛ بيد أن الهامش بكتابته النحيلة المُخافِتة وبوضعه الهامشي هو الصوت الضعيف المُنكسِر الذي يعلن عن شيخوخة الفارس، واستخفائه في داره مُجترّا ذكريات البطولة القديمة، مُؤثرا الحفاظ على وقاره بعيدا عن عثرات الزمان الذي لم يعد له مكان فيه، وعلى هذا النحو تتحاور المتون والهوامش في باقي القصيدة مع اختلاف المواضيع والأفكار وتعددها دلاليًّا، لكنها تتفق جميعًا في كون المتن (المكتوب بالخط العادي) هو الصوت الأقوى، والهامش (المكتوب بطريقة المُخافة البصريّة) هو الصوت المنسحب المتراجع.

(١) في ديوان: **المرايا والوجوه**، ضمن: **الأعمال الشعريّة الكاملة**، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، (١١٥/٢).

خامسًا: ازدواج مسار الكتابة

لا تخلو حياةٌ من صراع حاد تتعدد فيه الرؤى ووجهات النظر، وهو صراع تزداد ضراوته كلما مضى الزمان قُدُمًا، وقد كان الشاعر القديم يُعبِّر عن هذا الصراع بشكل مباشر يعكش رؤية الذاتية لهذا الصراع، وقد يُعبِّر عن وجهات النظر الأخرى التي يقبلها أو يرفضها بلسان الحاكي الناقل عن الآخرين، أما الشاعر المعاصر فقد طفق يبني قصيدته بناء فنيًا أكثر تعقيدًا، فلم تعد القصيدة المعاصرة – في أغلب الأعمال – قصيدة الصوت الواحد الذي يستغرقها من أولها إلى آخرها مُعبرًا عن ذات الشاعر، أو غيره من الذوات التي ينقل عنها رؤاها؛ وإنما أصبحت القصيدة أصواتًا متعددة تتجاوب معبرةً عن ذواتها والأفكار التي تمثلها.

وقد كان الشاعر في محاولة بكر يُميِّز بين الأصوات المتباينة من خلال "اللجوء إلى حيلة تعدد الأوزان في القصيدة"[(١)]، فكل بحر عروضي يعبر عن جانبٍ من جوانب الرؤية الفنية في القصيدة، وقد يكون إلقاء هذا النوع من القصائد ناجعًا عندما يُؤدَّى تأديةً مسرحيةً مِنْ قِبَل شخصين مختلفين؛ وإلا فإن مُلْقِي القصيدة سَيُضْطَرّ إلى تلوين صوته منبهًا إلى الانتقال من جانب دلالي إلى آخر يدعمه ذلك التحول الموسيقي إلى بحر جديد.

وعندما تُصبح القصيدة مقروءةً يُصبح التشكيل البصري الكتابي أداةً طيِّعةً في يد الشاعر يعبر بها عن تعدد الرؤى، أو عن تعدد جوانب الدلالة، وهو ما يتحقق

(١) راجع: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، د.علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٢م، ص: ١٨٩ و ١٩٠

من خلال ما يُسمى: "**القصيدة ذات المسارين**"[(١)] وهذا النوع من القصائد يزدوج فيه مسار الكتابة ليصبح مسارين كتابيين، يتميز كل مسار فيهما من الآخر اعتمادًا على الهيئة الطباعيّة التي يتبدى فيها التشكيل البصري الكتابي[(٢)].

وأحسب أن قصيدة: **أيلول**[(٣)] لأمل دنقل واحدة من بواكير القصائد التي تنتهج هذا النهج في شعرنا العربي المعاصر، فهي قصيدة تتضمن صوتين أحدهما مكتوب على يمين القارئ، ويشار إليه بكلمة (**صوت**)، أما الصوت الآخر فيكتب على يسار القارئ مشارًا إليه بكلمة (**جوقة خلفية**).

والجوقة في أصلها المسرحي مجموعة من الممثلين تقدم المسرحية، أو تعلق على أحداثها[(٤)]، والجوقة تؤدي أنشودةً خلفيةً ترتبط بالمسرحية، "وتستنبط عِبَرَهَا وما تثيره من عواطف وانفعالات، وتتأمل مغزاها"[(٥)]، الأمر الذي يجعل ما هو مكتوب

(١) أخذتُ هذه التسمية نقلاً عن د: عز الدين إسماعيل رحمه الله تعالى، راجع كتابه: **الشعر العربي المعاصر**، ص: ٤٠٨

(٢) أشرنا في المدخل التاريخي إلى أنواع من الشعر القديم تتعدد فيها مسارات القراءة، مثل: (التفصيل، والتشريع، المُخلَّعات)، وهذه القصائد يمكن اعتبارها قصائد ذات مسارين، غير أن تعدد المسارات القرائية في هذه الأنواع التراثية لا يُعبِّر عن تعدد الرؤى والأصوات واختلاف وجهات النظر؛ وإنما هو حيلة بديعة لتركيب قصيدة داخل قصيدة، وأغلب ما يكون في هذا الأمر إنما هو كلام مُفتَعل بسبب الاضطرار إلى استخدام نفس الكلمات في أكثر من جملة.

(٣) أُرِّخت هذه القصيدة بتاريخ (سبتمبر ١٩٦٧)، أي شهر (أيلول) الذي اتخذته القصيدة عنوانًا؛ والقصيدة مكتوبة في ذكرى انقلاب أيلول ١٩٦١ الذي استقلت به الجمهورية السورية عن مصر بعد ثلاث سنوات من الوحدة، والقصيدة تعبر عن أصداء هزيمة ١٩٦٧م التي تراها بدأت من لحظة الانفصال، راجع القصيدة كاملةً في ديوان: **البكاء بين يدي زرقاء اليمامة** ضمن: **الأعمال الكاملة**، من ص: ١٦٦ إلى ص: ١٧٣

(٤) انظر : **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، ص: ٦٧

(٥)**الأدب وفنونه**، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٦م، ص: ١١١

على يمين الصفحة مشارًا إليه بكلمة: (**صوت**) هو الصوت الرئيسي في القصيدة، وما هو مكتوب على يسار الصفحة مشارًا إليه بكلمة: (**جوقة خلفية**) صوتًا فرعيًا.

والمألوف أن يكونَ حديثُ الجوقة تعليقًا على أحداث المسرحية، ولذا فالطبيعي عند توظيفها شعريًّا أن تكون كتابة المقاطع المُعبِّرة عن حديثها موالية للمقاطع المعبِّرة عن الصوت الشعريّ الرئيس الذي يعبِّر عن مضمون القصيدة، والذي اعتدنا أن نجعله صوت الشاعر، أما تجاور (**الصوت**) مع (**الجوقة**) كتابيًا بهذا الشكل المتوازي فذلك أمر يدل على أن الشاعر أراد أن يجعل الصوتين متزامنين[(١)]، ومن ثمَّ يحاول التشكيل البصري الكتابي أن يُخيِّل للقارئ أن الصوتين يصدران معًا في آن واحد، "وهو ما يستحيل بيولوجيًا مع مُلْقٍ واحد، وحتى يتم توصيل نفس الأثر بالإلقاء لابد من صوتين يلتقيان في نفس الوقت"[(٢)].

يتحرك الصوت والجوقة متزامنين عبر ثلاثة مقاطع يبدو فيها الصوت ناطقًا بضمير الجماعة (نا المتكلمين) أو ضمير (أنا) المنسوب إلى الشاعر، وفي كليهما

---

(١) وظَّف أمل دنقل تقنية (**حديث الجوقة**) في قصيدة أخرى من قصائده هي قصيدة: **الحداد يليق بقطر الندى**، ولا شك أن الشاعر أراد ثمةَ أن يجعلها تعقيبًا على صوت السارد وفقًا لرؤية القصيدة، أما هذه القصيدة التي نحن بصدد دراستها الآن فهي تريد أن تجعل الصوتين متزامنين في آن واحد، ومن ثمَّ اتخذ التشكيل البصري الكتابي صورة: القصيدة ذات المسارين.

(٢) **التشكيل المكاني وإنتاج المعنى، الصفحة الشعرية عند أمل دنقل**، حازم شحاتة، مجلة: ألف الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، (العدد ٦ لسنة ١٩٨٦)، ص: ٥٢، وجدير بالذكر أن الناقد الراحل حازم شحاتة – رحمه الله – تصرف في كتابة القصيدة كاتبًا مقاطع الجوقة والمقطع الأخير (الخاص بالصوت والجوقة) بخط غليظ (**نبر بصري**)، وبقيتها بخط مألوف، وذلك ليجعل القصيدة بهذا الشكل الطباعي الجديد متفقةً مع المعنى على حد قوله، ويثبت من خلال ما صنعه بالقصيدة أهمية اختلاف مستويات اللون الطباعي داخل النص، انظر هامش رقم (٥)، ص: ٥٢، والحق أنه – بهذا الصنيع – يدرس ما ينبغي أن يكون – من وجهة نظره – لا ما هو موجود بالفعل.

– وفقًا لتأويلنا للقصيدة – يُعبِّر (الصوت) عن الشعب المُنْساقِ وراء الخدع والشائعات التي يروِّجها الساسة، أما الجوقة فهم الصفوة من أبناء الشعب، أو قل إنهم: (المثقفون والمفكرون وأصحاب الكلمة الحرّة)، وهم الذين تتزامن رؤيتهم الصائبة مع رؤية الجماهير، ولذا يكون كل مقطع من مقاطع الجوقة المكتوبة على اليسار تصويبًا لما هو مكتوب على اليمين من الرؤى المموهة التي انطلت على الجماهير.

لا يُعبِّر التشكيل البصري الكتابي عن تزامن الصوتين وحسب؛ وإنما هو معبِّر عن موقع صاحب كل صوت، فرأي العوام في الصدارة البارزة، ورأي الصفوة على اليسار، يقول الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة:

(صوت)	(جوقة)
في سُوْرِيَّة	**الأمراءُ الصمُّ**
كانت تتهاوى راياتُ أميَّهْ	**ماتوا على المداخلْ**
فرفعناها علمًا علمًا، ووقعنا في أسر الروم	**لم يبق إلا الداخلْ**
كنا في طابور الأسرى المهزوم	**يعبرُ نهرَ الدمْ !**
كنا ننتظر: زياد ابن أبيه	... ...
ليعود فينقذنا مما نتسربلُ فيه	**لم يبق إلا الداخلْ**
كنا نبصر وردتَنا الصابحة الحمراءْ.	**يعبر نهر الدم**
تنمو في شرفةِ بيتٍ في حلبِ الشهباءْ	**والأمراء الصمْ**
وظللنا ننتظرُ، تطول الأظفارُ ويبيضُّ السالفْ.	**ماتوا على المداخلْ**
ذات صباحٍ عاصفْ	... ...
كنا نشرب حين أتتنا الأنباءْ	**ماتوا على المداخلْ**
فتعكر لون الماءْ	**لم يبق إلا الداخلْ** [1]

(١) ديوان: **البكاء بين يدي زرقاء اليمامة** ضمن : **الأعمال الكاملة**، ص: ١٦٧ و ١٦٨

تبدو معالم الرؤية المموهة التي يمثلها: (الصوت) في رد فعلهم تجاه السقوط العربيّ في سوريا المعبَّر عنه (بسقوط رايات أُميّة)، والذي يمكن اعتباره إسقاطًا على الانفصال السوري عن مصر في (انقلاب أيلول)، فأصحاب الصوت راحوا يرفعون (الأعلام) عَلَمًا عَلَمًا؛ حتى أضحوا أسرى، والواقع أن الشاعر يستخدم لفظة الأعلام بعد الرايات ليوقع قارئه في دائرة الإيهام، حيث "يكون للفظ استعمالان: قريب، وبعيد، فيُذكر لإيهام القريب في الحال إلى أن يظهر المراد البعيد"[(١)]، وهكذا يبدو أن العوام المنقادين يرفعون: (الأعلام) الذين نكَّبوا بهم وقادوهم إلى الهزيمة، وهم في انتظار علمٍ جديدٍ يخولونه هو: **زياد ابن أبيه**، وقد جعل الشاعر من تخويل هذه الشخصية التراثية المـُنْتَظَرَة شأن القيادة رمزًا لتتابع الخديعة السياسة التي تقع فيها الجماهير مجددًا[(٢)].

(١) **مفتاح العلوم**، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت٦٢٦هـ) تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة الرسالة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨١م، ص: ٨٧٥

(٢) **زياد ابن أبيه** نموذج للمكر والاحتيال السياسي، فقد كان من أتباع علي رضي الله وأنصاره، فمكر له معاوية رضي الله عنه وألحقه بأبي سفيان، ودعاه الناس: زياد بن أبي سفيان بعد أن كان مجهول النسب ، ثم لمّا تولى لمعاوية كان نموذجًا للقمع السياسي الدموي، يقول زياد في خطبته المشهورة التي تعرف بالخطبة البتراء: " وايم الله إن لي فيكم لصَرْعىَ كثيرة، فليحذَرْ كلّ امرئ منكم أن يكون من صَرْعاي. وايمُ اللّه لآخُذن البريء بالسقيم، والمطيعَ بالعاصي، والمقبلَ بالمدبر، حتى تستقيمَ لي قَنَاتُكم، وحتى يقولَ القائل: "انْج سعد فقد قُتِل سُعَيْد!"، ومن ثم فانتظار الجمهور ولاية زياد بن أبيه يمكن تأويله باعتباره رمزًا لمزيد من الغفلة والوقوع تحت وطأة خديعة السلطة. راجع ترجمة زياد ابن أبيه في **وفيات الأعيان** لابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت: ١٩٧٢م، (٦/٣٥٦-٣٦١)، وانظر الخطبة البتراء في: عيون الأخبار، أبو محمد عبد الله ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: لجنة دار الكتب، طبعة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٣م، (٢/٢٤١-٢٤٢).

وعلى الجانب الآخر كانت رؤية (**الجوقة**) لهؤلاء الأعلام رؤيةً صائبةً بعيدة النظر؛ فالأعلام التي ينتظرها (**الصوت**) من منظور (**الجوقة**) (أمراء صم، يموتون على المداخل) دون أن يخوضوا غمار الحروب، وإن كان ثمة انتظار فهو انتظار لعلم يحمل بين يديه مفتاح النجاة، إنه "**عبد الرحمن الداخل**" ذلك الأمير الأموي الذي استطاع بصبره وجَلَده أن ينتصر بعد أن كاد أعداؤه يحدقون به من كل حدب وصوب .

أما المقطع الأخير من هذه القصيدة فقد أتاح الشاعر فيها للجوقة أن تشغل الموقع الأهم، فتنعكس الأوضاع على هذا النحو:

(جوقة)	**(صوت)**
هذا العام ..	**ننتظر الريح**
أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من الأنسام	**من كل ضريح**
وبقينا في المهد المختنق المبحوح	... ...
لكنا من كل ضريح	**من كل ضريح**
ننتظر الريح !!	**ننتظر الريح**
... ...	... ... [1]

ولم يتغير الموقف كثيرًا مع الوضع الجديد الذي أتيح للجوقة أن تشغله، فعندما يجعل التشكيل البصري الكتابي من (**الجوقة**) صوتًا رئيسًا لا تستطيع أن تقدم جديدًا بعد أن استُهْلِكت قواها، لقد توحَّد صوتها مع صوت العوام، فأصبح كلاهما (**ينتظر الريح من كل ضريح**)، وقد يكون الضريح رمزًا للماضي الزاهر الذي تطوينا أحلامه دون أو يعود، أو يكون رمزًا للسلطة الحاكمة التي مارست القهر ضد شعوبها؛

(١) ديوان: **البكاء بين يدي زرقاء اليمامة** ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ١٦٨

لمنها انسحقت تمامًا بعد الهزيمة المُنكرة، وهكذا تُختتم القصيدة برؤية سوداوية متشائمة عُبِّر عنها باتحاد الموقف السلبي بين الخواص والعوام.

وما يعنينا في هذه القصيدة هو التشكيل البصري الكتابي الذي يجعل القارئ محتفظًا في ذاكرته البصرية بصورة الصوتين المتزامنين في آن واحد، والذي أتاح للشاعر من خلال ازدواج مسار الكتابة أن يُعبِّر عن فكرة: (تبادل المواقع).

وقد يكون المسار الجديد في القصيدة ناتجًا عن التهميش (بمعنى استخدام الهامش المتفرِّع عن بيت من أبيات الشعر)، وهو في استخدامه العلميّ "تعليق على نص في هامشه بملاحظات تفسيرية أو تاريخية يضيفها مؤسس النص أو محققه" [(١)]، ونحن نطالع الهوامش في دواوين الشعر مُستخدمةً من الشعراء ومحققو الدواوين في شرح مُشكل الأبيات وغريب الألفاظ؛ وليس ثمة شك في أن الهامش يكون إذ ذاك جزءاً غريباً عن القصيدة غير منتمٍ إليها بحال من الأحوال، أما إذا أصبح الهامش أبياتًا شعرية تحيل القصيدة إليها، فإن هذا الأمر يعني أن القصيدة قد انشعبت متخذةً مسارًا كتابيًا فرعيًا جديدًا في هامشها.

وهذا المسار الجديد يضع القارئ أمام إشكالية مقصودة؛ فالهامش منتمٍ إلى القصيدة بحكم شِعْريته، وغير منتمٍ إليها بحكم موقعه الكتابيّ خارج فضاء النص! فالتهميش – إذن – حيلة كتابية يبديها التشكيل البصري الكتابي متعمدًا صُنع هذا التوتر الذي يوظف تبعًا لطبيعة البناء الفني للقصيدة التي تستخدم هذه التقنية.

ومن نماذج التهميش قصيدة: **عن الصبر وحنين الأعشاب** لمحمد القيسي، يقول الشاعر مخاطبًا وطنه [(٢)]:

---

(١) **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، ص: ١٩

(٢) ديوان: **رياح عز الدين القسام، ضمن الأعمال الكاملة**، ص: ٢٠٩

فأتيتُ أكابدُ ريحَ الهجرةِ فيكَ إليكْ
أنهلُ من بين يديكْ
يا قمري الشاحب (١)
يا ضوءَ عذاباتي الليلية
ما يملأني بحنين الأعشاب، ونار عذاب الفقر
وأتوج حزني بورود اللهفةِ،
وألاعب طير البحرِ؛
لكني يا منديلَ حبيبي
يا صورَ الأحباب المنفيين عن العينْ
ضيَّعت حروفَ السرْ.

---

(١) فأنا موعود بك
منتشر ما بين رياحك وترابك
واسمك منقوش في السطر الأولِ
من قائمة همومي اليومية
فارفق بنحولي

يُعبِّر الشاعر في أبياته عن مأساة الفلسطيني المُهجّر الذي يعود إلى وطنه ليلاقي مزيدًا من الاغتراب، بعد تبدل الصور والأسماء، متوسلاً بالصبر وحنين الأعشاب، وهذه الصورة الأخيرة (حنين الأعشاب) تمثيل مجازي للتشبث بالأرض واحتمال الأذى مع أعتى العواصف الجامحة.

وعندما يخاطب الشاعر وطنه المحدب بقوله: (يا قمري الشاحب) تنبثق إحالة إلى الهامش الذي يخافت فيه الشاعر قارئه كتابيًا، وكأن الهامش صورة لما تهجس به نفس الشاعر في داخلها ولا يجهر به ظاهرها، إنه هاجس الحب العميق وتفاني الذات في الوطن، ولعل هذا الهاجس المنبثق هامشًا متفرِّعًا عن حديث الشاعر إلى وطنه الشاحب هو عينه حروف السر التي يقول إنه ضيعها فعجز عن استرجاع صور أحبابه، أو قل: إنها صورة الوطن قبل تحوّله وتبدّله على هذا النحو الذي استعجمت فيه الأسماء وتغيرت معالم الأمكنة.

إن السر الذي يُخافتنا به الهامش هو بعد صوفي تكمن فيه آصرة التلاقي بين الشاعر ووطنه، وهو في أبعاده الصوفية "لطيفة مودعة في القلب كالروح في البدن..، وبدونه تعجز النفس عن العمل" [(١)].

إن الهامش هو التقابل بين الظاهر والباطن، أو بين الجَليّ والخَفِي، بين النفس التي تستشعر الوطن في داخلها قوةً وثباتًا ولا يصرح ظاهرها بذلك؛ فالنفس ضعيفة في ظاهرها قوية في باطنها، وهكذا يكون الهامش مسارًا مضافًا إلى مسار القصيدة ليعكس الجوانب النفسيّة الوجدانية التي يطويها الشاعر.

ومن القصائد التي تجعل لمعمارها الكتابي مسارًا جديدًا بكيفية أخرى قصيدة: **امرأة ليس وقتها الآن** للشاعر المصري الراحل محمد عفيفي مطر [(٢)]، وهذه القصيدة

(١) مادة: (سر) في: **المعجم الصوفي، الكتاب الشامل لألفاظ الصوفية ولغتهم الاصطلاحية، ومفاهيمهم، ومعاني ذلك ودلالاته**، عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص: ١٢٣

(٢)**محمد عفيفي مطر** (١٩٣٥م-٢٠١٠م)، شاعر مصر من جيل الستينيات، وهو من رواد الشعر الحداثي في مصر.

طرف من ظاهرة شعرية كبيرة في شعرنا المعاصر يكون فيها حديث الشعر عن الشعر، بمعنى: تصوير الشاعر لتجربته الشعريّة الذاتية ومهام الشاعرية وأعباء الكتابة ..إلخ.

والشعراء يشكلون هذا الموضوع بأشكال فنية متنوعة، من أبرزها عند كثير من الشعراء القول بنبوّة الشعر، فالشاعر تبعًا لما تتبناه القصيدة من المجاز الشعريّ هو: نبي اللغة ومصطفاها، ورسالته الشعرية تقوم على أهداف إصلاحية تنشد الخير والمحبّة والسلام لكل البشرية، ومن بين ما تلقاه الشاعر من تعاليم ما جاء على هذا النحو:

انتبهْ

غَيـرهم تحـت سـبي القـراءاتِ

مُغتصبونَ

فبشرهُمو

أنتَ نسلُ الكتابةِ

تَقرأ

تَخرج

تُقْتَلُ

تُبْعث

وَحْدَكَ

في أمةٍ أنت واحدها

وهي تحتَ السمواتِ

أعضاؤك انتثرت:

فانتبه[1]

(١) ديوان: **أنت واحدها وهي أعضاؤك اتثرت**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، (٣٠٣/٣).

إن الخطاب قد وُجِّه إلى الشاعر أولَّ الأمر لتكون رسالته الإصلاحية لبني جلدته، ثم عُمِّمت الرسالة ليكون للشاعر مهمة إنسانية عامة، فهو باعتباره شاعرًا يطمح إلى أن تطول دعوته الفنيّة الإصلاحية الإنسانية كلها، كيما ينتشل المُضَلَّلين تحت سبي القراءات عبر العالم؛ إنها عالمية رسالة الشعر.

وقد تبدى هذا الخطاب في نسقٍ كتابي يجعل الرسالة الموجهة إلى الشاعر متفرِّعة إلى فرعين كل واحد منهما منسوب إلى ذاته المنفردة (وحده)، وقد كُتبت كل عبارة من هاتين العبارتين داخل حاصرة Brace، وهي علامة ترقيم "تستخدم في ربط جملتين أو أكثر في الكتابة، أو في ربط مجموعة موضوعات في صيغة واحدة"(١)؛ فكلا الموضوعين متفرع التي تمثلها صيغة (وحدك)، كما أن رأسي الحاصرتين مصوبتان إلى الذات (وحدك)، وهي منفردة في فراغ يطوق جانبيها وأعلاها وأسفلها تمثيلاً لهذه الوحدة التي تعبر عنها، فتكون الفقرة في مجملها مكتوبةً كتابة توحي بثقل هذه المهمة ومعاناة الذات المنفردة التي تضطلع بها، ومن ناحية أخرى فإن العبارتين في وضعهما الكتابي تنتسبان إلى الذات انتسابًا غير مجحف لأي منهما، فالكفتان متعادلتان ذهنيًا، والكتابة تجسيد مادي لهذا التعادل.

وللقارئ أن يبدأ القراءة من أي مسار يختاره، وسواء عليه ابتداؤها من اليمين أو اليسار، فالتشكيل البصري الكتابي لا يُلزمه بدايةً بذاتها، ولا يوقع في نفسه أن أيًا من المسارين هو المسار الرئيس؛ ولذا فقد يتغير سلوك القارئ من قراءة إلى أخرى، كما قد تتباين كيفيات القراءة لمجموعة من القراء، وعلى كل حال من الأحوال يفضي كل مسار إلى الآخر دون مواربة، وفي كل القراءات تتداخل المسارات مع كلمة (**وحدك**) الممثلة للشاعر الذي يضطلع بأعباء نبوة الشعر وآلامها.

(١) SHAW, Harry. **Punctuate It Right** , New York: Harper and Row publishers, ١٩٨٦ .P.٤٤

بقيت الإشارة إلى أن قارئ القصيدة في نصها الكامل سيجد أن ذات الشاعر الماثلة فيها تتنازعها امرأتان: (**المرأة/ الأرض**)، و(**المرأة / الشعر**)، ولعلنا نستطيع أن ننسب ما تضمه الحاصرة التي يجدها القارئ على يمينه: (**تَقرأ، تَخرج، تُقْتَلُ، تُبْعث**) إلى (**المرأة/ الشعر**)، وما تضمه الحاصرة التي يجدها على يساره: (**في أمةٍ أنت واحدها وهي تحتَ السمواتِ أعضاؤك انتثرت**) إلى: (**المرأة / الأرض**)،

وهذا التوازن بين (الأرض والشعر) يُبرز بصريًا من خلال طريقة العرض التي يقدمها التشكيل البصريّ الكتابي اعتمادًا على توزيع الكتابة عبر الحاصرتين، وهو ما يريد الشاعر أن يُعبِّر عنه من تكريس الشعر للانتماء الوطني والإنساني[1].

إن تقنية تعديد مسارات الكتابة في القصيدة تجعلها أكثر إفضاءً بجوهر الصراعات التي تتضمنها، وتجعل البناء أكثر عمقًا وتركيبًا، وتلكم الأمور لا تتاح بهذا التصور لشعر مسموع؛ بل إن تعديد المسارات في حد ذاته يجعل تلك المناطق ذات المسارين عصيّةً تمامًا على تأدية القصيدة شفويًا واستقبالها مسموعةً.

(١) عنوان القصيدة: (**امرأة ليس وقتها الآن**) يعبِّر عن غياب (**المرأة/ الأرض**)، وهذا ما يحدث نتيجةً لاغتراب الشاعر في وطنه نتيجة القهر السياسي أو لاغترابه الفعلي خارج وطنه منفيًا، وقد عاش سنوات طويلا في العراق فارًا من الاعتقال خلال فترة حكم السادات، وعلى كل حال تقول القصيدة إن غياب (المرأة/ الأرض) التي لا يكون وقتها الآن لا يحجب (المرأة/ الشعر) الماثلة في كل حين.

سادسًا: المزج بين كتابة التفعيلي والعمودي

كثيرًا ما يمزج الشاعر في قصيدته بين الشعر العمودي والتفعيلي هادفًا بذلك إلى "التعبير عن الأبعاد المختلفة للرؤية الشعرية في القصيدة الواحدة"[(١)]، ومن ثمَّ ينتج عن هذا المزج ظهور النسق الكتابي التفعيلي والنسق الكتابي العمودي معًا في قصيدة واحدة، وعندما يبدي التشكيل البصري الكتابي المزج مرئيًا فإنه يدل على خيار كتابي للشاعر؛ لأن في وسعه أن يكتب الأبيات العمودية في نسق تفعيلي؛ بل إن كثيرًا من الشعراء يكتبون القصائد العمودية برمتها في نسق تفعيلي[(٢)]، ومن ثم يكون لجوء الشاعر إلى المزج بين التفعيلي والعمودي مقصودًا به لفت نظر القارئ إلى أن القصيدة قد تحولت بنائيًا إلى الشعر العمودي، وتلك إشارة له ليعي هذا التحول ويتتبعه.

ومن القصائد التي تنحو هذا المنحى قصيدة: (**٣٠ أذار**)، لسميح القاسم[(٣)] التي يقول فيها:

---

(١) **عن بناء القصيدة العربية**، د. علي عشري زايد، ص: ١٨١

(٢) تمثيلاً لذلك انظر:

- قصيدة: "**ممعن في اليقين**" لفاروق شوشة، في ديوان "**وقت لاقتناص الوقت**"، دار الغريب للطباعة، القاهرة، ١٩٩٦م، ص: ٦٧-٧٣، وهي قصيدة تفعيليه من وزن الخفيف أبياتها ستة عشر بيتًا، جاء البيت الأول والسابع والثامن منها متفقًا مع الوزن العمودي في عدد تفاعيله ونظامها، لكن هذه الأبيات كُتبت في نسق تفعيلي.
- قصيدة "**تموز**" للشاعر المصري: أحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥م -)، ديوان " **لم يبق إلا الاعتراف** "، ضمن: **الأعمال الكاملة**، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م، ص: ٢٣٣-٢٤٠، وهي قصيدة عمودية من المنسرح، كُتبت في نسق تفعيلي بأكملها .

(٣) **سميح القاسم** (١٩٣٩م-٢٠١٤م): شاعر فلسطيني، من الشعراء الذين ارتبط اسمهم بشعر المقاومة.

عنـدما أطلقـوا النـار صـاح
الشهيدْ:
أطلِقُوا النارَ كيف اشتهيتمْ
طلقةً .. طلقةً .. وانتهيتمً
ثم غاص الشهيدْ
في مطاوي جذورِ الجدودْ
واســتوى فــي ذرى مكــةٍ
صائحًا:

وهـا أنـا يَـا يـوم القيـامة عاظِـبُ يبددنـــي وكـــسٌ ويـــجمعُ لازبُ
تدثـر أثـواب الأفـاعى جوارحـى وينهشنـى هـم مـن الـروح ناصـب
ولـكنَّ لـى سـرًا قديـمًا ذخرتُـهُ يشعٌ، فـدرب فـى الدِّجنَّات لاحبُ
أُناقــب فيــه كــلَّ وجــه نسـيتهُ وكـم شـامَ وجهـى فـى ثنايـاه ناقـب
مقيمٌ على ضيـم مقيم ..، وإننـى مقـيمٌ وطـاغوتُ الطواغيـتِ ذاهـبُ
فيـا قاتلـيِّ اسـتكملوا كـل عـدةٍ وصُولوا، وجُولوا، واحشدوا، وتكالبُوا
تَقَمَّصـت الحوبـاءُ منـى عوالـمًا إذا غـاب منهـا نابـضٌ عـاد غائـبُ
و يـَا قاتلـيِّ اسـتكملوا كـلَّ عُـدة ومـوتُ المحبيـنَ المعاميـدِ كـاذبُ
أنـا الحـقُّ جلَّـت عـن نكـوص وهـا أنـا ذا قـد شئتُ، والحقُّ غالبُ

ثم ضجَّت شراييـنُه
وعلى مسمعِ الخوذِ البربريّهْ.
صاح في الساحةِ المركزيهْ:

جسدي غيمةٌ، صخرةٌ، مدرسةْ.
جسدي ألفُ طفلٍ جديدْ (١)

تسير البنية السردية في هذا المقطع الشعري على النحو التالي:

(١) صوت الشاعر السارد.

(٢) صوت الشهيد.

(٣) صوت الشاعر عائدًا إلى السرد الشعري بعد انتهاء كلام الشهيد.

(٤) (صوت الشهيد).

لقد جاءت مقالة الشهيد رقم (٢) متحولةً بالبناء إلى الشعر العمودي، وقد تحول معها البناء الموسيقي معها إلى وزن (الطويل)، وكان هذا التحول الموسيقي مدعومًا بتحول حاد في المعجم الشعري؛ الأمر الذي أدى إلى ظهور طائفة من المفردات المعجمية غير المألوفة في الشعر المعاصر من قبيل: (**عاظب، وكس، لازب، الدجنات، لاحب، الحوباء**) (٢).

---

(١) **الأعمال الشعرية الكاملة** (غير مقسم إلى دواوين)، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣ م، (٢/٣٥٠-٣٥١).

(٢) يقال: **عظب** على العمل أي: لزمه وصبر عليه، و**الوكس**: هو النقص، و**اللازب**: الثابت، و**الدجنات** جمع دُجْنَة، وهي الظلمة، و**اللاحب** هو : الطريق الواضح، و**الحوباء** هي: النفس، وقيل هي: روع القلب، راجع: **لسان العرب**، محمد جمال الدين بن منظور، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م، مادة : **عظب**: (٤/٣٠٠٢)، مادة **وكس**: (٦/٤٠٩٠)، مادة: **لزب**: (٥/٤٠٢٦)، مادة: **دجن**: (٢/١٣٣١)، مادة: **لحب**: (٥/٤٠٠٣)، مادة: **حوب**، (٢/١٠٣٦).

ومن هذا المُنطلق يمكننا رصد سمة أسلوبية لافتة هي: (**التضاد البنيوي**)، وهو إجراء أسلوبي يتحدد داخليًا من خلال انحراف في بعض وحدات البناء يجعلها تمثل سياقًا أسلوبيًا جديدًا معزولاً عن سياق القصيدة، وهو سياق أصغر في مقابل السياق الأكبر الذي تمثله القصيدة يتحقق على هذا النحو:

السياق ← الإجراء الأسلوبي ← **السياق**[1].

إن صيحة الشهيد التي تمثل إجراءً أسلوبيًا منحرفًا عن سياق القصيدة قد انطلقت في: "**مكة**"، وذلك عندما غاص الشهيد في مطاوي الجدود، وقد كانت عودة الشهيد إلى الماضي ملتقيًا بأوجه الجدود مُسوغةً لانتقال القصيدة إلى نمط لغوي وبنائي جديد يوائم الزمان الذي انتقل إليه، ويبدو هذا جليًّا عندما نلاحظ اختلاف المعجم الشعري بعد عودة الشهيد إلى عصره الحاضر، والتي عاد معها البحر العروضي من (الطويل) إلى (المتدارك)، وعادت الكتابة من النسق العمودي إلى التفعيلي.

والكتابة العمودية للفقرة التي رحل الشهيد فيها إلى الماضي مؤشر بصري قويٌّ يلفت القارئ إلى التضاد البنائي مع سياق القصيدة التفعيلة الحديثة، إضافة إلى ما قد توحي به هذه الكتابة العمودية من عراقة أو أصالة يدعمها الصوغ المأخوذ من المعجم الشعري القديم المهجور؛ ليصبح المزج بين التفعيلي والعمودي عنصرًا من عناصر التشكيل البصري الكتابي يَدعم المغزى الدلالي الذي يجعل الشهيد حيًا ينتقل بين الماضي والحاضر.

(١) راجع: **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، د: صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، الصفحات: ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٩

سابعًا: الكتابة بخط اليد

لا شك أن إحساس القارئ بالكلمة المكتوبة مختلف عن إحساسه بها مطبوعةً، فالطباعة – بانتظامها – الحاد نتاج آلي، يجعل الكلمات المطبوعة تبدو في صورة "عالم ثابت من الحقائق الباردة"(١)، ومن ثمّ راح بعض الشعراء ينشرون قصائدهم مكتوبةً بخطوط أيديهم، وكأنهم أرادوا لها أن تكون لفحة حارة من ذواتهم "لكي تحمل معها البصمات التي يراد توصيلها إلى القارئ المنفرد؛ لا المستمع في جماعة"(٢).

ومن العلوم المهمة التي تتناول ارتباط الخط اليدوي بذات كاتبه، واختلاف الخطوط وتنوعها وأبعادها النفسية والدلالية: علم الخط أو الجرافولوجي Graphology، وهو علم يحاول تحليل الخطوط الآدمية من ناحية سيكولوجية، ويرى القائمون على هذا العلم أن الشكل الذي يمنحه الكاتب للحرف متصل بالنفس "صلة لا واعية، فالذهن هو الذي يكتب ويتكلم مباشرة"(٣)، ولذا يكون حسن الخط ورداءته، واتجاه الأسطر، وانقباض الحروف أو انبساطها، وغيرها من الظواهر الخطية مفتاحًا للغوص في أعماق الشخصية، والكشف عما يمور فيها(٤).

---

(١) **الشفاهية والكتابية**، والتر ج . أونج، ص: ٢٢٣

(٢) **في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**، د. أحمد درويش، منشورات دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ص: ١٣٢

(٣) **الشكل والخطاب**، محمد الماكري، ص: ٨٣

(٤) انظر محاولات لتصنيف الخطوط مع ربط كل صنف منها بنمط من أنماط السلوك في كتاب: **علم الفراسة العام**، جورجي زيدان، مطبعة الهلال بالفجالة، مصر١٩٠١م، ص: ٨٥ – ٨٩

وإحساس الشعراء لتعبير الخطوط تعبيرًا صادقًا عن ذواتهم ووجدانهم مما جعل أغلبهم يكتبون أبياتًا شعرية مخطوطة يدويًا على ظهر غلاف الديوان؛ أو في مستهل صفحاته، ثم تطور الأمر إلى كتابة الديوان كاملاً بخط اليد؛ ومن ثم يصور مطبوعًا من المخطوطة اليدوية[١].

ولقد تواترت ظاهرة الكتابة اليدوية للأعمال الشعريّة لدى الشعراء المغاربة، فقد دعوا إلى كتابة أشعارهم بالخط اليدوي المغربي، في محاولة للتعبير عن تميز إقليمي للمغرب العربي، ومن أكبر دعاة هذا التوجه الشاعر المغربي مُحَمَّد بنِّيس[٢] الذي يقول: "إذا أردنا تحقيق الكتابة الأصيلة تحقيقًا كاملاً تحقيق أنفسنا، يجب أن نعود إلى الأصول أن نختار الخط المغربي، وأن نتحرر من شعار الوحدة والنهضة العربية الذي لم يكبتنا وحدنا، بل كبت الخط المغربي أيضًا"[٣].

---

(١) تمثيلاً لذلك انظر:

- ديوان: **من مذكرات خماسي** للشاعر التونسي: الميداني بن صالح (١٩٢٩م-٢٠٠٦م)، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٧٧م.
- **الأعمال الشعرية الكاملة** للشاعر الأردني: حيدر محمود (١٩٤٢-)، وتتضمن خمسة دواوين جميعها مكتوب بخط يد الشاعر، مكتبة عمَّان الأردن، ١٩٩٠م،
- ديوان: **الوشم وارتجافات العذارى**، للشاعر والإعلامي المصري: يسري فودة (١٩٦٤م-)، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

(٢) **مُحمَّد بنِّيس** (١٩٤٨م-)، شاعر وناقد ومفكر مغربي.

(٣) مقطع من مقالة: "**بيان الكتابة**" الذي نُشر في مجلة: **الثقافة الجديدة** المغربية، العدد١٩ لسنة: ١٩٨١، نقلاً عن كتاب: **شعر الطليعة في المغرب**، د. عزيز الحسين، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص: ٢٢٦

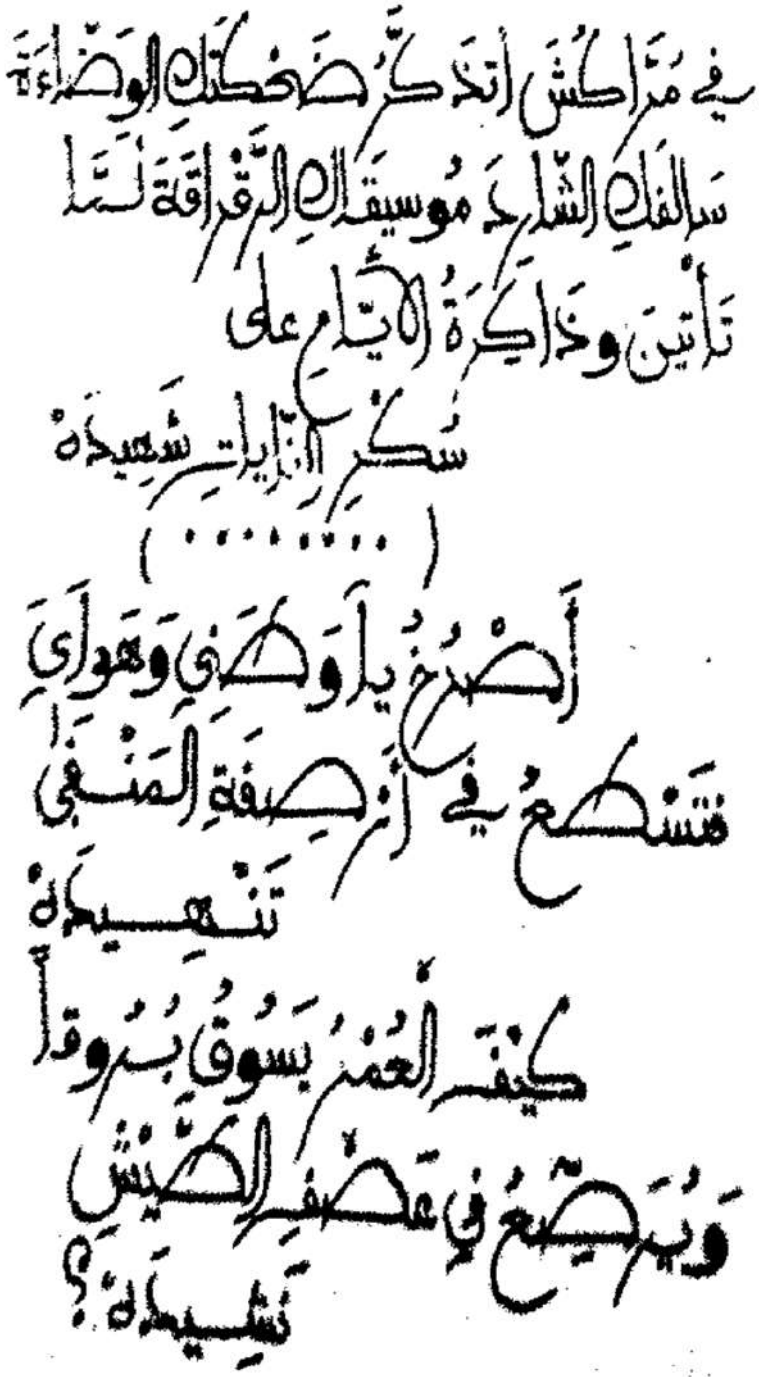
وإذا كان الأمر كذلك فإن الكتابة بالخط المغربي ليست هدفًا فنيًا؛ وإنما هي تعبير عن كبت سياسي ليس من مهام دراستنا تفنيد مسوغاته؛ فليس يعنينا إلا الغاية الجمالية التي يُسْقِطُها تفشي هذا النسق الكتابي المخطوط بخط مغربي وشيوعه في كل نصوص هذا التوجه رغم اختلاف محتواها المكتوب، ومن ثم يجب أن تكون القصيدة المخطوطة منفردة لا يضمها ديوان، أو منفردة داخل الديوان المطبوع آليًا حتى يمكن اعتبار القصيدة أو الفقرة المكتوبتين بهذا الخط حاملتين "بحسب السياق والمساق معنى ودلالة قد يوحيان للقارئ بمعنى ودلالة مخالفتين إذا كتبتا بخط مشرقي"[(١)].

ويمكننا التمثيل لهذا الأمر بقصيدة: "Flash back" لمحمد الطوبي[(٢)]، وهي قصيدة مكتوبة بخط اليد المغربيّ، ومنشورة في مجلة جميع قصائدها مطبوعة آليًا، يقول الشاعر[(٣)]:

(١) **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي (بيروت والدار البيضاء) الطبعة الثانية، ١٩٩٠م، ص: ٥٧

(٢) **مُحمَّد الطوبيّ** (١٩٥٥م-٢٠٠٤م)، شاعر مغربيّ.

(٣) نُشرت القصيدة في مجلة: **إبداع** المصريّة، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، العدد الرابع، أبريل ١٩٩٩، ص: ٤٧ و ٤٨. وفي هذه القصيدة –كما في جميع نصوص هذا التوجه فيما طالعته – تُسْتَخدم طريقة الإعجام المشرقية، فالخط المغربي يُعجم بطريقة مختلفة عن الخط المشرقي، فالفاء – مثلاً – توضع أسفلها نقطة، والقاف توضع نقطة واحدة في أعلاها، ولعل استخدام لإعجام المشرقي راجع إلى شيوعه وسهولة مقروئيته، فقد أذاعته الطباعة، وظل الإعجام المغربي حبيس المخطوطات القديمة.


في مَرَاكُشَ أتذكرُ ضحكتكِ الوضّاءة
سالفكِ الشاردَ موسيقاكِ الرقراقة لَسَّا
تأتين وذاكرةُ الأيام على
سُكْرِ الغاياتِ شهيدة
(.....)
أصرخُ يا وحيي وهواي
فتسمعُ في أزيزِ صفةِ المنفى
تنهيدة
كيف العمرُ يسوقُ بروقاً
ويريحُ في عصفِ الحيرةِ
تشييدة؟

أول لافت في هذه القصيدة عنوانها المكتوب بالإنجليزية: Flash back أي: (استرجاع زمني)، وفي هذا العنوان ما يمكن تسميته: مفارقة بصرية، تقع هذه المفارقة على مستويين:

- التهجين اللغوي، بالجمع بين لغتين في خطاب شعري واحد، أولاهما في إنجليزية العنوان؛ بما يدل على القطيعة والاغتراب، والأخرى عربية النص الشعري بما يدل على الانتماء للثقافة العربية.
- التباين الزمني بين الإنجليزية التي تدل على الحداثة الزمنية العصرية، والكتابة بالخط المغربي القديم، الذي يرتد بنا إلى عقود مضت من الثقافة العربية القديمة في أوج ازدهارها الحضاري.

إن القصيدة هي: (استرجاع زمني) كما يقول العنوان؛ حيث تتوالى على ذاكرة الشاعر أحداثٌ شخصيةٌ غابرةٌ في بلدته: (**مُـرَّاكِش**)، فإذا كانت محبوبته (ذات الضحكة الوضاءة) طرفًا من أطراف هذا الارتداد فهي ليس سوى حلقة من حلقات الطرف الأكبر الذي يجلبه التداعي؛ إنه الوطن، وعلى الأخص مراكش العتيقة حاضرة المرابطين والموحدين وحاملة عبق التاريخ المغربي، ومن ثم كانت الكتابة الداخلية للقصيدة مدونة بخط يدوي مغربي لتجسد هذا الحنين، أما العنوان الإنجليزي فهو مما يبرز المفارقة بين (الاغتراب الروحي في الحاضر الموجع) و (الماضي المبُهج) الذي تقدمه القصيدة التي تستدعي الأحداث من الذاكرة، وهو أمر لا يتحقق بنفس الكفاءة إذا طبعت القصيدة بخط طباعي آلي، أو كُتِبَت يدويًا بخط مشرقي.

وعلى جانب الخط المشرقي فإن القصيدة المدوَّنة به لا تمثل توجهًا كبيرًا مثل هذا التوجه المغربي، ومن هذه النصوص القليلة يمكننا التمثيل بقصيدة (**القزم**) لفاروق شوشة، والتي يقول فيها[1]:

(١) نُشرت القصيدة مصوَّرةً عن مخطوطة كُتِبت بخط اليد في مجلة: **سيداتي آنساتي**، التي تصدر عن الشركة الإعلامية العربية للطباعة والنشر، القاهرة، العدد (٨) ١٥ أكتوبر ١٩٩٥، ص: ٣٩، وكانت هذه القصيدة عينها قد نُشرت من قبلُ مكتوبةً بخط طباعي آلي في ديوانه: سيدة الماء، الصادر عن دار غريب للنشر في القاهرة ١٩٩٤م.

أيها القزم الذي يعرفُ نفسه
مثلما يعرف دودُ الأرض رَمْسَه
أنت لن يُجديك أنْ صعَّرتَ خدَّك
لا .

ولن يجديكَ صوتٌ يملأ الشدْقَ ،
ويستعرضُ مجدَك
لا ..

ولا عصبةُ إفكٍ
تتراءى لك جُندَك
لستَ إلا شَسْعَ نعلٍ يتدلّى في الهواء
كلما طرقع فوق الأرضِ أطلقتَ العواءْ .
وتحلّيتَ بسمْتِ العلماء

قد لا يجد قارئ هذا النموذج إحساسًا بدلالةٍ ما؛ إلا ما يكون من ذلك الإحساس بالاختلاف الذي تثيره الكتابة اليدوية، على الأخص لوجود هذه القصيدة المكتوبة بخط اليد في صفحات مجلة أنيقة مطبوعة طباعة فاخرة ملوَّنة.

وإذا كان علم الخط يربط بين الشخصية وخطها اليدوي فإن أول ما يلاحظ على هذه القصيدة وأكبره كون أسطرها مائلة، وهم يرون الخط "الذي تنحرف سطوره إلى أسفل يدل على الجبن والمرض، وضعف الإرادة"(١)، ونحن لا نستطيع – علميًا ولا أخلاقيًّا – أن نصف فاروق شوشة رحمة الله عليه بهذه الصفات على أي حال من الأحوال، وإذا صحت قواعد الربط بين الشخصية وخطها – وهو أمر لا يخلو جله من تعسف وافتعال – فإن غاية ما يقال في ذلك: إن معايشة الشاعر لشخصية القزم في نفسه وحضورها القوي في مخيلته أثناء تدوينه لهذه القصيدة هو الذي جَنَحَ به – لا شعوريًا – إلى الكتابة بهذه الهيئة المائلة؛ فضلاً عن كون كتابة القصيدة يدويًّا أدَّلُ على انفعال الشاعر بصدق وحرارة تجاه من يكتب عنه بشكل لا نجده في الأحرف الطباعية الآلية المألوفة.

إن الكتابة بخط اليد عنصر من عناصر التشكيل البصري الكتابي يجعل القصيدة شديدة التميز؛ لكنه في الغالب لا يحمل ثراءً دلاليًا؛ إذ ينبغي أن تتحول الكتابة "عبر الخط إلى دال، ولا ينبغي أن تكون مجرد قناة لنقل الدليل اللغوي"(٢)، فكل ما حاولنا اكتشافه من دلالة للنموذجين السابقين يتعذر التماس مثيل له وتعميمه على كل النماذج المكتوبة يدويًا، وغاية الأمر أن الخط اليدوي محاولة للتعبير الشاعر عن فرديته الخاصة المتميزة.

---

(١) **علم الفراسة الحديث**، جورجي زيدان، ص: ٨٧

(٢) **الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي**، رشيد يحياوي، دار أفريقيا الشرق (الدار البيضاء، المغرب) الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص: ٨٩

ثامنًا : الكتابة الممتدة

في كتابة الشعر العمودي أو التفعيلي يظل التنسيق الكتابي مألوفًا وقابلاً للإدراك بسبب تميزه الطباعي من الكتابة النثرية، وفي كلا الحالين (الشعر العمودي أو التفعيلي) فإننا عندما نطالع صفحة شعرية نكون "بلا وعي قد هيأنا أنفسنا لتلقي تجربةٍ تختلف عما نجده عند قراءة صفحة تكتظ بالألفاظ المطبوعة"(١).

ولما كان الشعر يتميز من النثر بالمجاوزة التصويريّة والإيقاع الموسيقي، وكلاهما يتحقق لغويًا فإننا نزعم أن التنسيق الكتابي للشعر هو – في حد ذاته أيضًا – مجاوزة كتابية، فهي تُخالف الكتابة النثرية في طريقة توزيع السطور على فراغ الصفحة، على أننا واجدون بعضًا من القصائد تُكتب كتابةً ممتدةً بلا فراغ، وهي – إذ ذاك – تقوِّض المجاوزة الكتابيّة الشعريّة لصالح الكتابة النثريّة.

وهذه الكتابة الشعريّة المُمتدة يزيد البيت الشعريّ التفعيليّ خفاءً؛ فالقصيدة الشعرية التفعيلية –كما مر – تخفي حدود أبياتها من حيث المبتدأ والمنتهى، والقارئ لا يعرف مواضع الوقف والابتداء من خلال الرسم الكتابي (كما يحدث في الشعر العمودي)؛ وإنما يلتمس حدود البيت من خلال إدراكه للنغم العروضي وطبيعة الإيقاع، ومن ثم يمكننا أن نقول إن هذه الكتابة الممتدة تمثِّل "أقصى حالات انتقال البيت من المجهول إلى المجهول"(٢)، وهذا التنسيق الكتابي (أو بالأحرى: هدم التنسيق

(١) **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، إليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م، ص: ٤٢

(٢) **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها**، محمد بنيس، الجزء الثالث : **الشعر المعاصر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م ، ص: ١١٩

الكتابي للقصيدة الشعريّة) مما يوقع القارئ – غير المتمرس بهذه التجربة – أول الأمر في الريبة والارتباك، حتى يبدأ في الإحساس بالنغم والإيقاع، ويبدو الأمر وكأنما هو "خُدْعَةٌ للقارئ بعد أن يوهمه الشاعر بالخروج من الشعر إلى النثر"[١].

وأغلب ما تكون هذه الكتابة الممتدة في القصيدة المُدوَّرة، وهي القصيدة التي "تطول أبياتها بشكل غير مألوف حتى يصبح البيت وكأنه مجموعة من الأبيات المتصل بعضها بعضها ببعض؛ بل إن بعض القصائد في المرحلة الأخيرة قد أصبحت بيتًا واحدًا مُتَّصلاً لا ينتهي عروضيًّا إلا مع نهاية القصيدة، ولا يشتمل على أي وقفات عروضية يقف عندها القارئ ليلتقط أنفاسه"[٢]، ومع أن هذه الكتابة الممتدة التي تلتهم الفراغ التهامًا وتجعل الصفحة الشعريّة مشابهةً لصفحة الكتابة النثرية تكون – على هذا النحو – تمثيلاً للعروض؛ أقول: مع إنها تمثيل للعروض تظلّ اختيارًا أسلوبيًا ينفِّذه الشاعر طواعيةً؛ لأن في وسعه أن يكتب البيت الممتد أو القصيدة المدوّرة بالتنسيق التفعيلي المعتاد، يوزعها أسطرًا قصيرةً متوالية وإن لم يكن الوقف متاحًا على أيٍّ منها.

وعندما تُكتب فقرة شعرية بهذه الطريقة متميزةً من سائر القصيدة، فالمفترض فيها أن تحمل أبعادًا دلالية لا تعكسها إذا كتبت موزعة على أسطر متعددة، وهو ما يحققه عدد قليل جدًا من هذه القصائد، ومنها قصيدة : **هاجرت من عروبتها،** للشاعر: ممدوح عدوان[٣]. والقصيدة تُسرد حياة مدينة عربية انسلخت عن تراثها وانتمائها، هجرها أهلها فلم يبق من ساكنيها سوى الأنذال والجبناء، ويعود الشاعر

(١) **المرجع السابق**، ص: ١٥٣

(٢) **عن بناء القصيدة العربية**، د. علي عشري زايد، ص: ١٨٣

(٣) **ممدوح عدوان** (١٩٤١ – ٢٠٠٤): كاتب وشاعر ومسرحي سوري.

إليها مستنكرًا تحوَّلها، وتبلغ القصيدة ذروتها في الأبيات الستة الأخيرة، ويمتد الإيقاع فتنفرط الكتابة الشعرية وتمتد في البيتين الأخيرين من أبيات القصيدة:

(١) هل تعرفُ هذا الشارعْ؟

(٢) تتأكدُ حينَ تكونُ الحربُ قتالَ شَوارعْ

(٣) تتراجعُ تُخلي موقعَك الأولَ،

(٤) تتهاوى فيكَ قلاعُك وحصُونُك

(٥) تركضُ أرضُكَ تنبعُ أعداءً،

تركضُ أصواتُ رفاقُكَ تلمعُ مستنجدةً (كلُّ منهم تاهَ أو استفردَ في حاراتٍ يجهلُها، تُنْكرهُ الحاراتُ وتُخفي عنه مخابئَها، يدمي لحمُ أصابعِهِ، يبحثُ في أسفلتِ شوارعهَا عن تربةِ متراسٍ) تنهدمُ الأشجارُ، يتيهُ الناسُ وأنتَ تقاتلُ ... أو تركضُ تبحثُ عن زاويةٍ مظلمةٍ تحميكَ، وتستنجدُ بزمام الناسِ، فلا يلتفتونَ إليكَ، (انشغلوا عن ركضِكَ ولهاثِك بالأكلِ:

– تُرى أكلُوها نيئةً ؟

– لا؛ أكلوهَا حيَّهْ.

(٦) تعرفُهَا حينَ تراهَا تتلوى بين الأسنانِ: يشدُّون كلابًا، وهي تئنُ وتصرخُ .. تتلوى.. وتنادِي.. بدمٍ تصطبغُ الجدرانُ، رؤوسَ مآذنِها يتلوى بابُ الأمويِّ، الروضةُ، مقبرةُ الدحداحِ، وتهمدُ فيها كلُّ المدنِ العربيةِ في أسفلتِ الشارعِ) هلْ تعرفُ هذي المدنُ؟ وهل أعرفُ هذا الشارعَ؟ هَهْ! [1]

(١) ديوان: **الدماء تدق النوافذ**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الثانية، ١٩٨٠م، ص: ٣٩ و ٤٠

إيقاع هذه القصيدة من المتدراك (فاعلن)، وفي هذه الأبيات الأخيرة يكثر الخبن[1] ويتواتر؛ فتتحول التفعيلة إلى (فَعِلُنْ)، فيزداد الإيقاع تسارعًا بالتخلص من الحرف الساكن، على أنَّ التسارع من سرعة الإيقاع لوحدها، وإنما اكتُسِبَت هذه السرعة من المعجم الشعري؛ فهو يُظهر هذا الصراع الحاد الذي ينشأ من عراك الرفاق مع المدينة المُتحوِّلة من خلال كلمات تحمل إيحاءات الحركة السريعة: (**تركض، تلمع، مستنجدة، تخفي، يبحث، تنهدم، تقاتل، تركض، تبحث، تستنجد، ركضك، لهاثك، تتلوى، تصرخ، تنادي، يتلوى**)، ثم تكون النهاية عندما يهمد الشاعر، وتهمد في مدينته كل المدن العربية.

وتتوالى الصور المعبرة عن هذا الصراع الدائر بين الشاعر ورفاقه من ناحية، وبين المدينة وأهلها من ناحية أخرى، في سرعة تنعكس بنائيًا من خلال (الإيقاع، والمعجم)، وهي سرعة لا تتيح للقارئ سهولة الرصد التام واستجماع التفاصيل الدقيقة، فليس ثمة وقفات تتيح له تمعنًا واسترجاعًا، فلا يتبدى واضحًا في زخم هذه الأسطر الممتدة سوى هذا الحوار الجانبي الصغير الذي يدور بين اثنين من ساكني المدينة:

– تـــــــرى

أكلوها نيئةً،

– لا؛ أكلوها

حية

(١) الخبن من أنواع الزحاف العروضي، والزحاف غير ملزمٍ للشاعر، والخبن هو: حذف الحرف الثاني الساكن، فيه تتحول (فَاعِلُن) إلى (فَعِلُن)، وهي أسرع وأيسر نطقًا.

وهو حوار يوهم الشاعر فيه قارئه بالتضاد تأثرًا بأداة النفي (لا)، فعبارة (أكلوها نيئة) ليست مقابلة لعبارة (أكلوها حية)؛ بل على العكس قد تكون مرادفة لها، وبعد هذا الحوار الوجيز ينقل الشاعر في البيت السادس والأخير صورة الافتراس، عندما تتلو المدينة حيةً بين أضراس آكليها.

إن الصراع الحاد والحركة السريعة اللاهثة تنقل للقارئ وقوع الشاعر ورفاقه تحت وطأة الأحداث الدموية محاولين استرجاع صورة المدينة المُتَحَوِّلة؛ بينما يتحرك الطرف المضاد من أهل المدينة حركةً بسيطةً هادئةً غير مكترثة كما يصورها هذا الحوار المنقول عنهم، والذي يحمله السطران القصيران، أما الأسطر التي تمثل المعاناة في ملاحقة المدينة أو الفرار من جحيمها، وتلك التي تظهر المدينة فيها جانيةً ومجنيًّا عليها في آن واحد؛ فهي أسطر ممتدة امتداد حلم كابوسي بشع تزداد بشاعته من خلال ضربات الإيقاع المتلاحقة السريعة المصاحبة له، والتي تكون بمثابة ضربات سريعة متواصلة تجعل الأبيات الممتدة الإيقاع "حياةً إنسانية غير واعية، يكون الشاعر فيها واقفًا بلا حول ولا قوة، والأحداث تقع له دون أن يكون له دور فيها"[(١)].

ما الذي أضافته الكتابة الممتدة لهذه الدلالة؟ إنها —كما اتفقنا — ليست مجرد تمثيل لامتداد الإيقاع العروضي لأن الشاعر ليس مُلزمًا بكتابتها على هذا النحو، إنها تدعم دلالة الضغط النفسي والملاحقة، لأنها لا تتوزع في انسجام وتتابع مريح؛ وإنما تكتسح الفراغ وتمتد ضاغطةً خانقةً امتداد الصور السينمائية التي تقدِّم مشاهد المطاردة المتوترة متتابعةً متلاحقةً سريعةً مع موسيقا تصويرية حادة مزعجة المتتابعة المتوالية للاستحواذ على المتلقي وشد أعصابه؛ وهكذا يعمل التشكيل البصري الكتابي

(١) **سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى**، نازك الملائكة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص: ١٤٣

مع العناصر البنائية الأخرى عل دعم الدلالة والمعنى لتحقيق الأثر الجمالي المنشود، ولا أحسب أن الضغط النفسي والإثارة والتأثير كان من الممكن تحقيقهما على النحو نفسه لو كانت كتابة البيتين الأخيرين موزعةً على عدد من الأسطر الشعرية القصيرة.

وهذه المواءمة الدلالية والفنية التي تحققها الكتابة الممتدة أمر لا يسهل الوقوع عليه في كل القصائد التي تجنح إلى هذا النسق الكتابي، بل إن كثيرًا من دواوين الشعراء تُكتب كاملةً بهذه الطريقة التي لا يكاد معها القارئ المتمرس بالشعر يفطن إلى كون المطبوع شعرًا، وذلك فضلاً عن القراء ذوي الصلة المحدودة بالشعر[1].

على أن بعضًا من الناقدين يرى في هذه الكتابة الممتدة ميزةً تنفي عن الشعراء التصنُّع والالتزام بتشكيل بصري كتابي مفروض مُسْبقًا، كما أنه ينفي عنه الشكلية، والميل إلى الكتابة الفسيفسائية وتصيد الأشكال البصرية لكي يستميل بها عين القارئ لا وجدانه[2]، وهذا افتراض يرى التشكيل البصري الكتابي – حتى في أبسط صوره المتمثلة في السطر الشعري – مجرد لعبة شكلية تخاطب عين القارئ لا وجدانه، ومن ثم يرى الشاعر المتنصل من التشكيل البصري الكتابي متنصلاً من تلك الشكلية الزائفة، ولو سلمنا بذلك لكان ذلك الشاعر أشبه ما يكون بالرسام الذي يرسم لوحة كاملة مستخدمًا لونًا واحدًا في إبراز جميع معالمها وتفاصيلها لينفي عن نفسه تهمة البهرجة اللونية!

(١) انظر على سبيل التمثيل: **الديوان**، يضم أعمال الشاعر السوري **سليم بركات** (١٩٥١–)، دار التنوير، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، ويشمل سبعة دواوين كتبت جميعها بهذه الطريقة عدا أسطر محدودة داخل بعض القصائد.

(٢) راجع: **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، د. عبد العزيز المقالح، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م، ص: ٢٢٩

ليس ثمة خلاف على أن الإسراف في استدعاء عناصر التشكيل البصري الكتابي دون ربطها بعناصر البناء الشعري المختلفة، أو توظيفها توظيفًا دلاليًا يعد شططًا غير مقبول، بيد أن تقويض هذا التشكيل البصري، ونسفه تمامًا يعد شططًا غير مقبول أيضًا؛ فهذه الكتابة الممتدة التي تُظهر الصفحة الشعرية شبيهة بصفحة النثر تجعل "أداة الاستقبال الإدراكية تتلقى العمل من نافذة غير التي تعوَّدت أن تتلقى منها الشعر"(١).

(١) **في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**، د. أحمد درويش، ص: ١٣٢

الفصل الثاني

العلامات غير اللفظيَّة

لا تقيم القصيدة تشكيلها البصري الكتابي من كلمات منفردةٍ وحسب؛ فقد تتضافر مع الكلمات مجموعة من العلامات غير اللفظيّة، بمعنى أن العلامة – في حد ذاتها – ليست لفظًا هجائيًا منطوقًا، وإنما هي– في الغالب – تؤدي دورها الدلالي اعتمادًا على تأثير صورتها، ومن ثمَّ لا تعمل إلا عند استقبال القصيدة مكتوبةً، ولا يستطيع المُنشد إبرازها أو إدراجها في الأداء الصوتي للقصيدة.

والواقع أن أدبية المكتوب ليست تنفرد باستعمال ما هو غير ملفوظ، فاللغة المنطوقة غنية بكثير من "الجوانب الموضوعية غير اللغوية في الحدث التبليغي، أو أثناء الكلام، مثل حركات اليد، وتعبيرات الوجه، وإيماءات الرأس والذراعين والرجلين أحيانًا وإشارات الجسم الدالة لغويًا واجتماعيًا بوجه عام"(١)، وهذه الأمور والحركات التي تؤدَّى مُصاحبةً للقول الشفويّ هي لغة غير لفظية أيضًا، إنها لغة الجسد، "وهي لغة تستخدم بشكل غير شعوري، وتعبر عن الجوانب الأكثر حقيقية من ذواتنا، من مشاعرنا وانفعالاتنا وحاجاتنا واتجاهاتنا، وهذه اللغة هي الأكثر صعوبة في كتابتها"(٢).

ولعل السر في هذه الصعوبة كامنٌ في كون هذه اللغة الجسدية نوعًا من "التخاطب غير اللفظي"(٣)، وهو أمر تعجز الكتابة عن نقل جوهره بصورة لفظية، وعلى الأخص قصيدة الشعر، فليس متاحًا لكاتبها أن يصف لمؤديها ما يبغي أن

(١) **اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، بحث في النظرية**، د، محمد العبد، دار الفكر العربي للنشر والدراسات والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م، ص: ٣٠ و ٣١

(٢) **سيكولوجية فنون الأداء**، جيلين ولسن، ترجمة، شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠٠٠م، ص: ١٦٧

(٣) **المرجع السابق** : نفس الصفحة.

يقوم به من حركات جسدية على نحو ما يفعل كاتبو المسرحيات، أو ما يفيض به السارد الروائي وهو يصف انفعالات أبطاله وحركاتهم الجسدية المصاحبة لهذا الانفعال.

إن مُلقي القصيدة الشعرية يرتحل اللغة الجسدية ارتحالاً تابعًا لتأويله لها ولما يفهمه منها، محاولاً بث هذا الفهم في أداء انفعالي يتوخى إثارة انفعال شبيه به لدى السامعين، أما القصيدة المكتوبة فتُوَجِّه علاماتها غير الملفوظة وجهةً تتوخى بها تحقيق أبعاد فنية لا تستشف إلا من خلال القراءة، وفيما يلي تفصيل لهذه **العلامات**:

أولاً: علامات الترقيم

علامات الترقيم إشارات كتابية غير ملفوظة، من شأنها أن تتيح الفهم والتنظيم لما هو مكتوب، وأن ترفع عنه اللبس الوارد، وهي قديمةٌ قدمَ الكتابةِ ذاتها؛ لكنَّها عُرفت بشكلها الحاليِّ في أوربا بعد اختراع الطباعة، ثم نُقِلَت إلى العربية في مطالع القرن العشرين(١).

ومع كون الترقيم ظاهرةً كتابيةً محض إلا أنها منظور إليها – في الغالب – من خلال مرجعيّة المسموع، فالمرجع الأول في توزيع المهام على علامات الترقيم هو "المرجع الشفاهي للنص المكتوب ..، خاصةً وأن الترقيم – في جانب هام منه – إنما هو تمثيل بصري لظواهر معينة في الكلام"(٢)، ومن ثم فإن "تلوين الصوت الذي يُتَوَقَّع حدوثه في الكلام الملفوظ من المتوقع أن يتمثَّل كتابيًا بتباين علامات الترقيم"(٣).

والجانب الصوتيّ للترقيم (باعتباره تنظيمًا للمعنى المكتوب، وتوجيهًا لكيفية القراءة) هو الجانب الأهم الذي وُضِع الترقيم من أجله أصلاً، وهو "ينحصر في المساعدة على الوفاء بمتطلبات القراءة الجهرية وما هو في معناها، مثل إنشاد

(١) انظر: **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، عبد الستار محمد العوني، مجلة: **عالم الفكر** (العدد الثاني، المجلد السادس والعشرون، أكتوبر – ديسمبر ١٩٩٧م)، على الأخص الصفحات: ٢٧٧ –٢٨٠، وجدير بالذكر أن الفضل في إدخال علامات الترقيم إلى اللغة العربية يعود إلى شيخ العروبة: أحمد زكي باشا (١٨٦٧م–١٩٣٤م)، ويقول أحمد زكي باشا: آثرتُ نقل علامات الترقيم عن اللغات الأوربية وعدم ابتكار علامات عربية صميم؛ لأن علامات الترقيم الأوربية شائعة ومعروفة بين الذين يدرسون اللغات الأوربية، راجع كتابه: **الترقيم وعلاماته في اللغة العربية**، المطبعة الأميرية بمصر، ١٩١٢م، ص: ١٢ و ١٣

(٢) **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، عبد الستار العوني، عدد **مجلة الفكر** المذكور أعلاه، ص: ٢٩٢

(٣) SHAW, Harry. **Punctuate It Right** P. ٣

الشعر"[1]، ولذا يساعد في جعل الكتابة تمثيلاً وافيًا للمسموع، ضابطًا لتأديةِ المُلقي، مُنَغِّمًا لقراءة القارئ، وهذه الأمور إنما يجدها القارئ في علامات ترقيم دواوين الشعر القديم (وما هو في حكمه من حيث أولوية السماع) مما نُشر ويُنشرُ في العصر الحديث، إذ يضعها المُحقق أو الناشر حسب فهمه وتأويله للدلالة، واستنباطه لما يمكن تكون عليه طريقة إنشاد النص شفويًا.

والجانب الصوتي لعلامات الترقيم – على جوهريته وأهميته – لا يشغلنا في هذه الدراسة؛ لأننا معنيون بعلامات الترقيم من حيث كونها دالةً في ذاتها، أو من حيث كونها "دوالاً متفاعلةً مع الدوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب"[2]، وقد رصدنا ذلك في علامات أربع من علامات الترقيم هي: (علامة الاستفهام، وعلامة التأثر، وعلامة التقويس، ونقاط الحذف والإضمار)، وتلك علامات تتوجه قر الشعر توجهًا دلاليًا، كما تتوجه أسلوبيًا، وقد تُسْتَثْمر مُعتبرةً عنصرًا من عناصر البناء، فيكون توجهها إذ ذاك توجهًا بنائيًا، وفيما يلي تتتبع الدراسة كل توجه من هذه التوجهات:

(أ): التوجه الدلالي للترقيم:

الدلالة هي الفهم المقول إلى الذهن بمجرد سماع الألفاظ أو قراءتها، وكل لفظة تحتوي دلالةً جزئيةً من الممكن أن تُفهم في ذاتها عندما تكون منفردةً، و تتنامى هذه الدلالة لتغدو مفهومًا كليًا منسوجًا من الألفاظ المُكوِّنة للنص الشعري في جملتها، مع وضع التأويل المجازي في عين الاعتبار بطبيعة الحال، وتكون علامة الترقيم

(١)**مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، عبد الستار العوني، عدد **مجلة الفكر** السابق ذكره، ص: ٢٩٢، وهو يطلق على هذه الوظيفة الصوتية للترقيم: **الوظيفة ما فوق المقطعية**، راجع ص: ٣٠٩

(٢) **الشعر العربي الحديث**، الجزء الثالث: **الشعر المعاصر**، محمد بنيس، ص: ١٢١

في توجهها التبليغي التواصليّ ضابطةً لهذا الفهم من اللبس والانحراف، وموجِّهةً للدلالة نحو المعنى المراد بعينه.

وعلى جانب آخر – وهو ما يعنينا هنا – يكون لعلامة الترقيم دلالةً في حد ذاتها، فوجودها يثير معنى ذهنيًا في إدراك المتلقي تعبِّر عنه دون استخدام ألفاظ؛ وقد وصف الكاتب الأمريكي: **هاري شو** Harry Shaw علامة التأثُّر (!) وصفًا يجمع بين الجدِّ والفكاهة حين قال عنها: إنها بمثابة (جملة كاملة) مختبئةٍ تحت قُبَّعة مخروطية[1]، وأغلب ما يكون من تلك الدلالات يحوم حل المعاني الانفعالية التي يكون التعبير عنها بشكل مباشر فجًّا وغير مستحبٍّ؛ ربما لأنه يقوِّض نسق الخيال الذي تبنيه القصيدة.

وعندما تُساق علامة الترقيم الدلالية في هذا المضمار تكون بمثابة كلمةٍ جديدة ضمن سياق الكلمات، وإن كانت كلمةً غير منتسبة إلى أبجدية اللغة، ويمكن التمثيل لهذا الأمر بما جاء في ختام قصيدة (**الطائر**) لإبراهيم نصر الله:

تدورون

لكنها الروح مَشْدُدة بضلوع الإقامة.

كأنكمُ منذ بدء الخليقةِ

تنتظرونَ على سفرٍ

أن تقومَ القيامةْ !!!!!!!! [2]

ربما تفاوت القراء في مدى استجابتهم لعلامة الترقيم، أو في مدى انفعالهم بها، كلٌّ على قدر وعيه ومسلكه أثناء القراءة؛ لكنها عندما تُكتب على هذا

(١) **Punctuate it right** , p. ٩٤

(٢) ديوان: **الفتى النهر والجنرال**، ص: ١٢٤

النحو تغدو شَرَكًا يمسك بتلابيب القارئ، فلا يعبرها إلا وقد ارتسمت في ذهنه دلالة لهذه العلامات هُيئت لها مما سبق قراءته منذ بداية القصيدة.

إن الطائر (الذي اتخذه الشاعر عنوانًا لقصيدته) هو رمز للشاعر المحلِّق، الذي يرى الكون من علوه السامي، ويطوي المُستضعفين تحت جناحه؛ لكنه لا يطويهم طي المُذَلِل؛ وإنما هو طي الموجه نحوَ آفاقٍ رحبةٍ حرّة؛ ولذا فإن نفس الشاعر تضيق بأولئك الذين تهيبوا الانطلاق، واستمرأوا الانحناء، وألِفُوا الخضوع، فلم يُسلموا أنفسهم لما يدعوهم إليه الشاعر من جموح الرحيل والفكاك من كل قيد، وقد وُضِعَت علامات التعجب الثماني في منتهى هذا البيت لتكون صرخة الضجر المكظومة التي طالما كتمها الشاعر مرورًا باثنين وستين بيتًا (سبقت هذا المقطع) منذ بداية القصيدة، إلى أن بلغ به الانفعال مبلغ الانفجار العنيف الذي تقوله هذه العلامات وتضطلع بدلالته.

وفي نموذج آخر لدلالية الترقيم يجد قارئ ديوان: (**أوراق الزيتون**) لمحمود درويش[1] قصيدة: (؟)، ووجود علامة الاستفهام عل هذا النحو في عنوان القصيدة، وفي موضع الصدارة من مُفتتح الكلام الشعريّ يُسْقِطُ عنها على الفور الوظيفة الصوتية؛ لأن الوظيفة الصوتية مرتبطة بسياق تضبطه علامة الترقيم وتوجه دلالته محو الاستفهام، أما علامة الاستفهام المفردة بلا سياق فهي سياق ذاتها، إنها جملة لوحدها، أو بمعن أصح علامة غير ملفوظة تدل على ألفاظ جملة تامة تقول: (لا أعلم)، أو (أريد جوابًا)، أو ما شباه ذلك.

(١) **محمود درويش** (١٩٤١م- ٢٠٠٨م): من أهم الشعراء الفلسطينيين الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والوطن.

وخلو العنوان من الألفاظ لا يعني أن الشاعر قد اختار لقصيدته عنوانًا من العناوين المحايدة التي "تنأى عن الموضوع، وتُغفل – عامدةً – أي طرفٍ من أطرافه، ولا تحيل إلى أي شيء يتعلق بدلالاته، كما أنها لا تمنح القارئ معنى موضوعيًا ذا صلةٍ قويةٍ بما تقوله القصيدة تحديدًا"(١)، فعلامة الاستفهام المتَّخذةُ عنوانًا ليست إهمالاً للعنونة، ولا هي عجزٌ عن اختيار العنوان الملائم، فهذا المكان المتميز الذي تحتله علامة الاستفهام يوقع في النفس دلالة محضة مؤداها التساؤل والحيرة، وهذا التساؤل الحائر هو – في حد ذاته – عنوان القصيدة.

وعندما يطالع القارئ المقاطع الثلاثة الواردة في بداية القصيدة يجد الخطاب فيها متوجهًا إلى: (صديقة عجوز مراهقة دائمة العبوس والتقطيب)، ويتصاعد الخطاب الساخر ليغدو تهكُّمًا صريحًا يلتمس فيه الشاعر منها افتراس ذويها الذين خُلقوا للشقاء بانيةً مجدها من أشلائهم؛ وعندما يفرغ القارئ من قراءة هذه الفقرات الثلاث يلوح له أن هذه العجوز (بما تحمل من دلالات رمزية) تتقف موقفًا عدائيًا من الشاعر وجماعته المنتسبين إليها؛ لكن المقطع الأخير من القصيدة يدل على أن ثمة أعداء آخرين:

أعرفُ يا صديقتي ما يهتفُ
الأعداءْ
أسمعُهم من فجوةٍ في خيمةِ
السماءْ
"يا ويلَ مَنْ تنفست رئاتُهُ الهواءْ

(١) **العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر**، د. أحمد كُريِّم بلال، دار النابغة للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م، ص: ٢٠٧

من رئةِ مسروقةْ!..
يا ويلَ مَنْ شرابُه دماءْ!
ومَنْ بَنَى حديقةً .. ترابُها
الأشلاءْ.
يا ويلَهُ من وردِها
المَسْمُومْ"!![1]

تقدِّم القصيدة – إذن – قطبين دلاليين كبيرين يبديان مفارقةً مثيرةً للدهشة، فأولهما: (صديقة تبدي العداوة الصريحة)، والآخر: (عدو يأتي صوته متوعدًا المجرمين والمحتالين والدمويين)! والعنوان (؟) لا يُسعف القارئ بما يفضُّ هذا الإشكال؛ وإنما يضعه في مواجهة مع الحيرة والتساؤل اللذين يثيرهما.

يمكننا إدراج هذا النص ضمن توجّه شعري تمرديّ ضد الدين، بدأ هذا التوجه مع نشأة الشعر الحداثي العربي ربما لتأثرهم بالأدب الغربي وتقليدهم له، ولم تزل تبعات هذا التمرد الديني ممتدةً – للأسف الشديد –حتى اليوم، وأبرز ملامحه: "الجرأة على المُثُل العليا، وقلَّة التأدّب مع الله"[2]، والظاهر من تأويلنا لهذه القصيدة أن الطرف الثاني من قطبي الدلالة الذي يعاديه الشاعر هو: (الدين)، وهو المعنيّ بقوله: (أسمعهم من فجوة في خيمة السماء)، ولا أدل على ذلك من كون تلك التعاليم المسموعة تعاليم دينية تتوعد المجرمين والمحتالين.

(١) ديوان: **أوراق الزيتون**، ضمن: **ديوان محمود درويش**، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية عشرة ١٩٨٧م، ص: ٤٣، ويمكن مراجعة القصيدة كاملةً ثمَّ من ص: ٤٢ إلى ص: ٤٣

(٢) **هذا الشعر الحديث**، عمر فرّوخ، دار لبنان للنشر والطباعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م، ص: ١٦١

ولعل تمرد الشاعر ضد هذه التعاليم الدينية وعداوته لها لأنها – من وجهة نظره – لا تتصدى بقوتها إلى من يستخفون بالضعفاء والمنكوبين، وذلك أمر مستدعٍ للحيرة والإنكار (كما يتصور الشاعر)، وهذه الحيرة وذلك الإنكار تبوح بهما علامات التأثر المنبثة في ثنايا تلك التعاليم (!)، وهذه الحيرة مضارعة لحيرة أخرى منشؤها ذلك الوطن الصديق، الذي صُوِّر عجوزًا مراهقة تُدْعى إلى التهام بنيها، أو هي ذلك الوطن الذي يعاني بنوه الأمَّرين من جراء انتمائهم إليه.

إن الشاعر ينقل إلى قارئه الحيرة من الأوضاع غير المألوفة التي يظل فيها القاتل حرًّا مُنتصرًا، ومن المسيرة المعوجة التي يكون فيها الوطن مغتالاً لذويه؛ مما يدفع إلى تساؤل حائر تضطلع بدلالته علامة الاستفهام التي اتُّخذت عنوانًا للقصيدة، والتي وُضِعت في موضع الصدارة باعتبارها (السؤال المجهول) الذي يدور في صدر كل مقهور، دونما جرأة على **التلفظ** به، إنه سؤال وجودي تجاه الأقدار لا تُصرِّح به القصيدة لكنها تُعلن عنه في عنوانها بشكل غير ملفوظ، وتحتويه وتلفه في سياقها بشكل غير مُباشر.

ويتوجه **القوسان** توجهًا دلاليًا أيضًا عندما لا تنحصر مهمتهما في احتواء "كل كلمة تفسيرية، أو عبارة يراد لفت النظر إليها، وكذلك الجمل المعترضة الطويلة التي يكون لها معنى مستقل"[1]، كما هو شائع في مألوف الكتابة؛ وإنما يكون الاحتواء دلالة في حد ذاته؛ فالاحتواء يجعل المُحْتَوى منطويًا داخله، وقد يكون سياق القصيدة باعثًا على تأويل القوسين باعتبارهما دلالةً مبهمة فحواها: التكتم والإخفاء الذي يتضمنه الاحتواء، ومن ذلك ما جاء في قصيدة الشاعر أحمد سويلم[2]:

---

(١) **الترقيم وعلاماته في اللغة العربية**، أحمد زكي، ص: ٢٩

(٢) **أحمد سويلم** (ولد في سنة: ١٩٤٢م)، شاعر مصري من جيل الستينيات.

غير أني أرى الشعراءْ
– واحدًا في السباقْ
(كلَّ يوم يغير جلدًا
ويحرق في الليل كلَّ البخورِ
يفك وثاقًا .. يشد وثاقْ)
– وفريقًا أسنتُهُ الكلماتْ
يتطهر بالعشقِ
يشحذُ عينيه بالشوقِ
يخترق الليلَ فوقَ بُرَاقْ (١)،

إن فعل الرؤية واقع على صنفين من الشعراء كل واحد منهما موصوف بسلوك يتناقض مع سلوك الآخر، فأولها متقلب المسلك موزَّعُ الولاءِ، والآخر يتخذ الكلمات سلاحًا له في رحلة كشف شعريٍّ جديدة يقطعها كل ليلة أيضًا.

لقد طُوِّق سلوك الطرف الأول بقوسين يتكتمان فعله المشين، بينما يكون سلوك الطرف الثاني مدويًا دونما قيد، فالقوسان دلالة مرئية لحجب الطرف الغاوي وتحجيمِ دوره أمام دور الطرف الثاني الذي أطلقه الشاعر دونما تقويس.

أما عن: **نقاط الحذف والإضمار** فهي في استخدامها التواصليّ "توضع مكان المحذوف من الكلام للاقتصار على المهم منه"(٢)؛ لكنها من الممكن أن تتوجه دلاليًا باعتبار السياق الواردة فيه، ومن هذه التوجهات ما ورد في قصيدة: **حديث في**

(١) ديوان: **شظايا**، دار الشروق، القاهرة وبيروت، الطبعة الأولى: ١٩٩٣، ص: ١٣ و ١٤

(٢) **حروف التاج وعلامات الترقيم ومواضع استخدامها**، عبد القادر عاشور، مصلحة المساحة المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٣٢م، ص: ١٦

مقهى، لصلاح عبد الصبور[1]، ومع أن عنوان القصيدة دال على الحديث الصاخب (لكونه في مقهى) تصدم القصيدة قارئها بصمت وسكون يلف نسيجها؛ فالشاعر فيها مغترب عن هذا العالم فزع منه، مُعانٍ وحدةً شديدةً، يجدها حتى في هذا المكان الذي لا يمكن لمرتاده أن يكون وحيدًا!

وفي المقاطع الأولى من القصيدة تبدو غُربة الشاعر وبحثه عن ذاته في دنيا (مُكَتَّمَةِ الأصواتِ)، يعوزها التواصل النفسي والوجداني في خضمِّ هذا الصمت المُطلق، فلا يجد الشاعر إلا أن يتوجه إلى ذاته في المقطع الأخير:

هل فاجأتك بحديثي ؟

–

.....

– إنصاتك كان كريمًا

منكَ ؟

–

.....

– لكني لست غريبًا

عنك

لست غريبًا عنك[2]

(١) **صلاح عبد الصبور**(١٩٣١م–١٩٨١م): شاعر مصريّ من رواد حركة الشعر الحر العربي ومن رموز الحداثة الشعريّة العربية.

(٢) ديوان: **تأملات في زمن جريح**، ضمن: **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة، بيروت ١٩٨٦م ، ص: ٣٣١

وفي هذا المقطع الأخير لا تكون نقاط الحذف والإضمار بديلاً عن كلام محذوف، وإنما تضطلع بدلالة فحواها: (الصمت) الذي يجده الشاعر من ذاته، والذي يعبر عن عجز التواصل معها، وتلك النقاط دال غير ملفوظ يجسم الصمت الذي يمكن أن يُعبَّر عنه بدوال لغوية قولية منطوقة من قبيل: (لا يرد، لا يجيب، لا يتحدث...إلخ)، لكن الجوال اللغوية منطوقة – وإن عبَّرت عن الصمت – مما يجعل النقاط هي الدال الأقوى والأكثر إيحاء.

(ب): التوجه الأسلوبي للترقيم:

مع اختلاف الدراسين وتباينهم الشديد في الرؤى والأفكار ووجهات النظر التي يمكن اعتبارها عند وضع تعريفٍ مُحكمٍ ودقيق للأسلوب التقت عناصر كثيرة متفرقة مما أولوه أهمية في تعريف الأسلوب بكونه: "مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، وهي وسائل تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب"(١).

وعندما تتوجه علامات الترقيم وجهةً أسلوبية فإنها تصبح مظهرًا من مظاهر اختيار وسائل التعبير؛ لكن هذه الاختيارية تسقط عندما تكون علامات الترقيم تطبيقًا حرفيًا للقاعدة المألوفة التي درج عليها الكاتبون وطبقوها في كتاباتهم، فقد لوحظ أن أغلب التصورات التي حاولت وصف الأسلوب "تتفق في كثير من الأحيان على قدر مشترك يتم الالتقاء عليه، وهو تصور الأسلوب انحرافًا عن قاعدة خارجية يمكن العثور عليها في نص آخر"(٢)؛ ولذا فعلامة الترقيم التي تتوجه توجُّهًا أسلوبيًّا إنما تُعبِّرُ – متفاعلةً مع تركيب الجملة – عن مواقف يكون استخدامها فيها مختلفًا

(١) راجع: **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، د: صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص: ١٢٦ و ١٢٧

(٢) **السابق** : ص: ٢١٠

عن القاعدة المألوفة، وفي هذه الحالة لا يكون استخدام الشاعر لها هو الاستخدام النمطي الشائع المعتاد، وإنما يكون اختيارًا أسلوبيًّا حُرًّا باعتبارها وسيلةً من وسائل التعبير.

ومن القصائد التي تتوجه فيها علامة الترقيم توجهًا أسلوبيًا قصيدة: **وحدك المصير** لفاروق شوشة، والتي بقول في نهايتها:

أروعُ من عينِ الخيالِ نفحةٌ تنوِّر الطريقْ

تغمرني ..

تشدُّ أنفاسي

فهل تُرى أفيقْ!

أكلما خطوتُ كان في اتجاهِك المسيرْ!

ألستَ وحدَكَ .. المصيرْ![1]

تقول قاعدة استخدام علامة الاستفهام (؟): إنها توضع في نهاية السؤال، أما قاعدة استخدام علامة الانفعال أو التأثُّر فهي تقول: إنها توضع في نهاية الجملة التي تعبر عن تأثر كاتبها وتهيُّج مشاعره ووجدانه[2]؛ ولذا فإن استخدام علامة ترقيم في موضع غيرها يُعد انحرافًا أسلوبيًا، وهو ما يبدو جليًّا في هذه الفقرة المقتبسة من شعر

(١) ديوان: **لؤلؤة في القلب**، ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة**، الدار السعودية للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية ١٩٨٧، ص: ٢٩٧

(٢) انظر في ذلك:

- **الترقيم وعلاماته في اللغة العربية**، أحمد زكى باشا، ص: ٢٣ و ٢٥، وهو يُسميها (علامة الانفعال)، ومن الأسماء الشائعة لها في عصرنا: (علامة التعجب)، وهي – من وجهة نظري – ليست تسمية صحيحة؛ لأنها تُستخدم في مواقف انفعالية متعددة لا في التعجب وحده.
- **حروف التاج وعلامات الترقيم ومواضع استخدامها**، عبد القادر عاشور، ص: ١٤ وهي عنده (علامة التأثُّر).

فاروق شوشة، والتي وضعت فيها علامة تأثُّرٍ بدلاً من علامة الاستفهام، وهو أمر يتنافى مع تركيب الجمل.

ولو كانت هذه التساؤلات منتهيةً بعلامة استفهام لكان من المألوف أن نفهمها تبعًا لما يطرحه البلاغيون من أغراض إنشائيّة متعلقة بالاستفهام، كالاستبعاد في قوله: (**فهل ترى أفيق؟**)، والتقرير في قوله: (**أكلما خطوت كان في اتجاهك المسير؟ ألست وحدك المصير؟**)؛ لكن ظهور علامة التأثّر بعد هذه الجمل جعلها عدولاً عن الاستفهام إلى الانفعال المحض؛ لأن علامة التأثر لا تطالبنا بجواب عن الاستفهام (ولو كان جوابًا مُضمرًا مطويًّا في حنايا النفس)، وأداتا الاستفهام اللتان استعملتا هما: (هل) و (الهمزة الداخلة على نفي)، وكلاهما لا يكون الجواب عنه إلا (بالإيجاب أو النفي)، وذلك احتمال لا يغامر الشاعر فيه، ولا يريد طرحه أصلاً ولو كان ضامنًا أن الجواب لصالحه، فالاستهام – في حد ذاته – مُسَاءلة، والمُسَاءلة مرفوضة عنده، ومن ثم ذُيِّلت أساليب الاستفهام بعلامة التأثر لاستبعاد هذه المساءلة تمامًا عندما تكون علامة التأثر "قوةً ضاغطةً متسلطةً على حساسية القارئ"[(١)].

وإذا كانت قواعد الترقيم في اللغة تقتضي أن يحتوي القوسان "الألفاظَ التي ليست من أركان الكلام"[(٢)]، فإن وضع كلمة من الكلمات الرئيسية التي تتركب منها الجملة بين قوسين يُعَدُّ انحرافًا عن القاعدة، الأمر الذي يجعل الكلمة المقوَّسة

(١) **الأسلوبية والأسلوب**، د. عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣م، ص: ٨٤

(٢) **حروف التاج وعلامات الترقيم ومواضع استخدامها**، عبد القادر عاشور، ص: ١٤

تكتسب سمةً أسلوبيةً، كما في النموذج التالي من قصيدة: **الفتى النهر، والجنرال،** لإبراهيم نصر الله. يقول الشاعر:

ويعودُ لنَا (سيدي) الجنرالُ بمجدٍ جديدْ
فنسألُ: مِنْ أينَ
يهمسُ حارسَهُ بانفعالْ
لسيِّدنا نجمةٌ ووسامْ
كلما مرَّ عامٌ بدونِ قتالْ (١).

إن احتواء القوسين وتطويقهما للفاعل – وهو ركن رئيس – ينحرف بالأسلوب إلى التهكم، وهذا ما يدعمه سياق السخرية العام الذي يُصاغ فيه هذا المقطع؛ بلهَ القصيدة في مجملها، ولعل القارئ قد لاحظ إسقاط علامة الاستفهام بعد السؤال: **(من أين)**، ربما للإيحاء بالاعتياد الأليف، لأنه معروف الإجابة سلفًا، فالسؤال ليس دالاً على الحيرة والرغبة في المعرفة، وحارسه لا يخجل من الإجابة.

لماذا يوضع الفاعل (سيدي) بين قوسين مع أنه عمدة الجملة وأساسها؟ إن التقويس للكلمات غير الرئيسة فهل نقول: إن القوسين ينزعان الرئاسة عن (الجنرال)، أو بمعنى أصح يتهكمان من هذه الرئاسة التي هي مجرد اسم بلا فعل؟ إنها معانٍ مضمرة يعبِّر عنها التقويس بانحرافه الأسلوبي والعدول عن القاعدة المألوفة المعتادة.

(ج) التوجه البنائي للترقيم:

عندما يتوجه الترقيم دلاليًا تكون علامة الترقيم كلمةً قائلةً، أو دالاً غير ملفوظ يُعبِّر عن معنى ذهني، وعندما يتوجه أسلوبيًا تكون العلامة هي الكيفية التعبيرية؛ وفي كل من هذين التوجهين تسهم العلامة في البناء؛ لكنها عندما تتوجه

(١) ديوان: **الفتى النهر والجنرال**، ص: ٢٧

وجهة بنائية خالصةً تقوم بوسم عنصر بنائي من العناصر الكبرى، وتُميِّزه لافتةً نظر القارئ إليه؛ ليتاح له أداء الدور المنوط به، وقد تكون هي ذاتها عنصرًا مُميّزًا من عناصر البناء.

ويلاحظ أن كثيرًا من القصائد التي تتوخى تعميق الحس الدرامي تستخدم التقويس ليسم عنصرًا بنائيًا من العناصر الكبرى التي تمنح هذا الحس الدرامي للقصيدة، وهو عنصر: (**المناجاة**) وهي: "حديث النفس للنفس في غيبة الآخرين"[(١)]، فالشخصية الشعريّة التي تقوم بالمناجاة ما يسمح للمرء أن يبوح لذاته بما في يعجز عن البوح به مجاهرةً.

إن المناجاة ليست نوعًا من التواصل اللغوي المألوف، وإنما هي (تواصل ذاتي داخلي) يخصُّ الشخصية نفسها ولا يُوَاجهُ به الآخرون[(٢)]، ولذا فإن الشاعر المُسمع قد يوظِّفها اعتمادًا على سوابق لغويّة من قبيل: (قلت لنفسي، أسررت في نفسي، حدثت نفسي قائلا.. إلخ)، وهو – إن لم يستخدم هذه السوابق اللغوية – قد يضطر عند إنشاد القصيدة إلى تلوين صوته في تلك المواضع بشكل تمثيلي يوهم المستمعين أنه يتحدث لذاته بشكل غير مسموع، وذلك أمر لا يتيح لمتلقي القصيدة مسموعةً الإحساس بالأثر الجمالي الفني للمناجاة المتمثل في استحضار "عنصر

(١) **موسوعة الإبداع الأدبي**، د. نبيل راغب ، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص: ٣٧٣، وأغلب الدارسين يخلطون بين المناجاة والمونولوج؛ لأن كليهما حديث شخصي فردي، والفرق بينهما أن المناجاة حديث النفس للنفس، بمعنى كونه غير مسموع أو مجاهر به، إنما هو حديث داخلي يتضمن محاسبة النفس لذاتها أو ما هو في حكم ذلك من الحديث؛ أما المونولوج فهو حديث فردي؛ لكن من المفترض أنه حديث طويل مسموع للأخرين.

(٢) راجع: **اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة**، د. محمد العبد، ص: ٨٩ و ٩٠

السرية أو الخصوصية" [1]، أما القارئ فهو يجد المونولوج بين قوسين يحملان دلالة الاختباء والتكتم ويضفيان عنصر السريّة والخفاء على محتواهما. ومن القصائد التي تحقق فيها هذا الأمر قصيدة: **في المدينة الهرمة**، لفدوى طوقان، تقول فيها:

أمارسُ حملَ الخطيئةِ معصيتي أنني
غرسةٌ أنبتتها جبالُ فلسطينَ، .. مَنْ
ماتَ أمسِ استراحَ؛
(أشكُ لعلَّ بقاياهمو في
القبورِ تئنُ وتلعنني حينَ أُفسحُ في
السوقِ دربًا لتعبرَ نصفُ مجنزرةٍ
ثمَّ أمضي بغيرِ اكتراثْ)
رسالةُ عائشةٍ تستريحُ على مكتبي
ونابلسُ ذاهلةٌ والحياةُ كليلةْ[2].

تعلن الشاعرة في خطابها الجهري السابق على التقويس أنها لا تجد الراحة وتعيش عذابًا لا مبرر له إلا لكونها فلسطينية! ومن ثمَّ ترى أن من يموت ينال هذه الراحة المُفتقدة، ثم يُقْتَطع هذا الحديث الجهري بتقويس يحتوي حديثًا داخليًا للشاعرة يتناقض مع ما سبقت المجاهرة به مؤداه أن الموتى لا يستريحون، فلم يُبْقِ العدو منهم في القبور إلا بعض بقايا، وهم يئنون ويلعنون، فقد ماتوا لأجل قضية لا يكترث بها الأحياء، فالشاعرة التي تجهر بصوتها المعذب تناجي النفس في أغوارها بأنها مُقصرة في

(١) **موسوعة الإبداع الأدبي**، د. نبيل راغب، ص: ٣٧٢

(٢) ديوان: **على قمة الدنيا وحيدا**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ٤٤٧

حق وطنها ؛ لأنها أَلِفَتْ العدو لدرجة أنها تفسح الدرب بغير اكتراث لتعبر سيارته نصف المجنزرة التي تسوم أهلها خسفًا.

وبعد هذه المناجاة السريّة تبدو المفارقة بين الذات الشاعرة المقَصِّرة وعائشة[١] التي أدت واجبها وباتت مرتاحة الضمير، وهو ما يعزِّز الإحساس بالذنب الذي أسرَّت به الشاعرة لذاتها مما هو مكتوب بين القوسين.

وإذا كانت المناجاة عنصرًا بنائيًا يمكن "أن يعتبر مثالاً على اللغة المكتوبة"[٢]، فإن التقويس إمعان في الكتابية يفصل مقولة الشاعر لذاته عن مقولته الموجهة للقارئ فصلاً يُمثل ذلك الاختلاف الواقعي بين الصورة الداخلية للإنسان وصورته المطروحة أمام الآخرين، فضلاً الإيحاء بالسريّة والكتمان، ولفت نظر القارئ إلى ذلك العنصر البنائي في الموضع المقوّس من القصيدة.

وكما يَسِم التقويس عنصر المونولوج يسم – أيضًا – عنصرًا بنائيًا مهمًّا يكون له دوره في إثراء الحس الدرامي للقصيدة، وهو: (التزامن)، والمقصود به: وقوع حدثين في توقيت واحد، فالبنية الكلية للقصيدة أو المقطع الذي يُوظَّف فيه هذا العنصر البنائي تتكون من قولين شعريين متزامنين يمثل كل واحد منهما جانبًا من جوانب البناء، ويقوم التقويس بمهمة الفصل بينهما بشكل يهيئ مخيلة القارئ لكي تتصورَ أن تلك المقولة الشعرية التي يطوقها القوسان تحدث في مكان آخر مختلف وإن كانت تحدث في الزمن عينه، وقد يكون من مهام التقويس – في ذلك الموضع أيضًا – وسمَ المقولة الأكثر إثارة ولفتًا للانتباه.

(١) ذكرت الشاعرة في الهامش أن عائشة سجينة فلسطينية محكوم عليها بالسجن مدى الحياة، وقد بعثت برسالة إليها من السجن المركزي في نابلس تفيض بالثقة والقوة الروحية، راجع السابق، ص: ٤٤٧

(٢) **اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة**، د. محمد العبد، ص: ٨٦

ومن القصائد التي تتحقق فيها هذه التقنية البنائية قصيدة : **اعترافات ابن الورد أمام المحقق** للشاعر المصري وليد منير[١]، ونلاحظ بدايةً في عنوان القصيدة جمعه بين شخصية تراثية ومفردة عصرية، أما الشخصية التراثية فهي شخصية الشاعر الجاهلي عروة بن الورد (توفي: ٣٠ قبل الهجرة)، وأما المفردة العصرية فهي (المحقق)، ومثول هذه الشخصية التراثية المستدعاة من التاريخ الأدبي بما تحمله من قيم ومبادئ أمام (المحقق) يدل على كون القيم التي تعبِّر عنها قيمًا مدانةً في عصرنا الحاضر[٢].

وفي هذه القصيدة لا يتقمص الشاعر شخصية عروة أو يتقنَّعُ بها كما يشيع في التعامل الشعري مع شخصيات التراث؛ ولكنه يخبر عنها إخبار الشاهد المُعاين محتفظًا لذاته الشاعرة بخصوصيتها العصرية وطابعها الإنساني المعروف، وهذا نمط من القصيد "يكون أقرب في شكله الفني إلى أسلوب الحكي"[٣]، ومن ثمَّ يجعل الشاعر المقطع الأول لوصف تجربته الشعرية الخاصة به تمهيدًا وتوطئةً للحكاية عن عروة:

النوافذُ تصهلْ
(ودمٌ يبتلع الدرجَ الواثبْ)
الحناجرُ تصعدُ من بُحَّةِ البرتقالْ
(ودمٌ يقتلعُ الشجرَ الجانحَ نحوَ الماءْ)

---

(١) **وليد منير**(١٩٥٧م-٢٠٠٩م): شاعر وناقد مصري، وله كتابات مسرحية.

(٢) أخبار عروة بن الورد التي حملها كتاب الأغاني وغيره من كتب التراث تحمل روح إنسان شهم نبيل، وهذا دأب جماعة الصعاليك التي ينتمي إليها، وهي جماعة منبوذة عاشت على حافة المجتمع الجاهلي حاملةً لقيم الكرامة والإنسانية التي حال المجتمع دون ظهورهم بها على نحو سويّ مُعترف به لظروف اجتماعية متعددة أغلبها يكون بسبب الطبقيّة والظلم الاجتماعي.

(٣) **أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية**، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص: ٢٩٩

النبيذُ يشعشعُ
(ودمُ يتأججُ في وردِ الروحِ الشاسعةِ المفتونةِ)
العصافيرُ تدخلْ
(ودمٌ ينشرُ أجنحةَ الألمِ المجنونْ
فوقَ فضاءٍ غاربْ)
أتأبطُ شمسًا عذراءً في صحراءِ العمرِ وأدخلُ في مدنِ التاريخِ
(السيفُ / الحجرُ / المعدنُ / صخرةُ بلور تتأرجحُ في القلبِ / الحلمُ المتموجُ في سنبلةِ الجوعِ / الناموسُ السريُّ).
– وبعد ؟
– أحاول أن أجلو صدأ البرق وأشهدْ[1].

يحتوي القوسان حركة الذات الداخلية الخفية، وهي تتزامن مع حركة خارجية مرئيّة، بما يبدي للقارئ ذلك التناقض بين (بنية المكان الخارجي) الذي يحتوي الشاعر أثناء التجربة و(بنية المكان الداخلي) الكائن في ذاته، وذلك التزامن يعكس صراعًا بين حركة المباهج الخارجية وآلام المخاض الشعري الداخلية!

وبينما تصهل النوافذ في حماسة لانطلاقة تعدو فيها روح الشاعر إلى ما هو خارجها من مفاتن، يبتلع الدم ذلك (الدرج الواثب) إلى تلك المفاتن، وأشجار البرتقال ذات البُحة أو الجمال الصامت تتصاعد منها الحناجر التي تفصح عن مكنونات الجمال، في تزامن مع حركة صامتة يبتلع الدم فيها ذلك الجمال المكنون في نفس الشاعر والمصور (شجرًا جانحًا نحو الماء)، كما أن نشوة الروح المُرتقبة من جراء

(١) مجلة: **الكرمل**، يصدرها الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا، قبرص، العدد ١٤ لسنة ١٩٨٤، ص: ٣٥٠

شعشعة النبيذ تتزامن معه حركة دموية تشتعل معها روح الشاعر اشتعالاً، وعندما تدخل العصافير يتزامن دخولها مع ألم مجنون وفضاء غارب في ذات الشاعر.

وفي النهاية يكون تهيؤ الشاعر لدخول تجربة شعرية عذراء متزامنًا مع مجموعة من العناصر الداخلية الطافية على السطح: (**السيفُ / الحجرُ / المعدنُ / صخرةُ بلور تتأرجحُ في القلبِ / الحلمُ المتموجُ في سنبلةِ الجوعِ / الناموسُ السريُّ**)، وهي مُبتدءَاتٍ بلا أخبار[1]، ولم يكتف الشاعر بالفصل بين تلك العناصر من خلال عدم استخدام أدوات الربط النحوية؛ وإنما أمعن الشاعر في تفكيكها باستخدامه للفاصل المائل (/) Virgule باعتباره علامة ترقيم غير ملفوظة "تعد في المقام الأول علامة فصل"[2].

وهذه العناصر المُفككة ما هي إلا محاور تلتقطها الذات لتصوغ منها تجربتها البكر، وهي عناصر رامزة للقهر، تتداخل كتابيًا مع تلك العناصر الخارجية من خلال الكتابة الممتدة للأسطر الشعرية، إذ يحتدم الموقف، فتتداخل الحركة الخارجية الواقعة من الشاعر المتأبط للشمس العذراء، الداخل في مدن التاريخ ليلتقي بالشخصية التراثية ويستدعيها مع تلك الحركة الداخلية التي تلوح فيها عناصر القهر الطافحة على ذات الشاعر.

إن قيام آلية الاستدعاء على أسلوب الحكي يجعل الشاعر "يفترض بالضرورة وجود متلق يوجه إليه الخطاب"[3]، وهو يزج بهذا المتلقي المُتَخَيَّل إلى متن

---

(١) (السيفُ / الحجرُ / المعدنُ ..إلخ)، وقد ميزها الشاعر كتابيًا بالرفع لكي لا يتوهم القارئ تبعيتها لما هو خارج القوس بإعرابها بدلاً من كلمة: (التاريخ)، وعندئذٍ تُجر.

(٢) **Punctuate it right** , p. ٤٢

(٣) **أشكال التناص الشعري**، أحمد مجاهد، ص: ٢٩٩

القصيدة ليسأله ويحاوره: (وبعد ؟)، فيكون جواب الشاعر أنه سيجلو البرق النَاجم عن هذه المعركة بين الداخل والخارج ليشهد بتفاصيل القصيدة.

إن القصائد التي تكون بنيتها قائمةً على استدعاء الشخصية التراثية لتكون محور القصيدة يتوارى فيها شخص الشاعر وتُسلط الأضواء كلها على الشخصية التي تم استدعاؤها، ولذا أراد الشاعر – على غير المعتاد – أن يلفت أنظار القارئ إلى ذاته الشاعرة، وأن ينبه القارئ إلى مدى معاناته في إبداع الشعر في مستهل هذه القصيدة، موظفًا القوسين في احتواء حركة الذات الداخلية؛ لتكون الحركة المتزامنة مع حركة مباهج الطبيعة التي حُرِمَها مصطليًا آلامًا جمةً وهو بصدد الإبداع.

وإذا كان التقويس واسمًا لعنصر بنائي في القصيدة فإن (نقاط الحذف والإضمار) كثيرًا ما تغدو عنصرًا بنائيًا في حد ذاتها، وذلك عندما تعبر بنفسها عن "سلوك شعري يتوخى إشراك المتلقي في تخيل المعاني المطروحة"[1]، فالشاعر يُخضع القارئ لسياق يسبق نقاط الحذف والإضمار ويعقبه؛ ليجعل من تلك النقاط منطقة رخوة تتشكل وفق إرادة القارئ التي يوجهها ذلك السياق، ومن ذلك ما في قصيدة: **المحكومون** لسعدي يوسف[2].

والخطاب الشعري في هذه القصيدة يساق على لسان خمسة من الوطنيين المحكوم عليهم بالإعدام لقيامهم بأعمال نضالية، ويفتتح الشاعر القصيدة بصوته الخاص، كما يعلق على بعضٍ من هذه الأصوات، إضافةً إلى تعليق نهائي تُخْتَتَم به هذه القصيدة. وقد جاء المقطع الخاص بالمحكوم الثاني على هذا النحو:

---

(١) **اللغة والشكل، الكتابة التجريبية في الشعر العربي المعاصر، علاء عبد الهادي نموذجاً**، أمجد ريان، مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص: ٧٠

(٢) **سعدي يوسف**: شاعر عراقي (ولد سنة: ١٩٣٤م)، من رواد الشعر الحداثي، وهو مقيم في لندن.

كان المساءُ دمًا، وكنت أرى النساءْ
يصرخن، والطلقاتِ تصرخُ، والرجالَ يزمجرونْ
والشارعَ المُهْتَزَّ بالطلقاتِ، والدمَ، والمساءْ
ورأيت قتلانا هناكْ
أكفانُهم بَرْدُ النجومْ
وشفاههم، ثلجية، كالشمعِ، ترقبها النجومْ
... ...
... ...
لن يحفروا قبرًا لقتلانا، فما زلوا هناكْ
أكفانهم برد النجومْ
وشفاههم، شمعية، كالثلج، ترقبها النجومْ (١).

يأتي هذا على المقطع على لسان المحكوم ساردًا فيه أسبابًا دفعته إلى النضال السياسي، يمضي معها القارئ حتى يصل إلى (نقاط الحذف والإضمار) التي تمثل: (فجوةً بنائيّةً) يليها سياق جديد مُفتتح بأداة النفي (لن) النافية لاستمرارية تلك المشاهد المذكورة آنفًا مما دعاه إلى مسيرته النضالية في المستقبل.

(١) ديوان: **نهايات الشمال الأفريقي**، ضمن: **ديوان سعدي يوسف**، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٨، (٢٧٦/١). ونلاحظ في السطر السادس من هذا المقطع (**وشفاههم، ثلجية، كالشمعِ، ترقبها النجومْ**) الفصل بين أركان الجملة بالفاصلة، ولا موضع لها إلا بعد استيفاء أركان الجملة بتمامها، فلعل الشاعر أراد من استخدام هذه الفواصل الإيحاء بتلعثم المحكوم بالإعدام، أو إظهار تأنيه في النطق بالكلمات، كما نلاحظ – أيضًا – أن هذا السطر بعينه عندما كُرر مجدَّدًا أعيد ترتيبه على نحو جديد مختلف: (**وشفاههم، شمعية، كالثلج، ترقبها النجومْ**)، ولعل هذا الترتيب المختلف – أيضًا – من تبعات محاولة إظهار الحالة النفسية المضطربة لشاب يساق إلى الإعدام.

إن ثمة حدثًا مفقودًا يُعبِّر عنه هذا الفراغ، واستكشاف هذا الحدث المحذوف يعتمد على سوابقه اللغوية ولواحقه؛ حيث "دوال الترقيم بإثبات عنصر محذوف أو عناصر محذوفة، وبذلك تتداخل الدوال في بناء النص من خلال ما هو غير مكتوب متفاعلاً مع المكتوب"(١)، وهذا الفراغ الدلالي ليس حذفًا بلاغيًّا مما هو مُقنَّن ومضبوط بضوابط معلومة لا تخل بسياق التلقي السماعيّ؛ وإنما هو حذف تخيلي يتيح للقارئ مساحةً من الحرية التي يتصور فيها ما فعله ذلك المحكوم الثاني من عمل بطولي عوقب من جرائه بالإعدام، دون خوض في تفاصيل مبتذلة تؤدي إلى ترهل البناء.

وتلك النقاط – من ناحية أخرى – توقف القارئ أمام نفسه ليجعل من ذاته طرفًا فاعلاً في الحدث الشعري، فقد هُيِّئ من خلال السياق للدور الذي قام به الفدائي؛ فأي موقف سيبديه؟ إن أي مسلك يسلكه القارئ يعد مشاركةً إبداعية منه، تضاف إلى البناء الذي أبدعه الشاعر تاركًا تلك النقاط لتكون عنصرًا بنائيًا رخوًا يُشَكَّل تشكيلات شتى؛ تبعًا لكل قارئ ومدى انفعاله بالقصيدة، واستجابته لها، وتعاطفه مع شخوصها.

(١) **الشعر العربي الحديث**، الجزء الثالث: **الشعر المعاصر**، محمد بنيس، ص: ١٧٦

ثانيًا: التأطير

التـأطير تقنيـة مـن التقنيـات الشـعرية المـُستحدثة، والـتي تنبثـق مـن أدَبيـة المكتوب، ويتم ذلك من خلال وضع بيت، أو مجموعة من الأبيات، أو فقرة كاملة من فقرات القصيدة داخل إطار، وهذا الإطار يجعل ما يؤطره متميزًا من أبيات القصيدة، كما يجعله معزولاً عنها؛ وهو ما يجعل له خصوصية لا تتاح لغيره من الأبيات، ومن ثم يراه الناقد الفرنسي ميشال بوتور بمثابة صفحة داخل الصفحة[1].

ومن القصائد التي تستخدم هذه التقنية الكتابية قصيدة: **الممر** للشاعر الفلسطيني زهير أبو شايب[2]، يقول الشاعر:

في المساء الذي مرَّ ...،
لم تترك العجلاتْ.
بين جمجمتي
وجبال الضجيجْ.
غير طاحونةٍ
تنحني للهواء المدجج،
بالصمت والطعناتْ.
وتُعبئ قفازها بالنشيجْ.

(١) انظر: **بحوث في الرواية الجديدة**، ميشال بوتور، ترجمة : فريد انطونيوس، عويدات للنشر، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م، ص: ١٢٩

(٢) **زهير أبو شايب**: شاعر فلسطيني من مواليد سنة: (١٩٥٨م)

في المساء الأخيرْ.
تلتقي كائنات الغديرْ
وتنادي الفَلَكْ.
هيتَ لكْ.
هكذا يقرعُ الدمُ أجراسَهُ،
ويُصلِي حَرِيْقَهْ .
هكذا يصبح الضوءُ
نصفَ الحقيقة[1]

(الممر) عنوان هذه القصيدة، وهو –كما نفهم من سياقها – اسم للزمان الذي تحاول أن تتَّخذ موقفًا منه، وتَعَاقُب الليل والنهار صورة من صور الصراع مع الزمان، ففي كل (مساء) مقامرة جديدة قد تنتهي بالفناء أو تنتهي بالعبور إلى النهار من خلال (الممر) الزمني الذي يتجاوزه الإنسان إلى المجهول، وهكذا تتوالى المساءات الهادرة بنشيج الألم والخوف والترقُّب، والخوف من (المساء الأخير)!

والمساء الأخير معزول عن القصيدة في إطار فاصل، وقد تبدَّت صورة الموت المحتوم من خلال عناصر البناء؛ فكل سطر من الأسطر الشعرية المؤطرة يمثل بيتًا شعريًا قصيرًا للغاية منتهيًا بوقفة حادة على قافية مقيدة، في بناء مماثل لدلالة فحواها: قِصَر الحياة، ومباغتة الموت، والقافيتان الأوليان تتضمنان حرفي مد يمثلان مزيدًا من النشيج والانتحاب لمفارقة الحياة، أما القافيتان الأخيرتان فتنتهيان بصوت قارعٍ (لَكْ) يمثل ذلك الزجر المصاحب لاقتلاع الروح من الجسد، وليست كائنات الغدير المتهيئة في

(١) ديوان: **دفتر الأحوال والمقامات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص: ٤٧ و ٤٨

استسلام للفلك إلا تلك الكائنات الآدمية التي عرفت مصيرها فلم تُحْد المقاومة، فضلاً عن كون إحكام استعارة الغدير للحياة؛ فالغدير "قطعة المياه يغادرها السيل"[1]، وليست المياه إلا جوهر الحياة، والتكوين الصرفي له أبعاد دلالية عديدة كلها تخدم هذه الاستعارة؛ فالغدير "فعيل في معاني مُفاعِل من غادره، أو مُفعِل من أغدره بمعنى تركه، وقيل هو فعيل بمعنى فاعل، لأنه يغدر بأهله، أي ينقطع عند شدة الحاجة إليه"[2]؛ فالكلمة – إذن – بمعنى مُغادِر، ومُغدِر، وغَادر؛ وكلها صفات يصح وصف الحياة بها؛ لأنها تخاتل الإنسان وتتركه في لحظة مجهولة.

إن هذا البناء المحكم يجعل الموت ساطعا سطوع اليقين عندما تتهيأ الكائنات للزمان خاضعة لسطوة الفلك، وهذه الحتمية حقيقة تزيد من أوجاع الشاعر ونفوره، ولذا يُسيجها بإطار يحول دون نفاذها إليه عندما تغدو حبيسة ذلك الإطار غير مبارحة له، فالتأطير في القصيدة – فضلاً عن إبرازه القوي للمحتوى المؤطر – يحول دون اندماج ما يؤطره في أسطر القصيدة، فيكون بمثابة السد الحاجب الذي يتبدى للقارئ صورة ذهنية لنفور الشاعر من حقيقة الموت التي يقر بها في نهاية القصيدة، فـ (الضوء) النهاري نصف الحقيقة، أما النصف الآخر فهو ذلك المساء الأخير الذي سوف تقرع له الكائنات أجراس دمها، وتصطلي حرائقه.

ومن نماذج التأطير – أيضًا – ما يقدمه الشاعر الفلسطيني محمد القيسي في قصيدة **أيقونة جفنا:**

---

(١) **مختار الصحاح**، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، عني بترتيبه: محمود خاطر ، منشورات دار الحديث، القاهرة (دون تاريخ)، ص: ٤٦٩

(٢) **السابق:** نفس الصفحة.

إنَ أنفـــاسَ حمـــدةَ حـــولي
تفيضُ
هنا سَرَحَتْ مَعْ بواكيرِ أيامنا
في المخيمِ
كـلَّ ضـحىً ومشـتْ نحـوَ
لقمَتِنَا ...

– كـم مشـيتُ وأمرضـني السـعيُ بـين القـرى وتشـقَّق كفايَ ... أمشي وأمشي ملأتُ جرارَ البيوتِ
حصدتُ مع الحاصدينَ
وأنتَ تلمُ السنابلَ خلفي
وأحطبُ أو أقطفُ التينَ والبامياءَ ..
– ولكنني كنت أشقى مع الضوءِ
كلَّ نهارٍ، وكلَّ نهارٍ أقولُ اقعدي
– كيفَ أقعدُ عن حاجةٍ
ثم ماذا تريدُ ؟
– أريدُك أن تستريحي .. /

ومـذ ذاك كنـتُ فقـدتُ
الرِضَى
ورأيت اختلال الحياة وعلتها [1]

(١) ديوان: **كرنفال موحش**، ضمن مجموعة: **مخطوط في العشق**، من ص: ٢٥٥ إلى ص: ٢٥٧

تمثل هذه القصيدة علاقة بين الشاعر والمكان، حيث ينغمس في المكان الفيزيقي الذي عاش فيه طفولته وصباه، فيتحول هذا المكان في القصيدة إلى مكان شعري تنبثق من خلاله التداعيات؛ ومنها شقاء الأم: **حمدة**، وهي صورة مصوغة في حوار بين الأم وابنها تعكس الفقر والألم ومرارة الحرمان، وتخالطها العاطفة المتوهجة بين الأم ووليدها، ورغبة الوليد في إعفاء أمه من هذا الشقاء. وقد قُدمت هذه الصورة الحوارية للقارئ مُدْرجةً في إطار يعزلها عن سياق القصيدة، والملاحظ أنَّ أبيات ما قبل الإطار تلتئم مع الأبيات التالية له إذا حُذِف من القصيدة هذا الإطار بما يحويه.

ولم يكتف الشاعر بالعزل الكتابي لهذه الصورة من خلال الإطار وحده، وإنما أراد أن ينبه القارئ تنبيها مزيدا لهذا الانعزال من خلال الفاصل المائل (/)، فالموسيقا الشعرية متمثلة في الوزن من شأنها أن تصل بين التفعيلة الأخيرة داخل الإطار والتفعيلة الأولى فيما تلاه؛ ومن ثم وضع الفاصل المائل مسبوقًا بنقطتين (تستريحي .. /) حتى لا يستأنف القارئ قراءته ويتنبه أن للصورة المؤطّرة بقايا لم تزل غائرة في أعماق النفس تعبر عنها نقاط الحذف والإضمار، وأن ما هو خارج الإطار مقول شعري جديد وليس هذه البقايا.

ويعد الانتقال من مستوى الإخبار إلى مستوى الحوار تحولاً بنائيًا غير مألوف في الشعر أُلْفته في أجناس أدبية أخرى كالرواية، والتأطير في هذه القصيدة يخفف من وطأة التحول البنائي المفاجِئة بعزل الصورة الحوارية كتابيًا عن سياق القصيدة، الأمر الذي يجعل الأبيات السابقة للإطار توطئة لهذا التحول البنائي الذي يعود إلى أُلفته بعد الإطار، فضلاً عن توطئته للتحول الزماني إلى الماضي واسترجاع الذكرى الغابرة المطمورة في نفس الشاعر.

ولا تقتصر مهمة التأطير على تسويغ هذا التحول البنائي وحسب، فله إلى جانب هذا التسويغ أبعاد دلالية وفنية تومئ إلى خصوصية المؤطّر لدى الشاعر، فضلاً عن إشارته الضمنية إلى التكتم والاحتباس؛ أي تكتُّم هذه الذكرى المؤلمة، واحتباسها داخل النفس باعتبارها خبيئة من الخبايا التي تُعد مكونا ومقوما من مقومات الذات الشاعرة، تلك الذات التي فقدت الرضا، ورأت اختلال الحياة وعلتها.

إن التأطير عنصر من عناصر التشكيل البصري الكتابي يمكن أن يدل على الحجب والعزل، وهو – وإن دل على ذلك – يعد – في الوقت نفسه – وسمًا وإبرازًا يسلطه الشاعر على المؤطّر، فالتأطير"يضعنا وجها لوجه أمام الموضوع نفسه"[1]، فهو يلفت القارئ إليه لفتًا قويًا باعتباره جزءًا من بناء القصيدة موسومًا بهذا العزل والاحتجاب.

(١) **بحوث في الرواية الجديدة**،ميشال بوتور، ص: ١٢٩

ثالثًا: رموز الأعداد والرموز الرياضية[١]

من ميزات اللغة الشعريّة وخصائصها: (المجاوزة)، ومن ثمَّ مباينة الأسلوب النثري من خلال تنظيم اللغة وتوظيفها جماليًا لتحقيق أثر فني جمالي؛ بيد أن بعضًا من هذه القصائد يجنح إلى تخلٍ محدود عن هذه المجاوزة متراجعًا إلى النثر في أكثر استخداماته جفافًا، إذ تُسبك في القصيدة تلك الأعداد والرموز الرياضية سبكًا مباغتًا، وذلك على نحو شبيه بما يحدث في المسرح التسجيلي الذي يدمج البيانات والوثائق والأرقام في نص المسرحية المكتوب لكي"يعرض صورة لقطعة من الحقيقة، منتزعة من استمرارية الواقع الحية"[٢]، ومن أمثلة ذلك مطلع قصيدة: **الحانة** لسعدي يوسف:

هي حانته ١٠٠ %
وهــو يعرفهــا، بابهــا الخشــبي
الصغير
والزجاج الملون
والبار عند اليسار [٣].

(١) جعلنا رموز الأعداد مثل: (١، ٢، ٣)، والعلامات الرياضية مثل: (+ ، − ، =/ ×) ضمن العلامات غير الملفوظة لأنها ليست مكتوبةً بأحرف الهجاء على نحو: (واحد، اثنان، زائد، ناقص...إلخ)، والملفوظ هو الكلمة اللغوية التي تشير إليها تلك العلامات وليست العلامات نفسها، فضلا عن كون هذه العلامات أحيانا تُكتب في القصائد لتُرى بالعين دون أن يتلفظ بها القارئ لأن النطق بها يخل بالوزن العروضي.

(٢)**دراسة عن المسرح التسجيلي**، وردت مُقَدِمة لمسرحية : **أنشودة أنجولا**، بيتر فايس، ترجمة : يسري خميس، وزارة الإرشاد والإنباء الكويتية، الكويت ١٩٧٠م ،

(٣) ديوان: **قصائد أقل صمتًا**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، (٦٩/٢)

هذه الفقرة هي مستهل القصيدة، عندما يصرح الشاعر فيها – وقد اتخذ دور الراوي – أن الحانة التي يقف أمامها المروي عنه – الأخضر بن يوسف – [1]هي حانته ١٠٠% فإنه يباغت القارئ بهذا الرمز الرياضي الذي يجعل السطر الأول من القصيدة صفرًا من المجاوزة الشعرية، وذلك في محاولة لتقديم حقيقة خالية من أي زيف أو ادعاء؛ لكن القارئ يكتشف وقد مضى في قراءة القصيدة أن هذا المغترب الحائر الذي يحدثنا الشاعر عنه، والذي يطوف الآفاق بحثًا عن تلك الحانة المنشودة دونما طائل لنجده في نهاية القصيدة:

.. يمضي كما جاء

مستسلمًا للرذاذ [2].

ومن ثمَّ يتبدد ما كان مُتَيَقَّنًا منه ١٠٠% ليصبح لا شيء، فالقصيدة مبنية على حيلة التضاد الحاد بين ما كان يقينًا في أولها، وما آل إليه آخرها.

ومن القصائد التي تستخدم الرموز الرياضية قصيدة: **عودة ديك الجن إلى الأرض** لمحمد علي شمس الدين، وتستدعي القصيدة الشاعر العباسي: عبد السلام بن رغبان (ت:٢٣٥هـ) الملقب بديك الجن الحمصي ليكون رمزًا فنيًّا دالاً، وديك الجن رجل مُوَّله بزوجته؛ لكنه قتلها غيلةً من جراء فرية دبرها ابن عمه تبدت فيها الزوجة متلبسةً بالخيانة، وعندما تيقن من براءتها ندم ندمًا شديدًا ولات ساعة

(١) هذه القصيدة واحدة من سبع قصائد تحمل عنوانًا مشتركًا وهو: **أوهام الأخضر بن يوسف**، وتلك شخصية طالما تقمصها الشاعر وتحدث من خلالها عن ذاته، وقد يبدو ذلك جليًا في قصيدة: **كيف يكتب الأخضر بن يوسف قصيدته**، ديوان: **الساعة الأخيرة**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، (١/١٦١-١٦٦)، وأحسب أن هذه الشخصية قناع ابتكره الشاعر ليعبر عن الوجه الآخر من ذاته الشاعرة، أو القرين الذي يطرح رؤية مغايرة أكثر إيجابية، فالأخضر بن يوسف هو الوجه الأكثر إشراقًا من سعدي بن يوسف.

(٢) **السابق**: ص: ٧١

منـدم![1] وهـو –كمـا يصـوره الشـاعر في قصـيدته – يتحـدث هاذيًـا بعـد تثبتـه مـن براءة زوجته؛ فيقول :

أجملُ نبعٍ في الأرض = الدمعةُ في العينْ
أجملُ ساقيةٍ في الجسدِ = الشُريانْ
أجمل طفلٍ = ينهضُ مقطوعَ القدمينْ
أجملُ أنثى = عاريةٌ حفرتُهَا
أجملُ أسماءِ اللهِ = الخنجرْ [2].

إن الشاعر يقيم مفارقة متهكمة بين طرفي التساوي اللذين يتوسطهما الرمز الرياضي: (=)، وكل ذلك متوائم ومتّسق مع قصة ديك الجن التي ذكرناها، ما خلا المعادلة الثالثة: (أجمل طفل = ينهض مقطوع القدمين)، فهي غريبةٌ على هذا السياق الندمي الذي يهذي فيه ديك الجن نادمًا على قتل زوجته؛ والراجح أن يكون هذا الطفل ضحيةً من ضحايا الحرب الأهلية اللبنانية التي يمكن إسقاط هذه الأمثولة الرمزية عليها، فالحرب التي قادها ديك الجن على زوجته ومحبوبته بدسيسة ابن عمه هي حرب أهلية أيضًا، ومن ثم يلوح وجه الوطن المنهوك من وراء تلك الغلالة الشفافة التي تنسجها صور القصيدة مُسَوِيَّةً بين طرفين أولهما دائمًا مما يدل على الأمن والطمأنينة والجمال: (النبع، والساقية، والطفل، والأنثى، وأسماء الله) و والطرف الآخر مما يدل على القبح والدمويّة: (الدمعة، والنزيف، والإعاقة، والقبر، والخنجر)، وتلك

(١) راجع ترجمة الشاعر وقصة قتله لزوجته في: **الأغاني**، الأصفهاني، (١٤/١٤٩).

(٢) ديوان : **الشوكة البنفسجية**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ٣٥٥، وقد صوبنا الخطأ الطباعي الوارد في السطر الأخير: (أسماد الله) لتكون على نحو ما ذكرناه: (أسماء الله)، وذلك اعتمادًا على طبعة حديثة صادرة سنة: ٢٠٠٩م عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

تسوية تستمد يقينيّتها لا من الخيال الشعري؛ ولكن من اليقين الرياضي الذي تؤكده العلامة (=).

وهذه الرموز الرياضية في النموذجين اللذين ذكرناهما لا تكون ملفوظةً في القصيدة، وإنما تقرأ بالعين فقط دون أن تكون لها صورة صوتية، فهي غير خاضعة لتقنين الوزن، ففي النموذج السابق إذا حول القارئ علامة: ١٠٠% إلى ألفاظ نحو: (مائة بالمائة)، سوف يختل الوزن العروضي، وكذلك الأمر مع علامة (يساوي) باستثناء السطر (أجمل نبع في الأرض يساوي الدمعة في العين)، وهذا مما يؤكد أنَّ هذه الرموز علامات غير ملفوظة، وإنما هي مكتوبةٌ للرؤية البصرية لا للقراءة.

ونود الإشارة إلى أن الأرقام والعلامات الرياضية صفر من المجاوزة، وهي غريبة تمامًا عن الجو الشعري، ولا شك أنَّ الغلوَّ في استخدامها وإقحامها في القصيدة دونما مبرر يجعل القصيدة نثرًا خالصًا؛ على الأخص مع إرداف ذلك بكتابة القصيدة كتابة ممتدة، الأمر الذي يعد تشويهًا وتنكيسًا للشعر على مستوى البناء الفني والتشكيل البصري الكتابي[1].

(١) انظر على سبيل المثال قصيدة: **الكواكب المهرولة صوب الجبل**، من ديوان: **كل هاتف سيهتف لأجلي وكل خارج أيضًا**، للشاعر السوري: سليم بركات، من ص: ١٥ إلى ١٨

الفصل الثالث

الإلصاق

الإلصاق ثمرة تلاقح الأدب مع غيره من الفنون، فجذوره الأولى منغرسة في الفنون التشكيلية، وهو في أصله التشكيلي "رسم تجريدي مؤلف من قصاصات مختلفة مُلصقة في شكل خاص"(١)، وقد ظهر هذا الفن في بدايات القرن الماضي على يد مجموعة من الرسامين الأوربيين الذين كانوا يلصقون في رسوماتهم موادَّ غريبةً تُثَبَّت في اللوحة مثل تذاكر المترو، أو قصاصات الجرائد، وذلك في محاولة منهم للتخلص من الهالة الرمزية للفن بإدخال أجزاء منتمية إلى الواقع إدخالاً مادياً ملموساً في الرسم(٢).

وانطلاقاً من هذا التكنيك التشكيلي راح الأدباء يُدْخِلون في ثنايا أعمالهم الأدبية موادَّ لا تنتمي إلى ذات الجنس الأدبي، أو لا تنتمي إلى ذات الأديب، ثم استعار النقد الأدبي الأوربي اصطلاح: كولاج collage من الفن التشكيلي "ليشير إلى استعمال ضمني للتعبير الدخيل أو المقتبس في متن العمل الأدبي"(٣)، وقد تُرجم هذا المصطلح إلى (إلصاق) عند بعضٍ ممن نقله إلى العربية (٤).

---

(١) **السوريالية**، إيفون دوبليسس، ترجمة: هنرى زغيب، منشورات: عويدات، بيروت وباريس، الطبعة الأولى: ١٩٨٣، ص: ٨٠

(٢) انظر: **اللغة في الأدب الحديث، الحداثة و التجريب**، جاكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، الطبعة الأولى: ١٩٨٩، ص: ٩٤

(٣). **Myers, Jack and Michael Simms, The Longman Dictionary of Poetic Terms** (١٩٨٨) p.٥

(٤) هكذا ترجمها ليون يوسف وعزيز عمانوئيل في كتاب: **اللغة في الأدب الحديث**، لجاكوب كورك، وإن كان بعض الدارسين يستخدم الأصل الانجليزي، انظر : **تقنية الكولاج الروائى**، د. صلاح فضل، مجلة: **فصول** (العدد الثاني، صيف ١٩٩٢) ص: ٣٣٢، وقد آثرنا استخدام الترجمة العربية: (إلصاق)، وهي أقرب ما تكون (في دلالتها ووضعها اللغوي) إلى هذا المصطلح النقدي، فالعرب تقول للدعيّ: الملصق، والملصق هو الرجل المقيم في قوم وليس منهم في نسب، راجع: **لسان العرب**: (٤٠٣٢/٥).

والحق أن شعرنا العربي القديم قد عرف مثل هذا الصنيع عندما كان الشعراء يضعون في أبياتهم آياتٍ بنصها من القرآن الكريم تتلاءم مع الوزن الشعري، أو بعضاً من الأقوال المأثورة أو الحكم والأمثال، وهو ما عرفته البلاغة باسم التضمين[1]، أما الشعر التفعيلي المعاصر فقد اجتلب إلى متن القصيدة ألواناً من الملصقات التي كان للكتابة دورها الهام في تسويغها، حتى صارت عنصراً من عناصر التشكيل البصري الكتابي شديد الارتباط بالقارئ الذي يطالع القصيدة مكتوبةً، فقد يجد بين ثنايا القصيدة فقرةً نثريةً، أو عبارات عامية، أو كلمات مكتوبة بلغة أعجمية، أو رسمًا ما.

ولا سبيل إلى مثل هذا في الشعر المسموع إذا كانت الملصقات رسومًا أو نحوها، وهو غير مستساغ ولا مقبول إذا كان المُلصق كلامًا من غير الجنس الشعري، فقد أوجبت التقاليد الشفاهية على الشعر الفصيح الجاد أن يكون قوامًا واحدًا، ومن ثمّ "اجتناب ما يشينه من سفساف الكلام، وسخيف اللفظ حتى لا يكون متفاوتاً مرقوعًا"[2]، وهذا عين ما يطمح إليه الإلصاق، فهو بالفعل رقعة يتأملها القارئ في صفحة مكتوبة. وفيما يلي نعرض لأنماط هذا الإلصاق.

---

(١) ليس المقصود بالتضمين في هذا الموضع (التضمين العروضي) الذي يعلق قافية بيت نحوياً ببداية آخر، فذلك محض تشابه في التسمية، ويمكن مراجعة أمثلة تضمين بمعنى الإلصاق في :

- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة: ١٩٧٤م ، (٢/ ١٨٤- ١٩٤).
- **المثل السائر**...، ابن الأثير، (٢٠٣/٣).

(٢) **عيار الشعر**، لابن طباطبا العلوي، ص: ٤٢

أولاً: إلصاق النثر العربي الفصيح

يورد الشاعر في قصيدته نصوصاً نثرية من الوارد أن تكون نصاً مقدساً، أو غيره من النصوص، و دواعي استخدام الملصق النثري تختلف من نص شعري إلى آخر؛ فقد يكون المقصود منه مجرد استدعاء النص الديني لقيمة دينية روحية تتجلى فيه؛ ويغلب أن يكون ذلك في استحضار النص القرآني، ونمثل لذلك بقصيدة : **قراءة في شواهد القباب**، للشاعر المغربي محمد الخمار الكنوني[1] ترد الآيتين السادسة والسابعة من سورة: (**الزلزلة**) في مطلع المقطع الثاني:

(٢) سورة تتلى من بعيد

﴿يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ

فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ﴾

اقرؤوا و اقرؤوا أيها القارئون لنا ولهم

واسألوا و اسألوا في ذهولِ الدعاءِ لنَا ولهم [2]

"**القباب**"مقبرة يقرأ الشاعر شواهدها، وتنقل القصيدة القارئ بين شواهد القبور في ذلك المكان الموحش، فتنساب إلى عينيه تلك الآيات إلى يُرددها القارئون بين جوانب القبور مُدبَّجة في مطلع المقطع المعنون بـ"**سورة تتلى من بعيد**"، ومحتوى الآيات هو صدور الناس يوم البعث للحساب وتلقى الجزاء، وهو ما يواءم التجوال بين القبور، والاتعاظ بحكمة الموت.

---

(١) **محمد الخمار الكنوني** (١٩٤١م-١٩٩١م)، هو شاعر مغربي يعد أحد رواد القصيدة المعاصرة بالمغرب.

(٢) ديوان: **رماد هسبريس**، توبقال للطابعة والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: ١٩٨٧، ص :٤٧

على أن النص المقدس يغدو أكثر التحامًا بالنص الشعري عندما يتفاعل معه تفاعلاً عميقاً من خلال التضافر الدلالي بين محتوى النص و محتوى القصيدة، ومن ذلك ما ورد في قصيدة الشاعر المصري حسن النجار[1]: **الوقوف بامتداد الجسد على قصيدة الساعة الثانية**، وهى قصيدة من وهج حرب أكتوبر المجيدة، تختلج فيها مشاعر الفقد بمشاعر الزهو باستعادة الأرض السليبة، ومنها هذا المقطع:

أبى كانَ يسألني:

– إن عبرتَ المضيقَ فهل تَعبرُ الخيلُ؟

– تعبرُ .....

(ليسَ الذي بايعَ الأرضَ مثلَ الذي باعهَا)

(وفيما كان جميع الشعبِ يسمعونَ قالَ لتلاميذه: احذروا من الكتبةِ الذين يرغبون المشي بالطيالسة، ويحبون التحياتِ في الأسواقِ والمجالسِ الأولى في المجامعِ، والمتكئاتِ الأولى في الولائمِ)

أبى كان فارسَ أمي الجميلةِ

ينازلها في عراكِ الفصولِ وينزفُ

في آخرِ الليلِ،

(هذا دمى في القلوبِ وهذا

دمٌ في الخرائطِ)

(١) **حسن النجار** (١٩٣٨م–٢٠١٨م)، شاعر مصري تدور أغلب تجربته الشعرية حول الحرب، فقد قضى أحد عشر عامًا في الجيش المصري وقاتل في حروبه.

علَّمني أن أهزَّ الجيادَ و أرحلَ
في شاحناتِ الصهيلْ[1]

يلوح رمز الخيول في هذه القصيدة – بله الديوان بأكمله – باعتباره رمزًا طوطميًّا للشعر ذاته[2]، فالجياد رمز الانتماء الأبوي الذي ينحدر منه الشاعر وزملاؤه المناضلون بالكلمة الشاعرة، ولذا نراه في مقطع سابق يقول لواحد من زمرة الشعراء الذين حادوا عن الميثاق الشعري:

كنتَ في كل مقهىً تعيِّرني بالجوادِ
الذي أنت صانعه في قصائدكَ
المعلناتِ،
وفي كل سوقٍ أراكَ تساومُ في
السرِّ من يشتريهِ[3].

وعندما نعود إلى المقطع – موضع الدراسة – الذي وردت فيه الملصقة النثرية نجد شاعرنا وهو يجيب عن تساؤل مؤداه : (هل تعبر الخيل ؟) وهو تساؤل يحمل روح الشك في جدوى الكلمات في زمن الفعل زمن الحرب لا القول، وتكون إجابة الشاعر :"**ليس الذي بايع الأرض مثل الذي باعها**"، وهى إجابة مؤكدة بإلصاق من

(١) ديوان: **الوقوف بامتداد الجسد على قصيدة الساعة الثانية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى: ١٩٧٧م، ص: ٣٥ و ٣٦

(٢) الطوطم حيوان ما تتخذه بعض العشائر البدائية رمزًا لها واعتقدت أنها من سلالته، راجع مادة: (طوطم) في: **الموسوعة العربية المُيسرة**، تأليف وترجمة جماعية، مؤسسة أعمال الموسوعة، المملكة العربية السعودية، الرياض، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م، (٦٥٧/١٥)، والشاعر يوظِّف الخيل هنا – على هذا النحو – باعتباره أبًا ينتمي إليه الشعراء قاطبةً؛ ولعله يستوحي منها طوابع الشموخ والإباء والفروسية والحريّة ويسقطه على ما ينبغي أن يكون عليه الشعر، على الأخص شعر الحرب والنضال.

(٣) ديوان: **الوقوف بامتداد الجسد**، ص: ٣٣

الإنجيل، يبدو فيه السيد المسيح ﷺ وهو يحذر تلاميذه "**وفيما كان جميع الشعب يسمعون قال لتلاميذه احذروا من الكتبة ..... إلخ**"[1]، وهؤلاء الكتبة المُحّذَّر منهم هم مجموعة من الكتاب بلغ أوج نفوذهم على الشعب أيام المسيح، وكان أغلبهم قد تذمروا عليه و ادعوا أخطاء في أعماله و أعمال تلاميذه، وقد وُصِفوا في مواضع متعددة في الأناجيل بأنهم مراءون، لأنهم معنيون بالأشياء المادية العرضية دون الروحية الجوهرية[2]، ومثل هذه الأفعال من الكتبة تمثل انحداراً أخلاقيا متنافياً مع شرف المهنة، وهى مهنة الكتابة التي يفترض في من يؤديها الأمانة.

أما انعدام الأمانة والتمسك بكل ما هو دنيوي وضيع، والانبهار بالأضواء مشياً بالطيالسة وحباً للتحيات والمجالس الأولى كما يصورها النص المقدس فهي تنعكس – من خلال الإلصاق – على الشعراء الذين تخلوا عن انتمائهم إلى الأرض وهو الانتماء الذي يسيل في آخر الليل –كما تصوره القصيدة – (**دمًا في القلوب**) و (**دمًا في الخرائط**)، والذي سرى في عروق الشاعر فتعلَّم أن يرحل مع شاحنات الصهيل عبر جياد الشعر.

وتضمين الشاعر لهذا المقتطف الإنجيلي مُلصقًا في فضاء القصيدة يؤدى إلى تقمص "شخصية القائل المقدس عندما يتمثل بكلماته، ويتكئ بالتالي على سلطته ومهابته"[3]، وهذا ما يعطى القول الشعري نوعاً من التوكيد، وهو توكيد بالمقول المقدس الذي يتجرد في سياق القصيدة – بالطبع – من سياقه التاريخي، وتتأثر

(١) تراجع العبارة في الإصحاح العشرين من : **إنجيل لوقا**، (٤٥-٤٧).

(٢) راجع مادة (**كاتب**) في: **قاموس الكتاب المقدس**، إعداد نخبة من الأساتذة ذوى الاختصاص ومن اللاهوتيين ، دار الثقافة، القاهرة، الطبعة العاشرة: ١٩٩٥م، ص: ٧٦٠

(٣) **بلاغة الخطاب وعلم النص**، د: صلاح فضل ، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت ١٩٩٢م ، ص: ١٠٠

الملصقة بسياق القصيدة الذي يعمل على "مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأول وتوظيفها في السياق الكلى الجديد"[1].

وقد تأتى الملصقات النثرية من باب التوثيق، باعتبارها وثيقةً تاريخية تؤكد الحدث، وهى بذلك محاكاة شعرية للمسرح التسجيلي الذي تتخلل نصوصه مجموعة من السجلات والصور والمحاضر ...إلخ، والمسرح التسجيلي يجتهد في أن يكون جزءًا من الحياة العامة، و أن يعكس في واقعية وثائقية وجهة نظر الجمهور[2]، ومن هذا القبيل قصيدة: **إعلان سياحي عن حاجى عمران** للشاعر سعدي يوسف، كُتِبت خلال الحرب العراقية الإيرانية في ثمانينيات القرن الماضي عندما كانت مدينة: **حاجى عمران** تحت الاحتلال الإيراني، تقول القصيدة:

يا بلاداً بين نهرينِ
بلاداً بين سيفينِ
بلاداً مرةً، تافهة الحُكَّامِ ...
(كان المقتدرْ
كلما شاغبه العامةُ
أعطى جندَهُ الأموالَ
حتى أكلوه) .....

— في سنة ٣٢٠ هـ قتل المقتدر، إذا اشتدت ثورة العامة في بغداد. ففي محرم انتبهوا دار الوزير و اصطبله. وفي جمادى الأولى اجتمع أهل الثغور و الجبال إلى دار السلطان

(١) **تقنية الكولاج الروائى**، د : صلاح فضل، (عدد صيف ١٩٩٢ المذكور سابقًا) ص: ٣٣٢

(٢) انظر: **دراسة عن المسرح التسجيلى**، وردت مُقَدمةً المسرحية : **نشيد إنجولا**، بيتر فايس، ص: ١٩و٢٠

واستنفروا الناس ببغداد، وذكروا ما ينالهم من الديلم والروم، وأن الخراج إنما يؤخذ منهم ومن غيرهم ليصان به عامة الناس ويدفع عدوهم عنهم، فثار الناس معهم، وساروا إلى الجامع بمدينة المنصور، وكسروا درابزين المقصورة وأعواد المنبر، ومنعوا الخطبة وضربوا الخطيب لأنه يدعو لرجل لا ينظر في أمور المسلمين قد اشتغل بالغناء والزنا عن النظر في أمور الحرمين والثغور. وفي جمادى الآخرة سوّد الهاشميون وجوههم، وانتشروا في الطرق يطالبون بأرزاقهم، وصاحوا : الجوع الجوع. واشتد تهيج العامة، وحملوا أصناف الحديد —

يا بلاد بين نهرين

بلاداً بين سيفين [1]

لقد ألصقت هذه الشهادة التاريخية [2] لتوحي إلى القارئ بأن التاريخ يعيد نفسه فحكام العراق استخفوا بشعوبهم في كل عصور التاريخ، و الإلصاق في هذا الصدد "حيلة مصطنعة لادعاء قدر من الموضوعية والحياد في تناول القضايا الدقيقة الحساسة"[3]، ومن خلال انعكاس القول التاريخي على القول الشعري للقصيدة التي

(١) ديوان: **خذ وردة الثلج، خذ القيروانة**، ضمن: **ديوان سعدي يوسف**، (٣٢٦/٢ و ٣٢٧).

(٢) نقل الشاعر بعضًا من أحداث سنة: (٣٢٠هـ) نقلاً حرفيًا أو بتصرف محدود من كتاب: **صلة تاريخ الطبري**، لعريب بن سعد القرطبي (توفي: ٣٦٩هـ)، الملحق بكتاب: **تاريخ الطبري – تاريخ الأمم والملوك**، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار سويدان، بيروت لبنان، (دون تاريخ)، (١١/ ١٤٢-١٥٢)، وأغلب ما جاء في النص التاريخي منقول حرفيا من ص: ١٤٨

(٣) **تقنية الكولاج الروائي**، د : صلاح فضل، (عدد صيف ١٩٩٢ المذكور سابقًا) ص: ٣٣٩

تصور العراق بلاداً بين سيفين (سيف الماضي، وسيف الحاضر) يتظاهر القول الشعري بأنه يطرح قدراً كبيراً من المصداقية والموضوعية.

وتتحقق جمالية نموذج الملصق التاريخي من خلال إدماجه في نص القصيدة؛ ليكون جزءًا من التشكيل البصري الكتابي للقصيدة، وقد كان في وسع الشاعر أن يورد النص التاريخي في الهامش مثلاً، أو يجعله تعقيبًا على العنوان، بيد أنه إذ ذاك يظل منفصلاً عن نص القصيدة، وتظل الفجوة قائمةً بين الحاضر والماضي الذي يغادر القارئ القصيدة ليطل عليه، ثم يعود إليها، أما حين يندمج في التشكيل البصري الكتابي للقصيدة فإنه يكون ضمن بنيتها، ولا أقول إنه يتحول إلى شعر؛ لكنه ينقل إليها التاريخ بروحه وجوه، ليؤكد على وحدة الحاضر مع الماضي.

وقد تأتى الملصقات التوثيقية في القصيدة لغرض إيحائي لا توثيقي، فالوثيقة لا تهدف إلى إثبات الموضوعية والصدق، و إنما تهدف إلى نقل الإيحاء الروتيني الخاص بها باعتبارها ورقة رسمية، وذلك تماشياً مع القول الشعري المُخْبر عن هذا الإيحاء، ومن هذا القبيل قصيدة "**الأضابير**" للشاعر العراقي: **عدنان الصائغ**[1]، وهي قصيدة تزاوج تصويرياً بين معاناة موظف حكومي يعيش يومه بين الأضابير من ناحية، ومعاناة امرأة ثاكلة فقدت زوجها في الحرب من ناحية أخرى، وهذه المرأة بدورها تتردد على مكتب هذا الموظف؛ وثمة تلتقي معاناتهما، ومن بين سطور القصيدة تبرز إضبارة من تلك الأضابير على هذا النحو:

الأضابيرُ وهي تشيرُ لبعضِ الأضابيرِ
منفوخةِ البطنِ
تهبطُ سلمَ أحلامِها

(١) **عدنان الصائغ** شاعر عراقي، (ولد: ١٩٥٥)، وهو الآن مهاجر إلى السويد، ومتجنس بجنسيتها.

بالثيابِ العريضةِ، تعلكُ
كانت تفكر في طفلِها البكر [قائمةِ الكهرباءِ]، السريرِ
الوحيدِ [العيونِ التي تتلمظُ من حولِهَا]، و الأضابيرُ

الرقم :٣٧٧
المؤسسة العامة : لـ.....
الاسم: خديجة محمد

قربَ نافذةِ الغرفةِ الرطبةِ
الشمسُ تنكسرً الآنَ بينَ الظلالِ السريعةِ، والشايُ
حيثُ المذيعُ يغمِّسُ بالحربِ كعكَ الصباحِ
وينشرُ فوقَ البناياتِ حبلَ غَسيلِ المعاركِ
يقطر بالدمِ[1]

تسعى هذه القصيدة إلى الإفادة من فن الملصقات باعتبارها "وسيلة لإزالة الفجوة بين الأدب و الواقع"[2]، فالملصقة التي تقدم واحدةً من تلك الأضابير التي يغرق فيها الموظف الحكومي تنقل إلى القارئ المعاناة الواقعية في المجتمع، وهى تقدم المزاوجة التصويرية بين معاناة الموظف ومعاناة المرأة الثاكلة المترددة على الجهة الحكومية التي يعمل فيها، و توحي بالجو الروتيني الغارق فيه الموظف بين أوراق مكدسة، ومن ناحية أخرى تحمل الإضبارة بيانات امرأة من الجائز أن يؤولها القارئ باعتبارها خاصةً بتلك المرأة عينها؛ إذ تتداخل معاناتها مع معاناة الموظف، والملصقة – آنذاك – تعمل

(١) ديوان: **غيمة الصمغ** ١٩٩٣م، ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة**: عدنان الصائغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ص: ٢٥٦ و ٢٥٧

(٢) **اللغة في الأدب الحديث**، جاكوب كورك، ص: ٩٣

على تكثيف الإيحاء بالجو الذي تبدو فيه القصيدة، كيما ينغمس القارئ فيه انغماساً شبيهاً بانغماس ذلك (الموظف) الغارق بين الأوراق، والذي أصبحت عيناه (وبالتالي عينا القارئ) لا تطالعان سوى تلك الأضابير، وهذه الملصقة واحدة من بين مئات الأوراق التي يطالعها الموظف دونما اكتراث، فهي ورقة مبددة كصاحبتها كلاهما غير مُكْتَرث به، وكلاهما ضائع في زحام الواقع المرير الذي تنقله القصيدة إلى القارئ، وهذا إيحاء ثريٌّ تساعد في نقله تلك الملصقة الساعية إلى "ولادة الجمال من اجتماع الأدوات غير المُنْتَظرة"(١).

وأخيرًا نقول: إن إلصاق النثر بين أسطر الشعر الموزونة مدعاة للتساؤل: إلى أي حد يمكن للقصيدة أن تظل على شاعريتها بعد أن تخللتها مثل هذه الملصقات وهي أبعد ما تكون عن رحاب الشاعرية ؟!

و الإجابة عن هذا التساؤل توجب التفرقة بين شاعرية المسموع والمكتوب، فقد لا يكون مما يستساغ أو يُقبل بحال من الأحوال أن يقرأ المنشد سطوراً نثرية أثناء الإنشاد، بينما يمكن للقارئ أن يعتبر الملصقة دخيلةً على القصيدة، وقد تُقرأ في المرة الأولى فقط، وعند معاودة القراءة يكتفي القارئ بإلقاء نظرة عابرة تبعث في النفس إيحاءها بفعل الذاكرة. وعلى كل يمكن اعتبار هذا المسلك الشعري نوعاً حاداً في الانحراف تتأسس من خلاله تقاليد شعرية جديدة، هي شعرية المكتوب لا المسموع.

(١) **السوريالية**، إيفون دويليسس، ص: ٨٢

ثانياً: إلصاق الكلمات العامية العربية

الكلمات العامية تجافي العربية الفصيحة المحكمة وطابعها الرسمي، فهي لهجات يتداولها الجمهور في كافة شئون الحياة، وهذه اللهجات على الرغم من تغلغلها وحيويتها تتوارى – في الأعم الأغلب – عن صفحات الكتابة، إذ إن تلك اللهجات العامية "تعد اللغة المنطوقة، بينما تعد اللغة العربية الفصيحة هي اللغة المكتوبة في حقيقة الأمر"(١)، ولذا تظهر اللغة الفصيحة في المكاتبات والمراسلات، فضلاً عن كونها لغة الأدب الرسمي المكتوب، أما الأدب المصوغ بالعامية فهو أدب شعبي.

ولقد كانت الجزالة والبعد عن ساقط الألفاظ من مقومات القصيدة الجيدة الخالصة العروبة، وتلك الاعتبارات اللغوية امتدت إلى عهد قريب، فكان رواد الشعر التفعيلي في مبتدأ الأمر "أسرى للتقليد الشعري العربي الذي يؤثر أن تكون للشعر لغته الخاصة المجاوزة للغة الحياة، والبعيدة عنها في معظم الأحيان"(٢).

غير أن هذه الاعتبارات لم تدم طويلاً؛ فسرعان ما أدرك أولئك الشعراء "أن الشاعر لا قاموس له، وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري"(٣)؛ فلم يكن ثمة حرج في استخدام عربية بسيطة يتداولها العوام، وبالفعل استُخدمت هذه الألفاظ البسيطة في تلقائية غير معهودة؛ كما في قصيدة (**الحزن**) لصلاح عبد الصبور:

---

(١) **اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة**، د: محمد العبد، ص: ٥٧

(٢) **حياتي في الشعر**، صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م، ص: ١٢٤

(٣) **السابق**: ص: ١٢٦

وشربت شاياً في الطريق
ورتقتُ نعلي[1]

على أن هذا التبسيط اللغوي الذي كان دافعه إيثار الصدق الفني على الزينة اللفظية قد تطوَّر – فيما بعد – إلى إقحام مقاطع كاملة، ومقتبسات من الأدب الشعبي المصوغ بالعامية في صلب القصيدة الفصيحة؛ وظلت هذه الكلمات العامية على حالها بعد أن كانت تتسلل إلى القصيدة فتذوب فيها خاضعةً للوزن والإعراب.

والحق أن ظهور تلك الكلمات العامية بمظهرها الملحون الناتئ لم يكن وليداً لعصرنا الحديث، بل هو نمط بنائي له سوابقه التراثية في موشحات الأندلس، فقد كان الوشَّاحون الأوائل غير حريصين على نقاء موشحاتهم و فصاحتها وجزالتها، فشاعت فيها الألفاظ العامية والأعجمية شيوعاً فوضوياً، وكانت الموشحات في هذا الطور التكويني فناً شعبياً مسموعاً لا يتحفظ الوشاح من أن يخلط فيه بين معرب وملحون وأعجمي.

ثم انتقلت الموشحات من فن شعبي إلى أدب رفيع تدونه الكتب، وتحفظه الدواوين، وفي هذا الطور الانتقالي لم يكن في وسع الوشاح أن يتخلى تماماً عن تلك العبارات العامية المبتذلة وقد أصبحت من التقاليد الفنية الراسخة، ولما يراه فيها من ثراء فني وحميميّة شعبية، ولم يكن في وسع المدون أن يكتب هذه الفوضى اللغوية غير المتجانسة وترهات العامية والمفردات الأعجمية الممزوجة عشوائياً وسط العبارات الفصيحة، فاقتصرت هذه العبارات العامية و الأعجمية على جزء محدد من الموشحة هو: (**الخرجة**)، ولم يقبل جامعوا الموشحات كتابة شيء من الموشحات الذائعة

(١) ديوان: **الناس في بلادي**، ضمن: **ديوان صلاح عبد الصبور**، ص: ٣٦

والمعروفة إلا ما اقتصرت فيه العامية على (**الخرجة**) دون سواها[1] ، وذلك لأن منطق الكتابة لم يكن ليحتمل هذه الفوضوية، ومن ثم قننت الكتابة بناء الموشحة، وسمحت لها بإلصاق محدود في (**الخرجة**) لا يكون عبئاً على جديتها و انضباطها، واعتبارها فناً شعرياً فصيحاً.

وإذا عدنا إلى شعرنا التفعيلي فقد نجد في نفس الشعراء ميلاً إلى التجاوب مع تراثهم الشعبي، ورغبة في التماهي معه، وقد تختلط عباراته العامية بعبارات القصيدة؛ لكنها في الغالب تتحوَّر ويُعبَّر عنها بألفاظ فصيحة، وفي أحوال أخرى تُنقل كما هي وتلصق إلصاقاً في القصيدة باعتبارها مظهرًا واقعيًّا يعيشه الناس.

ومن هذا القبيل في إلصاق الكلمات العامية ليتضمنها التشكيل البصري الكتابي الفصيح قصيدة: "**عز الدين القسَّام جزء منَ حديث ذات ليلة باردة**" للشاعر الفلسطيني محمد القيسي، وفي هذه القصيدة يتم استدعاء شخصية المناضل الفلسطيني المشهور: عز الدين القسَّام، فنراه متجولاً بين أحياء الشعب الفلسطيني المقهور المدحور، يحاول استنهاض همتهم حين يرونه مثخناً بالجراح، ويفاجأ القسَّام بأنه غير معروف، و أن عودته لهم لا تحرك ساكناً، كثيراً ما تحاول القصيدة أن تجعل القسَّام قريباً من الشعب، من طبقاته الدنيا على الأخص؛ فيحاور البسطاء بألفاظ عامية يُسبكها الشاعر في سياق القصيدة خاضعة للوزن والإعراب؛ لكنها تحاول أن

(١) حول إشكالية كتابة الخرجة انظر : **شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد**، د : صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٩م ، ص: ١٥٢ و ١٥٣، وانظر نماذج أوردت للخرجة العامية من ص: ١٥٦ إلى ١٥٩، وراجع أيضاً مادة: **الخرجة** في: **معجم مصطلحات الأدب**، د: مجدي وهبة، ص: ٣٧٣ و ٣٧٤

تقترب أكثر و أكثر ملتصقةً بتراث الشعب، فتستلهم أغنياته وتنقلها كما هي، ومن ذلك ما ردده عز الدين القسَّام بعد أن جهله الناس:

بعد قليل ردد بأسى مفجوع :

"دارٍ جَفَتْنَا يحقّ لنَا نعاتِبْهَا
ونْجِيْبْ فووس النوا ونُهْدُم عواتبها"

(أسلم عنق الموالِ لمقصلة الصمتِ،
ولملم نفسه)[1]

وفي نهاية القصيدة يتراجع القسَّام منسحباً وهو يردد موال ألمٍ مبتور:

(وانسلَّ خفيفاً كالطيفِ،
توقَّف عندَ البابِ
وتهدَّل تَعِبَاً كالغصنِ الملآنْ.
فانخلعَ القلبُ من الرهبةِ والحزنْ
و استودعنى اليقظةَ،
والحيرةَ و الليلَ وغابْ)

.....

"جسمي تِقَطَّعْ وجرحى طاب يا مولاي
وأقلامِ صبري براها الهمْ يا مولاي
نهر الفرا ....."[2]

(١) ديوان: **رياح عز الدين القسّام** ضمن: **الاعمال الكاملة**، ص: ١٩٧

(٢) **السابق**، ص: ٢٠٥

وهكذا يرحل القسَّام عن القصيدة بآلامه وأوجاعه مبقياً أصداء موالـه الشعبي الحـزين مبتـوراً، ولقـد لجـأ الشـاعر إلى إلصـاق المـوال بنصـه في منـاطق الضـعف والاضمحلال التي يمر بها رمزه الشعري، وكانت هذه المواضع بمثابة هبوط بلاغي يتم فيه "النزول الواعي من أسلوب بليغ إلى مستوى أقل منه بلاغة"[1]، وهذا الهبوط يمثل محاولة التماس للقوة من هذا التراث الشعبي عندما يتوحد الرمز الشعري في مستواه اللغوي مع مستوى البسطاء الذين يحاورهم، لكي يصبح واحداً منهم يشعر بما يشعرون به، ويألم مما يألمون منه.

على أن هذه القصيدة قد تكون ذات أثر كبير عندما يقرأها قارئ فلسطيني عايش هذه المواويل الشعبية في طفولته لأن اللجوء إلى التراث الشعبي "يصبغ الشعر بلون إقليمي خالص"[2]، وهو مما يجعل التواصل يتم بشكل أكبر بين القصيدة وبين سكان هذا الإقليم، ويجعل القصيدة شديدة الارتباط بإقليمها الذي اجتلبت منه ملصقاتها الشعبية.

وإذا كان الأمر كذلك فإن الشاعر قد يتوجه وجهة أخرى؛ إذ يُلصق كلمات من قصيدٍ عامي غير منتم لإقليمه، مما يجعل المقطع الذي يحمل هذا الإلصاق العامي حاملاً لصوتين أحدهما للشاعر، والآخر للملصقة العامية المعبِّرة عن أدب شعبي لا ينتمي لقطره العربي وتراثه الإقليمي الخاص! وهذا ما صنعه الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، عندما ألصق في مقطع من مقاطع قصيدته: **"من أغاني الكنعانيين"**

(١) **معجم مصطلحات الأدب**، د: مجدي وهبة، ص: ٢٠

(٢) **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، د: إحسان عباس ، دار الشروق، عمَّان، الطبعة الثانية ١٩٩٢م ، ص: ١١٩

جزءاً من قصيدة عامية للشاعر المصرى "**سيد حجاب**"[1]، وميَّزه بالنبر البصري على هذا النحو:

خرجتُ يا مدائنَ الملوكِ والحَرَسْ
خرجتُ يا مدائنَ الزنا التي
أصابها الحَرَسْ
خرجتُ باحثاً عن الوطنْ
وقد وجدته على جدار حانة العيون الساهرة
"أنا زي ما اكون عسكري سكران
ماسك مدفع سهران
أضرب في الفاضي وفي المليانْ
يا ناس ..... فين السكة ؟؟
فين السكة ؟؟"[2]

تدور هذه القصيدة في عدة مناح دلالية أبرزها تراجع الشعراء عن دورهم النضالي، وترددهم بين النضال والانقياد إلى السلطة وكونهم لساناً لها، وفي ركاب هذه الحيرة يبدو المؤلف الضمني (الشاعر في القصيدة) وقد تراجع عن نضاله، تاركاً مدنه التي استبد بها الملوك والحرس، باحثاً عن الوطن، لكنه في منتهى الأمر لا يجده إلا على: "**حانة العيون الساهرة**"، والواقع أن هذه الصورة بما تحمله من تورية أو إيهام تهجس بالمعنيين اللذين تحملهما معاً؛ فمن ناحية يتراجع الشاعر عن دوره في النضال

(١) **سيد حجاب** (١٩٤٠م-٢٠١٧م): شاعر عامية مصري اشتهرت كتاباته مغناةً في الأعمال الدرامية والتليفزيونية المصريّة، وقد ذكر الشاعر عز الدين المناصرة في هامش القصيدة أن المقطع العامية المُلصق بها من أشعار سيد حجاب، ولم أستطع توثيقه، راجع: ديوان: **يا عنب الخليل**، ص: ٣٩

(٢) ديوان: **يا عنب الخليل**، ص: ٣٩

عندما يفارق وطنه الذي استبد به الملوك والحرس و يلتذ بالأعين الساهرة في حانة؛ وهذه الأعين الساهرة هي أعين العسكر؛ فأعين الحرس الذين ضجر منهم الشاعر غاضباً على مدنه الخاضعة في توازٍ مع أعين العسكر الذين جعل شاعر العامة المصري "**سيد حجاب**"– في مقطوعته العامية المُلْصقة – نفسه واحداً منهم، بعد أن خامره سكر الحانة أيضاً، فراح يصوب مدفعه إلى الناس، فينالهم منه الأذى وهو : (**يضرب في الفاضي و في المليان**)؛ لكنها الحيرة أيضاً، فالشعراء جميعهم في حيرة: "**يا ناس فين السكة ... فين السكة**"!

إن ملصقة شعر العامية المصري تتجانس دلالتها مع كلمات الشاعر الفلسطيني؛ وإن لم تتجانس في مستواها اللغوي بسبب "استخدام الشفرة اللغوية المميزة للمنقول عنه في التعبير لا شفرة المتكلم، ومن المعروف أن اللهجة أو الطريق الخاصة تميز المستعمل وتشي بانتمائه لجماعة خاصة، وإعادة إنتاجها يعنى قصد إبراز هذا الانتماء القومي أو الاجتماعي أو الثقافي"[1]، ولذا فقد أبرز الشاعر تلك الكلمات العامية من خلال (**النبر البصري**)، كما ذكر في هامش القصيدة اسم صاحبها لكي لا يفهم القارئ إنها له، وهو بقصد بذلك إبراز الانتماء القومي والاجتماعي والثقافي لهذه الملصقة، يبرز انتماءها القومي لمصر العروبة باعتبارها مركز القيادة العربية، وانتماءها الثقافي للشاعر المصري باعتباره واحداً من هؤلاء الشعراء الحائرين، وانتماءها الاجتماعي للعامية؛ باعتبارها لغة البسطاء المدحورين في كل مكان.

إن استخدام هذه الملصقة العامية يرمى إلى تعميم الدلالة وانسحابها على كل الأقطار العربية دون إلغاء لدور الشاعر أو حديثه عن مشكلته الفلسطينية لوحدها؛

(١) **بلاغة الخطاب وعلم النص**، د : صلاح فضل، ص: ١٠١

لان المتكلم "لا يستطيع أن يتبخر نهائياً ويلغى وجوده وموقفه ليضع مكانه الشخص الذي يذكر حديثه"[1]، وإنما هو يمزج بني المقولين ليعبر عن مصداقيته وعمومية المأساة التي يضطلع بها بعيداً عن الارتباط الضيق بإقليمه.

إن النتوءات العامية التي تلصق في قصائد الشعر الفصيح مجافية للفصاحة التي تجعل القصيدة كيانًا واحدًا متجانسًا، ولعلها تكون مجافيةً للطابع الإنشادي الموروث؛ وقد يحتاج الأداء الشفوي لها جواً مسرحياً تتجاوب فيه الأصوات المشاركة لصوت الشاعر باعتبارها جوقة خلفيةً تردد هذه المقاطع العامية، وهو جو ربما شابه ذلك الجو الاحتفالي الذي كانت تؤدى فيه الموشحات قديمًا في مجالس الغناء والطرب، وليس لنا أن نتخيل هذا القصيد الذي يلصق في معماره الكتابي مقاطع عامية وهو ينشد على نحو ما كانت تنشد به القصائد العكاظية ذات الوقع و الرجع، أما القارئ فهو يلتقي بهذه الملصقات الناتئة وقد تهيأ في ذهنه جو مسرحي تَقْتَحمه هذه العاميات؛ إذ تُدْرج في متن القصيدة، لتكون بمثابة أصوات الشعب المتجاوبة مع صوت الشاعر في بساطة وعفوية، أو هي مؤثرات تنقله إلى الجو الشعبي الذي تهوِّم فيه القصيدة.

(١) **السابق** : ص: ١٠٠

ثالثاً: إلصاق الكلمات غير العربيّة

من ثمرات التفاعل الحضاري أن تأخذ كل حضارة من الأخرى مفردات جديدة تدخلها إلى لغتها، وقد تُحَوَّر تلك الكلمات المأخوذة حتى تتناسب مع الذوق اللغوي الخاص باللغة المنقول إليها.

وقد دخلت إلى العربية ألفاظ أعجمية كثيرة عُرِّبت، فلم يكن ثمة غبار على شاعر أن يجعلها بين كلمات القصيدة، إذ غدت تلك الألفاظ من فرط تداولها عربيةً، غير أن الشعراء الكاتبين إذا بلغت ثقافتهم حداً يجعلهم يتفاعلون مع ثقافات أعجمية فمن الوارد أن تتسلل بعض المفردات أو العبارات غير العربية بلغاتها الأصلية إلى قصائدهم.

وفي تاريخنا الأدبي بعض حوادث فردية من هذا القبيل، ومن ذلك أنّ **أمية بن أبى الصلت**[1] كان "يأتي بألفاظ كثيرة لا يعرفها العرب أخذها من الكتب المتقدمة"[2]، كما وردت في أشعار **ابن أحمر الباهلي**[3] أربعة ألفاظ لم تعرف في كلام العرب وهى: (**ماموسة**) ومعناها: النار، و(**باسوس**) لخوار الناقة، و**الأرنة** (لما يلف على الرأس) وكلمة لم يُعْرف لها معنى هي كلمة: **بنس**[4]، وكذلك رؤى

(١) **أمية بن أبى الصلت** (توفي: ٥هـ)، شاعر جاهلي.

(٢) **الشعر والشعراء**، أبو محمد بن عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، تحقيق: حسن غنيم ومحمد عبد المنعم رمضان ، دار إحياء العلوم، بيروت ١٩٨٤م، ص: ٣٠٥ و ٣٠٦

(٣) **ابن أحمر الباهلي** (توفي: ٦٥هـ)، شاعر جاهلي مخضرم، أدرك الإسلام وأسلم.

(٤) **السابق**، ص: ٣٠٣

الطِرِمَّاح بن حكيم[1] في سواد الكوفة وهو يكتب ألفاظ النبط ويتعلمها؛ فلما سُئل عن ذلك قال: أُعربها و أدخلها في شعري[2]، وتلك سوابق شديدة الندرة أشارت إليها كتب النقد الأدبي القديمة دون ذكر مسوغ فني أو مبرر لورودها، أو بيان لقيمتها الفنية.

على أن تلك الفلتات السابقة غير المقننة قد غدت – فيما بعد – أكثر جلاءً وتقنينا، وقد سبقت الإشارة – في دراستنا هذه – إلى تقنين الألفاظ العامية ومعها الأعجمية الواردة في الموشحات وقصرها على الخارجة دون سواها[3]، والمزج اللغوي في خارجة الموشحة ربما ترك أثاراً في الأدب الغربي (فقد كانت نشأته أندلسية أوربية أصلا)؛ إذا ظهرت في أوربا فيما بعد أشعار فكاهية تسمى **أشعار المكارونك** macaronic تكتب بمزيج من اللاتينية واللغة القومية وكانت هذه الأشعار تتوخى الإضحاك من باب المداعبة في الهجاء، وفي أغانينا الشعبية العربيّة ما يشبه ذلك فيما يعرف بأغاني الفرانكو آراب، التي تمزج بين العربية و غيرها من اللغات[4]، ولا تزال وسائل الإعلام – في أيامنا هذه – تقدم أغاني من هذا القبيل تمتزج فيها العامية العربية بغيرها من اللغات الأوربية و الأسيوية وغيرهما.

والمحصلة من ذلك كله أننا لا نستطيع القول بأن إدماج كلمة أعجمية أو عبارة أعجمية بين الأبيات بعجمتها أمر وليد لكتابية الشعر؛ فتلك السوابق التاريخية وهذا الاستخدام المعاصر للمزج بين اللغات في أغان شعبية مسموعة كل ذلك يجعل الأمر

---

(١) **الطِرِمَّاح بن حكيم** (توفي: ١٢٥هـ)، شاعر أموي من شعراء الخوارج.

(٢) **الموشح**، المرزباني، ص: ٢٦٧

(٣) انظر نماذج للخرجة الأعجمية في : **شفرات النص**، د : صلاح فضل، ص: ١٥٨ و ١٥٩، واقرأ ما كتبناه عن هذا الأمر في سياق حديثنا عن إلصاق الكلمات العامية.

(٤) انظر: **معجم مصطلحات الأدب**، د: مجدي وهبة، ص: ٢٩٨

غير متناقض تمامًا مع مبدأ السماع، بل إن البعض يستمتع بأغنية أعجمية دون أن يفهم منها كلمة واحدة. إن ما يعنى الدراسة – في هذا المقام – لا يتعلق بالصوت المسموع الذي تُقرأ به الكلمات الأجنبيّة المُلصقة؛ وإنما نحن معنيون بصورتها البصريّة غير المتجانسة مع الكتابة العربيّة.

وجدير بالذكر أن القدماء كانوا يكتبون هذه الخرجات الأعجمية بأحرف عربية، أما الشعر المعاصر فهو يكتب الكلمة الأعجمية بأحرفها اللاتينية؛ لتكون ناتئةً عن التشكيل البصري الكتابي العربي بارزةً من بين سطوره، وذلك أمر من شأنه إثارة عين القارئ ولفت انتباهه إليها باعتبارها مادةً غريبةً عن القصيدة؛ ولاشك أن لذلك غاية فنية يبتغيها الشاعر، و إلا فلما لم تترجم كلماته إلى العربية وتَخضع للوزن الشعري الذي تندرج فيه القصيدة ؟

لقد سبقت الاشارة إلى قصيدة: flash back [1] للشاعر المغربي محمد الطوبي ذات العنوان الإنجليزي، وهى قصيدة مكتوبة بخط مغربي يدوى عتيق، وتبين من تحليلها إنها تقيم مفارقة بصريةً بين العنوان الأعجمي والكتابة المغربية العتيقة التي كتبت بها القصيدة، وهذه المفارقة هي الوجه المقابل بين واقع الاغتراب في المنفى وبين ما يحمله الارتداد flash back من صور لمراكش المغربية، وربما خسرت القصيدة هذا البعد الفني إذا تُرجم العنوان أو كُتب بأحرف عربية (فلاش باك)؛ لان الأحرف الأعجمية تتقابل مع الكتابة التراثية بالخط المغربي وتوجه المتلقي إلى المقارنة والتشبع بإيحاء الاغتراب الذي تعكسه الأحرف الأعجمية.

وعلى هذا النحو يوحى الشاعر محمد القيسي بالاغتراب عندما تتداعى ذكرياته عن الريفيين وهو في لندن، فيكتب في قصيدة "**سوق الجلزون**":

(١) راجع صَفْحَتَيّ: ٨٢ –٨٣ من هذا الكتاب.

ولكنى لا أعرفُ وأنا في BAYSWATER

وحدي الآنَ،

لماذا تحضر لي هيئات (الريفيين قديما)[1]

وهو ينقل إلى قارئه من خلال الكتابة الأعجمية إيحاء اغترابه في ذلك المكان، ليكون أكثر إشعارًا بهذا الاغتراب.

وفي قصيدة للشاعر أحمد مطر[2] ينقل الشاعر حواراً بالإنجليزية إلى القصيدة، وهو حوار دار بينه وبين امرأة عربية تمارس البغاء في لندن على هذا النحو في قصيدة "**أحزان أصيلة**":

- من أين يا

أختاه ؟

- ME ؟

- NO ..

أنتِ

- كيف عرفت

أنى مرأةٌ

عربيةٌ ؟ [3]

كانت لحظة التعارف بين الطرفين بالإنجليزية، ثم استحال الحوار عربياً ومن خلال الكتابة الأعجمية يُنْقَلُ القارئ إلى أجواء الاغتراب التي دار فيها الحوار.

---

(١) ديوان: **ماء القلب**، ضمن مجموعة : (**مخطوط في العشق**)، ص: ١٦٣

(٢) **أحمد مطر** (ولد: ١٩٥٤م): شاعر عراقي، تتوجه جلُّ كتاباته الشعرية نحو: الهجاء والنقد السياسي.

(٣) ديوان: **لافتات ٣** ، بيت الحكمة، القاهرة ١٩٩٥م ، ص: ١٣٨

ومن قبيل هذا التغريب أيضاً ما ورد في قصيدة: (**رماد هسبريس**) للشاعر المغربي محمد الخمار الكنوني:

(هي الشجرٌ المستباحُ لمن يعبرونَ)

(هي الثمرُ المستحيلُ لمن يزرعونَ)

وما كانَ حقاً، وقد نزلتْ – في الموانئِ أو في الموائدِ –

فوقَ رجالٍ رأوْها

رأوا رايةَ الوطنِ المستحيلِ عليهَا، بَكَوا .....

إنها إنَّهم: Exporte du Maroc (١)

"**هسبريس**" كما يقول الشاعر في تذييله لعنوان القصيدة: حدائق أسطورية كانت على شاطئ الأطلسي(٢)، وهى من خلال الرؤية التي تطرحها القصيدة يمكن اعتبارها رمزًا للوطن في أجمل صوره وأبهاها، وهذه الحدائق تتنكَّر لذويها؛ كما تنكر ذووها واغتربوا عن وطنهم، فهي مستباحة للعابرين، ومحرمة على الزارعين، وعند رؤيتها تتراءى معها راية الوطن المتباعد عن أصوله وعراقته وعطائه لذويه، وعندئذ حُقَّ البكاء؛ لأن (الحدائق / الوطن) ولأن أبناء الوطن **Exporte du Maroc** أي مستوردون من المغرب، فالشعب – وإن كان مغربيًا – مستورد، والوطن نفسه مستورد، والتعبير عن ذلك باللغة الفرنسية يجعل الإيحاء بهذا الاغتراب أوضح وأبرز، فضلاً عن كون التعبير عن الوطن المغربي ومواطنيه العرب بلغة فرنسية مما يعكس بقوة أزمة الهوية العربية في المغرب وصراعها مع ميراث الاحتلال وتبعاته الفكرية والثقافية.

---

(١)ديوان: **رماد هسبريس**، ص: ٥٦

(٢)**السابق**: ص: ٥١

ومن نماذج الإلصاق الأجنبي – أيضًا – ذكر أسماء الجرائد غير العربية بمسمياتها غير العربيّة وأحرفها الكتابية اللاتينية، كما في هذا النموذج للشاعر سعدي يوسف من قصيدة: (**رسائل جزائرية**):

حيث تهتزّ فوق الرؤوس الجرائد :

La République

Le Peuple

Le monde

Sous le drapeau rouge

Alger

المُجَاهد [1]

يرصد الشاعر في هذه القصيدة صوراً من الجزائر، وفي هذا النموذج يرصد صورةً لتساقط المطر فوق الرؤوس واحتمائها بالجرائد، ويلاحظ أن الشاعر يعبر عن اغتراب الجزائر عن عروبتها بهذه الصورة الكتابية، فهو لا يلمح إلا رؤوسًا مغطاةً بالجرائد الأجنبية، وكأنه يومئ بتبعية العقول العربية الجزائرية للغرب، واندفاعها منقادة إليها في كل أزمة، فالأحرف اللاتينية لتلك الجرائد الغربية تعلو الرؤوس، وآخر الجرائد ذكرًا هي جريدة: (**المجاهد**)، نراها متباعدةً وحيدة بين الأعجميات، وهي – وإن كانت كتابتها العربية تخول لها هذه الوضعية في أقصى اليمين – يمكن أن تكون صورة رمزية أيضاً لضآلة (المجاهد) ووحدته واغترابه بين تلك العقول المنقادة إلى الغرب الأعجمي، أو قل هي صورة للصراع الحضاري وعدم المقدرة على الاندماج التام بين ما هو عربي أصيل، وبين ما يعلو العقول ويأسرها من الفكر الغربي.

(١) ديوان: **بعيداً عن السماء الأولى** ضمن: **ديوان سعدي يوسف**، (١/٣٣٠).

وظهور الكتابات الأعجمية بين أبيات القصيدة العربية الفصيحة منحى من مناحي التحول إلى شعرية المكتوب، فهي تُكتب لتُطالع وتؤول دلالتها من خلال رسمها الكتابي، وهو أمر سوغته الكتابة عندما أصبح الشعر "يكتبُ للعين، ولم يعد فنًا للأذن، ولهذا فلا ضير على الشاعر أن ينتقل من لغة إلى لغة، ولا بأس أن تساق عبارات تتخلل القصيدة من أيّ لغة من لغات العالمين"[1].

(١) **مع الشعراء**، د : زكى نجيب محمود ، دار الشروق، القاهرة وبيروت، ١٩٨٨م، ص: ١٤٢

رابعاً: إلصاق الأشكال و الرسوم

إن الشغل الشاغل للشاعر هو اقتناص الكلمات، ولذا نراه معنيًّا بالبحث عن الكلمة الأليق والأنسب والأجمل، والكلمة الأجمل هي كلمة ذات طاقة شعرية وإيحائية في سياق القصيدة، وربما تميزت بعض المدارس الشعرية باستخدامها لمفردات مستمدة من حقول دلالية بعينها (كالطبيعة مثلا)؛ لان المفردات المأخوذة من تلك الحقول متميزة – في وجهة نظر هذه المدرسة – بطاقتها الشعرية.

وفي مقابل هذا الثراء الشعري الذي وجده طائفة من الشعراء في بعض المفردات التي تميزت بها كل مدرسة شعرية أو اتجاه ما على حدة وجدت طائفة من الشعراء المحدثين طابعاً شعرياً في أشياء تبدو غريبة إلى حد ما، فثمة شعراء غربيون يجدون هذا الطابع الشعري في أشياء فعليّة فعلية بمادتها الفيزيقية التي وجدت عليها (وليس في الكلمات التي تحيل إلى تلك الأشياء)، ومن ذلك: بطاقات الخمور، أو قائمة أثواب القيصر، أو مؤشرات السكك الحديدية أو الفواتير .....إلخ [1] وقد يكون التعبير اللغوي المباشر عن هذه الأشياء – من وجهة نظرهم – مقلِّصًا لما يراه الشاعر فيها من طابع شعري يُسْتشعر منها عندما تباشرها العين بالفعل!

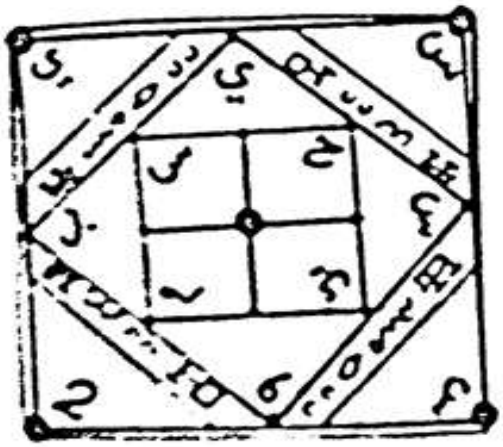
لقد بات في الإمكان – وقد أصبحت القصيدة كتابية موجهة إلى قارئ لا سامع – أن تباشر عين القارئ صوراً لمثل هذه الأشياء ملصقة في التشكيل البصري الكتابي للقصيدة؛ وهي – إذ ذاك – تعبِّر عن مادتها الفيزيقية التي يرى الشعر أن

(١) انظر في ذلك : **قضايا الشعرية**، رومان ياكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر (الدار البيضاء)، الطبعة الأولى: ١٩٨٨م ، ص:١١، وهذا المسلك موجود لدينا نحن الشرقيين أيضًا، فكثير ما نقول عن منظر جميل إنه منظر شعريّ أو شاعريّ.

الكلمات لا تسعفه في التعبير عنها، أو يراها لا تجلب الإيحاء الأقوى الذي يولد حين يعاينها القارئ معاينة.

ومن القصائد التي تقوم بهذه التقنية من خلال التشكيل البصري الكتابي قصيدة: "**أُخذة الاميرة يبوس**" لسميح القاسم، يقول الشاعر:

جَزِعاً مسكوناً بالحُمى يَرقمُ حيُّوتُ الأعمى.
في لَوْحِ الآجرِّ المدهونُ بزيتِ المعبدِ أُخذةَ حيوتِ
الرائي لأميرةِ مدنِ الدنيا ونساءِ الأرضِ: (يبوسْ).
يا (إيلُ) المقتدرُ على الرغباتْ.



اسكُبْ صيهدَ بيدِك في رحمِ يبوسَ
فلا يُذْهبُ شهوتَها ماءٌ
غير النهرِ القادمِ من سينِ السرِّ إلى حاءِ الحَبِّ[1]

(١) **الأعمال الكاملة** (غير مقسمة إلى دواوين) (٣/ ٥٨٩ -٥٩٠).

الأُخذة هي :"ما يحُتال به في السحر"[١]. وقد وجد الشاعر في الأخذة طاقةً شعريةً فياضة راح يبنى قصيدته من خلالها جاعلاً من هذا الفيض السحري محوراً دلالياً تتبلور حوله حركة القصيدة في مقاطع سبعة؛ كل مقطع منها أُخذةٌ يُحتال بها لاجتذاب الأميرة يبوس إلى قلبه لكي تكون عاشقة له، وهذا الضرب من ضروب السحر منتشر في الريف العربي؛ إذ يلجأ العاشق إلى ساحر يرقم له أُخذة يزعم أنها تمنع زواجها من غيره، أو تجعلها منقادةً إلى قلبه عاشقة مولهةً. فيرقم الساحر اسم العاشق والمعشوقة مع بعض الرموز والطلاسم السحرية ليحتال بها وصولاً إلى الغاية المبتغاة.

لقد طوى الشاعر القرون عائداً إلى القدس في زمانها اليبوسي القديم، ولجأ إلى الساحر: (حيوت الاعمى) [٢] فراح يرقم له أخذه على لوح طيني، وها هو الشاعر يُلصق صورة الأُخذة التي تتضمن جميع أحرف اسمه (**س، م، ى، ح**) وجميع أحرف اسم محبوبته (**ى، ب، و، س**) وطلاسم سحرية غير مفهومة؛ وقد ألصق الشاعر هذه الأخذة لتغدو عنصراً من عناصر التشكيل البصري الكتابي يستمد منه القارئ فيضاً من فيوض السحر وإيحاءاته، ثم تدور المعالجة الشعرية حول هذا الطلسم السحري؛ فالشاعر يتلو عليه صلواته منادياً الله باسم "إيل" العبراني القديم كما في لغة يبوس القديمة[٣]، متوسلاً له ألاّ ترتوي شهوة يبوس إلا من نهره القادم من أحرف اسمه المرقومة في هذه الأخذة (من سين السر إلى حاء الحب).

---

(١) **المعجم الوسيط**، مادة (أخذ)، (٨/١).

(٢)ما لم يكن حيوت الأعمى شخصية تاريخية أو أسطورية استلهمها الشاعر وغاب عني معرفتها يجوز اعتبارها شخصية وهمية اختلقها الشاعر، وأسماها حيوت الأعمى، لتكون رمزًا للقدر الأزلي الممتد، فهو حيوت (أي في حياة دائمة لا يقطعها الموت)، وأعمى (لأن ضرباته طائشة وغير عادلة من وجهة نظر الشاعر) .

(٣) انظر: **قاموس الكتاب المقدس**، ص: ١٤٢

لقد تفاني الشاعر في إبراز الدلالة من خلال التصوير الشعري الذي يجتلب إلى رحاب القصيدة تلك الفيوض السحرية المتداعية في ملصقته:

مرٌ ولبانٌ وبخورْ

وحدائقُ نورْ

يا إيلُ القدُّوسْ

صرِّف قلبَ يبوسْ

من سين الساحرِ

حتى سينِ المسحورةِ والمسحورْ (١)

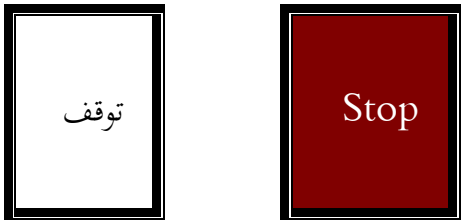
ومن خلال تراكم الصفير الناتج عن تكرار حرف السين (وهو يمثل رمزاً خطيراً من رموز الأخذة؛ لأنه الحرف المشترك بين العاشق سميح والمعشوقة يبوس) ينفث القارئ نفثاً شبيهاً بنفث الساحر، وهكذا تهوم القصيدة في تلك الأجواء السحرية مستعينة بالملصقة لكي تضفي عليها – من خلال غرابتها وغموضها – أجواء توحي بالغموض، ويضوع منها شذا البخور والبان، وتجعل القارئ يعيش في الجو السحري الذي يلجأ إليه الشاعر ليجلب محبته إلى قلب المعشوقة يبوس.

ووجود هذه الملصقة في ثنايا التشكيل البصري الكتابي يؤثر في نفس القارئ تأثيراً لا يستعاض عنه بوجودها لفظاً، فالإشارة اللفظية إليها قد توجه ذهن القارئ إلى الفعل الناتج عنها دون استحضار صورتها المادية الفياضة بالإثارة والغموض.

وقد يجلب الشاعر إلى قصيدته ملصقةً مرسومة بدافع المبالغة في التأثير، ومن ذلك ما جاء في قصيدة أخرى لسميح قاسم هي قصيدة ذات عنوان مزدوج بين العربية والإيطالية: "شخص غير مرغوب فيه persona non Grata:

(١) **الأعمال الكاملة** (غير مقسمة إلى دواوين) (٣/٥٩٠-٥٩١).

سأغتسلُ الآنَ! لابدَّ من مطرٍ. سيقومُ الكسيحَ ويشفَى
المريضُ
ويعشبُ قبري الطويلُ العريضُ



سترجعُ من حيثُ جئتَ يَنُّم عليكَ الحنينُ وتبرقُ عيناكَ
بالسخطِ، ما شأنُنَا نحنُ يا صاحبَ الرعبِ والشهداءِ؟ (١)

لقد أصبح الفلسطيني شخصاً غير مرغوب فيه برفضه العالم بكل لسان ضجراً متأففا من قضيته المعضلة؛ حتى أصبح هذا الفلسطيني المعْتَّدى عليه مُداناً فيعيني العالم، وعندما تلوح بارقة الأمل التي تدب من خللها الحياة إعشاباً في قبر الفلسطيني الطول العريض لا يكون لهذه البارقة أن تكتمل؛ فالطرقات موصدة في وجهه، وهو يَعِّبر عن هذا الإيصاد من خلال صورة لعلامتين تمنعانه من مواصلة المسير، وهما علامتان مكتوبتان بالإنجليزية والعربيّة تعميماً وتوكيدًا لهذا الرفض العالمي، وتدعيماً لازدواج العنوان لغويا.

ومن شأن هاتين العلامتين أن توحيا بثقل الأمر بالتوقف وحتميته في آن واحد، وهما تمارسان ضغطًا نفسيًّا على القارئ يتضاءل عند اختفائهما من التشكيل البصري الكتابي؛ وفي وسع الشاعر أن يستعيض عنهما بما شاء من مفردات اللغة؛ بيد أن القصيدة في هذه الحالة تخسر إيحاءهما البصري عندما يعاينهما القارئ.

(١)**السابق**: ص: ٢٣٩

الفصل الرابع

البناء المقطعيّ

من مظاهر التشكيل البصري الكتابي الملموسة في شعرنا المعاصر تقسيم القصيدة إلى عدة مقاطع، وعندما تتألف القصيدة من مقطعين أو أكثر يمكن أن توصف بأنها ذات بناء مقطعي، وهذا البناء المقطعي تتجزأ فيه القصيدة إلى "كيانات دلالية كبرى (مقاطع)،تتمايز – بصرياً – بتوظيف الرمز الرقمي الرياضي، أو الأبجدي، أو النجمي، بحيث يأتي كل مقطع منها معنوناً على حدة، أو غفلاً من العنوان الفرعي، و بحيث يتضمن كل مقطع عدداً من السطور التي تتفاوت – طولاً وقصراً – وفق منظومة متناغمة دالة تحتفظ لكل مقطع بخصوصية دلالية وبصرية، وتستبقى – بصورة متسقة – الآصرة التي تصله بالدلالة المركزية التي تستقطب مقاطع القصيدة كلها"[1].

وإذا كان البناء المقطعي عنصراً من عناصر التشكيل البصري الكتابي يُلمح بوضوح وكثرة في الشعر التفعيلي، فليس ذلك مدعاةً إلى اعتباره بدعة حداثية أبدعها هذا الشعر، فطالما ظهرت قصائد عمودية مقسمة إلى مقاطع قبل نشأة الشعر التفعيلي أو شيوعه[2]، فالبناء المقطعي ليس متصل الارتباط بنوع ما من أنواع الشعر بقدر ما هو متصل الارتباط بالكتابة، فهو "نمط ينتمي إلى تقاليد الكتابة، ولم يكن

(١) **دراسة نقدية في معمارية الشعر العربي المعاصر – المقطع نموذجاً**، حسام محمد عقل، رسالة ماجستير قدمت إلى كلية دار العلوم – جامعة القاهرة سنة ١٩٩٦م، ص: ٣٩

(٢)انظر تمثيلاً لذلك قصيدة: (**ذكرى الأربعين**) للعقاد في ديوان: **أشجان الليل**، ضمن: **ديوان العقاد**، من ص: ٢٨١ إلى ص: ٢٩١ ، مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج بأسوان مصر ١٩٦٧م ، وهي قصيدة مطولة، متحدة الوزن والقافية، قُسِّمت إلى أربعة عشر مقطعًا يحمل كل مقطع منها عنوانًا .

مقصوراً وروده قبل عصر المطبعة، أو تقاليد شاعر المجلس"[١]، ومن ثم لم يكن سهلاً أن يؤدى الشاعر قصيدته ذات البناء المقطعي تأديةً شفويةً يُشعر فيها سامعه بتدرج المقاطع، فيتمثل السامع كل مقطع على حدة، وإن تم له ذلك – على ما فيه من تعسف – فأنى للسامع أن يقيم علاقة جمالية بين تلكم المقاطع؟

إن القارئ يقرأ ويتروى ويتأمل كل مقطع منفرداً على حدة؛ ثم يربط بين المقاطع مجملةً، وذلك أمر "من شأنه أن يكمل للرسالة الشعرية في عمومها مردوداً أثبت، وتأثيرًا أمكن"[٢]، ويتم هذا التأثير عندما يتمثل القارئ المقاطع ويربط بينها، فتتكشف له الآصرة الدلالية التي أُدرجت المقاطع وفقاً لها، وهى طرف فاعل في بناء القصيدة وجماليتها.

وتبعًا لما ذكرناه من اعتبارات نقدم في هذا المبحث طرفا من الأواصر الدلالية التي تندرج فيها المقاطع بما فيها من أبعاد دلالية وفنية، من خلال الكشف عن أنماط البناء المقطعي، دونما اعتبار هذه الأنماط التي نقدمها حصراً أو قولبةً، فالعلاقات الناشئة عن هذا البناء المقطعي تند عن الحصر، لان "المقطوعات شأنها شأن الكلمات تنظم في وحدات دلالية"[٣]، وبناءً على ذلك نقول: إن أنماط البناء المقطعي التي نقدمها في هذا المبحث إنما هي الخطوط العريضة البارزة لهذه التقنية الفنيّة الكتابية

(١) **الكلمة والمجهر، دراسات في نقد الشعر**، د : أحمد درويش، دار الثقافة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى: ١٩٩٤م، ص: ١٧٦

(٢) **دراسة نقدية في معمارية الشعر** ..، حسام عقل، ص : ١٦١

(٣) **تحليل النص الشعري**، يورى لوتمان، ص : ١٣٨

وإذا كان لنا أن نتصور البناء المقطعي ثمرةً من ثمرات الكتابة فإن هذه العلاقات التي تنشأ بين المقاطع هي – أيضًا – تبعة من تبعات الكتابيّة؛ لأن القارئ يتوصل إليها من خلال استقبال النص مقروءًا، ومن ثمّ استغراقه وتأمله لهذه المقاطع، وتفاعله معها واندماجه في تقنياتها. كما يقدم هذا المبحث أيضا معالجة لنقطة شديدة الارتباط بالبناء المقطعي، وهى (العنونة الداخلية) التي تحملها المقطوعات.

أولاً : أنماط البناء المقطعي

١- البناء المقطعي المُتَدَرّج:

البناء المقطعي المتدرج تكون المقاطعُ فيه وحدات زمنية متعاقبة، وكل مقطع يقدم "دوراً أساسيا في سيرورة القصيدة، أي أنه يشير إلى تناميها"[١]، فالقصيدة تبدأ من لحظة زمنية، ثم تتدرج عبر المقاطع متصاعدةً، وتتابع المقاطع "يعنى بالتبعية تتابع الوحدات الزمنية وفق الزمن التعاقبي"[٢]حتى تصل إلى المقطع الأخير الذي يمثل نقطة الذروة ، ومن هذا النمط قصيدة: **خطبة الموت** للشاعر سميح القاسم:

(١)

يا أهلَ البيتِ تعالوا بالغبطةِ والوردْ،

وتعالوا يا أهلَ البيتْ

غطوا جسمَ الطفلِ القادمِ بالملحِ وبالزيتْ.

(٢)

هو ذا يمشى خطوتَه الأولى

رشُّوا قدميه بماءِ الرَيْحَانْ

(٣)

ذهبَ الولدُ الشاطرُ للمدرسةِ

فقوموا ننثرْ قطعَ الحلوى لرفقاقِهْ

---

(١) **الشعر والتجربة**، محمد السرغيني، ضمن مجلة: **الوحدة** (العدد ٥٨ /٥٩ المذكور سابقًا)، ص: ١٣٥

(٢) **دراسة نقدية في معمارية الشعر العربي**، حسام عقل، ص: ١٧٣

(٤)

نجحَ الطالبُ في الكليّهْ

رشّوا وجهَ الأمِّ المغشيِّ عليها بالماءْ.

(٥)

زغردتِ النسوةُ

فلننشر حفنةَ رزٍ

فوقَ رؤوسِ العرسانْ.

(٦)

لم تنضجْ فاكهةُ الوعدْ

لم تنضجْ بعدْ

ثمةَ كتبُ لم يقرأْهَا

موسيقى لم يسمعهَا

أعمالُ لم ينجزْهَا

ثمةَ أطفالُ في صلبِ أميرِ العربِ

وأحلامٌ في صلبِ الغدْ

لكن الرشَّاشَ الرشاشَ الرشاشْ،

نبيَّ الزمنِ المرتدْ

يلقى خطبتَهُ

وتصفِّقُ غيلانُ الموتْ [1]

(١) الأعمال الكاملة، (٣/٥٠-٥٢).

تمثل القصيدة حياة تتدرج لشهيد؛ بحيث تشغل كل مرحلة من المراحل المتدرجة مقطعًا مرقومًا برقم أقل، ومع تصاع الأرقام تتنامى حياة الشهيد منذ الولادة حتى الاستشهاد الذي يمثل ذروة القصيدة في مقطعها الأخير، ولا شكَّ في أنَّ قارئ القصيدة يستطيع أن يتمثل كل فقرة باعتبارها وحدةً رمانية، وإدراكه البصري لهذه المقاطع قد يجعل إدراكه للمأساة المعبَّر عنها أجل وأكبر، لأن "الزمان المتمثل في العمل الأدبي يظهر في شذرات منعزلة"(١)، وهو يجعل كل مقطع من هذه المقاطع شذرة من شذرات زمان القصيدة المتدرج، وفعل القراءة حتى إنجاز المقطع ثم البدء في مقطع جديد يجعل القارئ متصورًا للوحدة الزمانية المنقضية وكأنها مجسّمةٌ في هذا المقطع، الأمر الذي يجعل للقصيدة مردوداً أمكن وأثرا أكثر ثباتاً مما يمكن حدوثه إذا كتبت القصيدة ممتدةً دون تقسيمها إلى مقاطع.

٢- البناء المقطعي الحلزوني:

يكتسب هذا الاصطلاح تسمية الدالة على مفهوم ذهني مجرد من خلال تصور هذا المفهوم في صورة مادية حسية هي الحلزون، وهو "الشكل الذي يأخذه السِلْك أو غيره إذا ما لف حول محوره ليكون دوائر بعضها فوق بعض"(٢)، والقصائد التي تنحو في بنائها المقطعي هذا المنحى الحلزوني تلف مقاطعها على هذه الهيئة الحلزونية حول محور دلالي واحد يؤلف بينها، ويُكَوِّن كل مقطع من المقاطع المتوالية دائرة أخرى

(١) **علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن**، سامي إسماعيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ١٩٩٨م، ص: ١٤٣

(٢) مادة حلزون في: **المعجم الوسيط**، (١٩٢/١).

جديدة، وهكذا إلى نهاية القصيدة[1]، ومما يمثل هذا البناء المقطعي الحلزوني قصيدة: (**ثلاث صور من غزة**)، لصلاح عبد الصبور، يقول الشاعر:

(١)

لم يكُ في عيونهِ أو صوتِهِ ألَمْ.
لأنَّه أحسَّهُ سَنهْ.
ولا كهُ .....، استنشقهُ سنهْ.
وشاله في قلبه سنهْ.
وطالت السنونُ أزمنهْ.
فأصبحت ألامُهُ في صدرِهِ حقدَا.
بل أملاً ينتظرُ الغَدَا

(٢)

يا أيُّهَا الصغارْ
عيونُكم تحرقُنى بنارْ.
تسألُني اعماقُها عن مطلعِ النهارْ
عن عودةٍ إلى الديارْ
اقولُ يَا صِغَارْ:
لننتظرْ غداً

(١) أشار د. عز الدين إسماعيل إلى أنماط عدة يمكن لأبنية القصيدة (أو معماريتها كما يسميها) أن تسبك فيها، ومنها هذا النمط الحلزوني راجع كتابه: **الشعر العربي المعاصر**، ص: ٢١٦، وفي هذا الموضع من دراستنا تطبيق للنمط البنائي الذي اقترحه د. عز الدين إسماعيل على البناء المقطعي، باعتبار كل مقطع من مقاطع القصيدة دائرة من دوائر الحلزون الملتفة.

لو ضَاعَ منَّا الغدُ يا صغارُ
ضاعَ عمرُنا سُدَىْ.
(٣)
كانَتْ له أرضٌ وزيتونةٌ
وكرمةٌ، وساحةٌ، ودارْ
وعندما أوْفَتْ به سفائنُ العمرِ إلى شواطئِ السكينهْ.
و خُطَّ قبرُهُ على ذرى التلالْ
انطلقتْ كتائبُ التتارْ
تزودُهُ عنْ أرضِهِ الحزينهْ
لكنَّهُ خلفَ سياجِ الشوكِ والصبَّارِ ظلَّ واقفاً.....
بِلا ملالْ
يرفضُ أن يموتَ قبلَ يومِ ثارْ
يا حلمَ يومِ الثارْ [(١)].

ترصد القصيدة في مقاطعها الثلاثة قصة مواطن فلسطيني نازح من وطنه إلى غزة[(٢)]، يتطلع يومًا وراء يوم إلى العودة لموطنه، وتبعًا لعنوان القصيدة فهي تقع في ثلاث صور، ومما يؤكد ذلك مجيء تشكيلها البصريّ الكتابي في ثلاثة مقاطع، وهو مما يجعلنا أن نفهم أن كل مقطع هذه المقاطع إنما هو صورة من تلكم الصور التي يشير إليها العنوان.

(١) ديوان: **أقول لكم** ضمن: **ديوان صلاح عبد الصبور** من ص: ١٣٨ إلى ص: ١٤٠

(٢) كانت غزة آنذاك تحت الإدارة المصرية، وقد نزح إليها الفلسطينيون بعد أن طردوا من مدنهم وقراهم.

يقدِّم المقطع الأول صورةً نفسيةً للفلسطيني، تتمازج فيها الآمال والأحلام والأحقاد، لتتحول في نهاية المقطع إلى صورة مختزلة في كلمة واحدة تشحن فيها كل تلك الإبعاد النفسية، إنها (الغد)، وعندئذ تكتمل الدائرة في المقطع الأول.

وفي المقطع الثاني: تبدأ دائرة ثانية من نفس النقطة التي انتهت عندها الدائرة الأولى فهي ترصد ذلك الغد بشكل درامي ينسحب منه الشاعر المعبِّر ليظهرَ صوتُ الشخصيّة المُعبَّرِ عنها، وقد بدت الصورة في هذا المقطع الثاني أكثر قتامةً، فقد تعمَّق إحساس الفلسطيني بالألم، لأنه أبصره في أعين الصغار، وسمعه سؤالاً ينسل من أحداقهم مستفسراً عن موعد العودة، ولا تكون الإجابة غير مزيد من الانتظار لغد جديد تغلق به الدائرة الثانية عند الموضع ذاته وهو (الغد).

وفي المقطع الثالث: تبدأ الدائرة الثالثة من ذات الموضع لتصور ذلك الغد المنتظر، لكنه غد أخير في سلسلة الانتظار المطوَّلة، فقد جُرد الفلسطيني من كل حواسه التي عايشت الألم، لأنه فارق الحياة . وفي هذه الدورة الأخيرة ترصد مرآة الشاعر صورةً ذات أبعاد ثلاثة:

- **أولها** من الماضي البعيد عندما كانت له: (أرض، وزيتونة، وكرمة، وساحة، ودار).
- **وثانيها**: من الماضي القريب عندما فارق الحياة في منفاه بغزة، وتهيأت أمنية الالتحام بالأرض للتحقق؛ فقد (خط قبره على ذرى التلال)، وكاد يعانق أرض وطنه، ولكنه طرد مرة أخرى عندما ردَّه التتار عن وطنه رافضين أن يضم جثته.
- **وثالث تلك الصور وآخرها**: من الحاضر الكئيب الذي يمثل (الغد) الأخير الذي طالما انتظره، والذي بدا فيه ذلك الفلسطيني جثةً ترفض أن تموت، فتسترد بهذا الرفض حواسها لكي تعانق مزيداً

من الألم، وتطل (خلف سياج الشوك والصبار) واقفة بلا ملل في
انتظار (غد) جديد، لن يكون إلا يوم الثأر .

وعند هذه النقطة الأخيرة: (يوم الثأر المُنتظر في الغد) تكتمل آخر الحلقات الحلزونية باكتمال المقطع الثالث عند النقطة ذاتها (الغد المنتظر).

إن الدلالة المركزية لهذه القصيدة تتمثل في (الغد)، وكان كل مقطع فيها يبدأ من هذه الدلالة، ويدور دورات متعددة حول محور واحد، وكل مقطع من تلك المقاطع يتوخى إبراز معاناة الفلسطيني في سبيل هذا (الغد)، وعلى الرغم من تدرج الزمان في هذه القصيدة عبر المقاطع لا يشعر القارئ بكونه زمانا ممتداً إلى الأمام على النحو الذي أبداه نمط البناء المقطعي المتدرج الذي سبق لنا تناوله، وإنما يشعر بكون الزمان – تبعًا لهذا البناء المقطعي الحلزوني – زمان دائري متسلط، يدور دورات أزلية لا سبيل إلى الفكاك منها، تتنوع لكنها في أنواعها تنتهي إلى نتيجة واحدة في كل الأحوال، نتيجة سرابية منفلتة، نلاحقها دون أن نتمكن من إدراكها.

٣- البناء المقطعي المتناقض:

تكتسب الحياة الإنسانية سمتها من خلال التناقضات الجمة التي تموج فيها، وهى تناقضات لا تخطئها عين بشرية، فنحن نعايشها ونعاينها، بل ونصنعها أيضاً، وليس لأديب أن يغفل عن هذه التناقضات، فمهما تسامى الأدب على الحياة، ومهما بدا عالمه الفني مباينًا لها تظل الحياة نقطة البدء التي ينطلق الأدب منها إلى عالمه الخاص، والتي يطل الجمهور عليها من خلاله، وقد عبر الشاعر بدوره عن تلك المتناقضات بأشكال متعددة كان أبسطها تلك الوسائل البلاغية التي استخدمها لتحريك الذهن نحوها كالطباق والمقابلة، وهما مُحسنان بديعيان من شأنهما إبراز المعاني وتوكيدها، فبضدها تتميز الأشياء.

والواقع أن الطباق و المقابلة وسيلتان ناجعتان بإمكان الشاعر المُسمع استغلالهما في جذب انتباه السامع إليه، وتحريك ذهنه ليبقى مشدوداً إلى القصيدة، غير أن الخطر كامن في مجرد اعتبارهما زخرفاً شكلياً لا يُقصَد به إلا مجرد الجمع بين عبارتين متناقضتين "دون اهتمام بإبراز التناقض القائم بين هذه الأضداد واستغلاله استغلالاً تعبيرياً"(١)، وهو ما يُلحظ في النصوص الشعرية التقليدية، إذ يُكتفى بمجرد التناقض اللغوي دون تعميق لهذا التناقض في بناء القصيدة على المستوى الكلى، فهو تناقض لا يتجاوز حدود الجملة أو البيت؛ ثم يتلاشى عند متابعة النص الشعري.

أما البناء المقطعي المتناقض فمن شأنه أن يجمع بين أطراف متناقضةٌ يُقدَّم كل طرف منها على حدة في كيان كتابي مستقل، ومن خلال اجتماع المقاطع المتناقضة يتعمق التناقض في القصيدة، ويتحقق هذا العمق بصورة أكبر وأشد إثارةً عندما لا يلوح هذا التناقض سافراً للمتلقي من أوَّل وهلةٍ، بل يتخفى تاركاً للقارئ مهمة الكشف عنه شيئاً فشيئاً، وهو ما يتحقق في قصيدة: (**صورتان**) للشاعر عبد المنعم عواد يوسف:

(١)

يقبلُ نحوِي
يرشقُ في وجهي بسمةَ قردٍ موسيقيٍّ أخرسْ
أتقيأُ حين أحسُ بجوفِي
تنداحَ لزوجةُ هذا الوجهِ الأملسْ
أمضى في دربي، لا أَنبُسْ.

(١) **عن بناء القصيدة**، د. علي عشري زايد، ص: ١٣١

(٢)

حينَ أممتُ المقصفَ كان الكلُّ اثنينِ اثنينْ
إلا طاولةً واحدةً تتصدرُها فاترةُ العينينْ
أومأتُ إليهَا:
"هل أجلسُ؟"
فأجابت بإشارةِ عينْ
وجلستُ إليهَا وأنا مأخوذٌ بالسحرِ الكامنِ،
خلفَ الهدبينْ.
وأخذتُ أحدِّثُها، ثرثرتُ كثيراً
عن خدِّيهَا، ما أروع هذينِ الخدينْ!
عن شفتيها الناضجتينْ.
عن أنفٍ هو فصٌّ لجينْ
أسهبتُ كثيراً في الوصفِ،
وصاحبتي لا تنطقُ حرفاً
لا تُبدى حتى دهشَتها
شربَت قهوتَها وانصرفَت ..
وأنا مازالتْ كلماتي تتابعُ نهراً من بين الشفتينْ.
وبقيتُ وحيدًا في المقصفِ،
والكلُّ اثنينِ اثنينْ[1].

(١) ديوان: **لكم نيلكم ولى نيل**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص : ٨٩ و ٩٠

لا يقدم عنوان هذه القصيدة: (صورتان) لقارئها ما يتيح له الربط بين هذين المقطعين المتباعدين في دلالاتهما، ومن الجائز أن يكون العنوان مسوغًا لهذا الانفصال، فهما صورتان ليس من الضرورة أن يكونا مترابطين، ومن الطبيعي ألا يقدم عنوان القصائد ذات البناء المقطعي المتناقض ما يجعلنا قادرين على الربط بين مقاطعه، فالعنوان بمثابة المبتدأ، والقصيدة هي الخبر المتمم له، ومن غير المنطقي أن تُسْند إلى مبتدأ واحد أخبار متناقضة، أو يُسند إليه خبران متناقضان.

وحين نحاول أن نربط بين هذين المقطعين يمكن أن نجد بعض أوجه التقارب مثل وجود الشاعر في كليهما متحدثًا عن ذاته، ووجود طرف آخر يتفاعل معه، وحين نلاحظ هذا التفاعل ومسلك الشاعر مع كل طرف من هذين الطرفين يتضح التناقض جليًا على هذا النحو :

المقطع الأول	المقطع الثاني
الطرف الثاني مقبل على الشاعر	الشاعر مقبل على الطرف الثاني
الطرف الثاني مقزز ومنفر	الطرف الثاني جميل وجذاب
الشاعر يخرس، ولا ينبس	الشاعر يثرثر كثيرًا
الشاعر ينصرف عن الطرف الثاني	الطرف الثاني ينصرف عن الشاعر

ولا يمكن أن نبحث عن تأويل للقصيدة خارج هذا التناقض، لأنه بنية بارزة فيها، بل هو أبرز بنية فيها، وإذا كان عنوان هذه القصيدة هو: (صورتان) فإن الصورة الأولى هي صورة (الإدبار عن مقبل)، والصورة الثانية هي صورة: (الإقبال على المدبر) ولنقل إن هاتين الحالتين إنما هما حالتان مزاجيتان من حالات تقلُّبِ النفس التي ترى المبذول المتاح كريهًا، والممنوع القصي مطلوبًا ومرغوبًا.

ومهما كان من أمر التأويل وإسقاط الدلالة وتفسير القصيدة فلا يمكن للمؤوِّل أن يتجاهل هذا البناء المتناقض في تأويله، ولنطرح – على سبيل المثال – تأويلاً يدور

حول العبارة الشعرية التي يبحث عنها الشاعر دون أن تلاقي منه قبولاً، والمعاناة التي يكابدها في البحث عن الكلمات التي يتوق إليها وتدبر عنه، فالعبارة الشعرية التي لا تُرضي الشاعر تقبل نحوه (قردًا موسيقيًا)، ينفر منه؛ فيخرس، ولا ينبس (كما جاء في المقطع الأول)، وتلك التي يراودها دون أن تلين له هي (الفاتنة الحسناء) التي تنتحي بعيدًا، والتي يثرثر إلى جوارها وهي لا تأبه له، ثم تنصرف عنه؛ فتتلاشى كلماته وتتبدد، ولا تجد من يعبأ بها.

وهكذا قدمت القصيدة صورتين متناقضتين كل صورة منهما استقلت بمقطع يبرزها كياناً مستقلاً جلياً يحفظ لكل صورة خصوصيتها التي تتناقض من خلالها مع الصورة الثانية.

٤- البناء المقطعي المتوازي:

يعتبر التوازي لوناً من ألوان التماثل، وهو تماثل يعطى لكل طرف من أطراف التوازي استقلاليةً وتبعية في آن واحد؛ فتتحقق استقلاليته من حيث كونه متكاملاً بذاته، وتكون تبعيته من حيث لا يمكن إدراكه إدراكاً تاماً إلا من خلال علاقته بالأطراف الأخرى التي يندرج معها في القصيدة.

وكثيراً ما لجأ الشاعر المُسْمع إلى استخدام التوازي ليمنحَ بناءه الشعري تنظيماً متماسكاً، وذلك من خلال إبداع صيغٍ نحوية متماثلة التكوين، أو من خلال أنواع البديع التي يمكن اعتبارها توازياً كالمقابلة والقلب، وذلك فضلاً عن التوازي القائم من خلال البناء الموسيقى المُحكم في الشعر العمودي، والقافية المطردة وحرف الروي الموحّد، أو من خلال تكرار بعض الأبيات في الشعر الغنائي، وكل ذلك تواز سافر شديد الوضوح، وهو مما يُعْتبر أداةً "تضمن دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة"[(١)]، ومن

(١) **بلاغة الخطاب وعلم النص**، د. صلاح فضل، ص : ٢١٥

ثمَّ كانت هذه الأنماط التي ذكرناها من التوازي – في الغالب – سطحيةً ومبتذلة؛ لأنها ذات أثرٍ لا يتجاوز قشرة البناء إلى جوهره؛ "وكلما كان التوازي عميقاً متصلاً بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية، وأكثر ارتباطاً بالتشاكل المكون للنسيج الشعري في مستوياته العديدة"[1]، وهذا ما يمكن أن يتحقق إذا كان التوازي قائماً بين المقاطع باعتبارها وحداتٍ كبرى تتألف منها القصيدة؛ فتتشاكل الدلالة بين تلك الوحدات.

وعندما تتوازى المقاطع داخل البناء المقطعي للقصيدة يكون لكل مقطع منها استقلاله والفهم المتحقق منه على انفراد؛ لكنها في مجموعها ترتبط بعلاقة دقيقة تجعل لكل مقطع منها انعكاساً يتبادل فيه التأثير والتأثر مع المقاطع المتوازية معه، وذلك بالطبع دون أن يكون هذا الانعكاس تطابقاً تامًا أو نسخاً حرفياً،، وهذا ما تقدمه قصيدة: (ثلاث صور) للشاعر الفلسطيني محمود درويش:

(١)

كانَ القمرْ
كعهـدهِ – منـذ ولـدنَا –
باردَا
الحزنُ في جبينهِ مرقرقٌ ..
روافداً ..... روافدَا
قربَ سياجِ قريةٍ
خرَّ حزينًا
شاردَا ..

(١) **السابق**: نفس الصفحة.

(٢)

كانَ حبيبي

كعهـدهِ – منـذ التقينـا –

ساهمَا

الغيمُ في عيونهِ

يزرعُ أفقاً غائما..

والنارُ في شفاهِهِ

تقولُ لي ملاحمَا ..

ولم يزلْ في ليلهِ يقرأُ شعراً

حالما

يسألني هديةً

وبيتَ شعرٍ ... ناعما

(٣)

كانَ أبى

كعهدهِ، مَحملاً متاعبا

يطاردً الرغيفَ أينمَا مضَى

لأجلهِ .....يطاردُ الثعالبَا

ويصنعُ الأطفالَ ...

والترابَ ...

و الكواكبَا .....

أخي الصغيرَ اهترأتْ

ثيابُهُ ... فعاتَبَا
وأختــيَ الكُبــرى اشــترتْ
جواربا!
وكـلُّ مـن فـي بيتنـا يقـدِّم
المطالبَا
ووالدِي –كعهدِهِ –
يسترجعُ المناقبَا
ويفتلُ الشواربَا
ويصنعُ الأطفالَ
والترابَ ..
والكواكبَا![1]

في هذه القصيدة بتمثل البناء المحوري في ثلاث صور متوازية، كل صورة منها أُدرجت في مقطع مستقل، وقد استُهلت هذه المقاطع بجملٍ تتوازى في تكوينها النحوي، وهذا التوازي النحوي ليس من قبيل التوازي السطحي الساذج الذي يثبت الرسالة اللغوية في الذاكرة، لأنه قائم بين وحدات كبرى متباعدة لا بين أبيات متتالية، وهو يقوم بمهمة الربط بين هذه الوحدات؛ لان المقاطع "توهمنا بأنها افتتاحية مع أنها مجرد فصل آخر"[2]، وهذا الربط يمهد للتوازي الأعمق المتحقق على مستوى الدلالة.

ويتمثل التوازي النحوي في هذا التكوين: (الفعل الناسخ + اسمه + جملة اعتراضية مكررة + خبر مفرد، وذلك على النحو التالي:

(١) ديوان: **أوراق الزيتون**، ضمن: **الأعمال الكاملة**، ص: ٢٦-٢٨

(٢) **شفرات النص**، د. صلاح فضل، ص : ٦٠

١- كان ← القمر ← كعهده ← بارداً

٢- كان ← حبيبي ← كعهده ← ساهماً

٣- كان ← أبي ← كعهده ← محملاً متاعباً

ومن خلال هذا التوازي النحوي تتشكل الصور الشعرية الثلاث في تكوينات متشابهة لتصبح كل واحدة انعكاسًا لمثيلاتها، وكل صورة من هذه الصور تحمل ملمح عبء وملمح تراخ وانكسار.

فـ**المقطع الأول**: تحمل الصورة فيه طابعاً جماعياً واسعاً، فالشاعر لا يظهر فيها فرداً؛ ولكنه يظهر عضواً في جماعة يتحدث بلسانها (منذ ولدنا)، وانكسار القمر – وهو ملكية جماعية – وتراخيه وسقوطه إنما يكون بجوار قرية، وهى شكل من أشكال التجمع البشرى الأكثر تكاتفاً.

أما **المقطع الثاني**: فتبدو وفيه الصورة ذاتيةً فرديةً، فهي صورة لحبيب الشاعر، وتتسلل ملامح العبء إلى هذه الصورة من عدم قدرة الشاعر التواصل مع هذا المحب الذي كان – عهده – ساهماً يزرع أفقاً غائماً مبشراً بالبكاء المنغص لما يلوح من بوادر السعادة في فتنة هذا الحبيب وشفاهه المتأججة بملاحم العشق، وتبدو الانهزامية والانكسار والتراخي في إصرار الشاعر على التعلق بهذا المحبوب الأناني المغرور الذي يطلب هدية وشعراً يتغزل فيه دون أن يقدم حباً.

والمقطع الثالث: صورة جماعية وإن كانت على المستوى الضيق في محيط الأسرة الفقيرة التي تلوح فيها مظاهر العبء والمعاناة من خلال المطالب التي لا تنتهي، وتبدو ملامح الانكسار والتراخي في الأب الذي (يصنع الأطفال والتراب والكواكب) من خلال استرجاع المناقب، والتعلق بالماضي، والتباهي الأجوف المتمثل في (فتل الشوارب)، فهو يتعلق بالأحلام التي لا تُنال (الكواكب)، ويقدم المزيد من

الأعباء (الأطفال)، وهو كغيره باعتباره عضواً في جماعة تمثل للوطن؛ لأنه بمسلكه المشابه لمسالك الآخرين يصنع (الوطن / التراب).

ويبدو التوازي أكثر جلاءً من خلال الجدول التالي:

ملمح التوازي	المقطع الأول	المقطع الثاني	المقطع الثالث
ملامح العبء والمعاناة	القمر بارد وحزين	فقدان التواصل مع المحبوب الساهم الحزين	المطالب لا تنتهي، والأسرة فقيرة.
ملامح الانهزام والتراجي والانكسار	سقوط القمر	الإصرار على التعلق بمحبوب أناني، يطلب الهدية و الشعر الغزلي دون أن يقدم حبا.	الأب متعلق بالماضي والأحلام المستحيلة ويتباهى بأمجاد جوفاء

إن التوازي يجعل المقاطع تتبادل التأثير و التأثر؛ فالصورة الأولى تمهد للصورتين التاليتين من خلال رؤية كلية للمكان متمثلاً في قرية، بما يوحى بأن الصور التالية واقعة في تلك القرية، أما الصورة الثانية فهي – وإن كانت ذاتية – ننتمي إلى الجماعة من خلالها انحصارها بين جماعيتين، فالمحب المتعلق بمحبوب أناني فرد في جماعة، مما يمنح الصورة طابعاً تمثيلياً باعتباره عينة من تلك الجماعة، أما الأسرة في الصورة الثالثة فهي محبوب أناني أيضاً، يأخذ ويأخذ ويقدم المطالب دونما عطاء، ويظل – على ذلك – حبيباً نتعلق به، والقمر الساقط مرقرق الأحزان في الصورة الأولى بالمقطع الأول انعكاس للأعباء الجماعية والأحزان المنعكسة من كل صورة.

وعندما تبرز تلك الدلالة وذلك الإيحاء الموحد من كل مقطع تتماسك القصيدة باعتبارها ثلاث صور مجتلبة من مكان واحد تحمل طابعه وتتشكل بشكله، وإن بدت في ظاهرها متفككة.

وقد أتاح هذا البناء المقطعي المتوازي للقصيدة تثبيت الدلالة من خلال تقديمها للقارئ في صَوغ يتكون ويكتمل ثم يُعاد صوغه على نحو جديد مختلف وإن كان له نفس الجوهر، وهو أمر لا يتاح حالة تلقي القصيدة دفعةً واحدة؛ إذ لا تتحقق هذه الأبعاد الجمالية، ولا ذلك المردود الدلالي الأمكن.

٥- البناء المقطعي المتفكك:

يُفترض في البناء المقطعي –كما هو بين من الأنماط السابقة – أن تجتمع المقاطع وترابط على نحو ما في علاقة تضمها، وكل ذلك في إطار من الاستقلالية المحدودة التي يحظى بها كل مقطع، والتي يدعمها كون المقاطع "تستأنف قولاً آخر، وهي في الوقت نفسه امتدادٌ بشكل ما لما سبق"[(١)]، غير أن هذه العلاقة التي تربط بين المقاطع تتراوح بين نمط بنائي وآخر، فتكون أجلى ما تكون في البناء المقطعي المتدرج، ثم تدّق شيئًا فشيئًا عبر بقية الأنماط إلى أن تختفي تمامًا، وعندها يوصف البناء المقطعي بأنه بناء مقطعي متفكك، وهذا ما هو بين في قصيدة: **ثلاثية** للشاعر مُعِين بسيسو[(٢)]:

(١)

... وأشعلُوا النيرانَ في الزهورِ الطَازجهْ
كانَ الدخانُ ساخناً،
كانَ اللهيبُ مُشبعاً بالعطرِ،
كانَ الدفءُ باهظَ الثمَنْ .....

(١)**شفرات النص**، د. صلاح فضل، ص: ٦٠

(٢) **مُعين بسيسو** (١٩٢٨م- ١٩٨٤م): شاعر ومناضل فلسطيني.

(٢)

رسمتُ ألفَ خطٍ مستقيمْ .....
كتبتُ ألفَ بيتِ شعرٍ مستقيمْ ....
لعلَّ كل خطٍ مستقَيمٍ،
كُلَّ بيتِ شعرٍ مستقَّيمْ ....
يدلُني على عنوانِ بيتكِ القديمْ .....
وكنتِ يا حبيبتي مَحاصرةْ
في دائرةْ.
لو أنني كسرتُ تلك الدائرةْ.

(٣)

قطعتُ ذاتَ يومٍ جدولاً
خبَّأتُهُ وراءَ ظهرِي
في المطارِ أوقفوني[١]

إن الأرقام التي تعبر عن تسلسل المقاطع لا تعنى – بالضرورة – أن هذه المقاطع ذات تسلسل زماني أو تعاقبي أو دلالي؛ لأن كل مقطع له قدر كبير جداً من الاستقلال الذي لا يتأثر بسبب بناء القصيدة إذا قُدَّم مقطع أو أخر، وعندما تكون القصيدة بشكل عام متفككة "ينبغي وجود فكرة يمكنها أن تشكل الموضوع المشترك، والعنوان – غالبًا – يؤدى هذه الوظيفة"[٢]، بيدَ أنَّ هذا الأمر غير متحقق في هذه

(١) ديوان: **آخر القراصنة من العصافير**، ضمن: **الأعمال الشعرية الكاملة** ، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة: ١٩٨٧م، ص: ٥٣٨ و ٥٣٩

(٢) **بناء لغة الشعر**، جون كوين، ص : ١٩٣

القصيدة؛ لان عنوانها من العناوين المحايدة التي : تنأى عن الموضوع، وتُغفل عامدةً أي طرف من أطرافه؛ فهي لا تُحيل إلى أي شيء يتعلق بالدلالة، كما أنها لا تمنح القارئ أي معنى موضوعيًّا ذا صلة قوية بما تقوله القصيدة تحديدًا"[1]، فالعنوان: (**ثلاثية**) لا يدل على شيء إلا عدد مقاطع القصيدة.

على أن من المؤشرات المعينة على تأويل مثل هذا النمط المتفكك من القصيد هو تحليل البناء اللغوي، على الأخص: طبيعة تردد الضمائر وتوزيعها وتنوعها وتكرارها بين المقاطع، من القائل؟ ولمن؟ وهل ضمائر المتكلم والمُخاطَب والغائب في كل المقاطع تعود على ذوات بعينها أم ذوات مُختلفة؟ "وعندئذٍ، يصبح تكرار الضمير، أو تغييره، أو تبادله وترائيه في ظواهر أخرى مرتكزاً نصياً واضحاً – و إن كان مراوغاً – لتحليل نوعية العلاقة بين المقاطع، وتصور الشكل الدياجرامى (التخطيطي) الذي تحققه"[2]، وقد يتضح ذلك الشكل التخطيطي للمقطع في هذه القصيدة من خلال متابعة الحدث المُصَّور في كل مقطع، ثم توزيع الأحداث على الضمائر المبثوثة في القصيدة، واستشفاف البعد التأويلي لكل ضمير منها، وبالتالي إعادة الربط بينها.

وفي **المقطع الأول** : ينسب الشاعر إلى (مجموعة ما) إشعال النار في الزهور (بما تحمل من إحالة إلى الجمال)، وذلك لتحقيق نشوة عابرة.

أما **في المقطع الثانى** : فيحاول فيه الشاعر الوصول إلى حبيبته، وهى محاولات تدور في إطار (الاستقامة)؛ لكنها تبوء بالفشل، لأن المحبوبة محاصرة في الدائرة.

(١) **العنوان وبناء القصيدة في الشعر العربي المعاصر**، د. أحمد كُريِّم بلال، ص: ٢٠٩

(٢) **شفرات النص**، د: صلاح فاضل، ص: ٦٠

وفي المقطع الثالث والأخير: يحاول الشاعر إخفاء جدول (بما يحمل من إيحاء بالجمال والتدفق والحياة)، بيد أن هذا الجدول الذي حاول الشاعر إخفاءه يُصادره في المطار (جماعة ما) أوقفوه.

ويمكن توزيع الضمائر في القصيدة على النحو التالي:

المقطع / الضمير		(١)	(٢)	(٣)	التأويل
غائب	واو الجماعة	أشعلوا	–	أوقفوني	أعداء الشاعر يصادرون الجمال والحياة
متكلم	تاء الفاعل المضمومة وياء المتكلم		رسمتُ، كتبتُ، يدلني حبيبتي، أنني، كسرتُ	قطعتُ، خبأتُه، وجهي، أوقفوني	ذات الشعر الباحثة عن الحياة و الجمال
مخاطب	تاء الفاعل المكسورة وكاف الخطاب		بيتكِ، كُنتِ		لا يقدر الشاعر على التواصل مع حبيبته بطريقة مستقيمة

ومن ثم تتحدد أبعاد القصيدة في (أعداء تطارد الجمال و الحياة)، و(حبيبة) يمكن اعتبارها رمزًا للطهر والجمال أيضًا، و(ذات تحاول بالاستقامة الوصول إلى

الحبيبة)؛ ولكنها تفشل؛ لأن الحبيبة محاصرة في دائرة (بما توحيه من بعد عن الاستقامة من خلال اللف و الدوران)، وفي النهاية تنحرف الذات لأنها إزاء فشلها في امتلاك الحياة و الجمال من خلال الاستقامة تسعى للحصول عليه بطرق ملتوية (قطعت ذات يوماً جدولاً، خبأته وراء وجهي) ولكنها تفشل أيضاً (في المطار أوقفوني).

ومن هذا المنطلق يمكن الربط بين مقاطع القصيدة؛ فأعداء الجمال هم المحور الظاهر في كل مقطع؛ إنهم مدمرون للورود، ومحاصرون للمحبوبة في دائرة، وموقفون للشاعر في المطار، وهم السبب في تحوله من الاستقامة إلى الانحراف.

ولعل السؤال الذي يتبادر إلى الذهن: وما فحوى ذلك البناء المقطعي المتفكك؟ ولماذا لم تُقدم القصيدة في مقاطع مستوية مترابطة؟ والواقع أن هذا البناء المتفكك له جماليته الخاصة التي تتمثل في إثراء البعد التأويلي، والابتعاد عن المباشرة والسطحية، ومن جوانب الثراء التأويلي إسقاط ذلك التفكك على دلالة القصيدة، فتدمير الجمال ومصادرته تفكك، والذات المحرومة منه التي تتذبذب بين الاستقامة والانحراف ذات مفككة، وهكذا يكون البناء المقطعي المتفكك مجالاً خصباً لاجتهاد القارئ وتأويله وإسقاط الإيحاء بالتفكك على دلالتها.

ثانياً: العنونة الداخلية

لم تكن العنونة الداخلية للمقاطع من ابتكار الشعر التفعيلي، كما لم يكن البناء المقطعي من ابتكارها أصلاً، فالمقطع والعنوان الداخلي من تبعات الكتابة عمودياً كان الشعر المكتوب أو تفعيلياً، وقد عرف الشعر العمودي العنوان الداخلي لمقاطعه في القصائد المطوّلة التي تحمل روح السرد الملحمي، والعنونة الداخلية في هذا الصدد "أقرب إلى روح السرد العملي النثري الذي تُبتغى منه (الفائدة) منه إلى روح الشعر الباحث عن (المتعة)، ولعله من أجل هذا كانت تأتي العناوين الداخلية في بعض القصائد الشعرية الطويلة التي تحمل طابع السرد الملحمي"[(١)]، ولعل ذلك مما يبدو جليًّا في في قصيدة: **"عمر بن الخطاب"** لحافظ إبراهيم[(٢)]، فهي مقسمة إلى مقاطع ذات عناوين داخلية مثل: (عدل عمر، إسلام عمر، عمرو وبيعة أبي بكر، عمر وعلى .....إلخ) [(٣)].

وفي الشعر التفعيلي يكون الأمر جدّ مختلف، فالعنوان الداخلي شائع، وهو أكثر شيوعاً في القصائد ذات البناء المقطعي المتفكك؛ والعنوان الداخلي يزيد تفككها؛ لأنه يمنح المقاطع مزيداً من الاستقلال ويزيد من "تأكيد التحولات الحادة (أو الأدنى إلى الحدة) التي تعرض للتجربة الشعريّة"[(٤)].

---

(١)**الكلمة والمجهر**، د: أحمد درويش، ص: ١٧٤

(٢) **حافظ إبراهيم** (١٨٧٢م- ١٩٣٢م): شاعر مصري من رواد الشعر الكلاسيكي.

(٣) راجع القصيدة في : **ديوان حافظ إبراهيم**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، طبعة حديثة صدرت سنة: ٢٠٠٢م ، (١/٧٧ -٩٧).

(٤) **دراسة نقدية في معمارية الشعر**، حسام عقل، ص: ٢٤٠

ومن القصائد ذات العناوين الداخلية للمقاطع قصيدة : "**كائنات الغواية**" للشاعر إدريس عيسى[1]، يقول الشاعر:

الموجة :

"إنها عتباتُ الأبدْ!!"
صاحَ ماءٌ بماءٍ ومدَّا صهيلهما، خرِجَتْ مِنهُ
كوكبةٌ من رُغاءٍ ومِلْح مُشاكِسةٌ
ثمَّ صاحت: أنا البحرُ لا موجَ بعدى، ولا موجَ قبلي
وأنا سأقودُ لَكمْ عرباتِ المحالْ.
نَصَبَتْ كلَّ أبراجِها ...حمحمتْ .....وارتقت سلمَ الريحِ
تسبقُ أترابَهَا وتمدُّ جناحينِ
ذاتَ اليمينِ وذاتَ الشِمالْ.
وإذا ارتَطَمتْ بمتاريسِ صخرٍ ورملِ
وَسَّعت لتُلملمَ أطرافَهَا وتعودَ إلى البحرِ ..
صارتْ فقاقيعَ زاهيةً
وزَبـدْ.

الخُطّاف:

أيها الحاجُّ! قِسْ أفقي
فجناحاكَ مروحتانِ لكل مدى، ورفيفُهما

(١)**إدريس عيسى** (ولد: ١٩٥٦م): شاعر مغربي من أبرز شعراء الحداثة.

للدوائرِ يُعطى البداهةَ
وحدَكَ أنتَ اليقينُ
لأنَّك شكُّ الإقامةِ في زمنٍ مُغلقٍ.

الفراشَةُ

– ما الذي حرّضّ الفراشةْ،
فانبرت لتخيطَ قميصَ الفضاءِ
وتفْتِقُ ثَوبَ الشَّجر؟
ما الذي جعلَ الأرضَ ترتعدُ
حينَ حطّت بإعصارِهَا القُزحيّ وألقتْ سواحلَ أعراسِها
فوق كفَّ حجر؟
ما الذي جعلَ الأفْقَ يُسْلمُ كلَّ مزاليجهِ كي تُمرَّ على مَهَلٍ
ويُكسِّر أقفالَهُ الأبد؟
إنها – حين تأتى إلى غارةٍ –
تَتَسَلَّحُ من مخزنِ الهشاشةْ.

السنبلة

حينما تخرجُ السنبلةْ .
من معاطِفها الخُضر ثم تمدُّ إلى الريحِ رُعْبَ أصابِعها
تُفرخُ الأسئلةْ[1].

(١) ديوان: **امرأة من أقصى الريح** ، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، الطبعة الأولى: ١٩٨٩م، ص: ٧٣ – ٧٥، ويُلاحظ أن ثمة اضطراب موسيقى السطرين: الأول والأخير من المقطع الثالث.

لاشك أن الملاحظة الأولى التي تتكون عند قراءة هذه القصيدة هي الإغراب الذي يحيط بها ويكتنف دلالتها، وهو إغراب ناشئ عن اجتماع أشياء مألوفة هي (الموجة) و (الخُطّاف)[1] و(الفراشة) و (السنبلة) في تكوين غير مألوف، تتشكل فيه من خلال الخيال الجامح بشكل يخرج به عن حدود الألفة، وهذه سمة من سمات الشعر الحديث، "فعندما تتناول القصيدة عنصراً من عناصر الواقع لا تتناوله بالوصف و الإيضاح، ولا تنقله كما ألفناه، أو كما نتوقع وصفه ونقله إنها تنقله بطريقة تزيل ألفته بما تضفي عليه من تغريب"[2]، ومن ثمَّ لا يجب أن يتوقع القارئ وصفاً تصويريًّا حرفيًّا مطابقاً للموجة أو الخُطَّاف أو الفراشة أو السنبلة، فالوصف في الشعر الكتابي أعمق غوصاً في غياهب الموصوف بشكل لا تتصوره الحواس على نحو ما هو موجود عليه في الواقع، والشاعر يهدف – من خلال ذلك التصوير المتجاوز – إلى تقديم رؤية مغايرة ومتميزة.

وعلى هذا النحو تكون: **الموجة**: صاهلةً تقود (عربات المحال)، وتمد جناحيها إلى الأفق في صراع وشد وجزر ومد، تتحطم فيه على صخر البحر ورماله، وتغدو (فقاقيع زاهية وزَبَد)؛ لكنها تعود إلى رحلتها الأزلية من جديد؛ فهي (عتبات الأبد).

والخُطاف: حاجٌّ إلى الأفق، يطوى بجناحيه اللذين أصبحا مروحتين ابتَكَرَتَا ما نسميه نحن بالبداهة (دائرة)، وهو – أيضًا – الانعتاق و التمرد على الزمان المغلق، وهو اليقين.

(١) **الخُطَّاف**: الطائر المعروف في مصر باسم: طائر السنونو.

(٢) **الإيهام في شعر الحداثة، العوامل والظواهر واليات التأويل**، د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، ٢٠٠٢م، ص: ٨٤

أما الفراشة : فيرصد الشاعر حركتها في طرافة عندما تحلق في الأفق (لتخيط قميصه)، أو تحط على الشجر (لتفتق ثوبه)، وهى تمضى مسلحةً (بالهشاشة) — وهذه رؤية مخالفة تقلب وقائع الأشياء — وهشاشتها ترتعد لها الأرض، وينتفض منها الأفق فيفتح مغاليقه ويحط من أجلها مزاليجه وأقفاله.

والسنبلة : تخرج من معطفها الأخضر لتسدد أصابتها المرعبة في وجه الريح؛ فتتناسل أسئلة الشاعر المندهِشة.

إن القارئ — الآن — قد اتضح له أن القصيدة رؤية غير مألوفة لعناصر مألوفة تثير الشاعر وتبهره، لكنه في حاجة إلى ربط هذه الأشياء كلها في سياق واحد، والمفترض أن بكون العنوان الكليّ للقصيدة مما يُعوَّل عليه في هذا الأمر؛ فالمفترض أنه يقوم بالربط واحتواء جميع عناصر النص وإحكام تماسكها، ومن ثم يجب الربط بين العناوين الداخلية للقصيدة وعنوانها الرئيسي لكي يتحقق الفهم الجيد للنص.

والعنوان الكليّ للقصيدة هو: (كائنات الغواية)، أما العناوين الداخلية للمقاطع فهي تمثل تلك الكائنات، ومن ثمّ تكون العناوين الداخلية أجزاء وتفريعات العنوان الكلي، أما الغواية فهي طبيعة التجربة الشعريّة التي تجعل الشاعر في موقف المندهش المثَار وهو يتأملها فـ (تفرخ الأسئلة)، وقد جَعَلَتْ رؤيته لها رؤيةَ المنحرف عن الطريق المألوف الذي سلكه غيره من الشعراء أو الضال عن (عجاج العشائر، هدر الطبول ورايات من سبقوا) كما يُصَّدر ديوانه في المُفتتح[1].

إن العناوين الداخلية تفكك المقاطع وتزيد من إيحاء كونها وحداتٍ مستقلة تتناسل من العنوان الرئيسي، فتنبسط فوقها إيحاءات التباعد الناتج عن البناء المقطعي المتفكك.

(١) ديوان: **امرأة من أقصى الريح**، ص : ٩ (سبق ذكره) .

على أن وظيفة العنونة الداخلية تكون أكثر أهمية وأشد حضوراً في القصائد المطوَّلة، والتي قد تمتد لتشمل عشرات الصفحات، أو تستأثر بديوان كامل، وعلى القارئ – إذ ذاك– أن "يفرغ إلى العنوان الرئيسي، ثم العناوين الداخلية يتملاها على حدةٍ، ثم يتملاها منتظمةً في سياق واحد؛ لترسم له توجهات أساسية، وتحدد روافد متوقعة ينبغي أن تتساوق معها حركة الصور و الشفرات والرموز"[١].

بقيت الإشارة إلى نمط بنائي يشيع في شعرنا المعاصر، وهو نمط يجمع فيه الشعراء قصائد بالغة القِصر، قد تصل إلى سطر واحد أو سطرين ولكل منها عنوان مستقل، وهى تقدم في عنوان رئيسي يكون على نحو: (قصيدتين، ثلاث قصائد، أربع قصائد ...إلخ)، أو في عنوان على نحو: (قصائد)، والدمج بين هذه القصائد القصيرة المرقومة المعنونة لا يجعل منها قصيدةً مستقلة، فالغالب أن تنعدم الصلة تماماً بينها، وتختفي الروابط التي تجمع بينها على الإطلاق، ويؤكد العنوان ذلك التباعد، فهي قصائد متفرقة، وهكذا يراها مبدعها، ومن ثم لا تعامل على إنها قصيدة ذات مقاطع قصيرة معنونة؛ وإنما هي قصائد قصيرة جدًا حال قصرها الشديد دون استقلالها وظهور كل واحدة منها مستقلة منفردة[٢].

(١) **دراسة نقدية في معمارية الشعر**، حسام عقل، ص: ٢٤٤

(٢) أغلب ما يكون ذلك في القصائد المنشورة في مجلات، إذ يريد الشاعر نشر عدة قصائد قصيرة ولا يكون في وسع المجلة أن تعطي كل قصيدة منها صفحة مستقلة، كما أنها لا تستطيع أن تنسر أربع قصائد أو خمسة لشاعر واحد في عدد واحد مهما كانت القصائد قصيرةً، فيحتال الشاعر حين يدمجها في قصيدة واحدة محتفظًا لكل واحدة منها بعنوان، ويجعل العنوان الرئيس: (أربع قصائد قصيرة، أو خمس قصائد، أو ثلاثية، أو رباعية ...إلخ).

الفصل الخامس

الشِعر المُجَسَّد

التجسيد عنصر فني مُهم في بناء الصور الشعرية الحسِّية، فهو يعمل على "تحويل الأفكار والمشاعر إلى أشياء مادية وأفعال محسوسة"(١)، ولذا يكتسب الشعر طابعاً حسيا عندما تكون صوره (لا فكرية) أي (مجسدة) لا مجردة (٢)، بيد أن الشعر – في حد ذاته – وإن بدت فيه هذه الوظيفة التجسيدية يظل – أعنى مادةَ الشعر ذاتها – مفهوماً مجرداً، فالسامع يوقن أن ما يسمعه من أصوات ليست هي عين الشعر؛ لأن كل "إنشاد للشعر هو أداء للقصيدة وليس القصيدة ذاتها، وهو يقف على صعيد واحد مع أداء العزف لقطعة موسيقية"(٣)،وكذا قارئ الشعر المكتوب كتابةً مألوفةً يوقن أن هذه الكتابة "تطرح نفسها فقط باعتبارها تسجيلاً تحريرياً للصورة الشفوية للغة"(٤)، أما الشعر ذاته فهو معان مجردة تعلق في ذهن المتلقي.

ولتقريب هذا المعنى يمكن التمثيل بقصيدة تتحدث عن الشعر ذاته باعتباره مفهوماً مجرداً، كما في قصيدة: (**الغربة**) لفاروق شوشة، فهو يحول هذا المفهوم المجرد للشعر إلى صورة مُجَسَّدَة إذ يقول عن الشعر:

أوشكُ أن أنقضَ هذا الثوبَ البالي المثقوبْ
خرَّقناه جميعًا، ولبسنَاهُ
وظننَّاهُ ..
يَسْتُرُ سوءَتَنا، ويُدَارى الوجهَ المذعورْ(٥)

---

(١) راجع مادة: **التجسيد** actualization في كتاب: **المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم**، د : محمد عناني ، الشركة المصرية العالمية (لونجمان) القاهرة، الطبعة الثانية: ١٩٨٧م، ص: ٢

(٢) راجع أيضًا مادة: **التجسيد** concretization في المرجع السابق: ص: ١١

(٣) **نظرية الأدب**، رينيه ويليك وأوستن وارين، ص : ١٥١

(٤) **تحليل النص الشعري**، يورى لوتمان، ص : ١٠٦

(٥) ديوان: **الأعين المحترقة**، ضمن : **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص: ١٥١

إن المتلقي لهذه الفقرة- سامعاً أو قارئاً – لن يتكون في ذهنه هذا المعنى المجرد للشعر من حيث كونه حالةً معنويةً تعبِّر عن فهمٍ مجازيٍّ دالٍ على طهر ونقاء روحيان؛ وإنما تلك الصورة المتَخيَّلة لثوب قديم بال تنازعه الشعراء. لقد جُسَّد المفهوم المجرد – إذن – من خلال إبداع صورة ذهنية لمادة ملموسة هي: صورة الثوب البالي؛ غير أن هذه الصورة – رغم كونها مُجسَّدة – لم تزل قابعة في حيز التصور، فهي غير بارحة ذهن المتلقي؛ لأن إدراكه لها إدراك ذهني لا فيزيقي.

لقد حاولت عناصر التشكيل البصري الكتابي – التي سبق تناولها – أن تجعل للشعر كياناً ملموساً من خلال مجاوزة الطباعة المألوفة، وأن تكون بصورة ما أو بأخرى جزءاً من المعنى باعتبارها "غزوات الواقع الفيزيائي إلى داخل مملكة الخيال للأثر الأدبي"[(١)]، ولقد تفاوتت العناصر في تجسيد المعنى طباعياً، وتابعتها الدراسة وصولاً إلى هذه الدرجة الأخيرة التي نتناولها في هذا الموضع، وهي التي يصبح فهي التشكيل البصري الكتابي أكثر مجاوزةً؛ فالقصيدة تستحيل كتلةً واحدةً ملموسةً، وتصبح مادةً مُجَسَّدَة على الورق، مما دعا إلى تسمية هذا الشعر بـ"**الشعر المُجَسَّدَ**"[(٢)].

---

(١) **اللغة في الأدب الحديث** ....، جاكوب كورك، ص : ٢٥٧

(٢) **الشعر المُجسَّد** ترجمة ارتضيناها للمصطلح الإنجليزي: concrete poetry، وقد نقلناها عن الدكتور: حسن البنا عز الدين كما جاء في ترجمته لكتاب: **الشفاهية والكتابية**، والتر ج أونج، ص: ٢٢٥ ، و ص: ٢٣٤ وهامش رقم (٤) في ص: ٣٢٢ الخاص بتعليق المترجم. وهذا الاصطلاح هو المختار لأنه يجعل للقصيدة جسداً، وهو ما يتجانس مع ظاهرة التجسيد، باعتبار أن التجسيد قد يقع في صور الشعر فيكون مُجَسِّداً (اسم فاعل)، أو في ذات الشعر نفسه؛ فيكون الشعر مُجسَّداً (اسم مفعول). وقد استخدم الدارسون اصطلاحات عديدة للتعبير عن هذه التقنية الفنيّة، نذكر من هذه المصطلحات:

- **الشعر الكونكريتي**: وهو تعريب للمصطلح الإنجليزي الذي ذكرناه، راجع : **ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث**، محمد الجزائري، وزارة الإعلام العراقية، بغداد ١٩٧٤م، ص: ١٤٩

(يُتْبَع)

والشِعرُ المُجَسَّد هو شعر "يقوم فيه الشكل المرئي للقصيدة بدور أساسي في نقل المعنى"[١]، وقد ظهر هذا الشعر – حديثاً – في أوربا مجتذباً إليه شعراء وإسبانيين، وفرنسيين؛ ولعل الأشهر من بين هؤلاء جميعاً هو الشاعر الفرنسي جيوم أبولينير Guillaume Apollinaire[٢] الذي كاد يرتبط هذا الفن الشعري باسمه، وإن كان مسبوقًا إليه بطبيعة الحال[٣].

والحق أن لهذه التجربة التي يعتبرها بعض الناقدين أخر صيحات الحداثة الشعريّة جذورًا متأصِّلة في تراثنا العربي، وقد عرضنا فيما خلا لنمطٍ من أنماط الكتابة في التراث أشرنا إلى بعض منها في مدخل الكتاب[٤]، وعلى جانب آخر يرى الدكتور كمال أبو ديب أن ما عرف بـ الـ concrete poetry موجود بشكل أروع في

=

- **الشعر المحسوس**: د. كمال أبو ديب، **هذا الكتاب وياما فيه**، مجلة : فصول، (المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف ١٩٩٧)، ص : ٢٠٨
- **شعر اللوحة**: عند كل من: د. يمنى العيد، في كتابها: **في القول الشعري**، توبقال للنشر، الدار البيضاء الطبعة الأولى: ١٩٨٧م ، ص: ١٥٥، ومراد حسن عباس في دراسته: **مدخل لدراسة الإيقاع البصري** في مجلة: (**آفاق الثقافية**) العدد الثاني المذكور سابقًا، ص:٥٤ و ٥٥، و حسام عقل في دراسته: **دراسة نقدية في معمارية الشعر**، ص: ١٦٥

(١) **الشفاهية والكتابية**، والتر ج أونج، ص : ٢٢٥

(٢) **أبولينير** (١٨٨٠م-١٩١٨م): شاعر وقاص وكاتب مسرحي وروائي وناقد فني فرنسي، بولندي الأصل.

(٣) ربما كان أقدمها: **قصيدة المذبح The Altar poem** للشاعر الإنجليزي: جورج هيربرت (١٥٩٣م- ١٦٣٣م)، راجع القصيدة في كتاب: **The Longman Dictionary**...p.٤٠، وانظر نماذج أخرى متعددة في: **مدخل لدراسة الإيقاع البصري**، مراد حسن عباس (**مجلة آفاق ثقافية**)، العدد سابق الذكر، ص: ٥٤، وكتاب: **القصيدة التشكيلية**، د.محمد نجيب التلاوي، ص: ٣٩٨، ويمكن مراجعة تحليلات وتعليقات على شعر أبولينير المجسد في كتابي: **بحوث في الرواية الجديدة**، ميشال بوتور، ص: ١٢٨ وما يليها، و**التشابه و الاختلاف**، محمد مفتاح، ص : ٢٠٤ وما يليها.

(٤) راجع ما جاء تحت عنوان: تقديم الشعر في شكل مرسوم ضمن المدخل التمهيدي للكتاب، ص: ٢٧

فعاليات إبداعية عربية وصلت ذروتها في أعمال الشاعر عبد المنعم الجلياني الأندلسي[١] صاحب (**ديوان التدبيج**)[٢]، وهذا الديوان على حد قول د. كمال أبو ديب نص شعري ساحر لم يُعرف له مثيلاً في العالم، وبناءً عليه فإن هذا الفن الشعري الذي يسمى بالشعر الكونكريتي (أو المجسَّد) نُسب خطأً وتجاهلاً إلى أبولينير على الرغم من أسسه التي صاغها الجلياني قبل قرون[٣].

ولعل أول تلك التجارب التراثية وأشهرها ما عُرف بالمشجرات، وهو ضرب من القصيد تكتب أبياته على هيئة شجرة، وأقدم تلك المشجرات قصيدة لشاعر مجهول يدعى الإسكندراني سميت بـ (ذات الدوحة) وأهديت إلى الخليفة الفاطمي العزيز بالله (توفي: ٣٨٦هـ)، وقد كُتبت على هذا النحو[٤]:

---

(١)**عبد المُنعم الجلياني**: (١١٣٦م- ١٢٠٥م)، شاعر وطبيب ومتصوف أندلسي، انتقل إلى دمشق، وتوفي بها.

(٢) أورد خير الدين الزركلي خبرَ هذا الديوان العجيب في ترجمته للجلياني، وذكر أن اسمه: (**ديوان المُدبَّجات**)، كما ذكر تسميات أخرى كثيرة له، يقول الزركلي وهذا الديوان عجيب في أسلوبه وجداوله و ترتيبه، ويقول إن الشاعر قد قد أتمه سنة (٥٦٨هـ = ١١٧٢م). راجع: **أعلام الزركلي**، (١٦٧/٤). وجدير بالذكر أن هذا الديوان قد حققه ونشره د. كمال أبو ديب، وصدر عن دار الساقي، لندن، ٢٠١٠م، وللأسف لم تتوفر لي نسخة لمطالعتها.

(٣) انظر: **هذا الكتاب وياما فيه**، كمال أبو ديب، مجلة : **فصول** (العدد الثاني سابق الذكر) ص : ٢٠٨.

(٤) القصيدة في كتاب: **في أدب مصر الفاطمية**، د.محمد كامل حسين، دار الفكر العربي، القاهرة (دون تاريخ)، ص: ١٤٤

ويقوم المنظور الهندسي الذي توزَّع فيه الكلمات على **محور جزئي**: تتداخل فيه كلمات القصيدة وتتقاطع فيما بينها لتستخدم في توليد أبيات متعددة عند تعديل مسار القراءة. وعلى **محور كلي**: بحيث تعكس الكلمات المنظومة في مجموعها وبرؤية كلية للقصيدة في مجملها وكأنما هي صورة شجرة مورقة ذات أغصان.

وعلى جانب آخر تمثل هذه الشجرة معنى مضمرًا للعقيدة الباطنية التي اتخذها الحكام الفاطميون مذهبًا لهم والتي يُصوَّر فيها آل البيت بأنهم شجرة وارفة، ومن ثم أراد الشاعر أن يمدح إمامه العزيز بالله بقصيدة جعل لها أغصاناً وفروعاً على مثال شجرة، وسماها: (ذات الدوحة)[1].

وقد شاعت تلك المُشجرات فيما بعد شيوعاً كبيراً في العصرين المملوكي والعثماني، وظهرت كثير من القصائد التي تحمل نفس التشكيل البصري الكتابيّ المُجَّسد على هيئة شجرة، وإن اختلفت محتوياتها اللغوية ومراميها الفنيّة، أو بدت مضامينها غير متعلقة بهذه الصورة الشجرية، بل إن تسمية التشجير ذاتها قد غدت من جراء ذلك غير مرتبطة بصورة الشجرة؛ وإنما هي "لاشتجار بعض كلماته ببعض، وكل ما تداخل بعض أجزائه في بعض فهو مشتجر"[2].

---

(١) انظر: **السابق**، ص: ١٤٣

(٢) **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**، د. بكري شيخ أمين، ص : ١٨١ و ١٨٢، وانظر مجموعة كبيرة من تلك المشجرات ص: ١٨٣ وما بعدها في الكتاب نفسه، وقد أورد حسام عقل مشجرة لشاعر عماني عاش في القرن الحادي عشر الهجري يدعى محمد بن عبد الله المعولي واعتبرها "مفاجأةً من مفاجآت التاريخ المثيرة" مع أن الشاعر العماني مسبوق إليها بقرون عديدة، انظر: **دراسة نقدية في معمارية الشعر**، ص: ١٦٥، وانظر مشجرة المعولي هناك ص: ١٦٧، وجدير بالذكر في هذا المقام أن الشعر الفرنسي قد عرف في القرن السادس عشر الميلادي نوعاً من القصائد تبدو فيه القصيدة على هيئة جذع شجرة له فروع وما عرف بـ Arbre fourchu في الفرنسية، وتعني: الشجرة المُتشعبة، انظر: **معجم مصطلحات الأدب**، (يُتْبَع)

ومن تلك الأنماط المُجسَّدة في شعرنا التراثي ضرب آخر اسمه: **"التختيم"**، وهو: "أبيات تكتب في شكل خاتم، تتقاطع أشطره، ويشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع في لفظة أو حرف واحد أو أكثر، إما مُصَحَّفًا، أو مختلف الضبط، وإما باقياً بحاله وذلك على أنواع مختلفات"[(١)].

ومن أمثلة ذلك قصيدة صنعها أبو الفتوح نصر بن عبد الله بن قلاقس[(٢)]، وهى قصيدة مدح مهداة إلى واحد من معاصريه هو أبو القاسم بن حجر كتبت على هذا النحو[(٣)]:

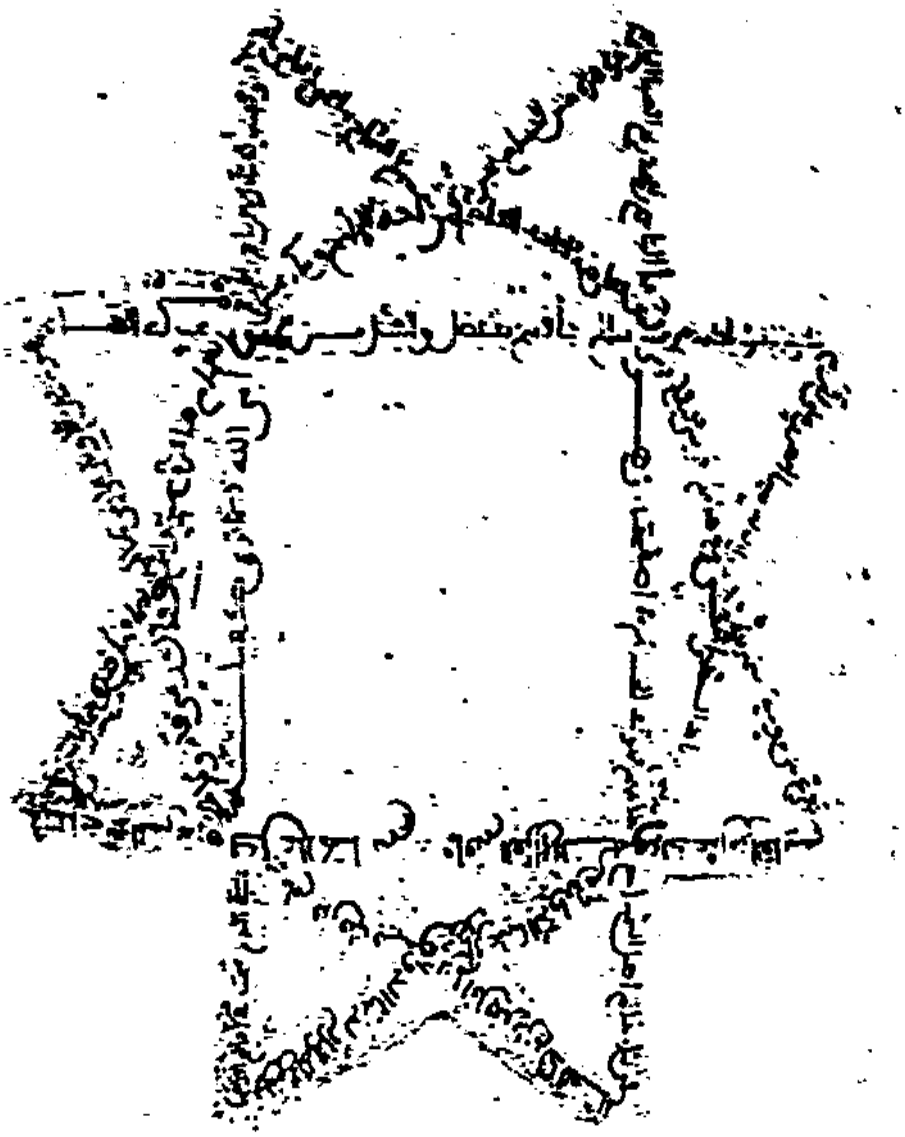
=

د. مجدي وهبة، ص: ٢٨، ولعل الدراسات المقارنة تكشف عن تأثر الشعر الأوربي بهذا الفن الشعري العربي أثناء الحقبة الأندلسية أو غيرها.

(١) مخطوط: **الوافي بنظم القوافي**، الرندي، ص: ١٣٢

(٢) **ابن قلاقس** (١١٣٧م- ١١٧٢م): كاتب وشاعر مصريّ سكندري عاش في القرن السادس الهجري.

(٣) **السابق**: ص : ١٣٣



وفي تحليل مطول لهذه القصيدة يرى محمد الماكري ارتباطاً شديداً بين دلالة الخاتم عل القوة ومشابهته للشمس المنيرة، وهي بعض الأوصاف التي أضفاها الشاعر عل الممدوح، فضلاً عن كون القصيدة (المرسومة على شكل خاتم) خاتمًا يهدى إليه:

فمن شاء خاتم أهل السماح

وخاتمهم فهو في الخاتم

وكل هذه الأمور مما يدل على وعي الشاعر لأهمية الرؤية البصرية للنص الشعري خارج التزامات المعطى النظمي المألوف[١].

وقد صنع الرندي نفسه خاتماً وأورده في كتابه، وقال عن خاتم ابن قلاقس الذى سبق عرضه: "ورأيت أبدع من هذا البعض أهل العصر"[٢]، وهو ما يدل على أن هذا الخاتم لم يكن تجربة فردية، والظاهر أن هذا النوع من الكتابات الشعرية المرسومة كان شائعًا في ذلك الزمان.

---

(١) انظر هذا التحليل المطول في: **الشكل و الخطاب**، محمد الماكري، ص: ١٦٠- ١٧٤، وقد نقل الماكري هذا الخاتم من تحقيق لمخطوط **الوافي بنظم القوافي** في رسالة جامعية غير منشورة لمحمد الخمار الكنوني سنة: ١٩٧٤. وتظهر في قلب الخاتم هنالك قطعة أرابيسك تمثل نجمة ثمانية في قلبها زهرة، والصورة لها اعتبار في تحليل الماكري للقصيدة، وجدير بالذكر أن هذه الصورة غير موجودة في نسخة دار الكتب المصرية التي نقلنا الخاتم منها، وربما عجز ناسخ نسختنا المصرية عن نقلها أو تجاهلها ظناً منه بعدم جدواها .

(٢) مخطوط: **الوافي بنظم القوافي**، الرندي، ص: ١٣٤، وانظر الخاتم الذي صنعه الرندي ص: ١٣٥. وكنت قد حاولت قراءته للربط بينه وبين معناه، ولكن اهتراء المخطوط ورداءة الخط مما حال دون القراءة الوافية، وهو في عموم ما فهمته يدور حول الطبيعة، والنهر والروض.. إلخ، وقد جاء بين أبياته (...العلى فيه على شكل خاتم)، ولا ندري على وجه اليقين مدى التوافق بين محتوى هذا الخاتم وصورته المرسومة، وما يمكن أن يكون عليه هذا الربط من إقناع أو افتعال، وإذا تجرد من الافتعال فهل يحدث ذلك مع كل نماذج التختيم التي يظهر لنا أنها كانت شائعة في ذلك الزمان؟ المسألة برمتها واقعة في مظنة الافتعال؛ لأن الرسم واحد في كل الأحوال رغم اختلاف المحتوى الدلالي للأبيات.

غير أن هذه النماذج التي ذكر الرندي أنه شاهدها، وأنها أبدع مما أورده – وهى غير موفورة تماماً بين يدي الدارسين – قد لا تكون ذات علاقة وثيقة بشكل الخاتم المرسومة فيه، لاسيما وأن الرندي قد ذكر تسمية أخرى لهذا الفن وهى: **"التقاطع والاشتراك"**[(١)]، وهو وصف لتقنية الرسم لا تفضي بما هو مرسوم كما هو الأمر في تسمية التختيم.

التشجير والتختيم – إذن – تجربتان تراثيتان للشعر المُجَسَّد لم تمتدا حتى عصر المطبعة؛ لكنهما – بلا شك – يحملان بذوراً لا يمكن تجاهلها لهذا الفن الوافد علينا من الغرب في ركاب الحداثة.

ومن التجارب القديمة في هذا المضمار تجربة قحطان المدفعي[(٢)] من خلال مجموعة شعرية صغيرة جُمِعَت في ديوان (فلول) الصادر سنة ١٩٦٥[(٣)]. وقد قدم الناقد العراقي محمد الجزائري نماذج من هذا الديوان كانت في أغلبها مختلةَ النظمِ، وهو في تعليقه عليها يقول: "مجموعة فلول أقرب إلى البعثرة السوريالية التي يمزق المدفعي تكوينها التشكيلي البصري التقليدي، ويحاول أن يعبر – بهذه الوسيلة عن قلق الإنسان من خلال وجدانيات مرتعشة مكظومة ومن خلال موسيقى معمارية، وعبر العودة إلى أسس الشعور الفني بالمفردة، وتركيبها "كونكريتيا" عبر الكلمات كوحدات للبناء [(٤)]، ومن نماذج هذه المُجَسَّدات"[(٥)]:

---

(١) **السابق** : ص١٣٢.

(٢) **قحطان المدفعي** (ولد: ١٩٢٧م)، وهو معماري عراقي كبير، وله تجارب شعرية محدودة.

(٣) صدر عن مطبعة الأهالي في بغداد في طبعة محدودة لا تتجاوز ٣٠٠ نسخة، انظر هامش رقم (٥) ص: ١٤٩ من كتاب: **ويكون التجاوز** ، محمد الجزائري.

(٤) **السابق** : ص : ١٥٠

(٥) نقلناها من كتاب: **ويكون التجاوز**، محمد الجزائري، ص: ١٥٠

لبيك يا شمس القرنفل

ومن الواضح أن النموذج يقدم أربعة أبيات تفعيلية في شكل مجسد لمربع، والمحتوى اللغوي لهذه الأبيات الأربعة مألوف، غير أن تقديمه بهذا التشكيل البصري الكتابي المجَسَّد غير مألوف، وقد يجوز أن نؤول العلاقة بين المربع و المحتوى الذي تتكرر فيه كلمة (لبيك، إليك) على أنها الرغبة في الاحتضان والاحتواء، أو ارتباط المربع وكلمة (لبيك) بالطواف. وهذا لا يمنع كون هذا النموذج الذي قدمناه للمدفعي نموذجًا سطحيًّا للغاية، وكذا الأمر في غيره من النماذج التي قدمها ديوان فلول، والتي يراها الجزائري "لا تملك قوة إقناعها الشعري، بل الشكلي الهندسي في الغالب"[1]. ومع اتفاقنا معه في ذلك نراها خطوة تاريخية وجبت الإشارة إليها.

وثمة قصيدة مُجَسَّدة أخرى أحدث زماناً، وأثر تطوراً لشاعر عراقي آخر هو صادق الصائغ[2] عنوانها :"**هذا قبر المرحوم**"، وقد وردت على هذا النحو[3]:

(١) **السابق**: ص: ١٥١

(٢)نشرت في مجلة : **مواقف** ،صدرت بشكل غير دائم في بيروت ثم توقف صدورها، العدد التاسع، السنة الثانية (آيار، حزيران) سنة ١٩٧٠ ، ص : ١١

(٣) **صادق الصائغ** (ولد ١٩٣٧م تقريبًا)، شاعر وفنان تشكيلي عراقي.

حسـنًا، فأنـا الرجـل المـقتول
الغـول الخطـأ المنقـول، أقـول
وخفّاش الليل عباءة شعبي، هذا
الليـل توسـلت لـه : قلـت:
ستخرج من جسدي العربات مع
الأشباح، وترحل عبر الصحراء
إلى سيناء، ستخرج منه الأقطار
وتـرقص شارلستـون، وتوسلـت
له، قلت له : ما أنت

سوى أنت وما جسدي المقتول سوى ردهة موت، ومؤسسة تجتمع الأيام به، تشرب قهوتها، تتعارف، تعرف مرسوم الإتيكيت، تقول : أقدم نفسي : داعيك مثانة خنزير وأنا أعمدة التلغراف، وداعيك حقول الإقطاعي، حسنًا وأنا كتب الجنس المملوءة بالأخطاء وأكتب شعرًا شعبيًا للأطفال، وأشياءً شيقةً أخرى، لا السكسونَ، ولا (كركةَ) هذا العصر، ولا كل مناشفة العالم يمكنهم تعريف أساسي، لأني فيهم، ولأن عباءتهم وطني، فرجاءً غطوا جسدي، غطوه، فنحن شعاع واحد :

[ده زه، دة زه، ده زه ٥٩ /
عامـة تكـون المـرأة شـريفة
عنـدما تنـام مـع زوجهـا، وعـي
فقط . دعاباتي في الهدف
وفي أسفله لم أربح امرأة إلا
وكنـت متنوعـا بـين فخـذيها .
لقد كنت مُحطمًا في الخدمة
العسكرية ألا ترون ؟ وناجح
في الحب، وأنا الآن مكلف
بـأن أقـول مـا أقـول بمحـض
إرادتي و بدون تعذيب]

أقـول لكـم : كـل مـا قلتـه سـابق لـلأوان، لقـد زوروني

وكان لصوتي جمال الفجيعةْ، وقالوا لدينا شهود، ومستمسكات وإمـرأة الجنـرال ومسـتند المحكمـةْ . وفـي الليـل كنـت وحيـدًا أجـوب الشوارع في كوستريكا، وأسأل أين المراحيض يا مدمزيزل، وأسمع صوتًا يغني : تبـول الحقيقـة فـي ثوبهـا، ترتخي فـوق عشـب العـراق، وتُسـعَف بالبنسلين، وتُسمع قرقعة عابرة . وفي الليل منت مريضًا، وأسمع صوتًا حزينًا : ولكنني مدموزيل برئ، أنا فتنة برجوازية، عشرة تقبل الإنقسام على عشرة، ربما ... إنني ... إنما ... ربما رجل أرق، يقظ، لي هلاكي، أجوب الشوارع في كوستريكو، وأدعو الجميع إلى اليقْظة . وفي الليل كنت وحيدًا ومنتشرًا كالغباشي، وفوق الغصون نزفت اعترافي الأخير: [وحدها الثورة المشعرة، بين أفخاذ شعبي بريئة . وأطفاله وحـدهم أصدقائي]

يتمثل المُجّسَّد البصري لهذه القصيدة في صورة قبر يعلوه صليب، وتتكون هذه الصورة من كلمات القصيدة نفسها، وقد كُتب عنوان القصيدة: "**هذا قبر المرحوم**" بخط يدوى، وفي موضع جانبي على خلاف العادة، إذ العادة أن يحتل العنوان موقع الصدارة في الكتاب .

أما موضوع القصيدة فهو يدور حول القهر النفسي الذي يتعرض له المعتقل السياسي للإدلاء بالاعتراف، فالقصيدة تقدم موقفاً نفسياً لسجين سياسي تعرض لكثير من الإذلال والامتهان، والقصيدة – إذ ذاك – تقدم مقولاً مشتتاً، يفتقد إلى إحكام الربط إلى حد ما، فالصور الشعرية تجرى على غير تسلسل منضبط، كما أنها مفككة مما يجعلها موسومة بالإبهام الناتج عن "افتقار النص إلى الأدوات التي تحقق تماسكه، وهى تلك الأدوات الرابطة"(١).

بيد أن الربط الأقوى الذي يجمع بين هذه الصور في إطار واحد – على الرغم من عدم تناغمها وانسجامها – هو صدورها عن ذات بعينها هي ذات المتكلم باعتبارها مقولاً له، ولهذه الذات حضورها القوى والملموس؛ إذ تبلغ ضمائر المتكلم ثمانية وأربعين ضميراً بين ظاهر ومستتر على اختلافها (أنا، نحن، ياء المتكلم، تاء الفاعل)، وذلك فضلاً عن الإشارة إلى هذه الذات بضمائر الغائب أو الوصف. وصدور هذا القول المتفكك غير المترابط عن هذه ذات الشاعر يجعله أشبه ما يكون بالهذيان الصادر عنها، لاسيما أن بعض الصور تقدم مسوغات هذا الهذيان: (**أقول ما أقول بمحض إرادتي وبدون تعذيب، لقد زوروني، لدينا شهود ومستمسكات، نزفت اعترافي الأخير**)، وهى صور تعكس الضغط النفسي الذي تعرض له فأصابه بهذه الحالة من الرعب و الخوف، ومن ثمَّ الهذيان.

(١) **الإبهام في شعر الحداثة**، د. علي عبد الرحمن محمد القعود ، ص : ٢١٩

وإذا كان الخوف في كثير من قصائد الشعر العربي من الدوافع التي تؤدي إلى إبهام القصيدة؛ "إذ يلجأ الشاعر الخائف إلى تغييب دلالتها حتى لا تكاد تبين"[1] فإن هذه القصيدة لا تنحو إلى هذا المنحى؛ ولكنها تصور ذات الخوف والقهر اللَّذين ينتهيان بالنفس المتعرضة لهما إلى بقايا نفس فاقدة للثقة في ذاتها؛ فهي أشبه ما تكون بالموتى، أو كما يقول الشاعر عن هذه الذات: "فأنا الرجل المقتول".

والقصيدة في مجملها تصور القهر الواقع على الفرد باعتباره واحداً من جماعة مقهورة؛ لكنها كانت سلبيةً إلى حد ما في هذا الصدد، فلم تكن الصور الممثلة للقهر الجماعي بالكثافة نفسها، وانحسرت في صورتين: (**خفاش الليل عباءة شعبي**) (**تبول الحقيقة في ثوبها، ترتخي فوق عشب العراق**)، بل إن الأمر يتطور إلى التنصل من الجانب الجماعي العام، ربما لان الجماعة من منظوره لا تستحق التضحية، أو لأنها خذلته فيما يؤمل منها، ومن ثم لم يستخدم الضمير الجماعي (نحن) سوى مرة واحدة في مقام الاستعطاف: (**غطوا جسدي غطوه فنحن شعاع واحد**)، وقد كانت صوره أحياناً تدعم هذا التنصل من الجماعة، فجسده (**ستخرج منه الأقطار**)، والثورة الشعبية المؤملة تصور في صورة قميئة: (**وحدها الثورة المُشعرة، حول أفخاذ شعبي بريئة**). وهذا التنصل من الحاضر المتمثل في الجماعة مصحوب برهان على المستقل، وتأميل فيه متمثل في الأطفال (**وأكتب شعراً شعبياً للأطفال**) (**وأطفاله وحدهم أصدقائي**)، وقد كانت كل تلك الصور سابحةً في سديم آخر من صور جنسية فجة.

والجنس هاجس باطني في الذات الإنسانية؛ بيد أن الإنسان السوي لا يسمح لهذا الهاجس بأن يبرح ذاته، ولا يسمح لذاته بالاسترسال فيه، أما ما يمكن للإنسان أن يتعرض له من قهر وإذلال لدفعه إلى الاعتراف فقد يكون دافعاً إلى الإفضاء؛ بل

(١) **السابق** : ص: ٢١٨

والإفضاء بكل ما تنطوي عليه الذات، بما فيها من تلك المكبوتات الجنسية التي تطفو على سطح الهواجس و الهلاوس دونما ضابط من رقابة، بل قد تكون متعمدةً باعتبارها رد فعل سلبي للعنف يتمثل في استهانة بكل القيم والمعايير ونسف لها.

وهذه القصيدة بكل ما فيها من إيحاءات وانفعالات تُقَدَّم للقارئ دفعةً واحدةً في صورة مُجَسَّدَة على هيئة قبر يعلوه صليب، فالشاعر يمزج بين إيحاء الفن التشكيلي وإيحاء الشعر المتدرج عبر لحظات متتالية في الزمان فالشاعر –كما يقول ليسنج – "له لحظات متتالية في الزمان، بينما للفنانين التشكيليين لحظة واحدة في المكان"[1]، والقارئ يتمثل القصيدة – قبل الشروع في القراءة – لحظةً واحدةً باعتبارها صورةً ، ثم يقرأ مُسْتَصحباً إيحاءات الصورة، مازجاً بينها تدريجياً وبين صور القصيدة، وبعد الفراغ من قراءة القصّيدة يربط بين الإيحاءات المتولدة عبر الزمان – عنيت صور القصيدة – وبين الإيحاء الماثل في المكان وهو إيحاء صورة الضريح.

والواقع أن بعضاً من صور القصيدة تُسَوَّغ صورة القبر كقوله : (**أنا الرجل المقتول، جسدي المقتول، ردهة موت، غطوا جسدي**)، فالشاعر يفترض موته و إن كان موتاً رمزياً، إلى جانب موت شعبه الذي تخاذل، وهو يمثل هذا الموت بصورة القبر، كما أن العنوان ذا الموضع الجانبي يشير إلى تهميش المشار إليه "**هذا قبر المرحوم**"، وتقديمه في صورة ضئيلة تتناغم مع دلالة القصيدة، وهو في هذا الموت ينتظر البعث، والبعث مرتهن بصورة القبر، فالتنصل من الحاضر المتمثل في الشعب، والتأميل في المستقبل المتمثل في الأطفال إلغاء للحاضر، وانتظار للمستقبل الذي يمكن تمثله في صورة الصليب الذي يعلو القبر، فالصليب – وقف المعتقدات المسيحية – رمز للخلاص والتضحية بالنفس لتنقية النفس البشرية من الخطيئة؛ فالقصيدة –

(١) **الأدب وفنونه**، د.محمد مندور، ص: ٥٨

إذن – في مجملها موت للذاتي و الجماعي، وانتظار للبعث والخلاص، وتشكيلها البصري الكتابي يحاول أن يتناغم مع هذه الإيحاءات المنبعثة منها[1].

ومن النماذج الشعرية المُجَسَّدة قصيدة للشاعر المغربي عبد الله راجع[2] عنوانها **"في البدء اغتاب همومي زمان القمل"**، وهى تنحى المنحى الدلالي ذاته للقصيدة السابقة من حيث القهر والإذلال السياسي الذي يدفع إلى الهذيان والجنون ومنها هذا المقطع[3]:

(١)نود الإشارة إلى بعض الملامح البنائية المهمة في هذه القصيدة التي قد لا تتعلق بصورة التشكيل البصري الكتابي التي حللناها في متن الكتاب، ومنها: (الموسيقا)، فالقصيدة من المتدارك. وهي تأخذ إيقاعاً سريعاً في الجزء العلوي (فعلن) الذي يمثل الصليب بما يتماشى، مع رمزية الخلاص، وهو إيقاع بطيء في الجزء السفلى (فاعلن) والذي يمثل جسم القبر بما يتماشى مع رمزية الموت، أما العبارة النثرية التي تربط الصليب بالقبر والمطوقة بقوسين (**ده زه ده زه ٥٩** / ... **إلى قوله** .. **بدون تعذيب**) والتي يختلط فيها هذيان السجين السياسي بأصوات اللاسلكي والإشارات المتبادلة مع الضباط المحققون؛ فقد يمكن تأويلها من خلال موقعها الكتابي فهي التي تصل بين القبر و الصليب، وبروزها النثري المقوض لموسيقا القصيدة والعازل بين الجزء السريع والجزء الأخير المتباطئ في هذا الموقع الكتابي عينه قد يوحى بروح اليأس وضعف الاتصال بين الموت وبين الخلاص؛ فالعلاقة بينهما واهية إذا ربطنا بين بنيتها وموقعها الكتابي.

(٢) **عبد الله راجع** (١٩٤٨م–١٩٩٠م): شاعر وناقد مغربي

(٣) نشرت القصيدة في مجلة: **آفاق الرباط**، العدد رقم ٧ الصادر في مارس ١٩٨١م، وقد نقلتُ هذه الفقرة من كتاب: **شعر الطليعة في المغرب**، د. عزيز الحسين، ص: ٣٠٨

يتمثل المُجَسَّد البصري لهذا المقطع في صورة دائرة مُفْرغة تحددها الأسطر الشعرية المتآكلة الأطراف من الداخل لتصنع محيط الدائرة، أما المحتوى اللغوي لهذا المقطع فهو صور مفككة تتوالى في سديم من عدم الترابط اللغوي؛ وإن كانت مترابطة في الإيحاء المثير للتقزز والغثيان.

ومن الممكن أن تفسر باعتبارها أخبار متعددة لمبتدأٍ واحد هو (حَضْرُ التجوال) فالخبر الأول مقدم على مبتدئه وهو (نفايات)، والأخبار الباقية تتوالى بعد المبتدأ وهي: (**دوائر قد توحي بالشبق الجنسي، رصاص، قطع من صابون المنجل، رائحة الروث، بغال، نوبات الصرع، القمع الأمريكي، رصاص، تل الزعتر، أجساد يأكلها الصبان، قصائد أحياناً تقرأ في المرحاض، نفايات، رغوة صابونٍ، أمعاء، رائحة الحيض**) .

ومن الممكن اعتبار هذه الصور المتفككة في جملتها أخبارًا متعددة لمبتدأ محذوف، تُرِكَت "ترتطم فيما بينها وتعقد علاقات عنيفة"[(١)]، وهى في النهاية مقرونة بإعلان الشاعر لاسترخائه وجنونه وإصابته بمركب أوديب، وهى مبررات يسوقها لهذه الصور المُفكَّكة غير المتَّسقة.

والصور في جملتها تمثل إحباطاً أو رد فعل للقمع السياسي الذي يتمثل بعضه في (**حَضْرُ التجوال، القمع الأمريكي، رصاص، تل الزعتر**)، وهو المفضي به إلى هذه الفوضى التي هي تبعة من تبعات الصرع و الجنون والهذيان بتلك الألفاظ المقززة القميئة.

وقد جُسَّدت تلك الصور كتابياً في صُورة دائرة ربما كانت على حد قول الشاعر (**توحي بالشبق الجنسي**)، أو ذلك الهوس الجنسي المُطل من خلال صورتها.

---

(١) **السابق**: ص ٣٠٩

والواقع أن الدائرة – فضلاً عن إيحائها الجنسي لمتجانس مع كلمات القصيدة تعبيرًا عن الرفض والاعتراض –توحي بالانتكاس والهزيمة اذ يقال: "دارت عليه الدائرة"، كما توحي بالحصار وعدم القدرة على الفكاك، كما أنها دائرة مفرغة قد توحي بالضغط النفسي الذي يتعرض له المعتقل السياسي لإجباره على الاعتراف، وعندما ينزع هذا الاعتراف يبقى العقل فراغاً أجوفَ ينتهي بصاحبه إلى الهذيان والصرع و الجنون الذي يكون مصحوباً بالدوار، والدائرة مظهر من مظاهر الدوار الذي يصاب به الإنسان فتنبهم في عينيه الصور الماثلة أمامها شأنه تلك الصور السرمدية المتداعية دونما نظام؛ فالدوار مظهر لانعدام القدرة على التمييز واختلاط الأشياء وانطماس معالمها.

ومن نماذج الشعر المُجَسَّد هذا النموذج للشاعر المغربي محمد بنيس[1]، وهو يمثل المقطع الثاني من قصيدة: (**وردة الوقت**) ضمن ديوان كامل مكتوب بهذه الطريقة هو ديوان: "**في اتجاه صوتك العمودي**"[2]:

(١) **محمد بنيس** (ولد في سنة: ١٩٤٨م)، وهو شاعر مغربي من أهم شعراء الحداثة.

(٢) ديوان: **في اتجاه صوتك العمودي** ١٩٨٠م، ضمن الأعمال الشعرية ، توبقال للنشر، الدار البيضاء الطبعة الأولى ٢٠٠٢م (٢٦٦/١)، وقد أورد الماكري هذه الفقرة عينها في كتابه: الشكل والخطاب ص: ٢٤٤، نقلاً عن مجلة الثقافة الجديدة المغربية، باختلاف بين بعض الجمل التي يبدو أن الشاعر قد أعاد صوغها عندما نُشرت القصيدة في الديوان، وقد اعتمدنا على ديوان الشاعر، ونقلنا الفقرة بصورتها الموجودة فيه .

أصبحت هذي الحرقات

كتبي
ودواتي المشتعلة

والمُتَجسد البصري لهذا المقطع: علامة من علامات المرور مرسومة بكلمات القصيدة ذاتها، وهى تدل منع الدخول أو التقدم إلى الأمام، أما المحتوى اللغوي لهذا المقطع فهو يدور حول تحول الطرقات إلى (**خوف تتناقله المرآة، حواجز مستقبلنا، سجناء يطلون على منفى بضفاف الأمواج**)، وهي أخبار متعددة للفعل: (أصبحت) تتمم الجملة: (أصبحت هذي الطرقات...)، وهى كما يبدو صور يجمعها رابط إيحائي يشي بالخوف العنف و الوشاية والفوضى ....الخ، وهذا الأمر ممتد –كما تصوره القصيدة – على كل الطرقات، ويعاد توكيده لفظيًا بالعبارة التي تتوسط الدائرة: (كل الطرقات)، الأمر الذي يؤكد الشمولية والتعميم.

ويلاحظ أن القارئ – إذ يدرك الصورة بشكل كليٍّ في لحظة واحدة – لا يتمكن من قراءتها وإدراك المحتوى اللغوي بالسرعة ذاتها؛ إذ يقلب الورقة ويتحرك معها، وهذه طبيعة غالبة في الشعر ا لمُجَسَّد إذ كلما كان السطر الشعري "أقل قابلية للتعرف كان أكثر قابلية لأن يبصر"[1]، ومن الوارد أن يكون تقليب القارئ للورقة ومعاناته أثناء القراءة مقصوداً منه نقل إيحاء بالمعاناة المنبعثة من الصور ذاتها.

وهذه الصور– عمومًا – بإيحاءاتها الممتدة على كل الطرقات لا تُشجَّع على المضي قدماً، ومن ثم كان تردد الشاعر في عبورها، أو التقدم خلالها، والذي يمثله ا لمُجَسَّد البصري للمقطع في صورة علامة مرور تمنع تقدمه إلى الأمام، وهذه الصورة تختزل التشبيه المتبذل الذي كان من الممكن أن يقال فيه كل هذه الأشياء مثل إشارة مرورية تمنعني من التقدم، وتحول بين الشاعر و(كتبه ودواته المشتعلة)، وعلى ها النحو تكون الصورة التي يقدمها التشكيل البصري الكتابي ذات وظيفة بلاغية تحل فيها

(١) **الشكل والخطاب**، محمد الماكري، ص: ١١٢

"محل علاقات نحوية كالإسناد أو الإضافة وحتى الوصف"[1]وهذه الصورة تقدم إيحاء هذا التشبيه دون وجوده لغوياً، فهي توحي بالتردد في العبور والتلكؤ في اقتحام هذه الأهوال، وتضع القارئ في موقف الحيرة الذي يعيشه الشاعر، أيتقدم مستهيناً ؟ أم يلتزم بقوانين المرور وهى كشأن كل القوانين الظاهرية التي تستبد بالحياة عندما يُعتدى على الآخرين، ويكون هذا الاعتداء باسم القانون أيضاً!!

وبعد: يتضح لنا أن الشعر المُجَسَّد الحداثي أكثر ثراءً من سوابقه التراثية، فهو لا ينحصر في شكل بذاته، وإنما يتعدد بتعدد المعاني المقصودة، كما أن الربط بين القول الشعري والتشكيل البصري الكتابي المُجَسَّد يعتمد بشكل أكبر على التخيل الذي يثير ذهن القارئ من خلال القراءة البناءة المتفاعلة مع النص.

على أن هذه التجربة الحديثة تنطوي على نقطة في غاية الأهمية من الواجب التوقف عندها، فأغلب هذه الأعمال الشعرية ذات التشكيل البصري الكتابي المُجَسَّد لم يكن الشاعر هو المنفذ لها؛ وإنما كان يدفع بعمله الشعري إلى خطاط يتولى تنفيذه؛ ومن ثم افتقدت تلك الأعمال مصداقيتها وأهميتها في رأى كثير من الدارسين إذ المُرسل – من وجهة نظرهم – هو الخطاط والرسام لا الشاعر ذاته[2].

(١) **فقه الاختلاف**، د. محمد فكرى الجزار، ص : ١٠١

(٢) انظر على سبيل المثال:

- **شعر الطليعة في المغرب**، د. عزيز الحسين، ص: ٢٦٤
- **الشكل والخطاب**، محمد الماكرى، ص: ٢٣١
- **القصيدة التشكيلية**، د. محمد التلاوي، ص: ٣٤٧

ومن الطريف أن هذه التجربة تتكرر بشكل معاكس في الفن التشكيلي؛ إذ يلجأ الفنانون التشكيليون إلى قصائد شعرية ويرسمونها في لوحات بديعة دون أن يكون للنص الشعري دور أكثر من الدور التشكيلي الجمالي[١].

وفي النهاية لم تكن هذه التجربة مَرْضياً عنها تماماً، قديمها وحديثها في ذلك سواء؛ وقد وردت في صدر هذه الدراسة مقولة ابن الأثير الذي اعتبر هذا اللون من الشعر ضرباً من ضروب الشعبذة [٢]، وقد وصفت بعض الأعمال الشعرية الغربية التي تنهج هذا النهج التجسيدي بأنها: "خطيئة ضد روح القدس"[٣]، وقد اتَّخذ لفيف من نقادنا المعاصرين موقف الرفض عينه، فهذه القصائد في وجهة نظرهم تجربة غير ناضجة وغير موثوق في نجاحها، ولا تلبي مطالب الجماهير[٤].

---

(١) أقيم في سنة: ١٩٩٧ معرض فني تشكيلي للفنانة الفرنسية كيلر زاند Keeler Zand في مكتبة مبارك العامة بحي الدقي في الجيزة (مكتبة مصر العامة الآن)، وكانت تُقَدِّم فيه لوحات رسمت فيها أبياتاً من الشعر العربي القديم خاصة المتنبي؛ مع العلم بأنها لا تجيد العربية، فقط كانت تنقل أبيات الشعر وتعيد تشكيلها في مناظر متخيلة، وقد طالعتُ هذه اللوحات ووقائع المعرض سنة: ٢٠٠١م في مصوَّرة فديو تم تصويرها يوم ١٩٩٧/٦/١٩م، وهي محفوظة على شريط فديو رقم: MPI.٣٩ ضمن مقتنيات المكتبة السمعية والبصرية بالفرع الرئيسي بالدقي، ولا أعلم إذا كانت المكتبة قد تخلصت من هذه الأشرطة القديمة أم أنها قد حولتها إلى أقراص رقميّة مع التقدم التكنولوجي المعاصر، ولكن – على كل حال – يستطيع المهتمون أن يجدوا الكثير من هذه التجارب الفنية التشكيلية في مجال تحويل الشعر إلى لوحات عبر مدونات الفنانين والكثير من المواقع الإلكترونية المعنية بهذا الشأن.

(٢) راجع كتابه: **المثل السائر**، (٣/٢١١).

(٣) راجع: **اللغة في الأدب الحديث**، جاكوب كورك، ص : ٢٦١

(٤) انظر في ذلك:

- **الشكل والخطاب**، محمد الماكري، ص: ٢٣٠
- **ويكون التجاوز**، محمد الجزائري، ص: ١٥٩
- **في القول الشعري**، د. يمنى العيد، ص: ١٥٦

وأخيرًا نقول – في رأينا – إن هذا الشعر المُجسَّدَ قد لا يخلو من ثراء فني؛ ولكنه في كل الأحوال (سواء كان الشاعر هو المنفذ للخطاطة البصريّة، أم أنه دفعه إلى غيره فنفذها، وسواء كان التنفيذ تبعا لخطة الشاعر أو فكرة الرسام) أقول: في كل هذه الأحوال يكون الشعر رافدًا من روافد العمل الفني نفسه، واللغة مجرد أداة من ضمن أدوات عديدة، والشعر فن لغوى في المقام الأول، واللغة هي المادة الوحيدة التي ينبغي أن يتشكل منها أولاً وأخيراً، ولابد أن تظل كذلك حتى يمكن الحكم على تلك التجارب بأنها شعر وليست فنا آخر.

ملحق تعريفي

بالمصطلحات الواردة

في الكتاب

١-**التشكيل البصري الكتابي**: هو الصور الكتابية التي تُنظَّم بها القصيدة على الورق لتتيح لها أبعادًا فنية وجمالية، ولا يكون التشكيل البصري الكتابي على صورة واحدة؛ وإنما يختلف من قصيدة إلى أخرى تبعًا لمقاصده الفنية. وللتشكيل البصري الكتابي عناصر متعددة يتشكل منها.

٢-**تنامي الأسطر الشعرية وتقلصها**: تتزايد الأسطر الشعرية عندما تعبر عن موقف إيجابي لتكون على شكل هرم معتدل، أو تتناقص عندما تعبر عن موقف سلبي، لتكون على صورة هرم منكَّس.

٣-**الفراغ** : بياض الصفحة، يوزعه الشاعر بكيفيات متعددة بين الكلمات ليعكس مواقف معينة يريد الإيحاء بها والتعبير عنها.

٤-**التشذير**: تمزيق طباعي للكلمة بحيث يظهر كل حرف منفردًا، أو كل مجموعة من الأحرف بشكل منفرد، يقصد به التعبير عن دلالة التفسخ والانفصال، وقد يكون هذا التفسخ والانفصال في ذات المتكلم نفسه، أو غير ذلك من الدلالات وفقًا للسياق.

٥- **النبر البصري**: كتابة كلمات أو مقاطع من القصيدة بخط أسود غليظ للفت انتباه القارئ إليها، وتمييزها، وإعطائها إيحاءً بالقوة والبروز أو غير ذلك من الدلالات التي يمكن اكتشافها وتأويلها من السياق.

٦-**المخافتة البصرية**: كتابة كلمات أو مقاطع من القصيدة بخط رفيع أقل سمكًا من الخط المألوف الذي تكتب به القصيدة، لإعطائه إيحاءً بالضعف، أو غيره من الدلالات التي يمكن اكتشافها وتأويلها من السياق .

٧-**القصيدة ذات المسارين**: قصيدة يتفرع منها نهران للقراءة، أو تأخذ الكتابة فيها مسارين مختلفين، لكي يعبر كل مسار كتابي عن بعد من أبعاد التجربة الشعرية، أو جانب ما من جوانبها.

٨-**الكتابة الممتدة**: كتابة تكتسح البياض، وتكون أشبه بالكتابة النثرية، وكثيرًا ما تكون ناتجة عن استخدام التدوير في القصيدة، بحيث تكون القصيدة كلها بيتًا شعريًا واحدًا؛ وقد تدل على تصاعد ذروة الموقف الشعري، لكنها في الغالب تكون مفرغة من الدلالة.

٩-**التأطير**: وضع مقطع أو عدة جمل من القصيدة داخل إطار، وذلك لتمييزه، والإيحاء بدلالة خاصة بالمُؤَطّر دون سواه، وقد تدل على التكتم والاحتباس، أو ما شابه ذلك وفقًا لسياق القصيدة.

١٠- **الإلصاق**: إلصاق جسم غريب عن القصيدة، قد يكون عبارات نثرية، أو عامية، أو أشكالاً ورسومًا، ويحاول الشاعر أن يناغم بين الملصقة والبناء الفني للقصيدة للدلالة على معنى مقصود يحدده سياق القصيدة.

١١- **البناء المقطعي** : تقسيم القصيدة إلى مقاطع متميزة بصريًا، قد تكون معنونة بعناوين داخلية، أو غفلاً من العنوان، أو مميزة بأرقام حسابية، وتربط هذه المقاطع فيما بينها بروابط مختلفة، لتشكل في مجموعها علاقة كبرى تتعلق بالبنية الكلية للقصيدة.

١٢- **البناء المقطعي المتدرج**: تتوالى المقاطع في القصيدة متدرجةً من الأول إلى الأخير؛ بحيث يكون كل مقطع نتيجة لما سبقه، ومسببًا لما بعده، وقد يختل بناء القصيدة لو أعيد ترتيب المقاطع.

١٣- **البناء المقطعي الحلزوني**: تدور مقاطع القصيدة كلها حول محور واحد يحاول كل مقطع أن يعبر عنه بكيفية مختلفة، بحيث تؤدي المقاطع كلها إلى نفس النهاية، وإن اختلفت في الكيفية والدلالة.

١٤- **البناء المقطعي المتناقض**: يغلب فيه أن تكون القصيدة مكونةً من مقطعين، لكل منهما دلالة مباينة للآخر، بحيث يعكس اجتماعهما تناقضات النفس البشرية، أو الموقف الذي تعبر عنه القصيدة.

١٥- **البناء المقطعي المتوازي**: يقدم كل مقطع إيحاءً شبيهًا بإيحاء المقاطع الأخرى في القصيدة، مع أن لكل مقطع دلالاته ومحتواه المختلف، فالمقاطع لا تتكرر، ولكنها تقدم دلالات متوازية.

١٦- **البناء المقطعي المتفكك**: لا تتفق مقاطع القصيدة في بعد دلالي واحد، فلكل مقطع دلالته وموضوعه، ويجتهد القارئ للربط بين هذه المقاطع على نحو ما، قد يستلهمه من عنوان القصيدة، أو من بعض العلاقات الخفية التي يلمحها في المقاطع.

١٧- **العنونة الداخلية**: تمييز كل مقطع بعنوان مستقل، للتعبير عن بعض مراحل التجربة الشعرية، أو للإشارة إلى الانعطافات الحادة في دلالة القصيدة.

١٨- **الشعر المُجَسَّد**: تقديم القصيدة كاملة، أو مقاطع منها في صورة مجسَّدة مرسومة على الورق، بحيث يدركها القارئ باعتبارها صورةً أولاً، وترتبط هذه الصورة بدلالة القصيدة عن طريق التناغم معها في الإيحاء بمعنى مشترك، أو تكون رسمًا لما تعبر عنه القصيدة دلاليًا.

قائمة

المصادر والمراجع

أولًا:

القرآن الكريم، (جلَّ مُنَزِّله وعلا وتباركت أسماؤه)

ثانيًا:

الكتاب المُقدَّس (العهدين: القديم والجديد)، دار الكتاب المُقدَّس.

ثالثًا: المصادر الأدبيّة:

(أ) الأعمال الكاملة، والدواوين الكليّة، والمجاميع الشعريّة.

١. **الأعمال الشعرية الكاملة**، حيدر محمود، مكتبة عمَّان الأردن، ١٩٩٠م.

٢. **الأعمال الشعرية الكاملة**، سميح القاسم دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣

٣. **الأعمال الشعريّة الكاملة**، عبد المنعم عواد يوسف، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.

٤. **الأعمال الشعرية الكاملة**، عدنان الصائغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

٥. **الأعمال الشعرية الكاملة**، فاروق شوشة، الدار السعودية للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية ١٩٨٧.

٦. **الأعمال الشعرية الكاملة**، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٧م.

٧. **الأعمال الشعرية الكاملة**، محمد بنِّيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.
٨. **الأعمال الشعرية الكاملة**، مُعين بسيسو، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة: ١٩٨٧م.
٩. **الأعمال الكاملة**، أحمد عبد المعطي حجازي، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م.
١٠. **الأعمال الكاملة**، أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر)، دار العودة، بيروت الطبعة الخامسة، ١٩٨٨م.
١١. **الأعمال الكاملة**، أمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة، (دون تاريخ).
١٢. **الأعمال الكاملة**، بلند الحيدري، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٩٢.
١٣. **الأعمال الكاملة**، فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
١٤. **الأعمال الكاملة**، محمد عفيفي مطر، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
١٥. **الأعمال الكاملة**، محمد علي شمس الدين، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٩٣.
١٦. **الأعمال الكاملة**، محمد علي شمس الدين، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الأولى ١٩٩٣.
١٧. **الأعمال الكاملة**، مظفر النواب، دار قنبر، لندن ١٩٩٦م.
١٨. **ديوان العقاد**، عباس محمود العقاد، مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج بأسوان مصر ١٩٦٧م.

١٩. **ديوان حافظ إبراهيم**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، طبعة حديثة صدرت سنة: ٢٠٠٢م.

٢٠. **ديوان سعدي يوسف**، سعدي يوسف، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٨

٢١. **ديوان صلاح عبد الصبور**، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت ١٩٨٦م.

٢٢. **ديوان محمود درويش**، محمود درويش، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية عشرة ١٩٨٧م.

٢٣. **الديوان**، سليم بركات، دار التنوير، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

٢٤. **مخطوط في العشق** (مجموعة شعريّة مكونة من ثلاثة دواوين)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٠م.

(ب) الدواوين المنفردة

١. **امرأة من أقصى الريح**، إدريس عيسى، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، الطبعة الأولى: ١٩٨٩م.

٢. **إيقاعات بَصْريّة**، كاظم الحجاج، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٧م.

٣. **دفتر الأحوال والمقامات**، زهير أبو شايب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

٤. **الدماء تدق النوافذ**، ممدوح عدوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.

٥. **رماد هسبريس**، محمد الخمار الكنوني، توبقال للطابعة والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: ١٩٨٧.

٦. **شظايا**، أحمد سويلم، دار الشروق، القاهرة وبيروت، الطبعة الأولى: ١٩٩٣.

٧. **الفتى النهر، والجنرال، الحواريات**، إبراهيم نصر الله، دار الشروق، عمَّان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.

٨. **لافتات ٣**، أحمد مطر، منشورات بيت الحكمة، القاهرة، ١٩٩٥م.

٩. **من مذكرات خماسي** للشاعر التونسي: الميداني بن صالح (١٩٢٩م-٢٠٠٦م)، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٧٧م.

١٠. **الوشم وارتجافات العذارى**، يسري فودة، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

١١. **وقت لاقتناص الوقت**، فاروق شوشة، دار الغريب للطباعة، القاهرة، ١٩٩٦م.

١٢. **الوقوف بامتداد الجسد على قصيدة الساعة الثانية**، حسن النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى: ١٩٧٧م.

١٣. **يا عنب الخليل**، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣م.

(ج) قصائد نُشرت في دوريات

١. **اعترافات عروة بن الورد أمام المحقق**، وليد منير، مجلة: **الكرمل**، يصدرها الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا، قبرص، العدد ١٤ لسنة ١٩٨٤.

٢. **القزم**، فاروق شوشة، في مجلة: **سيداتي آنساتي**، التي تصدر عن الشركة الإعلامية العربية للطباعة والنشر، القاهرة، العدد (٨) ١٥ أكتوبر ١٩٩٥.

٣. **هذا قبر المرحوم**، صادق الصائغ، مجلة : **مواقف**، صدرت بشكل غير دائم في بيروت ثم توقف صدورها، العدد التاسع، السنة الثانية (آيار، حزيران) سنة ١٩٧٠.

٤. Flash back، محمد الطوبي، مجلة: **إبداع** المصريّة، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، العدد الرابع، أبريل ١٩٩٩

ثالثاً: مراجع المادة العلميّة

(أ) المعاجم والموسوعات اللغويّة والأدبيّة والعلميّة

١. **الأعلام وتراجم لأشهر الرجال والنساء والمستعربين والمستشرقين**، لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة التاسعة، ١٩٩٠م.

٢. **قاموس الكتاب المقدس**، إعداد نخبة من الأساتذة ذوى الاختصاص ومن اللاهوتيين ، دار الثقافة، القاهرة، الطبعة العاشرة: ١٩٩٥م.

٣. **لسان العرب**، محمد جمال الدين بن منظور، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

٤. **مختار الصحاح**، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، عني بترتيبه: محمود خاطر ، منشورات دار الحديث، القاهرة (دون تاريخ).
٥. **المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم**، د : محمد عناني ، الشركة المصرية العالمية (لونجمان) القاهرة، الطبعة الثانية: ١٩٨٧م.
٦. **المعجم الصوفي، الكتاب الشامل لألفاظ الصوفية ولغتهم الاصطلاحية، ومفاهيمهم، ومعاني ذلك ودلالاته**، عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
٧. **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٢.
٨. **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت الطبعة الرابعة، ١٩٧٤م.
٩. **موسوعة الإبداع الأدبي**، د. نبيل راغب ، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.
١٠. **الموسوعة العربية المُيسرة**، تأليف وترجمة جماعية، مؤسسة أعمال الموسوعة، المملكة العربية السعودية، الرياض، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.

(ب) الكتب التراثيّة القديمة

١. **إحكام صنعة الكلام**، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة العربية، بيروت،(دون تاريخ).
٢. **الأغاني**، أبو فرج الأصفهاني، تحقيق عبد الستار أحمد فرج، دار الثقافة، بيروت (دون تاريخ).

٣. **تاريخ الطبري – تاريخ الأمم والملوك**، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار سويدان، بيروت لبنان، (دون تاريخ).

٤. **الحيوان**، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٢٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ١٩٩٦م.

٥. **الشعر والشعراء**، أبو محمد بن عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، تحقيق: حسن غنيم ومحمد عبد المنعم رمضان ، دار إحياء العلوم، بيروت ١٩٨٤م.

٦. **الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: د. مفيد قميحة ،دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية: ١٩٨٤م.

٧. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة: ١٩٧٤م.

٨. **عيار الشعر**، لابن طباطبا العلويّ (ت٣٢٢ هـ)، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالإسكندرية مصر، الطبعة الثالثة (دون تاريخ).

٩. **عيون الأخبار**، أبو محمد عبد الله ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: لجنة دار الكتب، طبعة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٣م.

١٠. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوى طبانة ، نهضة مصر، القاهرة (دون تاريخ).

١١. **مفتاح العلوم**، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت٦٢٦هـ) تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة الرسالة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.

١٢. **مقدمة ابن خلدون**، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون (ت٨٠٨ هـ)، تحقيق: د. على عبد الواحد وافي، نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، الطبعة الثالثة (دون تاريخ).

١٣. **الموازنة بين أبى تمام والبحتري**، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت٣٧٠ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الميسرة، بيروت ١٩٨٧م.

١٤. **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، أبو عبيد الله المرزباني (ت٣٨٤هـ)، تحقيق: محمد على البجاوى، منشورات: دار الفكر العربي، القاهرة، (دون تاريخ).

١٥. **نقد الشعر** لقدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (دون تاريخ).

١٦. **وفيات الأعيان** لابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت: ١٩٧٢م.

(ج) الكتب العربيّة الحديثة، والكتب المترجمة إلى العربيّة

١. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، د: إحسان عباس ، دار الشروق، عمَّان، الطبعة الثانية ١٩٩٢م.

٢. **الأدب وفنونه**، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٦م.

٣. **أساليب الشعرية المعاصرة**، د. صلاح فضل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.

٤. **أساليب الشعرية المعاصرة**، د: صلاح فضل، ص: ٢٢٧

٥. **الأسلوبية والأسلوب**، د. عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٣م.

٦. **أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية**، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٧. **أصول الإلقاء، والإلقاء المسرحي**، فرحان بلبل، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

٨. **أنشودة أنجولا**، بيتر فايس، ترجمة : يسري خميس، وزارة الإرشاد والإنباء الكويتية، الكويت ١٩٧٠م.

٩. **الإيهام في شعر الحداثة، العوامل والظواهر واليات التأويل**، د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، ٢٠٠٢م.

١٠. **بحوث في الرواية الجديدة**، ميشال بوتور، ترجمة : فريد انطونيوس، عويدات للنشر، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م.

١١. **بديع التحبير، شرح ترجمان الضمير**، محمد بدر الدين الرافعي الخلوتى، المطبعة العلمية بمصر، (١٢٣١هـ=١٨٩١م).

١٢. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، د: صلاح فضل ، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت ١٩٩٢م.

١٣. **بناء لغة الشعر**، جون كوين، ترجمة د أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م.

١٤. **تحليل النص الشعري، بينية القصيدة**، يوري لوتمان، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

١٥. **الترقيم وعلاماته في اللغة العربية**، أحمد زكي باشا، المطبعة الأميرية بمصر، ١٩١٢م.

١٦. **التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية**، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.

١٧. **تقنيات الكتابة، القصة القصيرة والرواية**، (مجموعة من المؤلفين الأجانب)، ترجمها د: رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، سوريا الطبعة الأولى ١٩٩٥.

١٨. **حروف التاج وعلامات الترقيم ومواضع استخدامها**، عبد القادر عاشور، مصلحة المساحة المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٣٢م.

١٩. **حياتي في الشعر**، صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.

٢٠. **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي (بيروت والدار البيضاء) الطبعة الثانية، ١٩٩٠م.

٢١. **السوريالية**، إيفون دوبليسس، ترجمة: هنرى زغيب، منشورات: عويدات، بيروت وباريس، الطبعة الأولى: ١٩٨٣.

٢٢. **سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى**، نازك الملائكة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٢٣. **سيكولوجية فنون الأداء**، جيلين ولسن، ترجمة، شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠٠٠م.

٢٤. **شعر الطليعة في المغرب**، د. عزيز الحسين، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

٢٥. **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها**، محمد بنيس، الجزء الثالث : **الشعر المعاصر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.

٢٦. **الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي**، رشيد يحياوي، دار أفريقيا الشرق (الدار البيضاء، المغرب) الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

٢٧. **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٩٤م، ص: ٩٤

٢٨. **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، د. عبد العزيز المقالح، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.

٢٩. **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، إليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.

٣٠. **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، عباس محمود العقاد، نهضة مصر للنشر، القاهرة (دون تاريخ)، وقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب سنة: ١٩٣٧م.

٣١. **الشعراء وإنشاد الشعر**، د. على الجندي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٨م.

٣٢. **الشعرية العربية**، أدونيس على أحمد سعيد، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى: ١٩٨٥.

٣٣. **الشفاهية والكتابية**، والتر ج . أونج، ترجمة : حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٤.

٣٤. **شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد**، د : صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٩م.

٣٥. **الشكل والخطاب، مدخل لتجليل ظاهراتي**، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى: ١٩٩٨م.

٣٦. **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية** ، محمد بنيس، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.

٣٧. **العروض الواضح**، د. ممدوح حقي، دار الكتب العربية (لم يُذكر عنوان الناشر) الطبعة الأولى: ١٩٨٨م.

٣٨. **علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي**، د: محمد جمال صقر، منشورات: المؤسسة السعودية للنشر، القاهرة ٢٠٠٠م.

٣٩. **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، د: صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

٤٠. **علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن**، سامي إسماعيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ١٩٩٨م.

٤١. **علم الفراسة العام**، جورجي زيدان، مطبعة الهلال بالفجالة، مصر١٩٠١م

٤٢. **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، د.علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٢م.

٤٣. **العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر**، د. أحمد كُريِّم بلال، دار النابغة للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م.

٤٤. **فقه الاختلاف، مقدمة تأسيسية في نظرية الأدب**، د: محمد فكري الجزار، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩م، ص: ١٠٠

٤٥. **فن الإلقاء بين النظرية والتطبيق**، نجاة علي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٦.

٤٦. **في أدب مصر الفاطمية**، د.محمد كامل حسين، دار الفكر العربي، القاهرة (دون تاريخ).

٤٧. **في القول الشعري**، يمنى العيد، توبقال للنشر، الدار البيضاء الطبعة الأولى: ١٩٨٧م.

٤٨. **في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة**، د. أحمد درويش، منشورات دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

٤٩. **القصيدة التشكيلية**، د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨م.

٥٠. **قضايا الشعر المعاصر**، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثامنة، ١٩٩٢.

٥١. **قضايا الشعرية**، رومان ياكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر (الدار البيضاء)، الطبعة الأولى: ١٩٨٨م.

٥٢. **الكلمة والمجهر، دراسات في نقد الشعر**، د : أحمد درويش، دار الثقافة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى: ١٩٩٤م.

٥٣. **اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، بحث في النظرية**، د، محمد العبد، دار الفكر العربي للنشر والدراسات والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

٥٤. **اللغة في الأدب الحديث، الحداثة و التجريب**، جاكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، الطبعة الأولى: ١٩٨٩.

٥٥. **اللغة والشكل، الكتابة التجريبية في الشعر العربي المعاصر، علاء عبد الهادي نموذجاً**، أبجد ريان، مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

٥٦. **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**، د. ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، الطبعة السابعة: ١٩٨٨م.

٥٧. **مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني**، د: بكرى شيخ أمين، دار الافاق الجديدة بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م.

٥٨. **مع الشعراء**، د. زكى نجيب محمود ، دار الشروق، القاهرة وبيروت، ١٩٨٨م.

٥٩. **مناورات الشعرية**، د. محمد عبد المطلب، دار الشروق، القاهرة وبيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٦م.

٦٠. **موسيقا الشعر**، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة السادسة، ١٩٨٦م.

٦١. **نظرية الأدب**، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م.

٦٢. **هذا الشعر الحديث**، عمر فرّوخ، دار لبنان للنشر والطباعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.

٦٣. **ويكون التجاوز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث**، محمد الجزائري، وزارة الإعلام العراقية، بغداد ١٩٧٤م.

(د) الدوريات

١. **آفاق ثقافية** (تصدر عن فرع الثقافة بالإسكندرية)، **مدخل لدراسة الإيقاع البَصَري في القصيدة الحديثة**، مراد حسن عباس،، العدد الأول، يناير ٢٠٠٠

٢. **ألف** (تصدر عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة)، **التشكيل المكاني وإنتاج المعنى، الصفحة الشعرية عند أمل دنقل**، حازم شحاتة، (العدد ٦ لسنة ١٩٨٦).

٣. **عالم الفكر** (تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت)، **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، عبد الستار محمد العوني، العدد الثاني، المجلد السادس والعشرون (أكتوبر، ديسمبر ١٩٩٧).

٤. **فصول** (تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)، القاهرة:

- **التجريب في القصيدة المعاصرة**، وليد منير، العدد الأول، صيف ١٩٩٧م.
- **تقنية الكولاج الروائى**، د. صلاح فضل، (العدد الثاني، صيف ١٩٩٢)
- **هذا الكتاب وياما فيه**، كمال أبو ديب، العدد الثاني، خريف ١٩٩٧م.

٥. **الوحدة:** (تصدر عن المجلس القومي، للثقافة العربية بالمغرب)، (مجموعة مقالات متنوعة لعدد من الكتاب)، العدد: (٥٨-٥٩)، الصادر في أغسطس ١٩٨٩م.

(هـ) المخطوطات

١. (**الوافي في نظم القوافي**) أبو الطيب صالح بن يزيد الرندي، (المتوفى سنة: ٦٨٤هـ)، مخطوط محفوظة في دار الكتب المصرية برقم: (أدب تيمور٦٠٣).

(و) الرسائل العلمية الجامعية غير المنشورة

١. **دراسة نقدية في معمارية الشعر العربي المعاصر – المقطع نموذجاً**، حسام محمد عقل، رسالة ماجستير قدمت إلى كلية دار العلوم – جامعة القاهرة سنة ١٩٩٦م.

(ز) كتب باللغة الإنجليزية

١. Myers, Jack and Michael Simms, **The Longman Dictionary of Poetic Terms** , Longman , New York & London (١٩٨٨)

٢. SHAW, Harry, **Punctuate It Right** , New York: Harper and Row publishers, ١٩٨٦

السيرة العلميّة للمؤلف

- الدكتور: أحمد كُريِّم حسين محمد أحمد بلال، كاتب وناقد مصري، ولد في مدينة: ملوي بصعيد مصر في ٢٠ فبراير ١٩٧٤.
- تخرج في دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٩٦ م، وحصل منها على درجتي: الماجستير عام ٢٠٠٣م بامتياز، والدكتوراه عام ٢٠١٠م بمرتبة الشرف الأولى.

له من الكُتُب:

١. **جدلية الرمز والواقع؛ دراسة نقدية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال،** صدر عن: مدارات الخرطوم ٢٠١١م.
٢. **النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر،** دار النابغة، القاهرة، ٢٠١٤م.
٣. **الرؤى الثورية في القصة والرواية،** دار المناهج، عمّان، ٢٠١٥م.
٤. **بوابة الريح والنخيل، دراسة نقدية في أثر شاعرية الثبيتي على الشعر السعودي،** النادي الأدبي بمكة المكرمة، بالاشتراك مع دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٧م.
٥. **العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر،** منشورات دار النابغة، القاهرة، ٢٠١٨م.
٦. **خرائط الجنوب** (دراسة نقدية في أعمال الشاعر السعودي محمد يعقوب)، نادي نجران الأدبي ودار أروقة بالقاهرة، ٢٠١٩م.
٧. **مهارات الفصاحة والكتابة الأدبية،** قناديل للنشر والتوزيع، جدَّة، ٢٠١٩م (كتاب تعليمي لغير المتخصصين).
٨. **المحظورات في الكتابة الروائيّة، دراسة نقدية تطبيقية،** كتارا للنشر والتوزيع، الدوحة، ٢٠٢٠م.

له عدة أبحاث نقدية منها:

(بعض هذه الدراسات مرفوع على شبكة الإنترنيت والمواقع الإلكترونية المتنوعة)

١. **الفجوات الدلالية في القصة القصيرة – دراسة نقدية في مجموعة: القرار الأخير لنجيب محفوظ**؛ صدرت في كتيب صغير عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، عنوانه: أصداء السيرة والفجوات الدلالية، ٢٠١١م.

٢. **العدل الاجتماعي في إطار الرؤية الشعرية**، مجلة إبداع، القاهرة، إبريل ٢٠١٤م.

٣. **الطابع الإسلامي في شعر الأزهريين**، الثقافة الجديدة، القاهرة، مايو ٢٠١٤م.

٤. **حكومة الإسلام بين النموذج الشرعي والواقع التطبيقي.. قراءة نقدية في رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ**، الثقافة الجديدة، القاهرة، يوليو ٢٠١٤م.

٥. **تناقضات الحارس السجين، دراسة في شعر حسن فتح الباب**، الثقافة الجديدة، القاهرة، نوفمبر ٢٠١٥م.

٦. **تشكلات النص الأدبي في مواقع التواصل الاجتماعي، النص الشعري على فيسبوك نموذجا**، ضمن بحوث المؤتمر الدولي للغة العربية والنص الأدبي على الشبكة العالمية، جامعة الملك خالد، السعودية،(المجلد الثاني).

٧. **جدلية الدين والحداثة الشعرية**، أوراق نماء (١٧٩)، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، ٢٠١٨م.

٨. **الأزمة الحضارية وصورة الغرب في روايات علاء الأسواني**، أوراق نماء، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، ٢٠١٩م.

٩. **مجموعة متنوعة من المقالات الأدبية والنقدية المبسَّطة** نشرت في الصحف المصرية (القاهرة، المسائية)، والسودانية (الصحافة).

١٠. **مقالات نقدية متنوعة منشورة على مواقع متنوعة عبر الفضاء الإلكتروني.**

- حصل على ست جوائز في النقد الأدبي هي:

١. **جائزة إحسان عبد القدوس في النقد القصصي**، القاهرة، ٢٠١١م.
٢. **جائزة الطيب صالح العالمية في النقد الأدبي القصصي**، الخرطوم، ٢٠١١م.
٣. **جائزة وزارة الثقافة المصرية (الهيئة العامة لقصور الثقافة) في المقال الأدبي**، القاهرة، ٢٠١٢م.
٤. **جائزة جريدة الجمهورية في النقد الأدبي (كتاب الجمهورية)**، القاهرة، ٢٠١٢م.
٥. **جائزة مجمع اللغة العربية بالقاهرة في الدراسات الأدبية**، القاهرة، ٢٠١٣م.
٦. **جائزة «كتارا» في النقد الأدبي الروائي**، الدوحة، ٢٠١٩م.

شارك بأوراق بحثية في عدة مؤتمرات في النقد الأدبي، منها:

١. مؤتمر أدباء الصعيد (المنيا ٢٠١٤م).
٢. مؤتمر الأدب في وسط الصعيد (الوادي الجديد ٢٠١٥م.
٣. مؤتمر الأدب العربي على الشبكة العالمية (جامعة الملك خالد بأبها ٢٠١٧م).
٤. مؤتمر الأدب الشعبي (الهيئة العامة لقصور الثقافة، المنيا، ٢٠١٨م).

للتواصل مع المؤلف:

البريد الإلكتروني: ahmedkorimblal@yahoo.com

صفحة الفيسبوك:

https://www.facebook.com/ahmedkorimblal

فهرس

- **المقدمة** ٧
- **مدخل تمهيدي تاريخي** ١٧

أولاً: إبراز جمالية خطِّية من خلال صياغة شعريّة خاصة ٢٤

ثانيًا: إبراز كلمة أو معنى من خلال الكتابة ٢٥

ثالثًا: إتاحة كيفيات متعددة للقراءة ٢٥

رابعًا: تقديم الشعر في شكل مرسوم ٢٧

تعليق عام على النماذج الأربعة ٢٧

- **الفصل الأوّل: التنسيق الداخلي لكتابة القصيدة** ٣١

أولاً: تنامي الأسطر وتَقَلّصها ٣٩

ثانيًا: توظيف الفراغ ٤٣

ثالثًا: التشذير ٥٠

رابعًا: النبر والمخافتة البصريّان ٥٥

خامسًا: ازدواج مسار الكتابة ٦٢

سادسًا: المزج بين كتابة التفعيلي والعمودي ٧٥

سابعًا: الكتابة بخط اليد ٧٩

ثامنًا: الكتابة الممتدة ٨٧

- **الفصل الثاني: العلامات غير اللفظيّة** ٩٥

أولاً: علامات الترقيم ٩٩

(أ) التوجه الدلالي للترقيم ١٠٠

(ب) التوجه الأسلوبيّ للترقيم ١٠٨

(ج) التوجه البنائي للترقيم ١١١

ثانيًا: التأطير ١٢١

ثالثًا: رموز الأعداد، والرموز الرياضيّة ١٢٧
- **الفصل الثالث: الإلصاق** ١٣١
أولاً: إلصاق النثر العربي الفصيح ١٣٥
ثانيًا: إلصاق الكلمات العامية العربيّة ١٤٤
ثالثًا: إلصاق الكلمات غير العربيّة ١٥٢
رابعًا: إلصاق الأشكال والرسوم ١٥٩
- **الفصل الرابع: البناء المقطعيّ** ١٦٥
أولاً: أنماط البناء المقطعيّ ١٧٠
(١) البناء المقطعي المُتدرِّج ١٧٠
(٢) البناء المقطعيّ الحلزوني ١٧٢
(٢) البنائي المقطعيّ المتناقض ١٧٦
(٤) البناء المقطعيّ المتوازي ١٨٠
(٥) البناء المقطعيّ المُتفكك ١٨٦
ثانيًا: العنونة الداخلية ١٩١
- **الفصل الخامس: الشعر المُجسَّد** ١٩٧
- **ملحق تعريفي بالمصطلحات الواردة في الكتاب** ٢٢٥
- **قائمة المصادر والمراجع** ٢٣١
- **السيرة العلميّة للمؤلف** ٢٤٩
- **الفهرس** ٢٥٥

تتناول الدراسة (كتابية الشعر)، بمعنى تحوُّل النص الشعري إلى نص مكتوب يتوجه - في المقام الأول - إلى متلقٍ قارئ يتلقى النص الشعريّ مكتوبًا لا مسموعًا، ومن ثمّ كانت: (تحولات البناء)، فقد اقتضت كتابية الشعر عدة تحولات بنائية، أهم ما رصده هذا الكتاب منها هو: (التشكيل البصري الكتابي) الذي تظهر به القصيدة في هيئتها الطباعية على الورق، ولا شكّ أنّ طريقة الكتابة التي تُقدَّم بها القصيدة الشعريّة الحديثة قد أصبحت ذات بعد جمالي، ولها أهدافٌ أسلوبية ودلالية مُهمّة يحاول هذا الكتاب رصدها واستقصاءها، والكشف عن جمالياتها عبر عناصرها المتعدّدة بدايةً من طبيعة التنسيق الكتابي بما يتضمنه من توزيع الأسطر الشعرية وتوظيف الفراغ وحجم الكلمة أو الكتابة بخط اليد أحيانًا، ثم تتوالى العناصر مثل: توظيف العلامات غير الملفوظة كعلامات الترقيم وغيرها، واستخدام الملصقات، وتقسيم القصيدة إلى مقاطع، وأخيرًا تقديم القصيدة في شكلٍ كتابيٍّ كليٍّ مُجسّدٍ على الورق، وكل هذه العناصر يرصدها الكتاب مُصنّفًا ومحلّلًا في محاولةٍ للتمييز بين أبعادها الفنّية والجماليّة المتّزنة، وتجاوزاتها التجريبيّة المُندفعة.

التابعة