جامعة الأزهر
كلية الدراسات الإسلامية
والعربية للبنين بدسوق

مجلة الدراية
https://drya.journals.ekb.eg

مجلة الدراية
مجلة علمية محكمة ربع سنوية

العدد السادس والعشرون [يناير ٢٠٢٥م]

تشكيل الفضاء النصي في القصيدة التناظرية الجديدة نماذج مختارة من الشعر السعودي ما بين عامي ١٤٢٠هـ و١٤٤٤هـ "دراسة نقدية"

اسم الباحث: يوسف بن عايد بن رمضان الجهني

باحث دكتوراه في قسم الأدب والبلاغة

بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة.

تشكيل الفضاء النصي في القصيدة التناظرية الجديدة نماذج مختارة من الشعر السعودي ما بين عامي ١٤٢٠هـ و١٤٤٤هـ "دراسة نقدية"

يوسف بن عايد بن رمضان الجهني
قسم الأدب والبلاغة، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، السعودية.
البريد الإلكتروني: y.aloani09@gmail.com

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث للكشف عن التشكيل البصري للقصيدة التناظرية الجديدة وتخير لذلك الكشف نماذج مختارة من الشعر السعودي ما بين الفترتين ١٤٢٠هـ إلى ١٤٤٤هـ وتناول التشكيل البصري للقصيدة التناظرية الجديدة في مبحثين سبقهما تمهيد وتلتهما خاتمة فأما التمهيد فقد وطأ لأهمية التشكيل البصري للقصيدة، وأما المبحث الأول فقد تتبع نمط الكتابة للقصيدة التناظرية الجديدة وكشف عن خمسة أنماط: نمط التناظر، ونمط التعامد الكلي، ونمط التعامد الجزئي، ونمط التدوير، والنمط الهرمي. وأما المبحث الثاني فقد تناول ظواهر كتابية في القصيدة التناظرية الجديدة، حيث رصد ظاهرة توظيف علامات الترقيم، وظاهرة تكرار الحروف كتابيًا، وظاهرة التقطيع. كما وقفت مباحث البحث على دلالات تلك الأنماط وتلك الظواهر. ووصل البحث إلى نتائج منها:

١-دلت القصيدة التناظرية الجديدة بتشكيلها الكتابي على طبيعة عصرها الذي اعتمدت فيه العقلية العربية على القراءة والتواصل البصري أكثر من اعتمادها على ثقافة المشافهة والسماع، وذلك باعتماد القصيدة على ظواهر كتابية لم تعرفها القصيدة التناظرية القديمة.

٢-جاءت القصيدة التناظرية على أنماط كتابية متعددة، بعضها تابعت فيه القصيدة القديمة وبعضها ابتكرته، وأبرز مبتكراتها كان النمط الهرمي الذي لم تأتمر فيه القصيدة بسلطان النغم، بل كان الحاكم فيه المعنى.

٣-على الرغم من ابتكار القصيدة للنمط الهرمي إل أنها لم تتلاعب بموقع القافية، بل حافظت للقافية بمكانها في آخر السطر الشعري. كما أنها لم تجمع بين بيتين من أبياتها في سطر واحد.

٤-استوعبت القصيدة التناظرية الجديدة ثراء علامات الترقيم، فوظفتها لخدمتها.

٥-في استعمال القصيدة لعلامات الترقيم لم يخل الأمر من توظيف شعري لتلك العلامات، حيث جاء الاستعمال مجازيًا في بعض الأحيان.

الكلمات المفتاحية: القصيدة التناظرية، التشكيل البصري، النمط الكتابي، علامات الترقيم.

"Formation of the Textual Space in the New Comparative Poem: Selected Models from Saudi Poetry between 1420H and 1444H - A Critical Study"

Yousef bin Aed bin Ramadan Al-Juhani.
Department of Literature and Rhetoric, Islamic University of Madinah, Kingdom of Saudi Arabia.
Email: y.aloani09@gmail.com

Abstract:

This study aims to explore the visual formation of the new symmetrical poem. It selects samples from Saudi poetry between the years 1440 AH and 1444 AH. The research addresses the visual formation of the new symmetrical poem in two chapters, preceded by an introduction and followed by a conclusion.

The introduction highlights the importance of the visual formation of poetry. The first chapter examines the writing patterns of the new symmetrical poem and identifies five patterns: the symmetry pattern, the complete perpendicularity pattern, the partial perpendicularity pattern, the circular pattern, and the hierarchical pattern. The second chapter discusses the written phenomena in the new symmetrical poem, including the employment of punctuation marks, the repetition of letters in writing, and segmentation phenomena. The study also investigates the implications of these patterns and phenomena.

The research concludes with several findings, including:

1.**Contemporary Reflection:** The new symmetrical poem, through its written formation, reflects the nature of its era, where the Arab mindset relied more on visual reading and communication than on oral and auditory culture. This shift is evident in the adoption of writing phenomena that were not characteristic of traditional symmetrical poems.

2.**Diverse Writing Patterns:** The new symmetrical poem employs multiple writing patterns. Some of these continue the tradition of older poems, while others are innovative. The most prominent innovation is the hierarchical pattern, which is governed by meaning rather than rhythm.

3. **Preservation of Rhyme:** Despite the innovation of the hierarchical pattern, the poem maintains its rhyme structure, preserving the rhyme at the end of each poetic line. It does not combine two lines into one.

4. **Richness in Punctuation:** The new symmetrical poem extensively utilizes punctuation marks to serve its purposes. The use of these marks sometimes transcends their conventional roles, taking on poetic and figurative significance.

5.**Segmentation and Letter Repetition:** The poem employs segmentation and repetition of letters as stylistic tools, which contribute to its unique structure and visual impact

Keywords: The new symmetrical poem, The visual formation, The written style, Punctuation marks.

المقدمة

الحمد لله ذي الجود والإحسان، خلق الإنسان، وهبه السمع والبصر واللسان، وأنطقه بالبيان، ليخرج بالحرف ما في نفسه، وليعمر الأرض بيده وفكره، وأشهد ألا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأشهد أن محمدًا عبده ورسوله، صلى الله عليه، وعلى آله وصحبه وسلم، أما بعد:

فلا شك أن الشعر ساحة ثرة للبحث والتنقيب في روائع الإنسان؛ من حيث كون الشعر خلقًا فنيًا جماليًا ينبثق من ذاتية مبدعه، يستلهم مبدعه من تجربته الحياتية والمعرفية والوجدانية رؤاه، فيبثها في لغة شعرية لا تقف على حدود المعجم، وإن كانت منبعثة منه، وهذا ما يجعل الشعر في حالة تغير دائم، تغير يواكب ما يطرأ على الحياة من تطور واختلاف.

والسابر للشعر سيرى مدى التغير الذي يصيبه والتطور الذي يمر به، ولا عجب أن يتطور السلوك الشعري، وتتغير القصيدة من زمنٍ إلى زمن، بل العجب أن تبقى القصيدة على حالها بالرغم من تغير الظروف التي تحيط بها؛ وذاك أن الشعر منتجٌ نفسيٌّ اجتماعيٌّ جماليٌّ يقوم في أحد مقوماته على التجاوز، الذي يراوغ المألوف وينفر من الثبات، كما يُعدّ الشعر لسانًا إشاريًا ناطقًا بحال زمانه الذي يلد فيه والبيئة التي أنجبته، فلا عجب أن تتأثر القصيدة بما يطرأ على الحياة من تغير. والقصيدة التناظرية اليوم هي قصيدة تولدت في زمن استثيرت فيه حاسة البصر وطغت عليه ثقافة الصورة، وأصبحت المعرفة فيه متداولة عبر الكتابة أكثر من تداولها عبر المشافهة، وكل تلك المتغيرات لابد أن تلقي بظلالها على الفن عمومًا والشعر بوجه خاص، مما أثر على تشكيل الفضاء النصي للقصيدة التناظرية الجديدة.

أسباب اختيار الموضوع: لما أظهرته القصيدة التناظرية الجديدة من اختلاف عن سالفتها القديمة في التشكيل البصري والنمط الكتابي كانت

الظاهرة محفزة للبحث واستقراء مكامن الحسن فيها وتلمس الفروقات الجمالية والدلالية والثقافية عبر ذلك الاختلاف في التشكيل البصري ما بين القصيدة التناظرية الجديدة والقصيدة التناظرية القديمة.

أهمية الموضوع: تكمن أهمية دراسة هذا الموضوع في كونها دراسة ترصد ظاهرة أدبية جديرة بالبحث والاستقصاء لم تجد ما تستحقه من الاستقراء. كما تؤرخ هذه الدراسة لميلاد ظاهرة شعرية جديدة. كما تسلط هذه الدراسة الضوء على نماذج شعرية لشعراء سعوديين، وفي هذا التسليط وفاء نقدي لساحة إبداع تستحق الوفاء. كما تكشف هذه الدراسة عن مرحلة من مراحل التطور الشعري، بتتبع القصيدة العربية في رحلة العودة إلى قالب موسيقي قديم بخصوصية تطورية.

منهج البحث: ستستعين هذه الدراسة بأكثر من منهج، حسب المقام الذي يقتضيه النظر، وأبرز المناهج التي ستستعين بها الدراسة المنهج الأسلوبي، والمنهج السيميائي. حيث تعنى هذه الدراسة بواسطة تلك المناهج بوصف الظاهرة الشعرية وتحليلها، وصولًا إلى أحكام كلية حول هذا الموضوع.

هيكلة البحث: يشتمل هذا البحث على مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة، على النحو التالي:

المقدمة: وفيها تقديم للموضوع، وبيان لأسباب اختياره، ولأهميته، ولمنهج البحث، وهيكلته.

التمهيد: توطئة لأهمية التشكيل البصري للقصيدة.

المبحث الأول: النمط الكتابي في القصيدة التناظرية الجديدة.

المبحث الثاني: ظواهر كتابية في القصيدة التناظرية الجديدة.

الخاتمة: وفيها أهم النتائج.

قائمة المراجع وفهرس المحتويات.

التمهيد:

إن القصيدة باعتبارها منتج نفسي، يموج بالعاطفة وتتكئ على الرموز، فليس من الإخلاص في استقرائها أن يمرر شكلها الذي ظهرت به دونما تأمل. فالشكل البصري الذي تظهر به يحمل دلالات لا يسع المستقرئ للقصيدة أن يتجاهلها، خصوصًا إن كان في تلك الأشكال من الجدة ما يغري المطالع لها بالتأمل. " فالكتابة الشعرية للنص الشعري في الشعر المعاصر قد تخرج على المعايير المألوفة، وتسهم في صنع الجانب الشعري من البعد البصري للنص، فضلًا عن زيادة قدراته التأثيرية في المتلقي"[(١)] والحق أن تشكيل الفضاء النصي لا يقف على حدود الجمال، أو الدلالات النفسية، أو الدلالات المحصورة في التجربة الشعرية، بل الأمر يفوق ذلك ويتجاوزه إلى دلالات ثقافية، خصوصًا في مطالعة المستجدات من الأشكال؛ لأن استلهام الأشكال المتوارثة من القصيدة السالفة ربما لا يحمل الكثير من الدلالات باعتبار أن تلك الأشكال ليست إلا من باب محاكاة الأشكال القديمة لا أكثر، لكن الشكل الجديد يصدح بأن ثمة تغير على المستوى الإدراكي لماهية الشعر وأدواته، وعلى مستوى التلقي –أيضًا– ، مما ينقل الدلالة لتلك الأشكال من حيز التجربة الشعرية إلى فضاء الثقافة عمومًا. وبيان ذلك أن القصيدة العربية القديمة كانت تُنشأ وتُتلقى تحت سقف ثقافة شفاهية تتكئ على السماع في نقلها وتلقيها، فالظهور الصوتي لها هو الذي تتكئ عليه الدلالة ويعول عليه، وأما تدوينها فكان على الأغلب تدوينًا غايته الحفظ لتلك الأشعار، ثم يتمثل المتلقي تلك المعاني التي

(١) سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجًا)، إياد عبد الودود عثمان وإسراء إبراهيم محمد، مجلة ديالي الصادرة عن جامعة ديالي، العدد الثالث والستون، العراق، ٢٠١٤م: ١٠٤.

تنطوي عليها القصيدة باستحضار صورة الإلقاء الصوتي لها من الشاعر أو الراوية. ولذلك فالقصيدة التناظرية القديمة لم تكترث كثيرًا بالشكل البصري لها، وإن شئت فقل إن المدونين للقصيدة التناظرية القديمة لم يعبأوا بشكلها البصري، سواءً كانوا الشعراء الناظمين لها أم المهتمين بالشعر ممن جمعوا الأشعار وحفظوها، حيث كانت الأشكال البصرية تخضع لسلطان الوزن، فالبيت الواحد يأتي مصفوفًا كحزمة كتابية واحدة تخضع للوزن، حتى وإن تجزأ البيت إلى شطرين فإن الفاعل في تلك التجزئة الكتابية إنما هو الوزن أيضًا. والحق أنه لا بأس من صنيع أولئك المدونين للشعر إذ إن عماد التلقي للشعر حينها، وقناته الناقلة له هو الأثير، في ثقافة تعتمد على السماع وتنبهر من الحفاظ وترى في الحفظ ملكة علمية وأدبية رفيعة. ولازالت القصيدة التناظرية على هذا السلوك زمنًا طويلًا حتى عصرنا الحاضر، تتوارث أشكالًا بصريةً محدودة. لكن القصيدة التناظرية الجديدة أبدت سلوكًا مغايرًا عن سالفتها القديمة، حيث باتت تعتمد على الكتابة أكثر من اعتمادها على المشافهة، وفي هذه المفارقة بين القصيدة القديمة والجديدة ينشأ جدل الشفهي والمكتوب، حيث يفترض ذلك الجدل أن ثمة "نصين مختلفين –لنص واحد–النص الشفهي والنص المكتوب. وقد تمخض عن الجدل الحاصل بينهما حيز كبير من التشكيل البصري الذي لجأ إليه الشعراء من أجل إيصال الجزء المفقود من نصوصهم إلى المتلقي"[(١)]. وهذا التوسع في التشكيل البصري للقصيدة الجديدة سلوكٌ يحمل في طياته الكثير من الدلالات على مستوى التجربة الشعرية تحديدًا، وعلى المستوى الثقافي عمومًا، ولعل أظهر دلالة ثقافية تشير إليها تلك الأشكال أو تلك الثورة

(١) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠–٢٠٠٤، محمد الصفراني، ط١، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨م: ١٤.

التجديدية في التشكيل البصري هو التحول في التلقي من السماع إلى القراءة، فلم تعد السطور أداة للحفظ تنوب مناب الصدور، بل أصبحت السطور منصة للإلقاء، لكنه إلقاء مشاهد ومقروء، لا مسموع. وكأن الشعراء بذلك السلوك يعلنون أن زمن المشافهة والسماع قد أصبح أمرًا تاريخيًا، وأما اليوم فإن الأمة العربية تتفاعل مع عصرها وتستقبل أدواته وتستثمرها، والشعر يتأثر بذلك كما تتأثر بقية المنتجات الإنسانية. هذا من الناحية الثقافية وأما ما يتعلق بالتجربة الشعرية فقد استوعبت القصيدة التناظرية ثراء الشكل البصري فاستثمرت تعددية الأشكال لتقول بها ما لا تستطيع قوله القصيدة لو بقيت على شكلها البصري المعهود. فقد درجت القصيدة التناظرية القديمة على نمط معين في الكتابة، لكن القصيدة التناظرية اليوم تشخص على السطور بأشكال بصرية متعددة. فمرة تسير على سنن سالفتها، فتظهر شكل من الأشكال التي تتكئ على الوزن، فتجمع البيت في حزمة كتابية واحدة تمتد على سطر واحد أو سطرين يحمل كل منهما شطرًا من شطري البيت، ومرةً تستحدث شكلًا آخر تُحمِّله دلالات لا تستطيع الأشكال التقليدية حملها، كما استثمرت دلالات علامات الترقيم التي لم تعبأ بها القصيدة التناظرية القديمة على الأغلب. وتلك التغيرات الطارئة على القصيدة التناظرية الجديدة إنما تأتي في السياق الطبيعي للسلوك الشعري؛ "فالحال أن الشعر اليوم، شأنه شأن اللغة نفسها، يجنح بدوره نحو التركيز واقتصاد العلامة في الرسالة الشعرية بالعمل على اللغة المادة واستغلال طاقاتها التبليغية كأشكال سمعية أو بصرية."[١]

ولتتبع التشكيل البصري الذي تجلت به القصيدة التناظرية الجديدة

(١) الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م: ٧.

وفق النموذج المنظور الذي تخيره البحث، فإن البحث سيستقرئ تشكيل الفضاء النصي للقصيدة التناظرية الجديدة تحت مبحثين:

- النمط الكتابي في القصيدة التناظرية الجديدة.
- ظواهر كتابية في القصيدة التناظرية الجديدة.

المبحث الأول: النمط الكتابي في القصيدة التناظرية الجديدة:

لم تحدث القصيدة التناظرية الجديدة قطيعة لسالفتها، ولم تتنكر لها، ولم تثر عليها ثورةً تنكر ما لها من فضل، بل جاءت القصيدة التناظرية الجديدة امتدادًا لسالفتها القديمة، تستلهم منها ما يناسبها دونما تقليد أو محاكاة. ولذلك فإن الناظر إلى الأشكال البصرية التي جسدت القصيدة التناظرية الجديدة، سيرى أن ثمة توافق بين القصديتين على المستوى الكتابي، لكن ذلك التوافق لم يكن من باب التقليد والجمود، بل وضعت القصيدة التناظرية الجديدة بصمتها على الشكل البصري، حتى وإن تقاطع الشكل المستحدث مع الشكل القديم. وقد تجلت القصيدة التناظرية الجديدة وفق النموذج المنظور في خمس صور كتابية، أربعة منها وافقت النمط الكتابي القديم، لكنه توافق ليس على إطلاقه، بل ثمة اختلاف بين النمطين باعتبار أن القصيدة الجديدة وظفت علامات الترقيم في تلك الأشكال المستلهمة من القصيدة التناظرية القديمة، وأما الشكل الخامس فهو الشكل الذي ابتدعته القصيدة التناظرية الجديدة، وكان بمثابة بصمة فارقة لها، تميزت به عن سالفتها القديمة. وفيما يلي عرض لتلك الأشكال، ووقفة مع الشكل الذي تميزت به القصيدة التناظرية الجديدة:

أ: نمط التناظر:

تظهر القصيدة في هذا النمط باسطةً أبياتها على السطور، بحيث يمتد البيت بشطريه في سطر واحد، تاركةً القصيدة فراغًا يدل على استقلالية صدر البيت عن عجزه.

ومن القصائد التي تجلت على هذا النمط قصيدة رباعيات[١]،

(١) ديوان أطواق الشوك، جاسم محمد عساكر، مطابع الشركة الشرقية، ط١، ٢٠١٤م: ١١١.

لجاسم عساكر:

أنـــــا قنـــــديلُ أحـــــلامٍ غريبًـــا عشـــتُ عـــن زيتـــي
فمـــا مـــن وحشـــةٍ فـــي الأرض مـــا مـــرّتْ علـــى بيتـــي
وعمـــري: هـــل رأيـــتَ الـــريحَ إذ حطّـــتْ علـــى مَيْـــتِ؟!
وأحلامـــــــي تجرجرهـــــــا (لعلّـــي) فـــي خطـــى (ليـــتِ)

تبدو القصيدة في هذا النمط محاكية النمط القديم، حيث امتد البيت فيها بشكل أفقي وعلى مدى سطر حوى صدر البيت وعجزه، وبين الصدر والعجز فراغٌ يميز الصدر عن العجز، وهذا النمط مألوف تتناظر فيه أجزاء البيت. وكما أشار المبحث سابقًا أن هذا النمط الكتابي يرتكز على الموسيقا، فالحاكم لتشكل البيت هو الوزن.

ب: نمط التدوير:

وتشخص القصيدة في هذا النمط معززة وحدة البيت الكتابية، بحيث يحتل كل بيت من أبيات القصيدة سطرًا، تتصل فيه أجزاء البيت، ليأتي صدر البيت ملتصقًا بعجزه. وكأن البيت قد اعترته ظاهرة التدوير، على الرغم من براءة بعض الأبيات التي تظهر بذلك التشكيل من ظاهرة التدوير. ومن القصائد التي ارتحلت هذا التشكيل في النموذج المنظور قصيدة رسالة ميت[١]، لخليف الغالب:

تظـــنّ المـــوت يـا ولـدي شتـاتًا يقصفُ الأعـمـارْ
تظـــنّ المـــوت معركـة.. ضيـاعًا.. لعنةً.. إعصـــارْ
ومـا تـــدري بأن المـوت خيـــرٌ مـــن حيـــلة العـــارْ!

هكذا تبدو أبيات القصيدة، يشغل كل بيت من القصيدة سطرًا، تلتحم

(١) ديوان سماوات ضيقة، خليف الغالب، دار المفردات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٧م: ٢٤.

فيه أجزاء البيت، صدره وعجزه. وعلى الرغم من اختلاف هذا النمط عن النمط السابق، في هجر القصيدة للفراغ ما بين صدر البيت وعجزه، إلا أن هذا النمط أيضًا لم يكن من مبتكرات القصيدة التناظرية الجديدة، بل هو نمط مألوف درجت عليه القصيدة القديمة أحيانًا. وكما كانت الموسيقا هي عماد التشكيل في النمط السابق، فكذلك هذا النمط يحتكم للوزن، فالبيت يتشكل في حزمة كتابية واحدة تمتد على مدى سطر يلتصق فيه صدر البيت بعجزه.

ج: نمط التعامد الجزئي:

وتتجلى القصيدة في هذا النمط معتمدةً على وزن البيت أيضًا، إلا أنها لا تكتفي بسطر واحد للبيت الواحد كما كانت الأنماط السابقة. بل تتشكل أبياتها بحيث يمتد كل بيت على سطرين، يكون صدر البيت في السطر الأول، ثم يأتي عجز البيت في السطر الثاني، على أن العجز لا يبدأ من أول السطر، بل تكون بدايته تحت الجزء الأخير لصدر البيت. لتحدث القصيدة بهذا النمط تعامدًا جزئيًا بين شطري البيت. ومن القصائد التي ارتحلت هذا الشكل في النموذج المنظور قصيدة حارس على مرمى الانتظار(١)، لجاسم الصحيح:

قـالـتْ لـي الـرؤيـا: ظـمـئـتُ، فـروّنـي
– ياشاعري – بالحـــدس والتـــخـمـيـن!
فبحثتُ عـــن لـغةٍ تُقيِّـــــدُ لـهـفـتـــي
ورجـعتُ أضـــربُ في عـــراء جـنـونـي

يبدو نمط التعامد الجزئي في هذا التشكيل الكتابي، حيث جاء عجز

(١) ديوان تضاريس الهذيان، جاسم الصحيح، تشكيل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٢٠م: ٣٩.

البيت متعامدًا جزئيًا مع صدره، وهذا النمط على الرغم من اختلافه عن النمطين السابقين إلا أنه يشاركها الاحتكام للموسيقا في التشكل، فالحاكم لكتابة البيت وزنه، ومتى ما انتهت تفعيلات الشطر انتهى سطره. وهذا النمط لم يكن من مبتكرات القصيدة التناظرية الجديدة، بل هو نمط مألوف ورثته القصيدة الجديدة عن سالفتها القديمة.

د: نمط التعامد الكلي:

وتتجلى أبيات القصيدة في هذا النمط بحيث يمتد كل بيت على سطرين، يحتل صدر البيت سطرًا، وعجز البيت سطرًا، على أن يبدأ عجز البيت من أول السطر، بخلاف النمط السابق، وبهذا يتعامد شطرا البيت تعامدًا كليًا. ومن القصائد التي برزت بهذه الصورة في النموذج المنظور قصيدة قوت الرحيل[١]، لماهر الرحيلي:

للراحـــلين هنـا أنـفاسُ تـــكوينِ
تعيد رحـــلتهم بـدءًا من الطيــنِ
تروي حكـايتهم.. فالعين هامسة
والأذن حـاضنة والشـوق يكويني

هكذا تتشكل القصيدة في هذا النمط الكتابي، حيث تعامدت أجزاء البيت تعامدًا كليًا، ليأتي العجز تحت الصدر مباشرة، بلا أدنى فراغ في أول العجز. وهذا النمط الكتابي لم يكن نمطًا مبتكرًا، بل مثله مثل الأنماط التي سبقته، أنماطٌ استلهمتها القصيدة الجديدة من سالفتها القديمة، لكنه استلهام تبرأ من التبعية، فقد أشارت تلك الشواهد التي عرضها المبحث إلى أن هناك ثمة اختلاف بين القصيدتين في تلك الأنماط؛ حيث أفادت القصيدة

(١) ديوان ما تلاه علي الغياب، ماهر الرحيلي، منشورات ضفاف، بيروت، ٢٠١٥م: ٣٩.

التناظرية الجديدة في الشاهد الأول من دلالات علامات الترقيم، فظهرت النقطتان الرأسيتان بالإضافة إلى علامة الاستفهام التي جاورت علامة التأثر، بالإضافة إلى الإفادة من التخصيص التي تمتلكه علامة الأقواس:

وعمـــري: هـــل رأيـــتَ الـــريحَ إذ حطّـــتْ علـــى مَيْـــتِ؟!

وأحلامـــــــي تجرجرهـــــــا (لعلّـــي) فـــي خطـــى (ليـــتِ)

كما أفادت القصيدة التناظرية الجديدة في الشاهد الثاني من دلالة النقطتين الأفقيتين وما تدعو إليه من تأمل، بالإضافة إلى إفادتها من دلالة علامة التأثر:

تظـــنّ المـــوت معركـــة.. ضيـــاعًا.. لعنةً.. إعصـــارْ

ومـــا تـــدري بأن المـــوت خيـــرٌ مـــن حيـــلة العـــارْ!

كما أفادت في الشاهد الثالث من النقطتين الرأسيتين، ودلالة الفاصلة، ودلالة علامة الجملة الاعتراضية، ودلالة علامة التأثر:

قـــالـــتْ لـــي الـــرؤيـــا: ظـــمـــئـــتُ، فـــروّنـــي

– ياشاعري – بالحـــــدس والتـــخـــميـــن!

كما أفادت في الشاهد الرابع من النقطتين الأفقيتين وما تشي به من تأمل:

تروي حكـايتهم.. فالعين هامسة

والأذن حـاضنة والشـوق يكويني

وإن كانت القصيدة التناظرية الجديدة قد وضعت بصمتها في الأنماط الأربعة التي استمدتها من القصيدة التناظرية القديمة، فإن النمط الخامس من الأنماط الكتابية كان بصمةً فارقةً للقصيدة التناظرية الجديدة. إذ إن ذلك النمط لم تألفه الأذهان من قبل، ولم يشع استعماله في القصيدة التناظرية القديمة، بل جاء هذا النمط كابتكار ابتكرته القصيدة التناظرية

الجديدة. وربما لم يكن ابتكار القصيدة التناظرية لذلك النمط ابتكارًا محضًا، فلعله كان تأثرًا بنمط الكتابة الذي درجت عليه قصيدة التفعيلة. وأيًا يكن ذلك الأمر فإن هذا النمط الحداثي حمل من الدلالة والجمال ما لم تحمله الأنماط الأربعة السابقة. وسيقف المبحث مع ذلك النمط ودلالته في السطور التالية:

هـ: النمط الهرمي:

وتتجلى القصيدة في هذا النمط بحيث لا يلتزم البيت عددًا معينًا من الأسطر، بل قد يشغل البيت الواحد سطرين أو ثلاثة أو أربعة وربما أكثر، على أن البيت يستغرق أكثر من سطرٍ في كل حال. بالإضافة إلى أن بعض سطور البيت قد تبتدئ بفراغ، وبعض سطور البيت لا تحمل سوى علامات الترقيم. وعلى الرغم من ذلك الاضطراب الكتابي للبيت إلا أن القصيدة التناظرية حافظت على استقلالية كل بيت عن الآخر، بحيث لا يتداخل بيتان من القصيدة في سطر واحد. كما احتفظت القصيدة في هذا النمط للقافية بمكانها الكتابي في آخر السطر. ومن القصائد التي أبدت ذلك السلوك الكتابي في النموذج المنظور، قصيدة حجارة[١]، لشتيوي الغيثي:

حجارة الأرض
في الأكتاف نحملها
وفي المدة يتجلى الوقت..
والسفرُ
ما بين رحلة هذا العمر محتملًا
وبين ذاكرةٍ تخبو ..
سننتظرُ

(١) ديوان سيرة لبياض قديم، شتيوي الغيثي، مركز الأدب العربي للنشر والتوزيع،٢٠٢١م: ١٣٨.

حكايةٌ لم نقلْها ..
قالها زمنٌ
من ألف حزنٍ
ليخطي عده البَشرُ
حقائبٌ هذه الأيام ..
كل مدى
في خطونا يتراخى دونه العُمُرُ

يُظهر النمط الكتابي للقصيدة أنها تعتمد على سلوك كتابي مضطرب، مقارنة بالأنماط المعهودة. فالبيت الأول والثالث استغرق كل واحد منهما أربعة أسطر، بينما البيت الثاني والرابع اكتفى كل واحد منهما بثلاثة أسطر فقط. وكل السطور التي تمثلت فيها الأبيات لم تبدأ بفراغ، بل بدأت بكلمة من كلمات البيت، كما أن صدر البيت في سائر الأبيات لم يتداخل مع عجز البيت في سطر واحد، وكأنما القصيدة في هذا التشكيل الكتابي تفرد للشطر الواحد سطرًا واحدًا تارة وتبسط له في تارة أخرى سطرين. فالبيت الأول والثالث انقسمت الأشطر فيهما على سطرين لكل شطر، بينما في البيت الثاني جاء صدر البيت في سطر وعجزه في سطرين، أما في البيت الرابع فقد جاء صدر البيت في سطرين بينما جاء عجزه في سطر واحد.

وعدد الأسطر للبيت الواحد في هذا النمط لا يأتمر بأمر قاعدة معينة، وإنما الأمر مرهون بدلالة ذلك الظهور، فقد يبرز هذا النمط كلمة ليس لها أن تختبئ بين الكلمات، بل للاحتفاء بها، ارتأت القصيدة أن تتجلى في أول السطر أو في آخره لتحفظ لها مكانتها بواسطة هذا النمط الكتابي المستحدث، وربما الدفقة الشعورية هي المحرك الفعلي لانفراد جزء من الشطر بسطر وبقية الشطر تتجلى في سطر آخر، وربما شعور الاضطراب

الذي يحمله البيت هو الفاعل في اضطراب شكله الكتابي، وكأنما وجد المبدع في رحاب هذا الشكل الكتابي ما يجسد به شعوره حتى على مستوى الشكل الكتابي. وقد يبدو أن هذا النمط الكتابي محابٍ لقصيدة التفعيلة، وما هو إلا محاولة لكسر النمط التقليدي، ونزوعٌ نحو التجديد لكن ما يغلب على ظن الباحث في هذا الشأن أن هذا النمط الكتابي الجديد لا يقف على حدود النزوع والرغبة في الابتكار أو النزوع للجمال أو التأثر بقصيدة التفعيلة أو التفاعل مع الفضاء الإلكتروني، وكل تلك الأشياء لا شك أن لها تأثيرًا في تجلي هذا الشكل الجديد وظهور القصيدة التناظرية الجديدة به، لكن الأمر يتجاوز ذلك إلى ثراء دلالي. فقد وجدت القصيدة التناظرية الجديدة في رحاب هذا الشكل أدوات شعرية لم تحفل بها الأنماط المعهودة من الكتابة، كما أن المتلقي وجد في رحاب هذا النمط الكتابي ما يستغني به أحيانًا عن النبر الصوتي الذي يحفل به الإلقاء الصوتي للقصيدة، وذلك التجزيء للشطر الواحد يذهب بالمتلقي إلى العناية بذاك الجزء الذي انفرد بسطر لوحده، وكأنما استعاضت القصيدة بهذا النمط الكتابي عن الإلقاء الصوتي. وإن شئت فقل إنها حيلة القصيدة في التفاعل مع طبيعة العصر الذي انتقل من (سمعتُ) إلى (قرأتُ) ذاك الانتقال من تعاطٍ تأسس على المشافهة، إلى تعاطٍ مؤسسٍ على الطباعة والكتابة والنشر في فضاء الورق أو في أروقة الفضاء الإلكتروني. إن هذا التحول في نمط التفاعل ما بين المبدع والمتلقي، أوجب على القصيدة ابتكار حيلةٍ تستعيض بها عما فقدته في تحولها من المشافهة إلى الكتابة؛ فوجدت في رحاب الكتابة الهرمية والاستعانة بعلامات الترقيم والظواهر الكتابية الأخرى التي استحدثتها ما يُمكِّنها من الإحاطة بالمفقود. وسأحاول في السطور التالية أن أقف على شيء من دلالة هذا النمط الكتابي المستحدث واستثمار القصيدة التناظرية له، ويجدر بالباحث أن يشير إلى أن تلك الدلالة لا تقف عند حدود النص

الذي تمثل هذه الطريقة في الكتابة، بل تتجاوزه إلى دلالة نفسية متعلقة بالعصر الذي كثرت فيه الروافد وتعددت فيه الاتجاهات الفكرية، وارتفعت فيه نبرة الاختلاف، وانفتحت فيه الأفكار على نظائرها، بل وربما على نقائضها، مما أحدث في النفوس المعاصرة نزعة نحو التطور والتغير تبلغ أحيانًا مبلغ الثورة على الجمود، وربما على ما يُتَوهم أنها ثوابت، فالشاعر المعاصر لا يعيش في مجتمع مغلق، يؤمن أفراده بفكرة واحدة تعتصب بها رؤوسهم كما كان الشاعر القديم الذي انتظمت أفكاره مع أفكار من حوله على الأغلب، بل يعيش الشاعر المعاصر في مجتمع منفتح على سائر المجتمعات البشرية. إنه واقع تتلاقح فيه الثقافات وتتعرض فيه المفاهيم إلى زلازل لا تكاد تنقطع، والممنوع فيه اليوم قد يسمح به غدًا، والمسموح به قد يمنع، وما تمجه النفس اليوم قد تتسامح معه غدًا. ولا شك أن واقعًا كهذا لابد أن يلقي بظلاله على نفسية معاصريه، فتتطلع النفس فيه لتحري الرؤية الأصح، التي تكون معها الحياة أكمل وأنضج، فلا بأس من المراجعة الدائمة لكل شيء، تلك المراجعة التي تأبى البقاء والثبات. وكل ذلك سيلقي بظلاله على الفن بوجه عام، والشعر بوجه خاص، فلا عجب أن تأتي الكتابة الهرمية كنتيجة لأسباب عديدة، أحدها طبيعة العصر الذي ولد فيه هؤلاء الشعراء الذين اختاروا لنصوصهم هذا التشكيل الكتابي المستحدث الذي يتوافق في اضطرابه الكتابي مع اضطراب العصر وسرعة المتغيرات فيه.

ولأن الدلالة النصية هي الأحرى بالتتبع هنا، سيحاول المبحث في السطور التالية أن يقف على ثراء هذا النمط الكتابي، ومدى إسهامه في تجسيد رؤية القصيدة.

تستثمر قصيدة باحث عن كل شيء[١]، لخليف الغالب، ما في هذا النمط الهرمي من أدواتٍ لتلقي فيه تجربتها الشعرية، ناقلة بهذا التشكيل إيحاءات لا تستطيع حملها الأنماط التقليدية:

ما زلت أبحث عن دارٍ

وعن وطنٍ

وعن سماءٍ

تحيّي حُلميْ النامي

تبسط القصيدة هذا البيت على أربعة أسطر، وتستثمر الكتابة الهرمية في تنامي البحث؛ لتتسع الصورة سطرًا بعد السطر؛ فالمفقود أولًا كانت الدار، لكن عملية البحث تتسع، وهذا الاتساع يشمل مفقودًا جديدًا، يحتاج ذلك المفقود إلى سطر لوحده يناسب عظمته (وعن وطن)، ثم تتسع عملية البحث مرة أخرى وهذه المرة المفقود عظيم جدًا، لا يتناسب أن يشاركه غيره في السطور، بل له أن ينفرد بسطر يخصه (وعن سماءٍ)، هكذا تجلت المفقودات كل له سطر يخصه. وإن كان المفقود الأول (دار) غير مستغرب فقد يشارك الشاعر غيره في هذا البحث فلا بأس أن يشاطر المفقود الأول غيره في سطر واحد، لكن المفقودات الأخرى حالة خاصة جدًا، فلا عجب أن ينفرد كل مفقود بسطر يخصه. وأما السطر الأخير فهي تتمة الأمنية (تحيي حلمي النامي) فلا داعي لتجزيء تلك الأمنية، بل تجاورها في سطر واحد هو كمال المعنى.

وأما البيت الثاني من القصيدة فقد تخلى عن الكتابة الهرمية وسلك سلوك التعامد الكلي

(١) ديوان سماوات ضيقة، خليف الغالب: ٣٦.

مازلتُ أحبو وراء المستحيل سدى
ليت الأماني تداوي جرحي النامي

ولا أظن القصد من هذا التعامد هو الازدواج الكتابي في جمع نمطين كتابيين، بل محمول البيت هو الذي فرض هذا النمط، فلازالت القصيدة سائرة على نمطها الهرمي، لكن جملة (مازلت) جملة تمثل دفقة شعورية واحدة، ليس لها أن تنفك أجزاؤها بعضها عن بعض، فاستمرار الحبو وراء المستحيل نتيجته لاشيء، والجملة معنية ببيان تلك النتيجة التي أسفرت عن لا شيء. وكأنما القصيدة أرادت بهذا الظهور الكتابي أن لا ينفك آخر الجملة عن أولها وكذلك فعلت في جملة (ليت).

وأما البيت الثالث من القصيدة فقد عادت معه القصيدة للنمط الهرمي، وبسطته في ثلاثة أسطر:

حتى الأحاسيس
لم تشعر بمشكلتي
ولم تَبُلَّ فؤاد الحائر الظامي

انقسم صدر البيت على سطرين (حتى الأحاسيس)، (لم تشعر بمشكلتي)، لتدل بذلك الانقسام على الاحتفاء بالقسمين. الأحاسيس هي الفاعلة في نشوء القصيدة ككل، ولولاها لما كانت القصيدة، فليس لهذا المكون البارز أن يختبئ بين الكلمات، بل حقه الإظهار، وله أن يتجلى في آخر السطر مرافقًا (حتى) التي لن يكون لها معنى إلا بجوارها للأحاسيس. وأما القسم الثاني (لم تشعر بمشكلتي) فهي المعضلة التي تسببت في تلك الشكاية، جملة الفعل الخارج عن التوقع ليس لها أن تكون حشوًا كتابيًا، بل لها أن تتجلى مع فعلها في سطرٍ يبرزها ويدل عليها.

وإن كانت قصيدة باحث عن كل شيء وجدت في رحاب هذا النمط الكتابي وما يمتلكه من أدوات تشكيلية ما استطاعت به أن تجسد رؤيتها،

فإن قصيدة عينان في عتمة الدم[١]، قد استثمرته على طريقتها، لتجسد به ما تضمنته أبياتها من رؤية، وما صاحب تلك الرؤية من شعور، ولك أن تنظر كيف يحمل هذا التشكيل الكتابي بتوظيفه للفراغ في أول السطر دلالة تشير إلى الرؤية المحمولة، وتتناسب مع ما تضمنه البيت من صورة أو شعور. تقول القصيدة:

هناك
والأفق أحجار مسومة
والأرض صفحة صلصال مطهرة
هب الكلام سماويًا
وثم دم معلق
بين من ضجوا
ومن سكتوا
من شيدوا قبة الظمآن
من لهب
من مزقوا غيمه
من بعد ما نبتوا

تعرض القصيدة لصورة من صور الوجود الإنساني الممتلئ بالجور والظلم، فتجسد تلك الصور في مشاهد متعددة، وفي كل مشهد هناك طرفان إما غالب ومغلوب، وإما طرفان يتسابقان في صياغة البطش والبشاعة. وتجد القصيدة في نمط الكتابة الهرمي ما تستطيع به أن تجسد رؤيتها، لكنها تدخل تقنية كتابية أخرى هذه المرة، حيث تترك القصيدة فراغًا في أول

(١) ديوان لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم، إياد الحكمي، تشكيل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٧م: ٧٥.

السطر، يتسع هذا الفراغ تارةً ويضيق تارةً أخرى؛ ففي هذه الأبيات بدا الفراغ طويلًا في ثلاثة مواضع:

الموضع الأول كان في الجزء الأخير من عجز البيت الثاني، بين كلمتي: (ضجوا)، و (ومن)

بين من ضجوا

ومن سكتوا

فمنذ مطلع القصيدة كانت الكلمات ملتصقة بأول السطر، حتى جاءت المفارقة بين الصورتين (من ضجوا) (ومن سكتوا) الصورة الأولى (من ضجوا) تجسد الفريق المتغلب الذي جار بظلمه، والصورة الأخرى (من سكتوا) تجسد الفريق الآخر، أولئك الضعفاء المغلوب على أمرهم، ولشدة المفارقة بين الفريقين؛ ارتأت القصيدة أن تحدث فراغًا طويلًا قبل الشروع بذكرهم. إن الفراغ الذي أحدثته القصيدة استطاعت أن ترسم به البون الشاسع مابين الفريقين إذ يوحي الفراغ بتباين الصورتين وكأنما القصيدة تهمس بذلك الفراغ في أذن المتلقي: أنه وإن بدا لك أن الفريقين أبناء جنس واحد، لكن شتان مابينهما، فذاك فريق أغرته قوته بالظلم، وهذا فريق أسكته ضعفه، وأقعدته قلة حيلته. كما أوحى الفراغ من جهة أخرى بالآسى على حال أولئك الضعفاء وكأني بالملقي للبيت وقد زفر زفرات تكتظ بالحزن قبل أن يذكر الفريق الآخر.

ويظهر الفراغ الطويل في الموضعين الآخرين في بيت واحد:

من شيدوا قبة الظمآن

من لهب

من مزقوا غيمه

من بعد ما نبتوا

تأتي جملة (من لهب) بعد فراغ طويل، ذلك الفراغ الذي يوحي

بطول انتظار الظمآن لتلك القبة التي ينتظر منها السقاء فإذا بها تمطره لهبًا. ولا شك أن تفريد كلمة (من لهب) وتخصيص سطر لها يظهر العناية بتلك الصورة التي احتملتها الكلمات، ولأهمية ما تحمله من معنى ما كان لها أن تشارك غيرها في سطر بل حُقَّ لها أن تنفرد بسطر يخصها. كما تأتي جملة (من بعد ما نبتوا) بعد فراغ طويل، لتنبئ بهذا الفراغ عن بشاعة الصورة فالمصير البائس (تمزيق الغيم) لم يكن متوقعًا لأنه جاء بعد طمأنينة تشير إليها كلمة (نبتوا)، وهذا الانقلاب في الحال ما بين التوقع والواقع هو الذي زاد المأساة مأساةً، ليأتي الفراغ سابقًا جملة التوقع (من بعد ما نبتوا)، ليوحي بحسرة الناقل للمشهد على حال من فيه، ويوحي بالتباين الشاسع ما بين توقعهم وواقعهم.

لكن إن كانت جملة (من لهب)، وجملة (من بعد ما نبتوا) جاءتا هنا بعد فراغ طويل فإن هذا الفراغ لا تعول عليه القصيدة في قولها:

لا فرق عند عمى الرشاش

إن رجل

طفل

فتاة

فتى

شيخ

أو امرأة

تستثمر القصيدة نمط الكتابة الهرمي لتظهر البيت السابق في سبعة أسطر، وتلك الأسطر تأتي في صورة مضطربة غير منتظمة فهناك من الكلمات ما التصقت ببداية السطر، وهناك ما تركت فراغًا يسيرًا. وكأن القصيدة بذلك الفراغ اليسير وذلك الاضطراب في الكتابة تجسد اضطراب الرشاش الذي لا يبصر ولا يميز فمتى ما عنت له روح فلن يتوانى في

حصدها.

وتجد قصيدة حيدر العبدالله، والمعنونة بـ: تل يحمر..وفزاعة[١]، في رحاب النمط الهرمي ما تستطيع به أن تبرز الأجزاء المقتسمة وتظهرها، وذلك ما لاتستطيعه القصيدة لو سلكت الأنماط التقليدية للكتابة:

وجهُهُ
لا تستُرُ الكف احمرارَهْ
قبّلته الشمسُ
فاشتدَّ حرارَةْ

تعلو كلمة وجهه قمة الهرم، وتنفرد بسطر لوحدها، وكأن القصيدة تعلي من شأنها، وتجعلها بمثابة العنوان تحت العنوان. هذا التكثيف الكتابي لأهمية (وجهه) تحفز الأذهان للعناية بهذا المكون، تأسيًا بعناية القصيدة به، وبالنظر لبقية البيت يتكشف سبب تلك العناية. إن البيت برمته جاء ليكون خبرًا لذلك المبتدأ الذي علا قمة هرم البيت. ثم تستثمر القصيدة النمط الهرمي، لتبرز الأجزاء، فذلك المبتدأ مخبرٌ عنه بثلاثة أفعال: (لا تستر)، (قبلته)، (فاشتد)، لتأتي تلك الجملة الفعلية مقتسمة الأسطر، لكل جملة سطر يخصها.

وتستأنف القصيدة في البيت الثاني استثمارها للكتابة الهرمية، لتستمر في إبراز الأجزاء المقتسمة:

بامتداد الرمل هذا الوجهُ
لا حُفرٌ فيه
ولا فيه حجارةْ

(١) ديوان رملة تغسل الماء، حيدر العبدالله، دار أثر للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠١٦م: ٨٩.

تستمر القصيدة في الإخبار عن ذلك الوجه، فتأتي بهذا البيت على ثلاثة سطور، السطر الأول خلا من التقسيمات، ولذلك امتدت جملته على سطر واحد (بامتداد الرمل هذا الوجه)، أما السطران الآخران فكان قسمة بين صفتين لذلك الوجه، أفردت القصيدة لكل صفة منها سطرًا يخصها، (لا حُفرٌ فيه)، (ولا فيه حجارة).

وفي البيت الثالث مازالت القصيدة تستثمر النمط الهرمي في تجلية الأجزاء:

يقطُرُ الضوءُ على بشرتِهِ
فتزيدُ الضوءَ عمقًا
وغزارةْ

يستغرق هرم هذا البيت ثلاثة أسطر، ويبرز فيه حدثان لفاعلين يؤثر بعضهما ببعض، وتسفر الحدثان عن نتيجتين. والقصيدة تجد في الكتابة الهرمية ما تستطيع بها أن تجلي الأجزاء، فلكل حدث سطر يفتتح بفعل ذلك الحدث (يقطر)، (فتزيد)، ولأن النتيجة الناجمة عن تفاعل تلك الأحداث مهمة جدًا بالنسبة للقصيدة؛ تهرع القصيدة إلى تجلية تلك النتيجة بتخصيص آخر السطر الثاني للنتيجة الأولى (عمقًا) وتنصب للنتيجة الثانية سطرًا يخصها (غزارة)

وفي البيت الرابع تبدو مكونات البيت جملة اسمية تعقبها جملة فعلية، والأجزاء في هذا البيت لا تتفرع لأكثر من جزئين؛ ولذلك نصبت القصيدة للبيت الرابع سطرين:

الكثيب الرحب خدُّ امرأةٍ غضةٍ
كلّلهُ زهرُ البكارة

بينما البيت الخامس تبدو فيه ثلاثة أحداث، ليمتد البيت على ثلاثة أسطر، تقتسم الأحداث في البيت أسطره:

كلّما احمرّ

حسبناها يدًا لطمتهُ

فتداركنا ذماره

يُظهر البيت منظر الكثيب إثر حدث كوني يلم به، ثم يصف الظن الذي يغشى الناظرين لذاك المنظر، ثم يأتي على ذكر الفعل الناجم عن ذلك الظن. وتقتسم الأفعال سطور البيت، ليظفر الحدث الذي تغشى الكثيب بالسطر الأول من البيت (احمرّ)، بينما يظفر الظن الناتج عن رؤية ذلك المنظر بالسطر الثاني من البيت (حسبناها)، وأما السطر الثالث فكان من نصيب الفعل الناجم عن ذلك الظن (فتداركنا).

وهكذا تسير القصيدة في رحاب النمط الهرمي، مجلية أجزاء الفكرة التي تنطوي عليها أبياتها، بانقسام مكونات الصورة للسطور التي مثلت البيت.

ومن القصائد التي وجدت في رحاب النمط الهرمي متسعًا تبرز به ما رأت أن حقه في الظهور لا تقوم به الأنماط التقليدية للكتابة قصيدة أسئلة[١]، من ديوان سيرة لبياض قديم لشتيوي الغيثي، حيث تقوم القصيدة على بسط حوار بين متحاورين، تخصص القصيدة للسائل سطرًا، وللمجيب سطرين، أولهما جوابٌ مباشر، والسطر الثاني تتمة للإجابة، تلك التتمة بلغت من الأهمية ما ينبغي للقصيدة أن تفرد لها سطرًا يخصها:

قال ما الحب؟

قلتُ: قلبٌ تمنّى

لو تعافى من رجفة الأشواق

(١) ديوان سيرة لبياض قديم، شتيوي الغيثي: ١٣٦.

قال: ما الحزن؟

قلتُ: صمتٌ شفيفٌ

واحتراق يكون بين المآقي

قال: والشوق؟

قلتُ: دهرٌ طويلٌ

كم رغبنا لو ينتهي بالتلاقي

قال: والشعر؟

قلت: صوتٌ قديمٌ

جاء تنهيدةً من العشاق

ومما سبق يتبين ثراء النمط الهرمي في الكتابة، وكيف أنه يقوم بوظائف دلالية لا تستطيعها الأنماط التقليدية. فالأمر لم يكن محاباةً لقصيدة التفعيلة في ظهور القصيدة التناظرية على شاكلتها، ولم يكن وقفًا على الشكل الجمالي للكتابة، ولا نزوعًا للحداثة من حيث إنها غاية، بل الأمر خاضعٌ للتجربة الشعرية من جهة، والحالة النفسية من جهة أخرى، وربما الغاية التبليغية أيضًا. إن القصيدة تبدو في زاوية من زواياها كخطاب تبليغي من الذات للذات، إنها تخليدٌ لحالة شعورية معينة، أو طيف فكرةٍ معينة، ولا سبيل لتخليدها إلا بعين الشعر الذي يرصد ما يختلج في الوجدان كما ترصد عدسة الكاميرا المحسوسات، وهذا النمط الكتابي أقدر على التخليد الدقيق من الأنماط التقليدية.

كما أن هذا النمط الكتابي من شأنه أنه يكسر حدة الرتابة في النغم، بخلاف الكتابة الشطرية التي تعزز قيمة النغم، والقصيدة التناظرية الجديدة بحسب ما بدا لي من النموذج المنظور نزّاعة للتخفف من حدة النغم، وكأنها بهذه الطريقة تمنح اهتمامها بالجوهر والمعنى والصورة، وتلفت إليها النظر وتحاول التخلص من صخب النغم ورتابته.

المبحث الثاني: ظواهر كتابية في القصيدة التناظرية الجديدة.

أبدت القصيدة التناظرية الجديدة سلوكًا كتابيًا مختلفًا عن سالفتها القديمة؛ فقد علا شكلها الكتابي بعض الظواهر التي خلت منها القصيدة التناظرية القديمة. وجل تلك الظواهر فيما بدا لي أنها كانت تعويضًا لما فقدته القصيدة التناظرية في انتقالها من حيز المشافهة إلى حيز الطباعة والكتابة. وإن شئت فقل إنها لم تكن ترفًا، بل جاءت تفاعلًا مع العصر، وتلبية لاحتياج الشعر والشاعر.

وسيعرض البحث في السطور التالية لأبرز تلك الظواهر، واقفًا عند ثرائها، وإثرائها للقصيدة التناظرية الجديدة:

أ: علامات الترقيم:

لعلامات الترقيم أهمية بالغة "ومرد هذه الأهمية إلى أن الترقيم، فضلًا عن تحسين المقروئية والإسهام في إنتاج جمالية النص البصرية والأسلوبية، ينهض في مضمار التعبير الكتابي بمهمة رفع اللبس نهوضًا يتوقف عليه حصول الغرض الرئيس من التواصل"(١)، فعلامات الترقيم لا تأتي في النص ترفًا، وإنما تضطلع بدور كبير في صياغة معنى النص وإثرائه من حيث الدلالة. وهي إحدى الأدوات الأسلوبية في النص المكتوب، حيث تنوب مناب الأداء الصوتي واللغة الجسدية على مستوى المشافهة، فتضبط دلالة النص المكتوب.

بل إنها قد توظف توظيفًا مجازيًا من خلال تغيير أماكنها، أو تغييبها بعد حينٍ من إظهارها، مما يؤدي إلى انفتاح القراءة. وقد استوعبت القصيدة التناظرية ذلك الأثر الذي تتركه علامات الترقيم، فاستثمرت دلالتها

(١) مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار العوني، منشور في مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، ١٩٩٧م: ٢٦٥.

ووظفتها لخدمة القصيدة. ومن القصائد التي أبدت ذلك السلوك الكتابي في النموذج المنظور قصيدة رقصةٌ على شفاه الموسيقا[١]، لحوراء الهميلي، حيث تستعين القصيدة في فاتحتها بعلامة الاستفهام متبوعة بعلامة التأثر:

تـــراودنـــي بـقلـبٍ مـــطـمـــئـــنِ
لأنـــــك تَـــبْـــتَـغيني أو لأنـــي؟!

وتلك العلامتان (الاستفهام والتأثر) نقلتا المعنى من حيز الإخبار إلى حيز الاستفهام، ولولاهما لبقي المعنى حائرًا بينهما، ولا سبيل لبلوغ أحدهما إلا بسبيل الظن. وهذا الأمر لم يكن ليكون لو بقيت القصيدة على أصلها القديم، وكان عماد نقلها المشافهة، لأن المشافهة حافلة بالتنغيم الصوتي الذي يبلغ المعنى دونما وهم، أما اليوم حيث الأصل في انتقال الشعر وتلقيه الكتابة والنشر، فلا سبيل لذلك التنغيم إلا بالاستعانة بعلامات الترقيم التي تتكفل ببيان المعنى.

وإن وجدت قصيدة رقصةٌ على شفاه الموسيقا في علامات الترقيم من الثراء ما تستغني به عن النبرة الصوتية فإن قصيدة الحب والحرب[٢] قد بنت عليها القصيدة كلها، واستعاضت بها عن جمع من الجمل، إذ تقول القصيدة:

–في الحب أرواح تؤجل موتها
–في الحرب؟
–موتٌ كامنٌ وجبانُ
–في الحب لا قتلى سوى من آمنوا
–في الحرب؟

(١) ديوان ظمأ أزرق، حوراء الهميلي، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٢٠م: ٦٩.

(٢) ديوان حافة سابعة، محمد إبراهيم يعقوب، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٢٠م: ٨٦.

-لا يبقى سوى من خانوا

-في الحب ننسى أن نعرّف حزننا

-في الحرب؟

-يفلت عنوةً نسيان

-في الحرب أسباب الهزائم تنتهي

-في الحب؟

كل هزيمة إنسان!

تبدو القصيدة كحوار بين متفلسف وجليسه، يتداولان جمعًا من المفاهيم في حالين مختلفين، والقصيدة تستعين بالشرطة (-) لتبدي فكرتها، مستعيضة بها عن السرد وفعل القول وتحديد القائلين.

إنها تعمد إلى علامة الترقيم (-) لتستثمرها استثمارًا شعريًا، تاركة هذا الفراغ من التأويل للمتلقي، ليستحضر المشهد كيفما شاءت مخيلته. ثم تبسط هذه العلامة لتشير بها أن ثمة متحاورين يتجاذبان أطراف المفاهيم في حالين مختلفين، ولا شك أن علامة الاستفهام قامت بنقل المعنى أيضًا من حيز الإخبار إلى حيز الاستفهام، ولولا ذلك الاستفهام لتداخلت أدوار المتحاورين، لأن القصيدة تبتدئ بفكرة فلسفية يعقبها سؤال (في الحب أرواحٌ تؤجل موتها)، ثم يأتي السؤال من ذلك الجليس (في الحرب؟)، ومن هنا تبدأ القصيدة بسلوك آخر بحيث يأتي الجواب على السؤال، ثم تأتي فكرة فلسفية جديدة، وكلا القولين هما من أقوال ذلك المتفلسف. والقصيدة تشير بالشرطة (-) إلى انتهاء الجواب، ثم ابداء فكرة جديدة من ذلك المتفلسف، يعقبها سؤال من جليسه، ثم جواب، ثم فكرة جديدة. حتى تنتهي القصيدة بجواب على السؤال مجرد من أي تعقيب.

ومن القصائد التي استثمرت علامات الترقيم في النموذج المنظور أيضًا قصيدة قلب نجمة[١]، لماهر الرحيلي، فقد وجدت القصيدة في علامات الترقيم أدوات شعرية بلغت بها المعنى المرام، بل ووجدت في رحاب علامة التنصيص ما أضفت به على النص شعرية احتملتها تلك العلامة؛ حيث جسدت القصيدة تلك النجمة بعلامة التنصيص التي وظفتها واستعملتها حينما نقلت مقالة تلك النجمة:

ورحـــمتُ نجمة ذا المساء وحـــــيدةً
فأبـــــــتْ وقالتْ:"لستُ إلا رجمـــا!
عمّـــا قليـلٍ ســوف أفــني لوعتـــي
وأصـــــــيبُ قلبـًا كـم تخـاذل فحما!
موت النـــجوم.. أما علـــــمتَ بأنها
كالروح تُـــقتل بالـــفراغ وتُدمـــى؟!"
فرجعتُ أنظـــــر في فـــؤادي لهفـــةً
ووجدتُ حبـــــًا قد تســامى رُحمى!

تستثمر القصيدة أربعًا من علامات الترقيم: النقطتان الرأسيتان (:) التي أشارت بهما إلى جملة القول، وعلامة التأثر (!) التي تكررت منفردة في ثلاثة مواضع، وموضع آخر جاءت فيه علامة التأثر بعد علامة الاستفهام (؟!) والعلامة الرابعة علامة التنصيص ("") التي أشارت بها إلى اقتباس قول النجمة، وهذه العلامة لم يكن استثمار القصيدة لها استثمارًا تقليديًا، بل كان الاستثمار استثمارًا شعريًا، حيث أوحت تلك العلامة بتعظيم الكلام الواقع فيما بين طرفيها. إنه اقتباس ينتصب في وسط القصيدة وكأنه

(١) ديوان ما تلاه علي الغياب، ماهر الرحيلي: ٧٣.

شمس من الحكمة تضيء الدروب، ولعظيم ذلك القول كان لابد أن يُبجّل، ويوضع بين علامتي تنصيص. استطاعت تلك العلامة أن تبسط مسرحًا تتجلى فيه تلك النجمة بشخصية الحكيم الذي يُسترشَد بقوله ويحتفى بمقالته، وإذا ما نُقل ذلك القول فإن الأمانة تقتضي من الناقل أن ينسب الفضل لصاحبه، وعلامة التنصيص كفيلة بتلك النسبة. كما أن تلك العلامات التي توسلت بها القصيدة كانت كفيلة بأمن المعنى من اللبس.

وإن كانت جل القصائد في النموذج المنظور وظفت علامات الترقيم توظيفًا مألوفًا فإن من تلك القصائد ما جاء توظيفها لعلامات الترقيم منزاحًا عن المألوف مما أحدث اضطرابًا في المعنى. ومن تلك القصائد قصيدة من بنات البدو(١)، لسلطان السبهان، ومما جاء فيها:

مُذ أوقدتْ لأبيها
بكرةً؛ حَطَبَهْ
تعجلتْ..
لتروي دلْوها؛ طَرِبةْ
فتّانةٌ من بنات البدو
تحسدها..
بنت الملوكِ
ذوي الحُرّاسِ والحجبةْ

يظهر في البيتين السابقين أن القصيدة تستعين بعلامتين من علامات الترقيم، أولاهما الفاصلة المنقوطة (؛) والتي عادة ما تأتي بين جملتين إحداهما سببٌ للأخرى أو نتيجةٌ لها، لكن القصيدة تضعها بين

(١) ديوان ما لا يجيء، سلطان السبهان، تشكيل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٨م: ٤٠.

مفردتين لا جملتين (بكرة؛ حطبه) و (دلوها؛ طربة) وفي هذا الاستعمال للفاصلة المنقوطة انزياح عن المألوف من الاستعمال.

وأما العلامة الثانية التي استثمرتها القصيدة فهي النقطتان الأفقيتان (..) والتي تثير الحيرة أيضًا في موطن استعمالها حيث جاءتا مرتين الموضع الأول أقل حيرة من الثاني (تعجلت..) فلا بأس هنا من الوقوف لحظة للتأمل في ذلك التعجل، لكن الموضع الثاني (تحسدها..) فالفعل لم يظهر فاعله بعد ولا شيء يستدعي التأمل إلا أن يكون عقب ذكر الفاعل. والعلامتان في استعمالها المألوف كانتا ستأتيان في البيتين كالتالي:

مُذ أوقدتْ لأبيها
بكرةً حَطَبَهْ
تعجلتْ؛
لتروي دلْوها طَرِبةْ..

فتّانةٌ من بنات البدو
تحسدها
بنت الملوكِ
ذوي الحُرّاسِ والحجبةْ..

ومن القصائد التي جاءت علامات الترقيم فيها منزاحة عن المألوف من الدلالة قصيدة وردة بيضاء على شعر العروس[1]، لحاتم الزهراني، ومما جاء فيها:

هذا الندى:

(١) ديوان الياء يائي، حاتم الزهراني، د.ن، د.ط، ٢٠١٠م: ٦٧.

عرقُ الزجاج يقول لي:

"ركض الصباح إلى الذي يتأخر"

لك كل هذا الثوب:

أبيضُ حاسمٌ

لك كل هذا الوقت:

سطرٌ أخضر...

يظهر في الأبيات استعمال القصيدة لعلامة الحذف التي جاءت منزاحة في دلالتها، فالسياق يأتي مكتملًا، إلا أن القصيدة تشير إلى وجود حذف. وقد تكرر استعمال العلامة في القصيدة ٣٦ مرة.

والحق أن هذا السلوك من القصيدة التناظرية الجديدة لم يكن ظاهرة. وما ترتاح إليه نفس الباحث في شأنها أنها علامات لم تنزاح عن الدلالة، بل كان الإنزياح موضعيًا، وربما كان ذلك بسبب خطأ طباعي، وإلا فجل توظيف القصيدة التناظرية الجديدة وفق النموذج المنظور لعلامات الترقيم كان توظيفًا وفق المتوقع من تلك العلامات لكنه توظيف شعري يأتمر بأمر الشعر وطبيعته.

ب: تكرار الحرف:

يقصد بتكرار الحرف أن تعمد القصيدة إلى تكرار بعض الحروف، لتشير بذلك التكرار إلى معنى ترومه أو شعور تحمله. وهذا الأسلوب الكتابي أسلوب لم تعهده القصيدة التناظرية في شكلها الكتابي السابق، لكن القصيدة الجديدة وجدت فيه تنويعًا في الأداء ومسحة جمالية ترتئيها، كما حمّلت القصيدة ذلك الأسلوب دلالة تنشدها. ولعلها إحدى حيل القصيدة التناظرية الجديدة التي حاولت بها رأب الصدع الذي أحدثه الانتقال من حيز المشافهة إلى حيز الطباعة، وكأنما تتجه القصيدة بتلك الحيلة إلى مد جسر ما بين لحظتين، لحظة الإنشاء ولحظة التلقي، إذ إنها وجدت بذلك التكرار

تصويرًا أدق للحظة المخاض الشعري وما احتمله من تصور وشعور.

ومن القصائد التي أبدت في شكلها الكتابي ذلك السلوك قصيدة فلسفة في الحب[١]، لجاسم الصحيح:

يسهو الزمان ونحنُ محضُ طفولةٍ ... في السهو حيث زماننا ينسانا
فنكادُ نأمنُ من غدٍ يغشانا ... من فرطِ ما امتلأ الشعورُ أمانا
ونعيشُ لحظتنا بصبيانيّةٍ ... فنمدُّ في وجه السنين لسانا
وغدًا تكررنا الحكايةُ ثورةً ... في العاشقين القادمين زمانا
سيلوّنون بذكريات غرامهم ... ما جفّ من أسمائنا نسيانا
ونضيء في الشرفات من أحلامهم ... بعد الغياب، كما نضيء الآنا
ونشبُّ نيران الجوى بضلوعهم ... من فائض النيرانِ في ذكرانا
ويقال: في ذاااك الزمان..هناااك في ... أقصى المكان.. وكان يا ما كانا :
رجلٌ وسيدةٌ وثمةَ موجةٌ ... حملتهما وتحولت طوفانا
خاضا غمار الحب في وجدانه ... حتى أحالهما له وجدانا !!
فنفيق نحنُ.. نفيق في أبديّةٍ ... من حبنا، ونهيم في مرعانا

تقدم القصيدة رؤيتها وفلسفتها في الحب، وتلتمس فيه بوابة للخلود، فتأتي الأبيات السابقة على صورة الخطاب لتلك المحبوبة، وكأنه همس لوجدانها، ووعدٌ لها بالخلود، حتى وإن حكم الزمان على ذين العاشقين بالفناء، إلا أنهما سيخلدان في رقيم البشرية بحبر الحب مهما تباعدت بهما الأزمان أو نأت بهما الأماكن. سيبقى هذان العاشقان خالدين في ذهنية

(١) ديوان طيور تحلق في المصيدة، جاسم الصحيح، صوفيا، الكويت، ط١، ٢٠٢١م: ٦٩.

البشر مهما تطاولت الأزمان أو بعدت الديار، فالحب كفيلٌ لهما بالخلود. ولتصوير ذلك التحدي بين الحب وطول الزمان وبعد المكان، تجد القصيدة في تكرار الحرف قدرة على البلاغ، ودقة في التصوير، تصل به القصيدة مرادها في تصوير ذلك التباعد الزماني والمكاني فتبلُغه في إيجاز، حيث كررت القصيدة حرف المد (ا) في اسمي الإشارة (ذاااك) و (هنااااك):

ويقال: في ذاااااك الزمان..هنااااك أقصى المكان.. وكان يا ما كانا

يشير الاسم الأول (ذاك) إلى الزمان، بينما يشير الاسم الثاني (هناك) إلى المكان، والملاحظ أن القصيدة لا تعادل في التكرار ما بين الاسمين، فالاسم الذي يشير إلى الزمان تكرر حرف المد (ا) فيه خمس مرات، بينما تكرر في الاسم الذي يشير إلى المكان أربع مرات، وكأن القصيدة بهذا الاختلاف تومئ إلى أن المكان محصور بالأرض التي لا تتغير أبعادها، أما الزمان فلا يعرف البشر مداه ولا نهايته، فلا بأس لو زاد تكرار الحرف في الاسم الذي يشير إلى الزمان؛ إذ إنه المجهول نهايته. ومهما طالت تلك النهاية إلا أن الحب بحسب رؤية القصيدة قادر على تخليد ذين العاشقين.

ولا تقف قدرة تكرار الحرف على تصوير بعد المسافة أو الزمن، بل تستثمره القصيدة التناظرية في دلالات أخرى، كما جاء في قصيدة أغنية إلى يزيد (أيام بعد مبلاد أول من قال: بابا!)[١]، لحاتم الزهراني:

لا ليل؟ لا طرقات؟

لا وقتٌ لكوب الهم في المقهى؟

ولا تعقيد؟

(١) ديوان أحتفل بالمثنى، حاتم الزهراني، تشكيل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٩م: ١٠٠.

لا لون؟ لا إيقاع؟
لا متنبيٌ: عيدٌ بحال مهنئيه يعود؟
لا ناقةٌ تمشي مع ابن العبد عالورق الأنيق
فتستكين ثمود؟
لا غيمةٌ –من ثم– يغسل ماؤها
ماكذبت عادٌ وصدّق هودُ؟
لا وجه؟
لا أسماءَ؟
لا مستقبلٌ يمضي إليه الحاضر المفقودُ؟
لا شيء في العدم الصريح
يُغيث في العدم المقنّع
من أباه الدودُ
لاااااشيء.
لكني أراك، فيختفي رجل الدخان
ويبدأ التغريدُ
فلأنت أدهش ساعةٍ ولّادةٍ
غطى دماها المدهش المولودُ

باثني عشر (لا) ترصد القصيدة تلك اللحظات التي خلت من محفزات الدهشة الموهومة. إنها لحظات تبدو خالية من كل شيء يبهج المرء. تسير القصيدة بتلك اللاءات حتى توشك النهاية، وكأنها بتلك اللاءات والمساقة في قوالب الأسئلة تخبئ دهشة عظيمة أنبأ عنها الجواب المتمثل في كلمة (لاااااشيء.) حتى إذا ما توهم متلقي الجواب أن اللحظة فقيرة من دهشة جاءت تتمة الجواب لتقلب المعادلة رأسًا على عقب (لكني أراك، فيختفي رجل الدخان ويبدأ التغريدُ؛ فلأنت أدهش ساعةٍ ولّادةٍ غطى

دماها المدهش المولودُ)، فتلك الحادثة السعيدة كفيلة بأن تبدد كل شحوب، وتلغي أثر كل محفز للدهشة إذ إنها الدهشة ذاتها.

تجد القصيدة في تكرار الحرف (ا) في كلمة (لاشيء) ما اختصرت به كل محفزات الدهشة، وكأنها بذاك الجواب الذي تكرر حرف الألف فيه تجيب السائل أن اللحظة خالية من كل تلك المحفزات ومما سواها مما يتوهم أنه دافع للدهشة.

ج: التقطيع:

والتقطيع أن تعمد القصيدة إلى كلمة فتفصل حروفها بعضها عن بعض، أو تفصل جزء منها عن الآخر. وهذا الأسلوب الحداثي لم تعرفه القصيدة التناظرية القديمة في شكلها الكتابي القديم، وإنما هو أسلوب مستحدث وجدت فيه القصيدة الجديدة أداةً شعرية تبلغ بها حاجتها الجمالية أو الدلالية، وتقحم المتلقي بتلك الظاهرة في استشفاف البعد النفسي لتلك المفردة المقطعة، حيث "تعكس هذه التقنية الكتابية مدى الانسجام بين حركة نفسية الذات وصورة الكتابة"[١]، وأغلب الظن أن تلك الظاهرة بالإضافة إلى ما تقوم به من تنفيس عما يجيش في النفس، فهي في الوقت نفسه تستهدف المتلقي (القارئ)؛ إذ إنه لا سبيل لإدراك القصيدة بالسماع في حال القراءة، مما يعني أن القصيدة التناظرية الجديدة تدرك أهمية الشكل البصري في الفعل الشعري، فالأمر عندها يتجاوز الشكل إلى المضمون ويتجاوز الجمال إلى الدلالة.

ومن القصائد التي نهجت ذلك السلوك الكتابي في النموذج المنظور

(١) الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها، عامر بن أمحمد رسالة دكتوراه، جامعة الجيلالي، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٥م: ١٧٧.

قصيدة وللغياب صلاة..[١]، لمحمد إبراهيم يعقوب:

لا تصعدي شجر العروق
تعبتُ من تلويحتي
والذكريات حفاةُ
تهنا.. ومن يدري،
نؤثث ربما ورد الغياب
وللغياب صلاةُ!
قلنا كثيرًا..
كي نبرئ وردةً
والورد تملأ رأسه الخيباتُ
نقسو..
وجمر الروح يأكل بعضهُ
ماذا لو احترقت بنا الكلماتُ
غصنٌ..
تبقى من نهارينا هنا
لا تقتليه فثم فيهِ
ح
ي
ا
ةُ

تعمد القصيدة إلى تقطيع آخر كلمة فيها (ح ي ا ة)، ذلك التقطيع

(١) ديوان ماذا لو احترقت بنا الكلمات، محمد إبراهيم يعقوب، دار مدارك للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٦م: ٢٠.

الذي ينطوي على شعرية تقول ما لا يقوله الوصل بين حروف الكلمة. إنها حياة مشوبة بالشك، حياة يبعثها الأمل ويبددها الشك، حياة متوترة كتوتر هذه الكلمة التي انفصلت حروفها بعضها عن بعض وامتدت على أربعة أسطر. هذه التقنية التي مارستها القصيدة وشت بما تشي به القصيدة، حيث صورت المعاناة التي يكابدها العاشق جراء التوتر بينه وبين معشوقته، توترٌ جاء على كل شيء، وأوشك أن يحرق كل شيء، وكأنما القصيدة برمتها ماهي إلا تصوير للنزع الأخير في جسد هذا العشق. إنها لحظة يتصارع فيها اليأس والأمل، أوشكت شجرة الود بين ذين العاشقين على الهلاك لولا بقاء ذلك الغصن فيها. إن التقطيع لكلمة حياة هنا يوحي من جهة بالشك الذي يخالج الشاعر في ديمومة ذلك الحب وصلاح أمره، ويوحي من جهة أخرى بالرجاء الذي يحفه اليأس لتأتي الكلمة مقطعة وكأنها آخر كلمة تلفظها أنفاس محتضر.

ومن القصائد التي وجدت في التقطيع متسعًا من الشعرية في النموذج المنظور قصيدة رياح جنوبية...من شمال القلب[١]، لحاتم الزهراني:

(لا تبك عينكَ) :
هذا الرملُ والحطبُ
و..دلةٌ مُرَّةُ الأحلام
تـ .. ـضـ .. ـطـ .. ـر ..بُ
و..أغنياتٌ بلا عينين
تَفرِشها:
لأمنياتٍ بلا رجلين

(١) ديوان الياء يائي، حاتم الزهراني: ١١.

تسبقها:

إذا احترقتَ

ولم تقنعْ بكَ الشهبُ

و..خمرةٌ من رحيق الليل

يشربها فجرٌ

تعلق في أهدابه العنبُ

وأنتَ:

أسفل ممحاة الغيومِ

يدٌ خضراءُ

تجمع ما يُمحى

ف: ت نْ ك ت ب

تعمد القصيدة في الأبيات السابقة منها إلى تقطيع الكلمات في خمسة مواطن، ثلاثة منها بين الواو وما بعدها (و..دلة، و..أغنيات، و..خمرة)، بينما الموطنان الآخران وقع فيهما التقطيع بين حروف الكلمة (ت ض ط ر ب، ف ت ن ك ت ب)، على أن الكلمة الأخيرة (فتنكتب) كانت مكونة من جزئين الفاء والفعل تنكتب، والقصيدة تفصل بين الجزأين وبين حروف الكلمة. ولا شك أن القصيدة بهذا التقطيع أرادت أن تقول شيئًا، إذ إن تقطيع الفعل تضطرب من شأنه أن يصور ذلك الاضطراب تصويرًا لا يقوم به الوصل، وكأنما الشكل البصري قد مسه عدوى من فعل الاضطراب حتى اختل وتوتر، فتقطعت حروفه واضطربت كاضطراب دلة الأحلام. والتقطيع في الكلمة الثانية (فتنكتب) كأنما يوحي ببطئ تلك العملية، إنها عملية طويلة تعيد تشكيل الواقع، حيث تمارس جمع المفقود ليعاد تشكيله من جديد. وأما تقطيع الأجزاء المتمثل في فصل الواو عما بعدها فقد أوحى بالمسافة بين تلك المتعاطفات التي تبكيها القصيدة، حيث

دل القطع بين الواو وما بعدها بتلك الزفرات التي يكابدها الشاعر في استحضار تلك المتعاطفات. إنها مسافات متوترة بين جزئين حقهما الاتصال، تشبه ما يستشعره الشاعر من توتر يكابده جراء فقد تلك الأشياء. وكأنما القصيدة بهذا الفصل بين الأجزاء (الواو وما بعدها) تنقل صورة الفصل بين الشاعر وتلك الأشياء. إنه وإياها جزءان متصلان لولا هذا الاخترام الذي حل بهما.

ولا تقف دلالة التقطيع على تجسيد الشعور أو المعنى أو الإيحاء بالبعد النفسي، بل يبدو هنا أنه بالإضافة إلى كل ذلك فقد حمل التقطيع توجيهًا للأداء الصوتي للكلمة أيضًا. فالقارئ لن يقرأ الكلمة المقطعة كما يقرأها متصلة، بل سيحاول مجاراة الشكل الكتابي، ولعل هذا مما أرادته القصيدة التناظرية الجديدة في توخيها هذه الطريقة في الكتابة. وكأنها وجدت في رحاب التقطيع ما تعوض به المفقود من المشافهة.

ومجمل القول في شأن الفضاء النصي للقصيدة التناظرية الجديدة أن القصيدة التناظرية الجديدة جاءت قصيدة مكتوبة في أحيانٍ كثيرة، على خلاف القصيدة التناظرية القديمة التي لزمت أنماطًا موحدة على الأغلب والحاكم في تلك الأنماط كان الوزن الشعري. أما القصيدة التناظرية الجديدة فقد جاءت مدركة لثراء التشكيل البصري، فأفادت من قدرته الشعرية، ووظفته لخدمة الغاية الشعرية التي ترومها. على أن القصيدة التناظرية الجديدة لم تفارق الأنماط المعهودة، بل تجسدت بعض القصائد في شكلها المكتوب على الأنماط القديمة، وشاطرت القصيدة الجديدة سالفتها القديمة في تلك الأنماط، لكنها فارقتها في توظيفها لعلامات الترقيم في تلك الأنماط القديمة.

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، أحمده سبحانه على توفيقه وتيسيره، حمدًا يليق بعظيم فضله وكريم عطائه، وواسع إحسانه، وبعد:

فقد من الله عليّ بإتمام هذا البحث الذي هدف إلى الإفصاح عن التشكيل البصري للقصيدة التناظرية الجديدة، والذي أسفر عن النتائج التالية:

١- دلت القصيدة التناظرية الجديدة بتشكيلها الكتابي على طبيعة عصرها الذي اعتمدت فيه العقلية العربية على القراءة والتواصل البصري أكثر من اعتمادها على ثقافة المشافهة والسماع، وذلك باعتماد القصيدة على ظواهر كتابية لم تعرفها القصيدة التناظرية القديمة.

٢- جاءت القصيدة التناظرية على أنماط كتابية متعددة، بعضها تابعت فيه القصيدة القديمة وبعضها ابتكرته، وأبرز مبتكراتها كان النمط الهرمي الذي لم تأتمر فيه القصيدة بسلطان النغم، بل كان الحاكم فيه المعنى.

٣- على الرغم من ابتكار القصيدة للنمط الهرمي إل أنها لم تتلاعب بموقع القافية، بل حافظت للقافية بمكانها في آخر السطر الشعري. كما أنها لم تجمع بين بيتين من أبياتها في سطر واحد.

٤- استوعبت القصيدة التناظرية الجديدة ثراء علامات الترقيم، فوظفتها لخدمتها.

٥- في استعمال القصيدة لعلامات الترقيم لم يخل الأمر من توظيف شعري لتلك العلامات، حيث جاء الاستعمال مجازيًا في بعض الأحيان.

٦- أبدت القصيدة التناظرية الجديدة سلوكًا كتابيًا مختلفًا عن سالفتها القديمة، يتمثل ذلك في بعض الظواهر الكتابية كالتقطيع والتكرار، وكل ذلك مما فارقت به القصيدة التناظرية الجديدة سالفتها القديمة.

المراجع والمصادر باللغة العربية

١- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ١٩٥٠- ٢٠٠٤، محمد الصفراني، ط١، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨م.

٢- الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها، عامر بن أمحمد رسالة دكتوراه، جامعة الجيلالي، الجمهورية الجزائرية، ٢٠١٥م.

٣- ديوان أطواق الشوك، جاسم محمد عساكر، مطابع الشركة الشرقية، ط١، ٢٠١٤م.

٤- ديوان الياء يائي، حاتم الزهراني، د.ن، د.ط، ٢٠١٠م.

٥- ديوان تضاريس الهذيان، جاسم الصحيح، تشكيل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٢٠م.

٦- ديوان حافة سابعة، محمد إبراهيم يعقوب، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٢٠م.

٧- ديوان رملة تغسل الماء، حيدر العبدلله، دار أثر للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠١٦م.

٨- ديوان سماوات ضيقة، خليف الغالب، دار المفردات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٧م.

٩- ديوان سيرة لبياض قديم، شتيوي الغيثي، مركز الأدب العربي للنشر والتوزيع،٢٠٢١م.

١٠-ديوان طيور تحلق في المصيدة، جاسم الصحيح، صوفيا، الكويت، ط١، ٢٠٢١م.

١١-ديوان ظمأ أزرق، حوراء الهميلي، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٢٠م.

١٢-ديوان لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم، إياد الحكمي، تشكيل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٧م.

١٣-ديوان ما تلاه عليّ الغياب، ماهر الرحيلي، منشورات ضفاف، بيروت، ٢٠١٥م.

١٤-ديوان ما لا يجيء، سلطان السبهان، تشكيل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٨م.

١٥-ديوان ماذا لو احترقت بنا الكلمات، محمد إبراهيم يعقوب، دار مدارك للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٦م.

١٦-ديوان أحتفل بالمثنى، حاتم الزهراني، تشكيل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٩م.

١٧-سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجًا)، إياد عبد الودود عثمان و إسراء إبراهيم محمد، مجلة ديالي الصادرة عن جامعة ديالي، العدد الثالث والستون، العراق، ٢٠١٤م.

١٨-الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

١٩-مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار العوني، منشور في مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، ١٩٩٧م.

References and sources

1-***Al-Tashkeel Al-Basari Fi Al-Sha'ar Al-Arabi Al-Hadith 1950-2004.*** Muhammad Al-Safrani. 1st edition, 2008. Riyadh: The Literary Club and Al-Markaz Al-Thaqafi Al-Arabi.

2-***Al-Khitab Al-Sha'ri Al-Mu'asir: Min Al-Tashkeel Al-***

Sam'i Ila Al-Tashkeel Al-Basari: Qira'a Fi Al-Mumarasa Al-Nassiya Wa Tahawulatihi, Aamer Bin Amhamed. Ph.D. thesis, Djilali University, Algeria, 2015.

3- ***Diwan Atwaq Al-Shawk,*** Jasem Mohamed Asaker. Al-Sharqia Printing Press, 1st ed., 2014.

4- ***Diwan Al-Yaa Yaai,*** Hatim Al-Zahrani. No publisher, no edition, 2010.

5- ***Diwan Tadarees Al-Hadhiyan***, Jasem Al-Sahih. Tashkeel for Publishing and Distribution, 1st edition, 2020.

6- ***Diwan Haffat Sabe'a,*** Mohamed Ibrahim Ya'qub. Al-Intishar Al-Arabi, Beirut, 1st edition, 2020.

7- ***Diwan Ramla Taghsil Al-Ma'a***, Haider Al-Abdullah. Dar Athar for Publishing and Distribution, 2nd edition, 2016.

8- ***Diwan Samaawat Daqiqa,*** Khalif Al-Ghalib. Dar Al-Mufradat for Publishing and Distribution, 1st edition, 2017.

9- ***Dīwān sīrat li-bayāḍ qadīm,*** Shatewi Al-Ghaithi. Markaz Al-Adab Al-Arabi for Publishing and Distribution, 2021.

10- ***Dīwān Ṭuyūr tuḥalliqu fī al-Maṣyadah,*** Jasim Al-Sahih. Sofia, Kuwait, 1st ed., 2021.

11- ***Dīwān Ẓama' Azraq,*** Hoorah Al-Hamili. Al-Intishar Al-Arabi, Beirut, 2020.

12- ***Diwan La A'arif Al-Ghurabaa,*** A'arif Huznahum. Iyad Al-Hakami. Tashkeel for Publishing and Distribution, 1st ed., 2017.

13- ***Dīwān mā talūh 'ī al-ghiyāb***, Maher Al-Ruhayli,

Manshourat Dufaf, Beirut, 2015.

14- ***Diwan Ma La Yajee,*** Sultan Al-Sabhan, Tashkeel for Publishing and Distribution, 1st Edition, 2018.

15-***Dīwān Mādhā Law aḥtrqt Bannā al-kalimāt,*** Muhammad Ibrahim Yacoub, Dar Madarak for Publishing and Distribution, 1st Edition, 2016.

16-***Dīwān aḥtfl bālmthná,*** Hatim Al-Zahrani, Tashkeel for Publishing and Distribution, 1st Edition, 2019.

17-***Sīmiyā'īyah al-shakl al-kitābī wa-atharuhu fī takwīn al-Ṣūrah al-baṣarīyah (shi'r Maḥmūd Darwīsh unamūdhajan), Semiotics of the Written Form and Its Impact on the Formation of the Visual Image (Mahmoud Darwish's Poetry as a Model),*** Iyad Abdul Wadud Othman and Israa Ibrahim Mohammed, Diyala Journal, Issue 63, University of Diyala, Iraq, 2014.

18-***Al-Shakl wa-al-khiṭāb madkhal li-taḥlīl ẓāhirātī,*** Muhammad Makri, Al-Markaz Al-Thaqafi Al-Arabi, Beirut, 1st ed., 1991.

19-***Muqārabah tārīkhīyah l'lāmāt al-tarqīm,*** Abd al-Sattar Al-Auni, Alam al-Fikr Journal, Issue 2, 1997.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الملخص	٩٤١
المقدمة	٩٤٣
التمهيد	٩٤٥
المبحث الأول: النمط الكتابي في القصيدة التناظرية الجديدة	٩٤٩
المبحث الثاني: ظواهر كتابية في القصيدة التناظرية الجديدة	٩٦٧
الخاتمة	٩٨٢
المراجع والمصادر	٩٨٣