تنويع الإخراج الكتابي للقصيدة الخليلية وقيمته الدلالية

Diversifying the written output of the Khalilian Arabic poem and its semantic value

إعداد

د. هاني بن حمد بن عسيل العلوني

Dr. Hani Hamad Osail Al-Alwani

أستاذ الأدب والنقد المساعد – جامعة طيبة

Hjohani@taibahu.edu.sa

مستخلص

تتناول هذه الدراسة مكوّنًا إبداعيًّا موازيًا أفرزته تحولات الشعرية العربية المعاصرة؛ هو إخراج القصيدة الخليلية في صورة إبداعية تتوزع فيها جمل البيت الشعري على وجه تعتمد فيه القصيدة على مراعاة الشكل الكتابي للدلالة والحالة الشعورية للشاعر.

وتتناول الدراسة بيان القيمة الدلالية لهذا النمط في إخراج النصوص الشعرية، وما يضفيه على النص من ثراء وما يمتدّ إليه من أبعاد إبداعية.

وفي سبيل هذا جاءت هذه الدراسة في مدخل عن الشكل الكتابي المألوف للقصيدة الخليلية، ومبحثين للإجابة عن تساؤلات بحثية أهمها: البعد الدلالي الشعري الذي أضافه الشاعر الحديث حينما عمد إلى تنويع الشكل الكتابي للقصيدة الخليلية، وقابلية القصيدة القديمة لهذا الشكل الكتابي والأثر الدلالي لذلك.

فأما المبحث الأول فتناول هيئة الإخراج الكتابي المقصود، أحمد بخيت نموذجًا، وتناول المبحث الثاني: القصيدة القديمة والشكل الكتابي الموازي، مقدمًا تجربة مع دالية المعري الشهيرة.

تلا ذلك خاتمة تضمنت أهم النتائج، ثم ثبتٌ لمصادر البحث ومراجعه.

الكلمات المفتاحية:

قيمة دلالية – إخراج كتابي – القصيدة الخليلية - بخيت – المعري

Diversifying the written output of the Khalilian Arabic poem and its semantic value

Abstract

This study deals with a unique creative element that emerged due to the transformations of contemporary Arabic poetry. It is the production of the traditional Khalilian poem in the form of a taf'eela poem.

For this purpose, this study included an introduction to the ancient written form of the Arabic poem, and tow sections, to answer research questions, the most important of which are: the semantic distinction that the modern poet added when he changed the written form of the poem, the adaptability of the ancient poem to the new written form, and the semantic impact of that.

As for the first topic, it dealt with the new written form, with Ahmed Bakhit as a model, and the second topic dealt with: the old poem and the new written form, an old drink in a new cup.

Keywords:

semantic value - written output - Khalilian Arabic poem - Bakhit - Al-Ma'arri.

مقدمة

الإخراج الكتابي للنص الشعري مكوّن إبداعي له حمولته الدلالية الخاصة، وله بصمته الإضافية التي تتجاوز بالنص محتوى البنية المفرداتية، ويؤكد ويليك ووارن على حقيقة أن القصيدة المدوّنة لا تساوي بالضبط القصيدة الحقيقية "فالصفحة المطبوعة تضم عناصر متعددة لا تمُتُّ إلى تكوين القصيدة: حجم حروف الطباعة، ونوعها، وحجم الصفحة، وعوامل أخرى كثيرة"[1].

والعناية بالإخراج الكتابي للشعر موروث إنساني عام؛ فقد كانت "الأبجدية المصورة في الشعر الصيني تشكل جزءا من المعنى الشامل للقصائد... وفي الشعر الحديث في أمريكا وفي ألمانيا وفي فرنسا وغيرهم عمد الشعراء إلى اتخاذ وسائل تصويرية كتنسيق السطور بشكل غير مألوف أو البدء في أسفل الصفحة... وما إلى ذلك... ومثل هذه الوسائل تُعَدُّ أجزاء متكاملة من تلك الأعمال الفنية ذاتها"[2].

وقد كان من صور التجريب الإبداعي على مستوى شكل النص الشعري العربي تنويع صورة الإخراج الكتابي للبيت الشعري بحيث تشبه طريقة كتابة قصيدة التفعيلة، وهو نمط من التجريب بدأ في الربع الأخير من القرن العشرين ثم فشا بعد ذلك، مدفوعًا بالرغبة في الاستفادة من العطاء النصي لهذه الصورة الكتابية.

وإذنْ لم يطرأ التنوع مؤخرا على الشكل الكتابي للقصيدة الخليلية اعتباطًا، وإنما عمد الشاعر في العصر الحديث إلى تنويع الشكل الكتابي من شطرين بسطر واحد إلى شكلٍ أكثر مرونة يحاول من خلاله زيادة الجرعة الدلالية، حيث إنه يكتب القصيدة الموزونة ويقسم البيت الشعري إلى مجموعة أسطر وفق الدلالة والمعنى والحالة الشعورية التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي عن طريق الكتابة، مع التزام الشاعر الوزن والقافية، وهو إنما أحدث تغييرًا بصريًّا على إنتاجه الشعري المكتوب، لذا جاءت فكرة البحث لرصد الوظائف الدلالية من وراء هذا الشكل الكتابي الذي ولج إليه الشاعر في العصر الحديث، كما تحاول الدراسة التشابك مع مجموعة من الإجراءات والتساؤلات التي قادت الباحث إلى كتابة البحث وهي:

أولا: ما البعد الدلالي الذي أراده الشاعر الحديث حينما عمد إلى تنويع الشكل الكتابي للقصيدة الخليلية؟

ثانيا: هل كان إلقاء الشعراء القدماء لقصائدهم أمام الجمهور يتطابق دائما مع الشكل الكتابي للقصيدة الملقاة، في دواوينهم التي وصلت إلينا؟

ثالثا: تجربة تنويع كتابة القصيدة القديمة لتقدِّم شكلا موازيًا يراعى فيه زيادة الجرعة الدلالية.

---

[1] ويليك، رينيه، ووارن، أوستن. "نظرية الأدب". تعريب د. عادل سلامة. (الرياض: دار المريخ. 1992م). ص195.

[2] السابق، ص195- 196.

رابعا: اختبار الشكل الموازي من خلال نموذج تطبيقي لقصيدة قديمة يتم التنويع بطريقة كتابتها واستكشاف ما يضيفه هذا النمط من جهة التوظيف الدلالي وزيادة الجرعة الفنية للقصيدة.

ولمناقشة هذه التساؤلات جاءت هذه الدراسة في مدخل، ومبحثين، وخاتمة متضمنة أهم النتائج.

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي القائم على الفحص الداخلي للنصوص، وذلك لاختبار تأثير الشكل الكتابي على العطاء الدلالي للنصّ، وما يورِثُه تنويع الوقف على الدلالة الشعرية.

الدراسات السابقة:

لم أقف على أية دراسة سابقة تصدَّت لفكرة البحث، وهذا ما دفعني إلى اختصاصها بالكتابة، إذ لم يكن النظر إليها يتجاوز الملاحظات النقدية العابرة.

مدخل: الشكل الكتابي للقصيدة الخليلية ووقوفه

بقيت القصيدة العربية القديمة شكلا ومضمونا منذ مئات السنين وستظل كينونة فنية وجمالية تنسرب إلى أرواح الشعراء جيلا بعد جيل؛ وقد تواتر نقل النصوص الشعرية في صورتها المعهودة، مقسَّمة الأبيات إلى شطرين متقابلين، يتوازنان عروضيًا بما يجعل القسمة ذات طابع موسيقي عروضي، ففي نحو قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

نجد قصيدته على بحر الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وقول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم .... أم هل عرفت الدار بعد توهم

على بحر الكامل:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن .... متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وغيرها من القصائد العمودية التي عرفت كتابيا بهذا الشكل، وهو شكل نابع من إيمان القدماء باستقلالية نوعية للبيت الشعري داخل القصيدة، حيث يرون أن "كل بيت منها شعرٌ على حياله"[1].

غير أننا لا ينبغي أن نغفل عن عضوية المعنى في البناء الشعري للبيت، فإن النقاد القدامى لم يكونوا يميزون الشعر بوزنه فحسب؛ يقول قدامة بن جعفر – مثلا - معرفًا الشعر: "كلام موزون مقفى يدل على معنى"[2]. وقدامة بهذا لا يعيد تعريف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى فحسب، وإنما قيد تعريفه بالدلالة على المعنى.

ولا شك إذنْ بأن محاولة تنويع الصورة الكتابية للبيت الشعري انطلاقا من المعنى مع التزام الشاعر بالوزن والقافية يخلق نمطًا شكليًا وجيهًا للقصيدة التي وصلت إلينا مكتوبة بسطر شعري مكون من جزأين، على خلافٍ ربما لطريقة الإلقاء التي اعتادها الشاعر في العصر القديم مراعيا الوقوف المناسبة

(1) الأخفش الأوسط، سعيد بن مسعدة. "كتاب القوافي". تحقيق: عزة حسن. (دمشق: مديرية إحياء التراث القديم. 1970م). ص42.

(2) ابن جعفر، قدامة. "نقد الشعر". تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي. (بيروت: دار الكتب العلمية. د. ت.). ص64.

للمعنى كما نشاهده اليوم من الشعراء عند إلقائهم للقصائد العمودية؛ حيث إنهم في كثير من الأحيان يعمدون إلى وقوف في الشطر أو الجزء الأول من البيت الشعري قاصدين به توجيه المستمع إلى المعنى ومحاولين الوصول إلى الدهشة الشعرية، حيث إنه لا تتأتى الدهشة الشعرية من الكلمات الموزونة والمقفاة فحسب ما لم تتضافر معها طريقة الوقوف المناسبة شفاهيا أو كتابيًّا ليعيش القارئ والمستمع مع إحساس الشاعر ويتناغم وجدانه مع المعاني والأفكار التي يريد المبدع إيصالها إلى المتلقي.

ولا ريب بأن الناظر والمتأمل في الدلالة التي تضمنها البيت الشعري يراها لا يكتمل بلاغُها بقراءة البيت كلّ البيت قطعة واحدة، وهذا ما فطن إليه جماعة من الشعراء المعاصرين فتصرفوا في الشكل الكتابي للقصيدة مع التزامهم بوزنها وقافيتها وفق نظام البحور العروضية المتبعة في الشعر العربي، ولكن وقوفهم الكتابية في السطر الشعري تبدلت وتنوعت مراعاة للدلالة كما ستوضحه الدراسة في الجانب التطبيقي.

ولعل مراعاة الوقوف المناسبة هي ممّا قصده القرطاجني عندما أشار إلى حسن هيئة تأليف الكلام بقوله "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخيل ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصودة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك كله"[1].

[1] القرطاجني، حازم. "منهاج البلغاء". (بيروت: دار الغرب الإسلامي. ط3. 1986م). ص71.

المبحث الأول

تنويع الإخراج الكتابي للقصيدة الخليلية .. أحمد بخيت نموذجًا

لعله تمت الإبانة فيما سبق عن الهيئة المستقرة للشكل الشعري القديم ووقوفه الكتابية المكونة من شطرين، وهذا يقود الدراسة إلى بيان الطريقة التي سلكها بعض الشعراء في العصر الحديث وتفسير اختيارهم لها محاولين توظيف الدلالة المقصودة عن طريق توجيه المُنشِد أو القارئ إلى الوقوف المناسبة وفق المعنى الدلالي الذي يريد الشاعر إيصاله من خلال التقديم الكتابي مراعين بذلك الدلالة والمعنى في نظام السطر الشعري مع التزامهم بالنظام الخليلي من حيث الوزن والقافية، وذلك بالانتقال من نظام السطر الشعري المكون من جزأين إلى نظام سلكه الشاعر الحديث حيث يقسم بيته الشعري وفق الدفقة الشعورية والدلالة والمعنى فيوزع البيت إلى مجموعة أسطر بحسب ما تقتضيه الدلالة، فنحن هاهنا نتناول شكلا ثقافيا خاصا من الإخراج للنص الشعري العربي، يكون فيه التصرف في امتداد البيت الشعري على بياض الصفحة مدخلا للإثراء الدلالي، وتُعرَّف فيه القصيدة بأنها "صنع فنّي، مثلها مثل قطعة النحت أو التصوير. ومن ثَمّ يصبح العمل الفني ممثلا في خطوط الحبر السوداء على الورق"[1].

ونرى هنا على سبيل المثال الشاعر أحمد بخيت – بوصفه نموذجًا طليعيًّا لهذا النمط، ومن ثَمَّ اخترته للتطبيق - قد برع وتميز في الكتابة الشعرية الإبداعية للقصيدة الخليلية التي اختلفت عن شكلها الكتابي المألوف إلى نظام الأسطر الشعرية حيث إن أحمد بخيت يحاول توجيه الملقي أو القارئ إلى الوقوف المناسبة للدلالة وكأن القارئ يسمع القصيدة من فم الشاعر مباشرة.

من ذلك ما نراه في قصيدته الطويلة "الليالي الأربع" والتي جاءت على البحر الوافر بمقاطعها المتنوعة التي يربطها جو شاعري واحد كما أن الشاعر ببراعته استطاع أن يكوّن لكل مقطع في هذه القصيدة استقلاليته بذاته بحيث يمكن فصله، ولكنَّه إذا أضيف إلى القصيدة فهو حلقة وصل تسهم في تناغم القصيدة واتساقها، والشاعر في قصيدة "الليالي الأربع" التزم بالوزن والقافية وغيّر من طريقة كتابة الأبيات مراعيا في ذلك الدلالة والدفقة الشعورية التي يريد أن يوصلها إلى المتلقي فيقول[2]:

بغير سماكِ

أجنحتي

يجفُّ بريشها

التحليق

يتّضح من هذا التشكيل البصري أن "سماء" المحبوبة تمثل بالنسبة للشاعر فضاءً من السكون والطمأنينة، وملاذًا قلبيًا يجد فيه المحب راحته وسكينته. ولأهمية هذا المعنى، خصّ الشاعر العبارة الأولى بسطر مستقل، مانحًا القارئ فرصة للتأمل في هذا "السماء" وعمق دلالته. ثم تأتي كلمة "أجنحتي "منفردة في

---

[1] ويليك ووارن، "نظرية الأدب"، ص194.

[2] بخيت، أحمد. "الليالي الأربع". (القاهرة: نشر المؤلف. د. ت.). ص4.

سطر وحدها، لتعكس حالة من التيه والاغتراب؛ فبلا هذه السماء، تصبح أجنحته بلا وجهة، عاجزة عن الطيران. هذا الانفصال البصري يعبّر عن ضياع نفسي عميق، بلغ حدّ أن ريش الأجنحة قد جفّ، فلم تعد قادرة على التحليق.

وبهذا التوزيع الفني للكلمات، نجح الشاعر في تجسيد تجربته الشعورية، ونقلها إلى المتلقي بصورة حية، حيث أسهم الشكل الطباعي للنص في تعزيز الأثر النفسي والدلالي للقصيدة.

ثم نجده في المقطع التالي يبدأ بكلمة أُحبُّكِ التي أفرد لها الشاعر سطرا شعريا لتعمده أن يجعلها مفسِّرة لما سبقها في الأبيات فتضفي على المتلقي قوة إيقاعها بعكس لو جاءت كلمة بين مفردات الشطر الشعري فمدلولها يضعف وإيقاعها يخفت فجاءت بهذه الصورة[1]:

أُحبُّكِ

لم يغبْ منِّي

سوى وجه الفتى العابرْ

سيُكْمِلُ

كبرياءُ الشِّعرِ

ما لمْ يُكملِ الشاعرْ

لأنَّ السرَّ

في الطيرانِ

لا في الرِّيش

والطائرْ

فإذا نظرنا إلى السطر الذي يقول فيه الشاعر (كبرياء الشعر) نجدها متفردة بالسطر الشعري حيث إن للشعر كبرياء وللحديث عن المحبوبة كبرياء آخر جاء الشاعر بهذا النمط الشكلي الذي يدل على أن الشعر بكبريائه وشموخه يترجم مشاعر ذاك الطائر الذي يحاول أن يطوّع بمقطوعاته المنتظمة كبرياء الحب ويصل إلى تناغم شعوره وأحاسيسه، فهو بهذا التقسيم أضاف للمعنى معنى وللحركة حركة وللحيوية حياة وقاد المتلقي بالوقوف التي عمد إليها من خلال تنويعه للشكل الكتابي للقصيدة إلى الدهشة

[1] السابق، ص4.

والتأمل، ويمكن المقارنة بين الشكل الذي قصده الشاعر وبين الصورة الأصلية للبيت الشعري بشكله الكتابي القديم فانظر إلى هذا النمط المألوف:

سيُكمِلُ كبرياءُ الشِّعْ ،،،،،،، رِ ما لمْ يُكْمِلِ الشاعرْ

نجده بيتًا أشبه بجسد بلا روح خاصة للمتلقين في زماننا الذين اختلفت ذائقتهم الشعرية وفهمهم للمعاني والشعور والصورة الشعرية التي يريد الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي، فنلاحظ ميلهم للقصائد المُلقاة وعنايتهم بها وتكرارها، فهي أقرب إلى نفوسهم من القصائد المكتوبة بالشكل الكتابي الذي يعتمد على الطريقة المألوفة التي وصلت إلينا بنظام البيت الشعري المكون من شطرين في سطر واحد.

ولاحظ قوة انفراد لفظة (تلاشتْ) في قول الشاعر[1]:

إذا امتلأ الزمانُ

بنا

تلاشتْ

فتنة الأسماءْ

ولنتوقف هاهنا قليلًا، فإنّ انفراد لفظة "تلاشتْ" سطريًّا في هذا البيت يمثّل حدثًا بصريًّا ودلاليًّا بالغ الأهمية؛ إذ يتجلى فيه وعي الشاعر بالمساحة الكتابية بوصفها عنصراً من عناصر تشكيل المعنى، لا مجرد حامل لغويٍّ له؛ فاللفظة المنفردة هنا لا تقوم بوظيفتها النحوية ضمن سياق نحوي تقليدي فحسب، بل تنتقل إلى بعد تعبيري أوسع، إذ تُصبح فعلًا دراميًّا مجسَّدًا على الصفحة البيضاء. وهذه الوظيفة لا تتحقق لو تم إدراج العبارة ضمن تركيب شعري متصل في سطر واحد، كما في الصيغة الآتية:

إذا امتلأ الزمان بنا، تلاشت فتنة الأسماء

في هذه البنية الخطّية، تُختزل الإمكانات التأثيرية للفعل "تلاشتْ"، ويتحوّل إلى مجرّد رابط زمني ضمن تسلسل الحدث الشعري، دون أن يمنح القارئ فرصة التوقف التأويلي والانفعال البصري الذي يتيحه التقسيم الطباعي.

إن التفرد البصري للفظة يخلق فراغًا قبلها وبعدها، وهذا الفراغ هو جزء من المعنى؛ إذ يعبّر عن حالة الاضمحلال، والتبدد، والتلاشي الفعلي، لا كمفهوم لغوي مجرّد، بل كصورة مرئية على مستوى البناء النصي. بهذا، تتحوّل الكلمة إلى أثر تشكيلي يحاكي مدلولها، فتتماهى الصورة مع المحتوى.

وإذا تأملنا البناء السياقي للجملة السابقة لها: "إذا امتلأ الزمانُ بنا"، نجد أن الشاعر يُمهّد لحالة امتلاء كثيف، يشي بتراكمٍ وجودي أو شعوري أو حتى رمزي للذات الجمعية، ليقابل هذا الامتلاء فعل التلاشي

[1] السابق، ص5.

المفاجئ، مما يخلق تناقضًا دلاليًا وانفعالًا حادًا بين الامتلاء والانمحاء، يُضخِّم من أثر اللفظة. ويمكن القول إن الشاعر من خلال هذا التشكيل، لا يكتب بيتًا شعريًا، بل يرسم مشهدًا: لحظةً ممتلئة بالذات والآخر والزمان، تتبعها صدمة الفراغ، حيث تتبدد "فتنة الأسماء"، كناية عن زوال الهوية أو انكشاف زيفها.

إن التشكيل الكتابي هنا يؤسس لنمط من القراءة البصرية الشعورية التي تتطلب توقفًا عند الكلمة لا بوصفها عنصرًا لغويًا فقط، بل كعلامة سردية مشهدية تملأ الفضاء الأبيض وتحوّله إلى حقل دلالي قابل للتفاعل.

وتأمل بلاغة التعبير البصري عن التخصيص الشعوري وتجسيد موضع الألم في المقطع الذي يقول فيه الشاعر[1]:

ولسْتُ أُعاتِبُ السِّكِّينَ

في ضلعي

الذي اختارت

فلا أحدٌ

يردُّ الخطوَ

للقدمِ التي سارت!

فنحن هاهنا إزاء تشكيل كتابي يتجاوز الوظيفة الإيقاعية التقليدية للقصيدة الخليلية، إلى مقاربة وجدانية-بصرية دقيقة، تقوم على توزيع المعنى وفق الدفقة الشعورية ومسار التوتر الداخلي.

إن الانفصال الطباعي لعبارة "في ضلعي" ليس شكليًا أو زخرفيًا، بل هو بنية مقصودة، تؤدي وظيفة دلالية مزدوجة: أولًا: تجسيد موضعيّ للألم، فالكلمات لا تكتفي بالإشارة إلى "السكين"، بل تحدد مكان غرسها، فتُبرز العبارة "في ضلعي" كما لو كانت طعنة منفردة، قائمة، لها فراغها حولها، تنغرس في البياض كما تنغرس في الجسد.

وثانيًا، تؤدي هذه العبارة دورًا توقيفيًا شعوريًا، إذ تجبر القارئ على الوقوف عندها، لا لقراءتها لغويًّا فقط، بل لإحساسها وجوديًّا، وكأنّها تنهيدة شعرية ثقيلة، أو وقفة تسبق الألم. إنها تمهيد شعوري قبل استكمال الجملة بـ "الذي اختارت"، مما يفتح المجال لتأويلات تتجاوز معنى السكين كأداة، إلى تمثّلها كقدر، أو اختيارٍ مؤلم ارتضاه الشاعر أو فُرض عليه.

[1] السابق، ص5.

فبهذا التقسيم:

السِّكِّينَ

في ضلعي

الذي اختارت

يقدّم الشاعر بنية تدفق شعوري تُوزّع الألم على مراحل:

السكين: رمز الأذى المباشر.

في ضلعي: تحديد موضعه، وجعله جزءًا من الكينونة الجسدية-الشعورية.

الذي اختارت: إسقاط ذاتي، يوحي بأن الألم لم يكن قسرًا بل اختيارًا إما من المحبوبة، أو من الشاعر في قبوله للألم.

ثم تأتي الجملة التالية:

فلا أحدٌ

يردُّ الخطوَ

للقدمِ التي سارت!

لتُرسخ اللا عودة الوجدانية، فكأن هذه الطعنة في "الضلع" لم تكن إلا الحدّ الفاصل بين ما كان وما لن يكون، ويأتي هذا الجزء بتدرج نزولي طباعي (من الأعلى إلى الأسفل) ليُمثّل انحدار الوعي نحو اليأس أو التسليم.

ولو كان البيتان قُدما على هذا النحو:

ولست أعاتب السكينَ في ضلعي الذي اختارت، فلا أحدٌ يرد الخطو للقدم التي سارت!

لفقدت القصيدة الكثير من الدرامية الشعورية والتمثيل الجسدي للألم، ولذابت هذه الصور المكانية في مجرى نحوي واحد، يحدّ من قوة التأثير ويضعف من توتر التلقي.

وفي المقطع الآتي[1]:

إذن

من أين يأتي الحزنُ

يا ليلى؟

إذنْ

من أين؟

وأنتِ غزالة بيضاءُ

تمرح في

سوادِ العينْ

يُقدّم الشاعر تجربةً شعوريةً موصولة بإحساس الفقد والتيه، يُعيد فيها بناء السؤال الوجودي بطريقة بصرية متقطعة، تحاكي تردد النفس في مواجهة الحزن، وتُجسّد اضطراب الإدراك العاطفي في لحظة حب ممزوجة بالألم.

أولًا: "من أين يأتي الحزن؟" علامة استقلال دلالي. فقد جاءت هذه العبارة، وقد فُصلت إلى سطر مستقل، في هيئة استفهام قائم بذاته، لا ينتظر جوابًا، بل يعمل بوصفه ارتجاجًا داخليًا يتردّد في الذات. هذا التقسيم يمنح العبارة قوة صدى، كأن الشاعر لا يوجه السؤال للآخر، بل لنفسه أولًا، ثم يتوجه إلى المخاطَبة "يا ليلى" كتداعٍ شعوري لاحق، بما يمنح النص أفقًا نفسيًّا يتخطى حدود المعنى الظاهري.

ثانيًا: التكرار والتدرج البصري تصعيدٌ شعوريٌّ؛ إذ تتكرر كلمة "إذن" مرتين، ويتكرر الاستفهام "من أين؟" بصيغة منعزلة، قصيرة، كأنها تنهيدة مشروخة.

هذا التكرار، حين يوضع في سياق بصري تصاعدي، لا يؤدي وظيفة توكيدية فقط، بل وظيفة إيقاعية نفسية؛ فهو يُظهر تردّد الشاعر بين السؤال والاستسلام، بين محاولة الفهم والضياع، وكأنّ التقسيم الكتابي يرسم قلق الشاعر على الصفحة.

ثالثًا: في قوله: تمرح في / سوادِ العينْ

يجسّد الإخراج الكتابي دلالة شعورية مزدوجة، حيث يتكثف فيها الربط بين الحسي والمعنوي. فالمحبوبة التي "تمرح" ليست محض صورة خفيفة، بل حضورٌ بصري يشغل كامل مساحة الرؤية والوجدان. وقد

[1] السابق، ص5.

جاء انفصال "سوادِ العين" عن السطر السابق ليمنحه مركزية تأويلية، إذ يُحيل إلى الوظيفة الفسيولوجية للبصر، فالبياض بلا سواد لا يُبصر، ويُقابل ذلك بحمولة عاطفية: لا قيمة للعين دون المحبوبة، فهي "سوادها"، أي كينونتها الجوهرية.

إنَّ هذا الانفصال في التوزيع الطباعي لا يُترجَم نحويًّا في بنية الجملة فقط، بل يُعيد تكوين المشهد الشعري كاملاً عبر الإيقاع البصري، بحيث تتحول "سواد العين" من مكملٍ للجملة إلى مركز ثقلي للقصيدة، فالانفصال الكتابي هو جزء من البناء النفسي للنص، وليس خيارًا شكليًا، إذ يجعل المتلقي يتوقف، يتأمل، وينفعل، كما لو كان يسمع القصيدة تُتلى أمامه.

إن الشاعر هاهنا يعيد توزيع التجربة النصية بحسب منطق الانفعال لا النحو، وحسب الدفقة الشعورية لا التنظيم العروضي، فيخلق نصًّا يقرأ بالبصر كما يُسمع بالصوت. فقد كان الأداء الصوتي في العصور الشفوية للشعر يحمل مهمة الإيصال العاطفي والانفعالي للنص، لكن في سياق الشعر الحديث المكتوب، غاب الصوت الحيّ، فاستُعيض عنه بالبنية البصرية. وهذا ما يفعله الشاعر هنا: فحين يُفرد عبارة "من أين يأتي الحزن؟" بسطر خاص، فهو يمنحها قيمة أدائية كما لو كان يُلقيها وقلبه يرتجف، ثم يُوقف صوته لحظة ليسمع صداه.

وعندما يكتب "يا ليلى؟" بسطر منفرد، فإنه يُجسّد النداء الشعري لا على مستوى الصوت فقط، بل على مستوى الصورة الكتابية، إذ يجعل القارئ يراه نداءً معلّقًا في الفضاء الأبيض كصرخة شعرية.

وهذا التشكيل ليس خاضعًا لحساب التفعيلات أو الأبيات بقدر ما هو قائم على توزيع المعنى على مفاصل شعورية. فـ"تمرح في" تُركت وحدها بين سطرين لا لضعف نحوي، بل لتعكس امتداد حركة المحبوبة في فضاء العين. ثم تأتي "سواد العين" في ذروتها، في سطر نهائي، مكثف، ساكن، كما لو كانت صورة ثابتة تتجمد أمام القارئ وتستدعي التأمل البصري والشعوري معًا.

وبهذا التشكيل، لا يتلقى القارئ المعنى فقط، بل يعيش حالة النص: فهو يتوقف حيث توقّف الشاعر، ويكمل حيث اندفع الشاعر، ويصمت في بياض الصفحة حيث ارتجف الصوت. وهذا ما يجعل التشكيل البصري هنا محاكاة دقيقة للإلقاء الصوتي، بل إنه يتفوق عليه في بعض السياقات، لأنه لا يزول بزوال الصوت، بل يُبقي اللحظة حيّة أمام القارئ دومًا.

ويمكن القول إن الشاعر يجسّد صوته عبر الصفحة. إنه لا يكتب قصيدة فقط، بل يبني أداءً صامتًا، يوجّه القارئ إلى كيف يقرأ، وأين يتوقف، ومتى يتنهد. كل وقفة بيضاء بين السطور ليست فراغًا، بل إيماءة صوتية مكتوبة، وكل عبارة مفردة سطريًّا هي مقطع أداء درامي تمثّله الكتابة.

إن الشاعر هاهنا لا يركن إلى الشكل التقليدي للبيت الشعري الخطي، بل يستثمر فضاء الصفحة ليقيم مسرحة شعرية مكتوبة، يعبّر فيها عن الانفعال ليس فقط من خلال الكلمات، بل من خلال توزيعها، وتوقيفاتها، وحركاتها الطباعية. وهنا تتحقق شاعرية النظر، حيث يتحول النص من بنية لغوية إلى موقف بصري-شعوري متكامل، فيه من الصوت قدر ما فيه من صمت، ومن الإلقاء قدر ما فيه من تشكيل.

وعلى العكس من ذلك، تطرح إعادة كتابة المقطوعة الشعرية بالشكل الخطي التقليدي:

إذن مِنْ أينَ يأتي الحز ... نُ يا ليلى؟ إذن من أين؟

وأنت غزالة بيضا ... ءُ تمرحُ في سواد العينْ

إشكالية فقدان التوتر الشعوري والدفقة العاطفية التي تشكّل قلب التجربة الشعرية، مقارنة بالتشكيل الطباعي الذي اعتمده الشاعر في الأصل. ففي هذه الصيغة الخطّية، تبدو العبارات مشدودة ضمن نسق لغوي منتظم، ما يُضعف لحظة التوقف، ويقلّل من فعالية الانقطاعات الشعورية التي يُراد لها أن تُحدث صدى في وعي المتلقي.

ولا يتوقف إغراء النظر والتأمل في مآلات هذا التحول الكتابي، فانظر إلى الشاعر إذ يقول[1]:

سكرتُ بما ...

سكرتُ وما ...

سكِرتُ ...

فقبّليني

الآن!

فنحن أمام لحظة شعرية عالية الانفعال، يتجسد فيها التشكيل الكتابي بوصفه امتدادًا للحالة الشعورية المضطربة، لا مجرد أداة تنظيمية للنص. فالشاعر لا يعبّر عن حالة سُكر وجداني - كما هو تقليد في الشعر العاطفي - من خلال مضمون الكلام فقط، بل يُضمّن هذا الاضطراب في جسد النص ذاته، في الطريقة التي تُوزَّع بها الكلمات، وفي الإيقاع البصري الذي تشكله الأسطر على الصفحة.

ونلاحظ أن هذا المقطع ينبني على كسر التوازي النحوي، حيث تُبتَر الجمل عمدًا، وتُترك معلقة في الفضاء الأبيض، وتُكرّر بتركيبات ناقصة مختلفة:

"سكرتُ بما ..."

"سكرتُ وما ..."

"سكرتُ ..."

[1] السابق، ص8.

وكل عبارة تقطع الجملة قبل اكتمالها، بلغة تُوحي أن الشاعر نفسه عاجز عن إكمال العبارة، إما لشدة الوجد، أو لفقدان السيطرة على المعنى. هذا التكرار المتكسّر يحاكي اضطراب الوعي، أو ما يمكن تسميته بـ**"الانهيار التركيبي"**، وهو انعكاس مباشر للانهيار النفسي.

ومن جهة أخرى تعمل النقاط الثلاث (...) في نهاية كل سطر عملًا مزدوجًا؛ فهي تؤدي دور علامة حذف دلالي، توحي بأن هناك ما لا يُقال، إمّا لعدم القدرة أو لعدم الجرأة، ومن جهة أخرى تُحوّل السطر إلى منطقة فراغ شعوري، حيث يُطلب من القارئ إكمال المعنى بنفسه، وفق ما يستشعره من انفعال. وبهذا، يتحول القارئ من متلقٍ سلبي إلى شريك في إنتاج الدلالة، يستكمل الجملة الناقصة من وجدانه، لا من المعجم.

وتتوَّج هذه الانقطاعات العاطفية بعبارتين مباشرتين:

فقبّليني

الآن!

وهنا يحدث التحول المفاجئ من التبعثر إلى الطلب الصريح، وكأن كل ما سبق من فوضى لغوية وتمزق في البناء، كان يُمهّد لانفجار عاطفي مكثّف ومباشر، يُختزل في فعل واحد: التقبيل.

وهذه القفزة من الاضطراب إلى الطلب الجسدي الملحّ تكشف بنية تحتية داخل المقطع؛ إذ يتحول التعبير عن اللاوعي الشعوري إلى تعبير جسدي مباشر، وهو ما يعكس حالة الانكسار الكامل والانكشاف التام أمام المحبوبة.

ولو أُعيدت كتابة هذه الأسطر بالشكل الخطي التقليدي:

سكرتُ بما سكرتُ وما ... سكرتُ، فقبّليني الآن!

لفقدت القصيدة بُعدها الشعوري الأعمق، إذ تتحوّل العبارة إلى مجرد إخبار نحوي مستقيم، يُضعف ما تحمله من تموّجات داخلية وتردّد وجداني. في حين أن الشكل الحالي يجعل القصيدة تُحاكي اضطراب صاحبها، وتُشرك القارئ في ارتباكه، فيعيش التمزق لا بوصفه معلومة، بل بوصفه تجربة بصرية ووجدانية.

إن الشاعر في هذا الموضع لا يعيد بناء الجملة فحسب، بل يعيد بناء طريقة التلقي، حيث تنتقل القصيدة من كونها نصًّا يُقرأ، إلى حالة شعورية تُمارَس على الصفحة. التشكيل هنا ليس قالبًا، بل هو وظيفة عضوية تُجسّد الاضطراب، وترسمه حرفًا حرفًا. ويُمكن القول إن هذا التوزيع الطباعي هو صيغة بصرية للسُكْر الشعري، تتحرّر من العُرفِ العروضيّ وتُعيد كتابة المعنى بالحذف والانقطاع، وكأن الصفحة تتحول إلى شاشة تومض عليها ومضات وعي مختل. فليست الجمل وحدها التي تحمل المعنى، بل الفراغ بينها، والارتباك، والوقف، والنقاط الثلاث.

ونحو هذا نراه في القطعة الآتية[1]:

أنا الصُّوفيُّ

والشهوانُ

عشَّاقًا

ومعْشوقَا

أسيرُ

بقلب قدِّيس

وإن حسِبُوه

زنديقا

وحين أُحبُّ

سيدةً

أحوِّلها لموسيقا!

ولاحظ في القطعة الآتية النداء والمد وكأن الشاعر يصعد شيئا فشيئا حتى يصل إلى أنها (دائمًا أعلى!) فقال: (يا ليلى) وجاء بأوصاف تدل عليها بنفس الإيقاع الشكلي وأفردها جميعا بسطر شعري فقال: (ويا الأندى) (ويا الأشجى) (ويا الأحلى) (ويا الأغلى) ثم يفسر هذا التشكيل وهذا الشعور بأنه (يحلِّقُ) وأين يحلِّق؟ يحلق (في أعالي الشعر) لأن شعوره تجاه تلك الفتاة عند تذكرها يرتفع ويصعد بشكل تدريجي حتى يصل إلى نشوة تناغم أحاسيسه وعواطفه معها فقال: (واسمك دائماً) (أعلى!) تأمل المقطوعة بهذا الشكل الذي عمد إليه الشاعر[2]:

فيا أيقونة الأسرارِ

في الأشعارِ

يا ليلى

[1] السابق، ص8-9.
[2] السابق، ص14-15.

ويا الأندى

ويا الأشجى

ويا الأحلى

ويا الأغلى

أُحلِّقُ

في أعالي الشِّعرِ

واسمكِ دائمًا

أعلى!

ثم أعد قراءة المقطوعة بنظام الشطرين:

فيا أيقونة الأسرا ،،،،، رِ في الأشعارِ يا ليلى

ويا الأندى ويا الأشجى ،،،،، ويا الأحلى ويا الأغلى

أحلِّق في أعالي الشع ،،،،، رِ واسْمكِ دائمًا أعلى!

تلاحظ أنها بهذا الشكل الكتابي لها إيقاع سريع متلاحق قد لا يوازي الشعور المتأنّي الذي يحاول الشاعر نقله إلى القرَّاء، لذا في مراعاة الوقوف المناسبة أثناء كتابة النص تأتي القصيدة متناغمة مع إحساس الشاعر حينما يلقيها بالصوت والصورة، فلم تكن القصيدة العربية القديمة التي وصلت إلينا مكتوبة بشكلها المعروف تصور كيف كان الشاعر يلقيها على الجمهور وكيف كان يتفاعل مع كلماتها ويقف وقوفا تتناسب مع الحالة الشعورية، على حين نجد الشاعر أحمد بخيت مثلًا يعتمد في نصوصه على استثمار الإخراج الكتابي وفق الدفقة الشعورية والمشهد العاطفي الذي يريد إيصاله إلى المتلقي، فهو في هذا المقطع - على سبيل المثال - يصنع تسلسلًا وجدانيًّا تصاعديًّا، تبدأ فيه صورة المحبوبة كـ "أيقونة للأسرار" ثم تتكثّف عبر توالي الصفات الانفعالية (الأندى – الأشجى – الأحلى - الأغلى)، في حركة شعرية تُحاكي الصعود العاطفي وصولًا إلى الذروة التعبيرية في عبارة: "أحلّقُ في أعالي الشعر"، ثمّ "واسمكِ دائمًا أعلى".

فالكلمات هنا لا تتراكم، بل تتسلق شعوريًّا، ويتحوّل البياض بين الأسطر إلى درجات تصعيد وجداني، تجعل من كل سطر محطة شعورية مستقلة، ذات إيقاع خاص، وبؤرة تأويلية مميزة.

ولم يكن النظام العمودي – بصفته قائمًا على التناظر الصوتي والتفعيلة المنتظمة – مصمَّمًا ليترجم تغيرات الصوت الداخلي والانفعال التدريجي، ولم يكن ذلك من وظيفته في ظل ازدهار الإلقاء. أما

التشكيل الطباعي الحر، فإنه ينقل لحظة الارتجاف، والدهشة، والانخطاف، والتكرار النفسي، بطريقة محسوسة، كما لو أن كل صفة من صفات المحبوبة تمثل دقّة قلب أو شهقة نفس. وهذا ما لا تسمح به البنية المتصلة في البيت ذي الشطرين. أما هاهنا فبين كل سطر وسطر، لا يكمن فراغ بصري وحسب، بل زمن تأويلي، يتيح للقارئ أن يتوقف، يتأمل، ويعيش الانتقال من وصف إلى آخر، من دهشة إلى أخرى، من قاع النفس إلى أوج الوجد. فكلمة "أعلى!"، حين تُكتب في سطر مفرد، لا تحمل فقط قيمة معنوية للمحبوبة، بل ذروة بنائية في القصيدة، تُعلن انتهاء الصعود الشعوري وتكثيفه في لقطة نهائية تشبه الخاتمة البصرية في السينما، حيث يستقر الشعور ويُتوَّج.

لقد كانت القصيدة العربية القديمة تُلقى صوتيًّا، وكان التلقي يعتمد على نبرة الشاعر وتوقّفاته، وارتفاعه وخفوته، وتردده وانفعاله، أما اليوم فقد انتقل عبء الأداء إلى النص ذاته. ومع غياب الصوت، أصبح الشاعر معنيًّا بأن يكتب صوته، ويطبع نبرته، ويرسم إيقاعه بالبياض والسطر والمسافة. وهو ما نراه في تجربة الشاعر المعاصر – كأحمد بخيت وغيره – ممن يُحوّلون القصيدة إلى نص مسرود على خشبة الورقة، لا فقط في فضاء الإنشاد.

إن هذا التشكيل الكتابي لا يخاطب المتلقي بوصفه قارئًا سلبيًّا، بل يحفّزه ليكون متفاعلًا، مؤديًا، مكملًا للنص؛ فحين يرى القارئ سطرًا من كلمة واحدة، أو تدرجًا من الصفات المتصاعدة، فهو يُجبر على التوقف، وعلى قراءة إيقاع القصيدة بصوت داخلي، يُقارب صوت الشاعر نفسه.

وفي هذا النموذج، يتجاوز الإخراج الطباعي حدود الزخرفة البصرية، ليغدو آلية أدائية موازية للصوت، ووسيلة لإعادة بناء العلاقة بين القصيدة ومتلقيها، علاقة لم تعد قائمة على الوزن وحده، بل على المشهد، والتدرج، والانفعال المكتوب. وهكذا يصبح الشكل البصري للقصيدة امتدادًا لمعناها، وجزءًا لا يتجزأ من استراتيجياتها التعبيرية.

إن ما نراه في نماذج القصيدة الخليلية المعاصرة من تنويعٍ في الإخراج الطباعي، وتوزيع غير مألوف للأبيات والكلمات، لا ينبغي أن يُفهم على أنه مجرد "كسرٍ شكلي" أو مجاراة لتيارات الشعر التفعيلي والحر، بل هو – في حقيقته – تعبير واعٍ ومدروس عن توجيه المعنى وتعميق الأثر. فالشاعر هنا يتعامل مع الصفحة بوصفها فضاءً دراميًّا، لا حاملًا محايدًا للنص، وثَمَّ ملاحظة لافتة أشار إليها الناقد المعروف الدكتور أحمد درويش في مستهلّ تحليله لقصيدة "مرثية لاعب سيرك" لأحمد عبد المعطي حجازي، يقول في الحاشية: "التزمنا في تحديد وتوزيع الأبيات على الأسطر بالصورة التي وردت في الديوان في الطبعة المشار إليها، **وهو توزيع يحرص الشاعر ـكما يقولـ على متابعته بنفسه قبل الطبع**"[1].

[1] درويش، أحمد. "في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة". (القاهرة: دار الشروق. ط1. 1996م). ص 11 هامش (2).

وبالعودة إلى أحمد بخيت، انظر إلى بلاغة التوزيع الكتابي في المقطوعة الآتية[1]:

فيخفق قلبيَ:

اكتبها

وضعْ ما شئتَ

من أسْماء

وفي موضع آخر[2]:

متى ألقاكِ

يا ليلايَ

إنَّ دمي

يُخاصمني

ورُوحي

لا تسيرُ معي

وقلبي

لا يكلمني

وصوتي

ليس يؤنسُني

وصمتي

ليس يُلْهمني!

[1] بخيت، أحمد. "الليالي الأربع". (القاهرة: نشر المؤلف. د. ت.). ص15.
[2] السابق، ص18.

في هذا المقطع، تتفكك الذات الشاعرة على الصفحة، كما لو أن كلًّا من عناصر الكينونة (الدم، الروح، القلب، الصوت، الصمت) ينفصل عن الكل، ويُعلن تمرّده أو انكساره، ويُفرد سطرًا مستقلًا ليقول شيئًا من الوجع:

"قلبي – لا يكلمني"

"صوتي – ليس يؤنسني"

"صمتي – ليس يلهمني"

هذا التكرار البنيوي ليس توكيدًا لفظيًا فقط، بل بنية سردية متشظية تحاكي انقسام الذات على مستويات متعدّدة: الشعور، التعبير، الإدراك، حيث يمنح الشاعر كل مفردة وجودية (روحي، قلبي، صوتي، صمتي) مساحة طباعية متساوية تقريبًا، وكأن هذه العناصر تمثّل "شخصيات داخلية" متساوية في الحضور والفاعلية والانفصال. وهذا الأسلوب يعبّر عن حالة من التبعثر الداخلي، وكأن الذات لم تعد وحدة متماسكة، بل مجموعة من الكيانات المنعزلة، كل منها يتكلم وحده.

وتُلاحَظ هنا تقنية الوقوف التفصيلي التي يستخدمها الشاعر بوصفها أداة لصناعة الإيقاع الشعوري؛ فكل سطر يمثل وقفة تأملية، وكل وقفة تضخّ جرعة دلالية محددة، والنص يُكتب وكأنه يُؤدّى لا يُقرأ، وكأن القارئ يُشاهد الشاعر على المسرح، يلقي السطر ثم يصمت لحظة... ثم يكمل.

وهذا النمط لا يتحقق إذا جُمعت العبارات في سطرٍ واحد كالتالي:

متى ألقاكِ يا ليلايَ؟ إن دمي يُخاصمني

وروحي لا تسير معي، وقلبي لا يكلمني

وصوتي لا يؤنسني، وصمتي ليس يلهمني.

ففي هذا الشكل، تتراكم الجمل وتتعجّل الإيقاع، مما يفقدها تلك الوقفات النفسية الدقيقة التي تُسهم في توجيه التلقي وتأطير المعنى داخل إيقاع داخلي متأنٍ.

إنّ أحمد بخيت هنا لا يكتب قصيدة ليراها القارئ فقط، بل ليؤديها عبر طباعتها. هو يُخاطب القارئ من خلال العين، لا الأذن، ويمنحه تجربة إلقائية على الصفحة، يُوجّهه فيها إلى كيف يقرأ ومتى يصمت، ومتى يتنفس، ومتى يتألم.

إنه يملأ الفراغات الصوتية بالبياض الطباعي، وبهذا، تصبح الكتابة شكلاً من أشكال الأداء، وتصبح القصيدة خطابًا حيويًا لا يُمكن تلقيه إلا في حالة انفعال بصري كامل.

وهذا التشكيل الإبداعي عند أحمد بخيت يُؤكد أن تنويع الإخراج الكتابي في القصيدة الخليلية الحديثة ليس مجرد تطوير تقني، بل تجسيدٌ دراميٌّ لشروخ النفس وأصواتها المتنافرة. فالشاعر لا يكتب شعورًا،

بل يرسمه، يقطّعه، يُوقّعه، ويؤدّيه على الورقة. وهذا ما يجعل التشكيل الكتابي أحد أبرز المكوّنات الدلالية في القصيدة، بوصفه مجالاً لإبراز الانفعال، ووسيلة لإشراك المتلقي في لحظة الانكسار الشعري.

ومن الوظائف الظاهرة لهذه الطريقة في الإخراج الكتابي للشعر أنها تمكن الشاعر من أن يراعي تعدد الأصوات في القصيدة؛ انظر مثلا إلى قول احمد بخيت في قصيدة "كأنك العراق"[1]:

تنادى الغريبان:

- كيف العراقُ؟

- عَصِيٌّ على الموتِ والانحناء

هذا البناء الحواري في البيت ما كان ليتضح بهذه الصورة إلا بالاستعانة بتنويع الإخراج الكتابي، ففي هذا البناء تتحوّل القصيدة من خطاب ذاتي إلى بنية حوارية متعددة الأصوات، في استحضار واضح لأساليب الدراما والسينما والمسرح، لكن بلغة شعرية عالية. ولا يمكن لهذه البنية أن تظهر وتُفهم بوضوح إلا من خلال الإخراج الكتابي الذي يتيح للفعل الحواري أن يتموضع بصريًّا على الصفحة، بحيث يُميَّز كل صوت عن الآخر لا فقط دلاليًا، بل شكلًا وترقيمًا ومسافة.

وأوضحُ من هذا المثال دلالةً وأعقدُ ما في القصيدة نفسها بعد قليل إذ يبدو الحوار عميقا ومحتدما بين متخاطِبَين يمثلهما الشاعر من خلال التشكيل الكتابي الذي يسمح له بوضع علامات الترقيم الابتدائية المناسبة الدالة على تعدد الأصوات[2]:

- لنا الخوف.

- نام الخَطا

مطمئنًا.

- لنا الليلُ.

- للمظلِمين

الضياءْ.

- لنا الموتُ.

[1] بخيت، أحمد. "الأخير أولًا". (القاهرة: دار كتب عربية للنشر. د. ت.). ص47.
[2] الأخير أولا، ص51- 52.

- غرفةُ نومِ الملوكِ

- بلا حرَسٍ

وطبيبٍ

وداءْ.

وتأمّل وظيفية هذا الإخراج الكتابي في المقابلة الحوارية بين الصوتين الشعريين؛ الصوت اليائس الذي لا يفتأ يردد (لنا الخوف – لنا الليل - لنا الموت) والصوت الفلسفي المقابل الذي يشرحُ بعض قوانين الحياة غير العادلة.

وبنحو هذا يأتينا مقطع من قصيدة "الظل الثالث"، يقول فيها صاحِبا بخيتٍ[1]:

- أكان هناك حُبٌّ؟

- كان حبٌّ

هناكَ

وكان ثَمَّةَ عاشقانِ.

- أكان هناك مجروحان؟

- كانا هناكَ

وكان فينا الجارِحانِ.

- وحيدٌ.

- دائمًا.

- قلِقٌ.

- قليلًا

وأفتقِدُ افتقادَك للأمانِ.

[1] ديوان الأخير أولا، ص70- 71.

- خسِرنا.

- عُذرُنا أنّا اكتملنا

وكان هناكَ نقصٌ

في الزمان

فقد استعان بطريقة الإخراج الكتابي الإبداعية هذه على الفصل بين مقولات أطراف الخطاب بما يوضح حدود كل منها للمتلقي، وهذه قيمة وظيفية إضافية؛ إذ يفتح الشاعر النصَّ أمام تعدد وجهات النظر داخل القصيدة الواحدة، فهناك صوت يسأل، وآخر يجيب. أحدهما يبدو متهكمًا أو موجوعًا، والآخر أقرب إلى التأمل أو التبرير. وهذا الصراع أو التكامل لا يتجلى في الدلالة فحسب، بل يتجسّد بصريًا في الإخراج الطباعي الذي يفصل بين المقولات، ويوزّعها سطريًّا بتأنٍّ واضح.

وفي المستوى الأعمق، لا يبدو هذا الحوار بين شخصين منفصلين، بل يمكن أن يُفهم على أنه صراع داخلي في الذات الشاعرة نفسها، حيث يتحدث الصوت الأول بلسان الجرح، والثاني بلسان الحكمة أو التبرير أو الخسارة الفلسفية. وهنا تكتسب الكتابة الطباعية قيمة إضافية، إذ تحول الصفحة إلى مسرح داخلي للذات، يُعرض فيه الصراعُ النفسي على هيئة تداخلات لغوية منظّمة.

المبحث الثاني

القصيدة القديمة وتنويع التشكيل الكتابي

تتمتع القصيدة القديمة بعمق المعاني التي سعى الشعراء إلى التعبير عنها في أعمالهم الخالدة. وقد وصلت هذه القصائد إلينا مكتوبة وفق هيكل يتكون من شطرين في كل سطر شعري، مع الالتزام بنظام البحور الشعرية الذي كان يتبعه المدوّنون. وقد اعتاد المتلقون على قراءة القصيدة القديمة بهذه الصيغة الثابتة، مما دفع بعض الشعراء إلى البحث عن أشكال شعرية جديدة، وهو ما أصبح بارزًا في المشهد الشعري الحالي.

وبناءً على ذلك، توجهت الدراسة إلى تجربة إجرائية بإخراج الشعر القديم مع تنويع شكله الكتابي، دون المساس بالأوزان الشعرية. والهدف تجربة عطاء هذا النمط في إيصال المشاعر الحية عبر تنسيق النص بطريقة تُسهم في محاكاة الإحساس الفني للشاعر، ومن ثَمَّ تعميق التجربة الشعورية لدى المتلقي. كما يرى الباحث أن هذه الطريقة توفر تجربة موازية لقراءة النص، مما يثريه ويعزز من قيمته الدلالية.

فإذا نظرنا على سبيل المثال إلى البيت الشعري المنسوب إلى المتنبي الذي يقول فيه[1]:

الخَيْلُ وَاللّيْلُ وَالبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي.... وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ وَالقِرْطَاسُ وَالقَلَمُ

وأعدنا قراءة البيت معتمدين على تنويع التعبير الكتابي وإعطاء اللفظة حقَّها في الفضاء البصري، وترك المساحة الكافية التي تعين القارئ على المزيد من التأمل بزيادة الجرعة الدلالية من خلال الوقوف التي عَمد إليها كاتب النص القديم، سنرى شيئا جديدا جديرا بالتجربة؛ تأمل البيت بهذه الصورة:

الخيل

والليل

والبيداء

تعرفني

والسيف

والرمح

والقرطاس

[1] المتنبي، أبو الطيب. "ديوانه". (بيروت: دار بيروت. 1983م). ص332.

والقلمُ

فإننا إذا نظرنا إليها في هذا الشكل سنجده من خلال الوقوف الكثيرة يكثف من الجرعة الدلالية التي تجعل البيت الشعري بيتا متحركًا منسجما مع الصورة الشعرية التي يريد أن يوصلها الشاعر؛ فعند توزيع المفردات على هذا النحو، نلاحظ أن كل اسم (الخيل، الليل، البيداء...) يُوضع في سطر مستقل، وكأنه يُدخَل إلى المشهد واحدًا تلو الآخر، كما لو كان الشاعر يُنشد من على منصة ويُشير إلى هذه الرموز بيده، أو كما لو أن الكلمات تُعرض أمام القارئ كصور متتالية في عرض بصري سينمائي.

بهذا الشكل، لا يُقرأ البيت كعبارة واحدة مغلقة، بل كتدفق شعوري متصاعد، كل مفردة فيه تمثّل دفقة جديدة من الإيقاع، والانفعال، والرؤية.

والبيت في أصله يحمل بنية متوازنة دلاليًا:

المجموعة الأولى: الخيل – الليل – البيداء.

المجموعة الثانية: السيف – الرمح – القرطاس – القلم.

وكلّ مجموعة تحمل حقلاً دلاليًا خاصًا؛ فالأولى تتعلق بالميدان والبطولة والمغامرة الليلية، والثانية تجمع بين السلاحين الجسدي والمعرفي.

وبإخراج البيت بهذه الطريقة، يُمكن للناظر أن يلحظ هذا التوزيع بسهولة، حيث تنفصل الحقول الدلالية في الفضاء البصري، وتصبح كل كلمة رمزًا قائمًا بذاته، يقف عليه القارئ ويعيد تأمله منفردًا، فإفراد الكلمات في سطور متتالية ليس أمرًا زخرفيًا، بل هو تقنية بلاغية-بصرية تُقابل الوقوفات الصوتية في الإلقاء الشعري. فكل وقفة تمثل لحظة: للتأمل (عند كل رمز من رموز القوة والمعرفة) أو للانفعال (عند قول الشاعر "تعرفني"). وهذه الوقوف تُضاعف من التأثير، وتسمح للنص أن يُقرأ بتأنٍّ وتمعّن، لا كجملة مكتملة مسبقًا، بل كرحلة شعورية تفتح معناها بالتدريج.

وبهذا الإخراج، يغدو البيت نصًا ديناميكيًا حركيًا بصريًا. فبدل أن يُقرأ بوصفه إخبارًا ساكنًا عن معرفة "الخيل والليل والبيداء"، يُصبح البيت عرضًا دراميًا للهوية، إذ يستدعي الشاعر عناصر القوة والبطولة والعلم واحدة تلو الأخرى، بوقوف مقصود، كتعبير عن فخر متدرج ومتصاعد.

وهذه التجربة البصرية في إعادة إخراج بيت المتنبي لا تُمثل عبثًا بالشكل الخليلي، ولا انفصالًا عنه، بل تمثّل استثمارًا معاصرًا لقدراته البلاغية الكامنة، عبر تمكين كل لفظة من أن تُرى وتُحسّ وتُتذوّق شعوريًا. وبهذا، فإن إعادة توزيع الشعر القديم على الصفحة، مع احترام الوزن، يُمثّل بُعدًا نقديًا جديدًا في التعامل مع التراث، يفتحه التنضيد الطباعي الحديث، ويثريه التلقي البصري الراهن.

ومثل هذا نراه في نحو قول كعب بن زهير في مدحه للرسول عليه الصلاة والسلام بقوله[1]:

إنَّ الرَّسُولَ لَنُورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ.... مُهَنَّدٌ مِنْ سُيُوفِ اللهِ مَسْلُولُ

ومع أن هذا البيت حافظ على تألقه في الذاكرة الشعرية بصيغته الأصلية، فإن إعادة إخراجه بصريًا على النحو الآتي:

إنَّ الرسول

لنورٌ

يستضاء بهِ

مما يفتح الباب أمام قراءة دلالية جديدة تعيد توزيع الانفعال وتُضاعف أثر الصورة التعبيرية، فحين تُكتب "لنورٌ" في سطر مستقل، تتخلّص من كونها مجرد خبر في تركيب نحوي، وتتحوّل إلى جوهر دلالي قائم بذاته، فهي لم تعد تخبر فقط عن الرسول، بل تتموضع بصريًا كمركز للنور ذاته، وتكتسب حضورًا لافتًا في عين القارئ، يفرض عليه التوقف، والتأمل، والانفعال.

ففي البنية الخليلية الأصلية، تقرأ العبارة ضمن تتابع: إن الرسول لنورٌ يُستضاء به.

أما في إعادة التشكيل، فـ"لنورٌ" تُصبح نقطة ضوء، تنفصل عن السياق النحوي لتُشكّل جملة شعورية مصغّرة، مكتفية بذاتها، بما يتيح للمتلقي أن يقرأها كصورة حسية متكاملة لا كمعلومة لغوية فقط.

ويمكننا هاهنا تخيُّل الشاعر وهو يتوقف بعد "الرسول"، ثم يتنهد ويُنشد "لنورٌ" بنبرة مرتفعة، ثم يُكمل بإيقاع هادئ "يستضاء به"، وكأن البيت يتحوّل إلى عرض درامي يمرّ بمستويات من الأداء والانفعال.

وهذا التدرج لا يمكن تحقيقه بنفس الكثافة لو قُدّمت العبارة ضمن نسق واحد مغلق، كما هو الحال في النسق العروضي السطري، ذلك أنّ القصيدة – خاصة في بنيتها المديحية – لا تنقل المعنى فقط، بل تنقل الوجدان الشعري في حالته الأولية.

والتشكيل الطباعي يتيح للشاعر أن يُبقي هذه الحالة حيّة، غير مُسطّحة، من خلال: التدرج في البنية الطباعية بما يُحاكي تصاعد الشعور، واستخدام البياض كمساحة لتوسيع التأمل، وتفكيك الجملة إلى وحدات شعورية (وليس صرفية أو نحوية) تُقابل مراحل الانفعال.

وبهذا، فإن "لنورٌ" لا تعمل كمفردة في جملة، بل كنقطة ذروة شعورية وسط سياق يمتد منها وإليها.

[1] ابن زهير، كعب. "ديوانه صنعة أبي سعيد السكري". تحقيق: مفيد قميحة. (الرياض: دار الشواف. ط1. 1989م). ص115.

وعليه، فإن إعادة إخراج البيت بهذه الطريقة تُعد ترميمًا للشعور الذي فُقد في النسق التدويني السطري، وإحياءً للطاقة الرمزية التي يحملها النص في ذاته وفي علاقته بالمتلقي.

وقل مثل هذا على مستوى النصوص الشعرية الكاملة، فالنظرية مطَّردةٌ، ودونك مثلًا قصيدة أبي ذؤيب الهذلي العينية الشهيرة التي رثى بها أبناءه[1]:

أَمِنَ المَنونِ وريبها تَتَوجعُ .... والدهر ليسَ بمعتب من يجزعُ

وتأمّل إذا أُعيدت كتابة القصيدة مع اجتهاد الناقل في أن يراعي الشعور والإحساس ويتخيل الشاعرَ كيف كان يلقيها على المتلقين في حينها وما هي مواطن الوقوف المناسبة للمعنى والحالة الشعورية، فتأتي بهذا الشكل مثلا:

أَمِنَ المنونِ

وريبها

تتوجَّعُ

والدهرُ

ليس بمعتِّبٍ

من يَجْزَعُ

فتأمل الوقوف على: (المنون) و(ريبها) و(تتوجَّعُ) و(الدهرُ) و(يجزعُ) كيف أسهمت بزيادة الجرعة الدلالية للمعنى، وذلك بما تكتنزه من معانٍ تشعر القارئ بمدى عمق الألم النفسي الذي عاشه الشاعر، حيث منح الإخراج الكتابي القارئ مساحة لأن يتأملها ويتوقف معها برهة حتى يحس بها ويتناغم مع إيقاعاتها، وإننا إذا تأملنا هذه الكلمات في حال كتابتها كل واحدة على سطر مفرد، سيتحول النص إلى جسد ممزّق من الداخل، يتداعى أمام المتلقي بكل تجلياته المؤلمة، ويصبح القارئ شريكًا حقيقيًا في التوجع والتأمل والافتقاد

فقراءة القصيدة القديمة مع مراعاة الوقوف المناسبة للحالة الشعورية يكثف الجرعة الدلالية للمعنى، فيجد القارئ ذاته متناغمة ومندهشة بالألفاظ التي أفصح بها الشاعر تعبيرًا عمَّا يريد التنفيس عنه، ولا يتسع البحث لعرض كاملِ القصائد وتحليلها مجملة للوقوف على جماليات النصوص التي لا يُستبعد أنها أُلقيت على المجتمع الأدبي حينها مع مراعاة الوقوف والضغط على الكلمات بطريقة أدائية تسهم مجتمعة بإيصال المعنى المراد والتأثير في السامعين كما نشاهده في الفضاء الإلكتروني اليوم من قيام الشعراء

[1] الهذلي، أبو ذؤيب. "ديوانه". تحقيق: أحمد الشال. (بورسعيد: مركز الدراسات والبحوث الإسلامية. ط1. 2014م). ص47.

بإلقاء قصائدهم وفق ما يقتضيه المعنى والحالة الشعورية لا الشكل الذي دونت به القصيدة، انظر إلى الألفاظ التي وردت في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي وسر مع إحساس الشاعر الذي لم يأتِ باللفظة عبثا وإنما جاءت محاكية لشعوره الحار فعلى سبيل المثال يقول أبو ذؤيب في أجزاء من قصيدته [انظرها كاملة في ملاحق البحث: ملحق 1]: (أقضَّ عليك) (المضجعُ) (أعقبوني) (غصَّة) (تُقْلِعُ) (فَتُخُرِّموا) (أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا) (بِشَوْكٍ) (عُوْرٌ تَدْمَعُ) (يُولع بالبكا) (يفجعُ) (أتضعْضعُ) (فتصدَّعوا) إلخ[1].

وما تسعى إليه هذه الدراسة ليس تجميل شكل النص أو تجريده من جذوره التراثية، بل قراءة الشكل على أنه حاملٌ للمعنى، ومنفذٌ للانفعال، وأداة تعبير بصرية تتكامل مع الموسيقى الشعرية، وإذا كان الصوت قد غاب في لحظة التدوين، فإن التشكيل الطباعي الحديث يحاول أن يعيد تنغيم النص في عين القارئ، لا في أذنه فقط.

إذًا، فإن التشكيل الكتابي المعتمد على الوقوف الشعوري وتوزيع الانفعالات داخل النص الشعري القديم، يمثل محاولة لترميم أثر الأداء الحيّ الذي فُقد في لحظة النسخ والتدوين، واستعادة للقصيدة بوصفها جسدًا نابضًا، لا تركيبًا عروضيا فقط. وإذا كانت ألفاظ أبي ذؤيب في رثائه لأبنائه لا تزال تمسّ القلب حتى اليوم، فإن إعادة توزيعها بصريًّا يجعلنا نراها وهي تنزف، لا فقط نسمع صداها.

وسنقدِّم هنا نموذجًا موسَّعًا لقصيدة قديمة، نجرّب فيها التوزيع الإبداعي لشكل كتابة النص الشعري.

تجربةٌ مع نص للمعرّي:

يحمل الشعر العربي القديم قيمة ثقافية خاصة بما حواه من تجارب عميقة وإشارات حياتية متنوعة. وقد وصلتنا أشعار القدماء مرويّة ومدوّنة تنقل لنا تجارب الأولين الشعرية. وقد كُتبت هذه الأشعار وفق الشكل التقليدي للقصيدة العمودية، حيث يلتزم كل بيت بشطرين يُراعى فيهما الوزن الشعري والتقيد بالبنية الخليلية.

ومع ذلك، فإن الأداء الشفهي لتلك القصائد، كما سبقت الإشارة، لا نتوقع أنه كان يتقيد دائمًا بهذا التشكيل الكتابي، بل يخضع للحالة الشعورية والمعنى، حيث يتوقف المُلقي في المواضع التي تفرضها الدلالة، ويتفاعل مع النص بما يعكس تقلباته الوجدانية، من حزن إلى فرح أو غير ذلك.

ومن هذا المنطلق، تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على نموذج من الشعر العربي القديم، من العصر العباسي، مع إعادة تقديمه بصيغة حديثة مستوحاة من أسلوب شعراء القصيدة الخليلية المعاصرين، الذين يعمدون إلى إعادة تشكيل النص وتفكيك البيت الشعري بصريًا وتوزيعه على عدة أسطر، وفق ما يقتضيه السياق الدلالي والانفعالي، بما يخدم المعنى ويُعزّز الأثر الدلالي والانفعالي لدى المتلقي ويزيد جرعة التفاعل مع النص، كما تم توضيحه مسبقًا بتفصيل.

والقصائد التي يمكن أن تكون محور دراسة تطبيقية لهذا الجزء من البحث كثيرة، وليس الهدف من الدراسة استقرائيًا، وإنما الغاية أن نُرِي صحةَ هذا النحو وأن نقدم صورة ومثالا يمكن احتذاؤه واستنساخ

[1] انظر ديوانه ص47 وما بعدها.

هيئته في سائر النصوص، ولذا اختارت الدراسة أن تعرض نموذجا من قصيدة الشاعر أبي العلاء المعرّي الدالية الشهيرة [انظرها كاملة في ملاحق البحث: ملحق 2] مع اجتهاد الباحث بمراعاة الوقوف المناسبة للمعنى والحالة الشعورية التي حاول أن يترجمها الشاعر في قصيدته، فيقول[1]:

غير مجدٍ

في ملتي واعتقادِي

نوح باكٍ

ولا ترنُمُ شادِ

وشبيهٌ صوت النَّعي

إذا قيس

بصوت البشير

في كل نادِ

أبكتْ تلكمُ الحمامةُ

أم غنَّت

على فرع غصنها الميادِ

صاح!

هذي قبورنا

تملأ الرَّحب

فأين القبور من عهد عاد؟

خفِّف الوطء

ما أظنُّ أديم الأرضِ

[1] المعري، أبو العلاء. "ديوان سقط الزند". (مصر: مطبعة هندية. 1901م). ص81 وما بعدها.

إلا من هذه الأجسادِ

سرْ

إن اسطعت

في الهواءِ رويدًا

لا اختيالا

على رفات العبادِ

رُبَّ لحدٍ

قد صار لحدًا

مرارًا

ضاحكٍ

من تزاحم الأضدادِ

ودفينٍ

على بقايا دفينٍ

في طويل الأزمان

والآبادِ

فاسأل الفرقدين

عمَّن أحسَّا

من قبيلٍ

وآنسا

من بلادِ

كم أقاما

على زوال نهارٍ

وأنارا

لمدلجٍ في سوادِ؟

تعبٌ

كلها الحياة

فما أعجب

إلا من راغب في ازدياد

إن حزنًا

في ساعة الموت

أضْعاف سرورٍ

في ساعة الميلادِ

تُعَدُّ قصيدة المعري الدالية من عيون رثائيات الشعر العربي، حيث استطاع الشاعر أن يترجم فيها شعوره للمتلقين بقوة العبارات والألفاظ والصور التي ضمَّنها قصيدته فجاءت قصيدة حية مؤثرة تتسم بالدفء والهدوء والبعد النفسي وفلسفة الحياة والموت والبقاء والفناء.

ونلاحظ أن الشاعر قدَّم في قصيدته مشهدا حيًّا وصورا معبرة وتأملات فلسفية وإيقاعات متناغمة مع حالته الشعورية المفعمة بالحزن، لذا تحاول الدراسة من خلال تقديم القصيدة في صورة كتابية مختلفة عن الشكل المألوف بيان الحالة الشعورية وزيادة الجرعة الدلالية للألفاظ التي استخدمها الشاعر للتعبير عن شعوره.

وستتلبَّثُ الدراسة عند عدد من الوقفات النصيّة التي تُبرز الدور الدلالي للتشكيل الكتابي للقصيدة، وذلك من خلال تحليل مواضع بعينها تكشف عن البُعد الشعوري والفلسفي في خطاب الشاعر.

فعلى سبيل المثال، تأمّل كلمة "غير مجدٍ "التي جاءت منفردة في السطر الشعري، ما يثير لدى القارئ تساؤلاً يكتنفه الغموض، ويُمهّد لكشف نظرة الشاعر التشاؤمية إلى الحياة. فكل ما كان يومًا ذا قيمة في معتقده أو في ملّته لم يعد كذلك، وهو ما يعكس سيطرة الحزن العميق على وجدانه منذ بداية القصيدة. لم يعد الفرح يحرّكه، ولا يحزن لحزن الآخرين، بل أصيب بحالة من الذهول والجمود العاطفي، كأنّ الألم قد أخرسه ومنعه حتى من البوح أو التفريغ الانفعالي، وجعل لحظات الصمت تفرض حضورها على النص.

هذا ما يُفسر أن تُفرد عبارة "غير مجدٍ "في سطر مستقل، لتعكس حالة انفعالية غامرة بالأسى والتساؤل، وتؤسس لشعور عام بالاغتراب واللامبالاة. فالشاعر لا يتفاعل لا مع "نوح باكٍ "ولا مع "ترنّم شادٍ"، مما يدلّ على اضطراب داخلي وخلل في استقبال المؤثرات الحسية، إذ تختلط الأصوات في سمعه، فلا يعود قادرًا على التمييز بين الحزن والفرح. ويتجلّى هذا في قوله: "وشبيهٌ صوتُ النعيّ بصوت البشير"، و"أبكتْ تلكمُ الحمامةُ أم غنّت".

وقد كُتبت هذه العبارات أيضًا في أسطر مستقلة لزيادة التأثير الدلالي، ومنح النص بُعدًا شعوريًا أكثر حيوية، يجعل المتلقي منسجمًا مع التوتر النفسي والتقلبات الشعورية التي يمر بها الشاعر، ويعكس رؤيته السوداوية للحياة، إذ يرى فيها مقبرةً كبرى تضم الأجيال الراحلة، لا فضاءً نابضًا بالحياة.

وفي هذا السياق، يرسم الشاعر صورة شعرية متكاملة تتسم بالهدوء والثقل الوجداني، مستخدمًا ألفاظًا تتّسق مع هذا الجو العام. فتأمل مثلا اختياره لكلمة "سر" التي جاءت منفردة في سطر، بصيغة أمر رقيقة وهادئة، ما يعكس جو السكون والانسياب الذي يريده الشاعر في هذا المشهد. وتأتي بعدها مباشرة عبارة "إن اسطعت" متناسبة معها في خفّة الحروف وقصرها، مما يعزز الانسجام الإيقاعي والدلالي.

ويتوالى هذا الهدوء التعبيري في قوله: "في الهواء رويدًا"، حيث تخلق الصورة إحساسًا بأن الماشي يكاد يطير، فلا يلامس الأرض بقدميه، بما يناسب مشهد السير داخل المقابر في خفة وهيبة. وتسبق هذه الصورة عبارة تمهيدية تؤسس للحالة الشعورية المنشودة، إذ يقول الشاعر: "خفّف الوطء"، وكأن هذا التخفّف المادي يعكس تخفّفًا نفسيًا وانسحابًا من ضجيج الحياة نحو صمت الموت.

الخاتمة وأهم النتائج

تناولت الدراسة فكرة تنويع الشكل الكتابي للقصيدة العمودية بهدف تعزيز الدلالة الشعرية وإبراز الحالة الشعورية من خلال الوقوف المناسب للمعنى، كما يفعل الشاعر أثناء الإلقاء الحي. وقدّمت نموذجًا تطبيقيًا يحافظ على الوزن والقافية مع اعتماد توزيع بصري جديد لا يُخل بالشكل التقليدي، بل يُقارب الإلقاء الشعري. ويأتي هذا النهج على غرار ما يفعله بعض شعراء العصر الحديث، مثل أحمد بخيت، الذين لا يلتزمون بالكتابة التقليدية ذات الشطرين، بل يوزّعون البيت وفق مقتضيات المعنى والشعور.

وقد انتهت الدراسة إلى جملة من النتائج؛ أهمها:

- تنويع الشكل الكتابي التقليدي للقصيدة الخليلية ليس إجراء ظاهريا، بل تبيّن أن له وظيفة دلالية واضحة في النص.
- أبرز التنوع في الإخراج الكتابي للقصيدة الخليلية قيمة الوقف باعتباره اختيارًا إبداعيًا مقصودًا.
- لا توجد – فيما بين أيدينا – روايات توثق طريقة وقوف الشعراء أثناء الإنشاد على ما سوى منتصف البيت وآخره. وغالب الظن أن وقوفهم الأدائية كانت متوافقة مع الوقوف الكتابية.
- تنويع الإخراج الكتابي يمنحنا شكلا موازيا يمكن من خلاله تقديم النصوص القديمة بصورة جديدة ترفع من كفاءتها الخطابية بإعادة توزيع الوقوف بحسب المراد الدلالي بما يزيد الجرعة الفنية للقصيدة.
- التوزيع الكتابي المعتمد على الوقوف الشعوري وتوزيع الانفعالات داخل النص الشعري القديم، يمثل محاولة لترميم أثر الأداء الحيّ الذي فُقد في لحظة النسخ والتدوين، واستعادة للقصيدة بوصفها جسدًا نابضًا، لا تركيبًا عروضيا فقط.

المصادر والمراجع

- الأخفش الأوسط، سعيد بن مسعدة. **"كتاب القوافي"**. تحقيق: عزة حسن. (دمشق: مديرية إحياء التراث القديم. 1970م).
- بخيت، أحمد. **"الأخير أولًا"**. (القاهرة: دار كتب عربية للنشر. د. ت.).
- بخيت، أحمد. **"الليالي الأربع"**. (القاهرة: نشر المؤلف. د. ت.).
- ابن جعفر، قدامة. **"نقد الشعر"**. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي. (بيروت: دار الكتب العلمية. د. ت.).
- درويش، أحمد. **"في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة"**. (القاهرة: دار الشروق. ط1. 1996م).
- ابن زهير، كعب. **"ديوانه صنعة أبي سعيد السكري"**. تحقيق: مفيد قميحة. (الرياض: دار الشواف. ط1. 1989م).
- القرطاجني، حازم. **"منهاج البلغاء"**. (بيروت: دار الغرب الإسلامي. ط3. 1986م).
- المتنبي، أبو الطيب. **"ديوانه"**. (بيروت: دار بيروت. 1983م).
- المعري، أبو العلاء. **"ديوان سقط الزند"**. (مصر: مطبعة هندية. 1901م).
- الهذلي، أبو ذؤيب. **"ديوانه"**. تحقيق: أحمد الشال. (بورسعيد: مركز الدراسات والبحوث الإسلامية. ط1. 2014م).
- ويليك، رينيه، ووارن، أوستن. **"نظرية الأدب"**. تعريب د. عادل سلامة. (الرياض: دار المريخ. 1992م).

ملاحق الدراسة

ملحق 1 (عينية أبي ذؤيب الهذلي)

قال أبو ذؤيب - وقد هلك له خمسة بنين في عام واحد، أصابهم الطاعون. وفي رواية: وكان له سبعة بنين شربوا من لبن شربت منه حية ثم ماتت فيه، فهلكوا في يوم واحد-:

أمِنَ المَنُونِ ورَيْبِها تَتَوَجَّعُ؟ ... والدهرُ ليسَ بمُعْتِبٍ من يَجْزَعُ

قالت أُمَيْمَةُ: ما لِجسْمِكَ شاحِبًا ... منذ ابتُذِلْتَ ومِثْلُ مالِكَ ينفعُ؟

أم ما لجَنْبِكَ لا يُلائم مَضْجَعا ... إلاّ أَقَضَّ عليكَ ذاكَ المَضْجَعُ

فأجَبْتُها أَنْ ما لِجسْمِيَ أنّه ... أَوْدَى بَنِيَّ مِن البلادِ فوَدَّعوا

أَوْدَى بَنِيَّ وأَعْقَبوني غُصّةً ... بعد الرُّقادِ وعَبْرةً لا تُقْلِعُ

سَبَقوا هَوَيَّ وأَعْنَقوا لهَواهُمُ ... فتُخُرِّموا ولكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

فعَبَرْتُ بعدهمُ بعَيْشٍ ناصِبٍ ... وإخالُ أَنِّي لاحِقٌ مُسْتَتْبَعُ

ولقد حَرِصْتُ بأن أدافع عنهُم ... فإذا المنيّةُ أَقبلتْ لا تُدفَعُ

وإذا المَنِيّةُ أَنشبت أظفارَها ... أَلْفَيْتَ كلَّ تميمةٍ لا تَنفَعُ

فالعينُ بَعْدَهُمُ كأنّ حِداقَها ... سُمِلَتْ بشَوْكٍ فهيَ عُورٌ تَدْمَعُ

حتّى كأنّي للحوادثِ مَرْوَةٌ ... بصَفَا المُشَرَّقِ كلَّ يومٍ تُقْرَعُ

لا بدّ من تَلَفٍ مقيمٍ فانتظِرْ ... أبأرْضِ قَومِكَ أم بأخرى المَصرَع

ولقد أَرَى أنّ البكاءَ سفاهةٌ ... ولسوف يُولَعُ بالبُكا من يُفْجَعُ

وليأتين عيك يومٌ مرةً ... يُبْكَى عليك مقنَّعا لا تسمعُ

وتَجَلُّدِي للشامِتين أُرِيهِمُ ... أنّي لرَيْبِ الدَّهْرِ لا أَتَضَعْضَعُ

والنفسُ راغِبةٌ إذا رَغَّبْتَها ... فإذا تُرَدُّ إلى قليلٍ تَقْنَعُ

كم من جميعِ الشَّمْلِ ملتئِم الهوى ... باتوا بعَيْشٍ ناعمٍ فتَصَدَّعوا

«فلئن بهم فَجَعَ الزّمانُ ورَيْبُه ... إنّي بأهل مودتي لمَفَجَّعُ

والدهرُ لا يَبْقَى على حَدَثَانِه ... في رأسِ شاهِقَةٍ أَعزُّ مُمنَّعُ

والدهرُ لا يَبقَى على حَدَثانِه ... جَوْنُ السَّراةِ له جَدائدُ أربَعُ

صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يَزالُ كأنّه ... عَبْدٌ لآلِ "أبي رَبيعةَ" مُسْبَعُ

أَكَلَ الجَميمَ وطاوَعَتْه سَمْحَجٌ ... مِثْلُ القَناةِ وأَزْعَلَتَهْ الأَمْرُعُ

بقَرارِ قِيعانٍ سَقاها وابِلٌ ... واهٍ فأَثْجَمَ بُرْهَةً يُقْلِعُ

فَلبِثْنَ حِينًا يَعْتَلِجنَ برَوْضَةٍ ... فيَجِدُّ حِينًا في العِلاجِ ويَشْمَعُ

حتى إذا جزَرَتْ مياهُ رُزُونِه ... وبأيِّ حين مِلاوَةٍ تتقطّعُ

ذَكر الورودُ بها وشاقَى أمْرَه ... شؤمٌ وأقبل حَيْنُه يتتبّعُ

فافتنهنّ من السَّواء، وماؤه ... بَثْرٌ وعانده طريقٌ مَهْيَعُ

فكأنَّها "بالجِزْعِ" بينُ "يُنابعٍ" ... "وأُولات ذي العَرجاء" نَهْبٌ مُجْمَعُ

وكأنهنّ رِبابَةٌ وكأنّه ... يَسَرٌ يفيضُ على القِداحِ ويَصْدَعُ

وكأنّما هو مِدْوَسٌ متقلِّبٌ ... في الكَفّ إلا أنه هو أضْلَعُ

فوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقْعَدَ رابي ... الضُّرَباءَ فَوقَ النَّظْمِ لا يَتَتَلَّعُ

فَشَرَعْنَ في حَجَراتِ عَذْبٍ بارِدٍ ... حَصِبِ البِطاحِ تَغيبُ فيه الأكْرُعُ

فَشَرِبنَ ثم سَمِعْنَ حِسًّا دونه ... شَرَفُ الحِجابِ، وَرَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ

ونميمةً من قانِصٍ مُتَلَبِّبٍ ... في كفِّه جَشءُ أجَشُّ وأقطُعُ

فنَكِرنه فنَفَرْنَ وامترَسَتْ به ... سَطْعَاءُ هادِيَةٌ وهادٍ جُرْشُعُ

فرَمى فأَنْفَذَ مِن نَجودٍ عائطٍ ... سَهْما فَخرَّ وريشُه مُتَصَمِّعُ

فبَدَا له أَقْرابُ هذا رائغا ... عَجِلًا فعيَّثَ في الكِنانة يُرْجِعُ

فرَمَى فأَلْحَقَ صاعِدِيًّا مِطْحَرًا ... بالكَشْحِ فاشتملَتْ عليه الأضْلُعُ

فأَبَدَّهُنَّ حُتُوفَهُنّ فهارِبٌ ... بذمائه أو بارِكٌ متجَعْجِعُ

يَعْثُرنَ في حَدِّ الظُّباتِ كأنّما ... كُسِيَتْ بُرودَ "بَني يزيدَ" الأَذْرُعُ

والدّهْر لا يَبْقَى على حَدَثانهِ ... شَبَبٌ أفَزَّته الكِلابُ مُرَوَّعُ

شَعَفَ الكِلابُ الضارِيات فؤادَه ... فإذا يَرى الصُّبحَ المصدَّقَ يفْزعُ

ويَعُوذُ بالأَرْطَى إذا ما شَفَّهُ ... قَطْرٌ وراحَتْهُ بَلِيلٌ زَعْزَعُ

يَرْمي بعَيْنيَه الغُيوبَ وطَرْفُه ... مُغْضٍ، يُصَدِّق طَرْفُه ما يَسْمَعُ

فغدَا يشرّق مَتْنَه فبدا له ... أُولى سَوابِقِها قريبًا تُوزَعُ

فاهتاجَ مِن فَزَعٍ وسَدَّ فُروجَه ... غُبْرٌ ضَوارٍ: وافِيانِ وأَجْدَعُ

يَنْهشنَه ويَذُبُّهُنّ ويَحْتَمِي ... عَبْلُ الشَّوَى بالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ

فنَحا لها بمُذلَّقَيْن كأنما ... بهما من النَّضْحِ المُجَدَّحِ أيْدعُ

فكأنّ سَفُّودَينِ لمّا يُقْتَرَا ... عِجلًا له بشِواءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

فصرَعْنَه تحت الغُبارِ وجَنْبُه ... مُتَتَرِّبٌ، ولكلّ جَنْب مَصْرَعُ

حتى إذا ارتدّت وأَقْصَدَ عُصْبةً ... منها وقام شَرِيدُها يَتضرّعُ

فبدا له رَبُّ الكِلابِ بكفِّهِ ... بِيضٌ رِهافٌ رِيشُهُن مُقَزَّعُ

فرَمى ليُنفِذَ فَرَّهَا فهَوَى له ... سَهْمٌ فَأَنْفَذَ طُرَّتيه المِنْزَعُ

فكَبا كما يكْبو فَنِيقٌ تارِزٌ ... بالخَبْتِ إلاّ أنّه هو أبْرَعُ

والدّهرُ لا يَبْقَى على حَدَثانهِ ... مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحَديد مُقَنَّعُ

حَمِيَتْ عليه الدِّرْعُ حتَّى وَجْهُه ... مِن حَرّها يومَ الكَريهةِ أَسْفَعُ

تَعْدو به خَوْصاءُ يَفْصِمُ جَرْيُها ... حِلَقَ الرّحالةِ فهي رِخْوٌ تَمزَعُ

قَصَرَ الصَّبوحَ لها فشَرَّجَ لَحْمَها ... بالنَّيِّ فهي تَئُوخُ فيهما الإصْبَعُ

متفلِّقٌ أَنْساؤها عن قانئٍ ... كالقُرْطِ صاوٍ غُبْرُه لا يُرضَعُ

تَأبى بدرَّتِها إذا ما استُكْرِهَت ... إلاّ الحَميمَ فإنّه يَتَبَضَّعُ

مُتَحامِيَيْنِ المَجْدَ كلٌّ واثِقٌ ... ببَلائه واليَوْمُ يَوْمٌ أَشْنَعُ

وعليهما مَسْرودَتانِ قضاهما ... "داودُ" أو صَنَعُ السَّوابِغِ "تُبَّعُ"

وكِلاهما في كفِّه يَزَنِيّةٌ ... فيها سِنانٌ كالمنَارَةِ أَصْلَعُ

وكلاهما مُتوَشِّحٌ ذا رَوْنَقٍ ... عَضْبًا إذا مسَّ الضَّريبةَ يَقْطَع

فتخالَسَا نَفْسَيْهِما بنَوافِذٍ ... كنَوافِذِ العُبُطِ الّتي لا تُرْقَعُ

وكِلاهما قد عاشَ عِيشَةَ ماجِدٍ ... وجَنَى العَلا لو أنّ شيئا ينفعُ

فعَفَتْ ذُيولُ الرِّيح بعدُ عليهما ... والدّهرُ يَحصُدُ رَيْثُه ما يَزرَعُ

* * *

ملحق 2 (داليّة أبي العلاء المعري)

قال أبو العلاء المعري في رثاء بعضِ أقاربه:

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلَّتِي وَاعْتِقَادِي ... نَوْحُ بَاكٍ وَلَا تَرَنُّمُ شَادِ

وَشَبِيهٌ صَوْتُ النَّعِيِّ إِذَا قِيـ ... ـسَ بِصَوْتِ الْبَشِيرِ فِي كُلِّ نَادِ

أَبَكَتْ تِلْكُمُ الْحَمَامَةُ أَمْ غَنَّـ ... ـتْ عَلَى فَرْعِ غُصْنِهَا الْمَيَّادِ

صَاحِ هَذِهْ قُبُورُنَا تَمْلَأُ الرُّحْـ ... ـبَ فَأَيْنَ الْقُبُورُ مِنْ عَهْدِ عَادِ؟

خَفِّفِ الْوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْـ ... أَرْضِ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ

وَقَبِيحٌ بِنَا وَإِنْ قَدُمَ الْعَهْـ ... ـدُ هَوَانُ الْآبَاءِ وَالْأَجْدَادِ

سِرْ إِنِ اسْطَعْتَ فِي الْهَوَاءِ رُوَيْدًا ... لَا اخْتِيَالًا عَلَى رُفَاتِ الْعِبَادِ

رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْدًا مِرَارًا ... ضَاحِكٍ مِنْ تَزَاحُمِ الْأَضْدَادِ

وَدَفِينٍ عَلَى بَقَايَا دَفِينٍ ... فِي طَوِيلِ الْأَزْمَانِ وَالْآبَادِ

فَاسْأَلِ الْفَرْقَدَيْنِ عَمَّنْ أَحَسَّا ... مِنْ قَبِيلٍ وَآنَسَا مِنْ بِلَادِ

كَمْ أَقَامَا عَلَى زَوَالِ نَهَارٍ ... وَأَنَارَا لِمُدْلِجٍ فِي سَوَادِ

تَعَبٌ كُلُّهَا الْحَيَاةُ فَمَا أَعْـ ... ـجَبُ إِلَّا مِنْ رَاغِبٍ فِي ازْدِيَادِ

إِنَّ حُزْنًا فِي سَاعَةِ الْمَوْتِ أَضْعَا ... فُ سُرُورٍ فِي سَاعَةِ الْمِيلَادِ

خُلِقَ النَّاسُ لِلْبَقَاءِ فَضَلَّتْ ... أُمَّةٌ يَحْسَبُونَهُمْ لِلنَّفَادِ

إِنَّمَا يُنْقَلُونَ مِنْ دَارِ أَعْمَا ... لٍ إِلَى دَارِ شِقْوَةٍ أَوْ رَشَادِ

ضَجْعَةُ الْمَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتَرِيحُ الْـ ... ـجِسْمُ فِيهَا وَالْعَيْشُ مِثْلُ السُّهَادِ

أَبَنَاتِ الْهَدِيلِ أَسْعِدْنَ أَوْ عِدْ ... نَ قَلِيلَ الْعَزَاءِ بِالْإِسْعَادِ

إِيهِ للهِ دَرُّكُنَّ فَأَنْتُنَّ ... اللَّوَاتِي تُحْسِنَّ حِفْظَ الْوِدَادِ

مَا نَسِيتُنَّ هَالِكًا فِي الْأَوَانِ الْـ ... ـخَالِ أَوْدَى مِنْ قَبْلِ هُلْكِ إِيَادِ

بَيْدَ أَنِّي لَا أَرْتَضِي مَا فَعَلْتُنَّ ... وَأُطْوَاقُكُنَّ فِي الْأَجْيَادِ

فَتَسَلَّبْنَ وَاسْتَعِرْنَ جَمِيعًا ... مِنْ قَمِيصِ الدُّجَى ثِيَابَ حِدَادِ

ثُمَّ غَرِّدْنَ فِي الْمَآتِمِ وَانْدُبْـ ... ـنَ بِشَجْوٍ مَعَ الْغَوَانِي الْخِرَادِ

قَصَدَ الدَّهْرُ مِنْ أَبِي حَمْزَةَ الْأَوّ ... ابِ مَوْلَى حِجًى وَخِدْنَ اقْتِصَادِ

وَفَقِيهًا أَفْكَارُهُ شِدْنَ لِلنُّعْـ ... ـمَانِ مَا لَمْ يَشِدْهُ شِعْرُ زِيَادِ

فَالْعِرَاقِيُّ بَعْدَهُ لِلْحِجَازِيِّ ... قَلِيلُ الْخِلَافِ سَهْلُ الْقِيَادِ

وَخَطِيبًا لَوْ قَامَ بَيْنَ وُحُوشٍ ... عَلَّمَ الضَّارِيَاتِ بِرَّ النِّقَادِ

رَاوِيًا لِلْحَدِيثِ لَمْ يُحْوِجِ الْمَعْـ ... ـرُوفَ مِنْ صِدْقِهِ إِلَى الْإِسْنَادِ

أَنْفَقَ الْعُمْرَ نَاسِكًا يَطْلُبُ الْعِلْـ ... ـمَ بِكَشْفٍ عَنْ أَصْلِهِ وَانْتِقَادِ

مُسْتَقِي الْكَفِّ مِنْ قَلِيبِ زُجَاجٍ ... بِغُرُوبِ الْيَرَاعِ مَاءَ مِدَادِ

ذَا بَنَانٍ لَا تَلْمُسُ الذَّهَبَ الْأَحْـ ... ـمَرَ زُهْدًا فِي الْعَسْجَدِ الْمُسْتَفَادِ

وَدِّعَا أَيُّهَا الْحَفِيَّانِ ذَاكَ الشَّـ ... ـخْصَ إِنَّ الْوَدَاعَ أَيْسَرُ زَادِ

وَاغْسِلَاهُ بِالدَّمْعِ إِنْ كَانَ طُهْرًا ... وَادْفِنَاهُ بَيْنَ الْحَشَا وَالْفُؤَادِ

وَاحْبُوَاهُ الْأَكْفَانَ مِنْ وَرَقِ الْمُصْـ ... ـحَفِ كِبْرًا عَنْ أَنْفُسِ الْأَبْرَادِ

وَاتْلُوَا النَّعْشَ بِالْقِرَاءَةِ وَالتَّسْـ ... ـبِيحِ لَا بِالنَّحِيبِ وَالتَّعْدَادِ

أَسَفٌ غَيْرُ نَافِعٍ وَاجْتِهَادٌ ... لَا يُؤَدِّي إِلَى غَنَاءِ اجْتِهَادِ

طَالَمَا أَخْرَجَ الْحَزِينُ جَوَى الْحُزْ ... نِ إِلَى غَيْرِ لَائِقٍ بِالسَّدَادِ

مِثْلَ مَا فَاتَتِ الصَّلَاةُ سُلَيْمَا ... نَ فَأَنْحَى عَلَى رِقَابِ الْجِيَادِ

وَهْوَ مَنْ سُخِّرَتْ لَهُ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ ... بِمَا صَحَّ مِنْ شَهَادَةِ صَادِ

خَافَ غَدْرَ الْأَنَامِ فَاسْتَوْدَعَ الرِّيـ ... ـحَ سَلِيلًا تَغْذُوهُ دَرَّ الْعِهَادِ

وَتَوَخَّى لَهُ النَّجَاةَ وَقَدْ أَيْـ ... ـقَنَ أَنَّ الْحِمَامَ بِالْمِرْصَادِ

فَرَمَتْهُ بِهِ عَلَى جَانِبِ الْكُرْ ... سِيِّ أُمُّ اللُّهَيْمِ أُخْتُ النَّآدِ

كَيْفَ أَصْبَحْتَ فِي مَحَلِّكَ بَعْدِي ... يَا جَدِيرًا مِنِّي بِحُسْنِ افْتِقَادِ

قَدْ أَقَرَّ الطَّبِيبُ عَنْكَ بِعَجْزٍ ... وَتَقَضَّى تَرَدُّدُ الْعُوَّادِ

وَانْتَهَى الْيَأْسُ مِنْكَ وَاسْتَشْعَرَ الْوَجْـ ... ـدُ بِأَنْ لَا مَعَادَ حَتَّى الْمَعَادِ

هَجَدَ السَّاهِرُونَ حَوْلَكَ لِلتَّمْـ ... ـرِيضِ وَيْحٌ لِأَعْيُنِ الْهُجَّادِ

أَنْتَ مِنْ أُسْرَةٍ مَضَوْا غَيْرَ مَغْرُو ... رِينَ مِنْ عِيشَةٍ بِذَاتِ ضِمَادِ

لَا يُغَيِّرْكُمُ الصَّعِيدُ وَكُونُوا ... فِيهِ مِثْلَ السُّيُوفِ فِي الْأَغْمَادِ

فَعَزِيزٌ عَلَيَّ خَلْطُ اللَّيَالِي ... رِمَّ أَقْدَامِكُمْ بِرِمِّ الْهَوَادِي

كُنْتَ خِلَّ الصِّبَا فَلَمَّا أَرَادَ الْـ ... ـبَيْنُ وَافَقْتَ رَأْيَهُ فِي الْمُرَادِ

وَرَأَيْتَ الْوَفَاءَ لِلصَّاحِبِ الْأَوَّ ... لِ مِنْ شِيمَةِ الْكَرِيمِ الْجَوَادِ

وَخَلَعْتَ الشَّبَابَ غَضًّا فَيَا لَيْـ ... ـتَكَ أَبْلَيْتَهُ مَعَ الْأَنْدَادِ

فَاذْهَبَا خَيْرَ ذَاهِبَيْنِ حَقِيقَيْـ ... ـنِ بِسُقْيَا رَوَائِحٍ وَغَوَادِ

وَمَرَاثٍ لَوْ أَنَّهُنَّ دُمُوعٌ ... لَمَحَوْنَ السُّطُورَ فِي الْإِنْشَادِ

زُحَلٌ أَشْرَفُ الْكَوَاكِبِ دَارًا ... مِنْ لِقَاءِ الرَّدَى عَلَى مِيعَادِ

وَلِنَارِ الْمِرِّيخِ مِنْ حَدَثَانِ الدَّ ... هْرِ مُطْفٍ وَإِنْ عَلَتْ فِي اتِّقَادِ

وَالثُّرَيَّا رَهِينَةٌ بِافْتِرَاقِ الشَّـ ... ـمْلِ حَتَّى تُعَدَّ فِي الْأَفْرَادِ

فَلْيَكُنْ لِلْمُحَسِّنِ الْأَجَلُ الْمَمْـ ... ـدُودُ رَغْمًا لِآنُفِ الْحُسَّادِ

وَلْيَطِبْ عَنْ أَخِيهِ نَفْسًا وَأَبْنَا ... ءُ أَخِيهِ جَرَائِحَ الْأَكْبَادِ

وَإِذَا الْبَحْرُ غَاضَ عَنِّي وَلَمْ أَرْ ... وَفَلَا رِيَّ بِادِّخَارِ الثِّمَادِ

كُلُّ بَيْتٍ لِلْهَدْمِ مَا تَبْتَنِي الْوَرْ ... قَاءُ وَالسَّيِّدُ الرَّفِيعُ الْعِمَادِ

وَالْفَتَى ظَاعِنٌ وَيَكْفِيهِ ظِلُّ السِّـ ... ـدْرِ ضَرْبَ الْأَطْنَابِ وَالْأَوْتَادِ

بَانَ أَمْرُ الْإِلَهِ وَاخْتَلَفَ النَّا ... سُ فَدَاعٍ إِلَى ضَلَالٍ وَهَادِ

وَالَّذِي حَارَتِ الْبَرِيَّةُ فِيهِ ... حَيَوانٌ مُسْتَحْدَثٌ مِنْ جَمَادِ

وَاللَّبِيبُ اللَّبِيبُ مَنْ لَيْسَ يَغْتَرُّ ... بِكَوْنٍ مَصِيرُهُ لِلْفَسَادِ