مشكلات في شعر التفعيلة

محمّد محيي الدين مينو

يعيش الشعر العربيّ الحديث أزمةً حقيقيّةً، لا تخفى البتّة على الأعين، فقد تركت المتغيّرات التي شهدها مجتمعنا العربيّ على مختلف الصُّعُد تأثيرها الفادح في حركة الإبداع، ولا سيّما حركة الشعر الحديث الذي شهد فوضى عارمةً باسم الحرّيّة أو التحديث أو التجريب.. فالقارئ عاف الشعر، لأنّه من جهة صار مُعَمّيات وفذلكات، لا مقصد لها ولا وِجهة، ولأنّه من جهة أخرى لم يعد يلبّي شيئاً من طموحاته، ولا يعبّر عن شيء من مشاعره وانفعالاته..

حين سألتْ مجلّة (الآداب) اللبنانيّة(1): " أهناك أزمة شعر فعلاً ؟ " راح الشعراء الشباب يتلمّسون الجواب، فقال محمّد ديبو: " الأزمة ليست في كتابة الشعر بل في ترويجه وقراءته "، وقال تمّام التلاّويّ: " ليست الأزمة أزمة موهبة، بل هي أزمة الواقع الشعريّ عموماً بدءاً بالأنظمة ومروراً بالنقّاد والناشرين وانتهاءً بالشعراء أنفسهم "، وقال سامر أبو هوّاش: " حين تعجز عشرات بل مئات من المجموعات الشعريّة عن تحريك جزء ضئيل من هذه المياه الراكدة مياهِ اللغة والمخيّلة علينا أن نطرح عن أنفسنا ثوب نَرْسيس، ونبدأ بطرح الأسئلة الجدّيّة حول الشعر واللغة والحياة وحول ادّعاءاتنا الشخصيّة وفي كثير من الأحيان حول جهلنا الشخصيّ ".

فهؤلاء الشعراء الثلاثة – وهم يمثّلون طليعة الشعراء الشباب في سوريّة – يعترفون بوجود أزمة، لكنّهم ينظرون إليها من خارج الشعر، فأوّلهم يردّها إلى سوء الترويج والقراءة، والآخر يحمّل الواقع الشعريّ كلّه مسؤوليّة الأزمة، والثالث يراها أزمة إبداع، فالأزمة قائمة، بل هي أزمة مستفحلة، تفاقمت في حياتنا الثقافيّة حتّى أعرض المثقّفون أنفسهم – وهم عِلْية المجتمع ونخبته – عن الشعر الذي كان يوماً ديوان العرب.

وإذا كان أولئك الشعراء قد نظروا إلى الأزمة من خارج الشعر، فإنّنا هنا سنحاول أن ننظر إلى أزمة الشعر من داخله، أي: من داخل القصيدة، فنسعى أن نتبيّن المشكلات التي أفسدته، وجرّت عليه الجرائر، ففي كلّ عصر ثمّة من يفسد الشعر، ويسيء إليه، فـ " أوّل من أفسد الشعر مسلم بن الوليد "(2) ، وأوّل من هلهله وأَرَقّه عَديّ بن ربيعة التغلبيّ الملقّب بالمهلهل(3).

1- (فعولن) ومقلوبها (فاعلن):

لم ترو ستّة عشر بحراً من بحور الخليل غُلّة الشعراء المعاصرين، فأخذوا يتبرّمون بها، ويصفونها بالأصفاد التي تحدّ من انفعالاتهم حتّى تحرّروا من رِبْقَة الشعر العموديّ، وراحوا يكتبون ما سمّي بشعر التفعيلة الذي يقوم – كما هو معروف – على تكرار تفعيلة واحدة تكراراً، يتوافق مع تلك الانفعالات، ولكنّ بعضهم سرعان ما ضاق بها، فأخذ ينوّع في أوزانه وتشكيلاته..

ولا شكّ في أنّ هذه الحجّة لم تعد اليوم تجوز على أهل العروض والنقد معاً، لأنّ أغلب الشعر الحديث بات يدور حول تفعيلات محدودة العدد، ولعلّ أكثرها دوراناً في أشعارهم تفعيلة المتقارب (فعولن //0/0) ومقلوبها في المتدارك (فاعلن /0//0)، والتفعيلتان من دائرة واحدة، هي دائرة المتقارب أو المتّفق، فإذا ما بدأنا بالدوران حول محيط الدائرة بالوتد المجموع (//0) حصلنا المتقارب، وإذا ما بدأنا بالسبب الخفيف (/0) حصلنا على المتدارك، أي: إنّ (فعولن) ستتحوّل بالتكرار إلى (فاعلن)، والعكس صحيح، وبالتالي يستخدم الشاعر وحدةً موسيقيّةً واحدةً، تتألّف من عدد محدود من المقاطع العروضيّة، وذلك على النحو التالي:

فعولن، فعولن، فعولن، فعولن... ⟵ لن فعو، لن فعو، لن فعو، لن...

ولقد رصدت هذه الظاهرة في ثلاثة دواوين:

1- (بابها مغلق وخريفي قريب) للشاعر عبد النبي التلاّويّ، وهو من طليعة شعراء القصيدة الجديدة في سوريّة، ففي هذا الديوان أربع وعشرون قصيدةً، نستعرضها عروضيّاً في الجدول التالي:

م	عنوان القصيدة	مطلعها	تفعيلتها
1	من أوراق منتصف الليل	هو ذا دمي يمشي أمامي رافعاً كفّيه، يمشي مثل متّهم..	متفاعلن
2	تراتيل على وسادة النائم الجميل	سنكتب من آخر الحبر، لا وقت للموت..	فعولن
3	غربتان	عم صباحاً، أيّهذا الصمتُ، لم أغلق عليّ الباب..	فاعلاتن
4	الوصايا	من يفتح الآن القصيدة كي تطير رسائلي..	متفاعلن
5	الظلّ الهارب	هو البحر أَحرق آخر مركبة أقلعتْ في منامي..	فعولن
6	الذي غاب ولم يعد	هل جئتَ بعد غياب أغنيتينِ كي ترمي بنفسجة..	متفاعلن
7	علاقة رومانسيّة بين رجل ومدينة	ربّما كنتُ أبكي كثيراً، وأمشي كثيراً..	فاعلن
8	الغناء في صباح حزين	باهت باهت مرّ وجه الصباحِ..	فاعلن
9	ليلة لأحزان القمر	سأبدأ من بوح صفصافة. إنّ حزني فتيل..	فعولن
10	حدود للحب والسفر	ما عدتُ أحتمل انتظاراً، كلّ أيامي انتظار..	متفاعلن
11	أوراق	أوّل الحبّ يرى الشاعر نبعاً من فرح..	فاعلاتن
	ثلاث برقيّات:		
12	1- إلى عبد الباسط الصوفيّ	ينبغي أن نكون جديرين مثلك بالموت..	فاعلن
13	2- إلى عبد السلام عيون السود	عدوتَ طويلاً وراء الجراح..	فعولن
14	3- إلى وصفي قرنفليّ	لأنّكَ أعصى على الريح لم تترنّح أمام النبيذ..	فعولن
15	مزامير المغنّي الحزين	أتريد شرنقةً، لتدخلَ بعدما غنّيتَ وانكسرتْ خطاك..	متفاعلن
16	شبّاكها البعيد	هل كان ينقصنا اللقاء، لنقطعَ الجسر الطويل..	متفاعلن
17	سهرة مع أحزان ديك الجنّ	نام الظلام، وأنتَ وحدَك تستحمّ بما يخبّئه الأرق..	متفاعلن

18	من بقيّة عاشقين	عشرون داليةً بكأسي، سوف أبحث عن دمي..	متفاعلن
19	حبّ.. حبّ..	هل كدتُ أعفو عنكَ ؟ لم أشرب دمي..	متفاعلن
20	لوردة تجيء في الخريف	منذ ابتداء البحر غادرني دمي..	متفاعلن
21	بابها مغلق وخريفي قريب	من سوف تدرك أنّ لي جسداً..	متفاعلن
22	سلام لها	أوشك المطر الرخو أن يستظلّ بفيء الظلام..	فاعلن
23	النوم بعد منتصف الحبّ	لي ما أريد من البنفسج، افتحي للحزن وقتي..	متفاعلن
24	إلى آخر الحبّ يمضي الكلام	وأنتَ حبيبي، وأنتَ الدموع بعينيّ حين يطول الغياب..	فعولن

التفعيلة	متفاعلن	فعولن	فاعلن	فاعلاتن
العدد	12	6	4	2

ومن خلال هذا الجدول يتبيّن لنا أنّ قصائد الديوان جميعها تجري على وقع شعر التفعيلة وحده إلاّ بعض الأبيات العموديّة التي تتردّد في أضعاف بعض القصائد كما يتبيّن لنا أنّ الشاعر التلاّويّ يبني هذه القصائد على تفعيلات محدودة العدد، أكثرها دوراناً في ديوانه تفعيلة الكامل (متفاعلن)، وتفعيلة المتقارب (فعولن) ومقلوبها تفعيلة المتدارك (فاعلن)، وأقلّها تفعيلة الرمل (فاعلاتن).

2- (كتاب الحصار) للشاعر أدونيس، وهو أوّل من راح ينتهك كثيراً من الأنظمة والمناطق المحرّمة في الشعر، ويستغلّ قدرات الكتابة على التشكّل والتحوّل شعريّاً، ففي هذا الديوان عشر قصائد طوال، نستعرضها في الجدول التالي:

م	عنوان القصيدة	مطلعها	تفعيلتها
1	صحراء I	المدائن تنحلّ، والأرض قاطرة من هباءْ..	قاعلن
2	صحراء II	في زمان يصارحني: لستَ منّي/ وأصارحه: لستُ منك..	فاعلن
3	أشخاص	أحمدٌ تحت أقدامه نجوم/ غير أنّ العناكب تنسج أحلامَهُ..	فاعلن
4	رسائل	يهبط الليل من شرفات الفضاء، ويجلس في حيّنا..	فاعلن
5	هذا ما كتبه محمّد بن عيسى	سبقوني إلى زمن آخرٍ..	فاعلن
6	أغنيات	مرّةً سأل الله أعرابه أن يجيئوا إليه، فرآهم..	فاعلن
7	الاسم	كان هذا الذي يتغطّى/ بالرماد يغنّي/ للرماد وأسراره..	فاعلن
	حالات(4):		
8	1- حالة الصحراء/ النرجس	للماء ناي، كنتُ أسمعه، وأسمع شهوتي..	متفاعلن
9	2- حالة غطاء	حينما تفتح الشمس مخدعها للمساءْ/ تتراءى النوارس منسوجة الغطاءْ..	فاعلن
10	الولد الراكض في الذاكرة	قوس ريحان عريش من حمامٍ/والشبابيك رمت أبوابها..	فاعلاتن
11	شطح	لملائك من فضّة ورصاصٍ/ لرمال تجرّ جلابيبها الذهبيّةْ..	فاعلن

التفعيلة	فاعلن	فاعلاتن	متفاعلن
العدد	9	1	1

فأدونيس ظلّ في هذا الديوان حبيس تفعيلة واحدة، هي تفعيلة المتدارك (فاعلن)، لا يتجاوزها إلى تفعيلة الرمل (فاعلاتن) إلاّ في قصيدة (الولد الراكض في الذاكرة) ولا إلى تفعيلة الكامل (متفاعلن) إلاّ في مقاطع من قصيدة (حالات)، وهو الذي لا يفتأ يتبرّم في كلّ مناسبة بأعاريض الخليل وأنظمتها وحدودها، ولكنّه يحاول كعادته أن ينوّع في إيقاع المتدارك، فيزيد على أشطره ما ليس فيه من الضروب: بعضها ممّا يتلاءم معه، نحو: (فاعلن فاعلن فاعلن **فاعلْ أو فا**)، وبعضها الآخر ممّا لا يتلاءم معه، نحو: (فاعلن فاعلن فاعلن **فعولن أو فعو**)، وهو في الحالين ممّا يتنافى مع قانون (التشكيل المركّب) الذي يجعل تفعيلة الضرب واحدةً في البحر المركّب تركيباً فرديّاً كالوافر(5) أو المركّب تركيباً ثنائيّاً كالبسيط(6).

3- (سرير الغريبة) لمحمود درويش، وهو شاعر (محافظ) عروضيّاً، ففي هذا الديوان تسع وعشرون قصيدةً، نستعرضها في الجدول التالي:

م	القصيدة	مطلعها	تفعيلتها
1	كان ينقصنا حاضر	لنذهبْ – كما نحن – سعيدةً حرّةً وصديقاً وفيّاً..	فعولن
2	سوناتا I	إذا كنتِ آخر ما قاله الله لي، فليكن نزولك نون الأنا في المثنّى..	فعولن
3	سماء منخفضة	هنالك حبّ يسير على قدميه الحريريّتينْ..	فعولن
4	نمشي على الجسر	تصابين مثلي برحلة طير، ويحدث ذلك بعد الظهيرةِ..	فعولن
5	ليلُكِ من لَيْلَك	يجلس الليل حيث تكونينَ، ليلُكِ من ليلكِ..	فاعلن
6	سوناتا II	لعلّكِ حين تديرين ظلّك لا تطلبين من النهر غير الغموض..	فعولن
7	وقوع الغريب على نفسه	واحد نحن في اثنين، لا اسمَ لنا..	فاعلن
8	غيمة سدوم	بعد ليلكِ ليلِ الشتاء الأخير خلا شارع البحر من حرس الليل..	فاعلن
9	شادنا ظبية توأمان	مساء على نمش الضوء مابين نهديك يقترب الأمس والغد منّي..	فعولن
10	سوناتا III	أحبّ من الليل أوّله، عندما تأتيان معاً يداً بيدٍ..	فعولن
11	خذي فرسي واذبحيها	أنتِ لا هوسي بالفتوحات عرسي..	فاعلن
12	أرض الغريبة/ أرض السكينة	فيّ مثلك أرض على حافة الأرض مأهولة بك أو بغيابك..	فاعلن
13	حليب إنانا	لك التوأمان: لك النثر والشعر يتّحدان..	فعولن
14	سوناتا VI	ببطء أمسّد نومك، يا اسم الذي أنا فيه من الحلم نامي..	فعولن
15	لا أقلّ ولا أكثر	أنا امرأة، لا أقلّ ولا أكثرْ/ أعيش حياتي كما هي خيطاً فخيطاً..	فعولن

16	أغنية زفاف	وانتقلتُ إليكَ كما انتقل الفلكيّون من كوكب نحو آخر..	فاعلن
17	تدبير منزليّ	كم أنا ؟ في الصباح ذهبت إلى سوق يوم الخميس..	فاعلن
18	سوناتا V	أمسّك كما مسّ الكمان الوحيد ضواحي المكان البعيد..	فعولن
19	طائران غريبان في ريشنا	سمائي رماديّة، حكّ ظهري..	فعولن
20	لم أنتظر أحداً	سأعرف مهما ذهبتَ مع الريح كيف أعيدكَ..	فعولن
21	جفاف	هذه سنة صعبة، لم يعدنا الخريف بشيء..	فاعلن
22	سوناتا IV	صنوبرة في يمينك صفصافة في شمالك..	فعولن
23	رزق الطيور	رزقتُ مع الخبز حبّكْ/ ولا شأن لي بمصيري ما دام قربكْ..	فعولن
24	ربّما لأنّ الشتاء تأخّر	أقلّ من الليل تحت المطرْ/ حنينُ خماسيّة إلى أمسها المنتظرْ..	فعولن
25	من أنا دون منفى ؟	غريب على ضفّة النهر كالنهر يربطني باسمك الماء..	فعولن
26	أنا وجميل بثينة	كبرنا أنا وجميل بثينةَ، كلٌّ على حدة في زمانين مختلفينْ..	فعولن
27	قناع لمجنون ليلى	وجدت قناعاً، فأعجبني أن أكون أنا آخري. كنت دون الثلاثين..	فعولن
28	درس من كاماسوطرا	بكأس الشراب المرصّع باللازورد انتظرْها..	فعولن
29	طوق الحمام الدمشقيّ	في دمشق تطير الحمامات خلف سياج الحرير اثنتين اثنتينْ..	فاعلن

التفعيلة	فعولن	فاعلن
العدد	20	9

فالشاعر درويش في هذا الديوان يبدي اهتماماً سافراً بتفعيلة (فعولن) ومقلوبها (فاعلن)، لا يحيد عنهما البتّة إلى إيقاع آخر، وهو ما يؤكّد أنّه ظلّ طوال سنتي كتابته الديوانَ 96-1997 يهجس بإيقاعين اثنين، لا ثالث لهما، وهو – كما قلنا آنفاً – شاعر (محافظ) عروضيّاً، لا يخرج عن قانون (التشكيل البسيط) لشعر التفعيلة، بل لا يكاد يخرج من التفعيلة نفسها إلى زحافاتها وعللها كما كان أدونيس يفعل في ديوانه (كتاب الحصار).

ولو أخذنا النسبة المئويّة للتفعيلات الأربع التي جرى إليها الشعراء الثلاثة في قصائدهم الأربع والستّين لرأينا في الجدول التالي مدى اهتمامهم الفادح بتفعيلة (فعولن 40،62%) ومقلوبها (فاعلن 34،37%)، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على حقيقتين رئيستين: إحداهما أنْ لا حجّةَ لشعراء التفعيلة بضيق أعاريض الخليل وأنظمتها وحدودها، والأخرى أنّ شعر التفعيلة ما زال رهين تفعيلات محدودة ومعدودة، وأنّ في التفعيلات العشر طاقاتٍ إيقاعيّةً كبيرةً، لم يستغلّها هؤلاء الشعراء بعدُ.

الديوان / التفعيلة	متفاعلن	فعولن	فاعلن	فاعلاتن	عدد القصائد
بابها مغلق وخريفي قريب	12	6	4	2	24

كتاب الحصار	1	–	9	1	11
سرير الغريبة	–	20	9	–	29
المجموع	13	26	22	3	64
النسبة المئويّة	%20،31	%40،62	%34،37	%4،68	%100

2– الإبهام:

يأتي الغموض في لغتنا وتراثنا مضادّاً للوضوح، ولكنّه يأتي اليوم مرادفاً للإبهام حتّى لابسه، وخالطه، وشتّان بين المصطلحين، فالغموض Ambiguity لغةً هو الخفاء(7) واصطلاحاً هو " التباس في المعنى أو القصد، وأفخر الشعر ما غَمُض، فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة "(8)، والإبهام Confusion لغةً هو الخفاء والإشكال والاستغلاق والإعجام(9) واصطلاحاً هو " أسلوب مستغلق يقوم على التعمية أو الإشكال أو الالتباس، كأن يأتي صاحبه بالمعاظِل من التراكيب أو الغريب من المعاني، لا يمكن إدراك معناها إلاّ إذا شُرحت وفُسّرت، فهو أشدّ عَماءً من الغموض لانعدام أهداف محدّدة، يسعى إليها عادةً صاحب النصّ "(10).

ومن خلال هذه التعاريف ننتهي في هذه المقدّمة الخاطفة إلى شرطين، وإن كانا هنا على الأقلّ غير جازمين، وهما: إذا كان الغموض ممّا يتعلّق بالمعاني فإنّ الإبهام ممّا يتعلّق بالألفاظ والتراكيب، وإذا كان الغموض يزين الشعر فإنّ الإبهام يشينه، ويهينه.

وبعيداً عن ظاهرة الغموض التي أشبعت دراسةً وبحثاً سنحاول هنا أن نتتبّع ما لمسناه من بواعث الإبهام في شعر التفعيلة:

أ– **الحذف:** وهو إسقاط الشيء لفظاً ومعنىً، ومنه قول محمود درويش في قصيدته (تدبير منزليّ)(11):

كم أنا ؟

بعد منتصف الليل أشرقت الشمس في دمنا

كم أنا أنتَ، يا صاحبي، كم أنا !

من أنا ؟

فـ (كم) الاستفهاميّة التي تكرّرت في مطلع مقاطع القصيدة الأربعة اسم مبهم غامض، يُستفهم به عن عدد، ويفتقر دوماً إلى مميّز يزيل إبهامه وغموضه إلاّ إذا كان مفهوماً ومقدّراً في الكلام، ولكنّ الشاعر درويش حذفه من غير بيّنة ولا دليل.

ومن هذا النوع من الحذف المخلّ ما ورد في قصيدة سعدي يوسف (قصيدة إلى وائل زعيتر)(12):

ها نحن نسأل أِشجارنا:

أنتَ تسأل زيتونةً،
وأنا... نخلةً:
هل تركنا على الرمل غصنا ؟

ومن أشكال الحذف الأخرى: حذفُ خبر (أنّ) الناسخة فيما قاله د. حسّان الجوديّ في قصيدته (ميثيولوجيا الأيّام)(13):

سنلتقي في العيد تحت سحابتينِ،
وكنت أعرف أنّها...
نحلُ الغريزة لن تضيّع غابتي..

وحذفُ جملة صلة الموصول الاسميّ في قصيدة حبيب الصايغ (الاسم الموصول)(14):

أيّتها السيّدة التي...
ما لاسمك الموصول لا يوصلني إليك
كي أتمّ موتي فيك
...
كأنّنا نحن اخترعنا أوّل اللون،
رسمنا لغة الخرائط القديمه
كأنّنا نحن اللذان...

ب- القلب: وهو أن يجري حكم أحد جزءي الكلام على الآخر، ومنه قول حبيب صايغ في قصيدته (مريم ابنتي)(15):

كيف يتلعثم القلم أمام القصيدة،
وأنت خشب الشجرة وزجاجة الحبر ؟
كيف يصافح جفني يد النوم،
ورموشي مجبولة بالسهر ؟

فقد قلب الشاعر الكلام، وأراد: كيف تصافح يد النوم جفني، ولكنّ الوزن لم يمكّنه، ومثل هذا القلب لا يفهم إلاّ بعد إعادة الكلام إلى جادّته، وهو في شعر التفعيلة كثيراً ما يرتكب باسم لغة المجاز، والمجاز حمّال أوجه.

ج- التقديم والتأخير: يسرف بعض الشعراء في تقديم الكلام وتأخيره حتّى يستبهم على القارئ، ويشكل، ويلتبس. فمن صوره: تقديم الحال وتأخير صاحبه في قول أدونيس في قصيدة (الإله الميّت)(16):

خرساءَ أو مخنوقةَ الحروفِ
أو لا صوتْ
أو لغةٌ تحت أنين الأرضْ
أغنيتي للموتْ
للفرح المريض في الأشياء وللأشياءْ
أغنيتي للرفضْ
يا كلمات الرعب والدواءْ
يا كلمات الداءْ

وتقديم الاسم المعطوف على المعطوف عليه في قول محمود درويش في مطلع قصيدة (خذي فرسي واذبحيها)(17):

أنتِ، لا هَوَسي بالفتوحات، عرسي
تركتُ لنفسي وأقرانها من شياطين نفسك
حرّيّة الامتثال لما تطلبين

فلو قال: " أنت عرسي لا هوسي بالفتوحات "، لاستقام المعنى والوزن معاً.

د- اضطراب الحواس: يحاول الشاعر عند تكوين صوره أن يتراسل مع الواقع بإحدى حواسه الخمس(18)، وذلك بشرط التوافق والانسجام بين طرفي الصورة، أي: أن يكون وجه الشبه بينهما شريكاً متوافقاً ومنسجماً، ولكنّ بعض الشعراء يفسدون العلاقة بين الطرفين، ففي ديوان علاء الدين عبد المولى (على ضريح السراب) نرصد عشرات الأمثلة، ولكنّنا هنا سنكتفي بكلمة (صوت) وما أثارته في نفس الشاعر من أحاسيس وصور، فإذا ما استخدمنا محرّك البحث Search Engine وجدنا أنّ الكلمة قد تكرّرت في اثنين وثلاثين موضعاً: في خمسة عشر موضعاً منها استخدمت الكلمة استخداماً حقيقيّاً، وفي المواضع الأخرى استخدمت استخداماً مجازيّاً، منها ما كان متوافقاً منسجماً كقوله في قصيدة (سفر في مخيّلة الحبر)(19):

رضيتُ بأن تمرّي لمعةً في البالِ
أو صوتاً شتائيّاً على بلّور هذا الفجر

وقوله في قصيدة (أحوالي في مرآتها)(20):

تجنّبْ خطايَ،
فما زلتُ أنزف من صوتك المتكسّرِ
من مشهد البارحهْ

ومنها ما كان فاسداً مُلبساً كقوله في (قصائد في مغفرة الحبّ)(21):

لا بدّ منكِ،
ليستديرَ الصَّوتُ فاكهةً تزيّن سهرة الأشباحِ
في كهف الزمانْ

وقوله في قصيدة (سفر في مخيّلة الحبر)(22):

هذي الأرضُ أبواب تقلّد شاعراً في رقصهِ،
فخذوا أراجيح الضياءِ،
وقلّبوا بأكفّكُمْ هذا الترابَ،
لينجلي ذهباً أشكُّ شعاعه عِقْداً
لسيّدة تناولني الصباح بكفّها،
وتريق صوت حريرها بين العروقِ اليابسهْ

هـ – الإيجاز: وهو بلاغة حقّة إلاّ إذا كان مبالغاً فيه، فهو عندئذ يؤدّي إلى الإبهام والغموض، وأكثر ما ينتشر في المقاطع أو في النتف أو القصار من القصائد، لأنّها أحوج ما تكون إلى الاختصار، ومن أمثلته قول مصطفى خضر في مقطع من قصيدة (حجارة الشاعر)(23):

هي مرحلة كان آخرها هو أوّلها،
كان طائرها يحترقْ
وأنا أنت، نحنُ مظاهرها وظواهرها،
نحن كنّا الذين اْستَفَقْنا،
ولكنّنا لم نفِقْ

وفي مقاطع أخرى من القصيدة نفسها تضيق العبارة حتّى تتحوّل إلى مجرّد جمل مسجوعة، منها قوله(24):

هذه المائدهْ
بيئة فاسدهْ
* * *
هكذا تحمل الأمكنهْ
أثر الأزمنهْ
* * *
كلّما استيقظ السلَفُ
تتكاثر(25) في وجهي الصحفُ

و– الرمز: هو " إشارة أو تعبير عن شيء بشيء آخر، تربط بينهما علاقة الاقتران أو الاصطلاح أو التشابه في العرض. فالرمز في نهاية الأمر مجاز، أي: إنّ تحليل الرمز يؤدّي في أهمّ بعد من أبعاده إلى التجسيم أو التشخيص، وهما من أهمّ دلالات التشبيه أو الاستعارة، فإذا كان الميزان رمزاً للعدل والحمامة رمزاً للسلام فإنّنا إزاء مجاز يمكن تحليله وفق قوانين المجاز على الرغم ممّا يبدو فارقاً بين الرمز والمجاز أحياناً في بعض الجوانب "(26)، وفي شعر التفعيلة شاعت الرموز التراثيّة لدى أمل دنقل وصلاح عبد الصبور، والصوفيّة لدى عبد الوهّاب البياتيّ وأدونيس وعبد القادر الحصنيّ كما شاعت الرموز الأسطوريّة لدى الشعراء التمّوزيّين من أمثال بدر شاكر السيّاب ود. خليل حاوي وعبد الوهّاب البياتيّ ويوسف الخال.. ولكنّ بعض هؤلاء الشعراء ابتعدوا في رموزهم حتّى درجة الإبهام، فاستعصت على القارئ الذي لا ترقى به ثقافته أحياناً إلى مجاهل هذه الرموز وأغوارها.

فمن الرموز التراثيّة هذا الحشد الزاخر في قصيدة أمل دنقل (الأرض والجرح الذي لا ينفتح)(27):

أكلّ عام نجمة عربيّة تهوي،
وتدخل نجمة برج البرامك ؟!
ما تزال مواعظ الخصيان باسم الجالسين على الحرابْ ؟
وأراكِ.. و(ابن سلول) بين المؤمنين بوجهه القزحيِّ..
يسري بالوقيعة فيكِ،
والأنصار واجمةٌ
وكلّ قريش واجمةٌ
فمن يهديه للرأي الصوابْ ؟!

ومن الرموز الصوفيّة البعيدة ما قاله مصطفى خضر في قصيدته (ظهور آخر)(28):

يطلع قبل الوقتِ في سحابهْ
يحمل في حضورهِ غيابهْ
مبتدئاً هبوطه القدسيْ
يخلخل الأسماء والأشياءْ
ويغلق السؤال بالإجابهْ
كي يمنع الإصغاء والكلامْ
يخرج من قماطهِ السريْ
ويجمعُ الكسور والأجزاءْ

فالضمير في الفعل المضارع (يطلع) وما تلاه مستتر، لا عائد له، لكنّ القصيدة تشير إلى رمز صوفيّ، هو (الحاضر/ الغائب) الذي يطلع في سحابة، ويخلّل الأسماء والأشياء، ويمنع الكلام والإصغاء، ثمّ لا يلبث أن يخرج من قماطه السريّ، ليجمع الكسور والأجزاء، فإلامَ يشير الشاعر بهذا الضمير المستتر، وليس ثمّة عائد ملموس له؟ أهو المسيح أم هو المهديّ؟ أهو رسول من الرسل أم هي معجزة من المعجزات؟

ومن الرموز الأسطوريّة البعيدة (أوديس Odes)(29) الذي تكرّر غير مرّة في ديوان أدونيس (أغاني مهيار الدمشقيّ)، ففي قصيدة (ساحر الغبار) يقول(30):

أشرد في مغاور الكبريتْ
أعانق الشرارْ
أفاجئ الأسرارْ
في غيمة البخور في أظافر العفريتْ
أبحث عن أوديس
لعلّه يرفع في أيّامه معراجْ
لعلّه يقول لي، يقول ما تجهله الأمواجْ

ز- علامات الترقيم: ليس لهذه العلامات قيمة في الشعر العموديّ، لكنّ قيمتها في شعر التفعيلة كبيرة والحاجة إليها ماسّة، لأنّها تعين على توزيع الأشطر وتنويع الأصوات إلاّ أن بعض الشعراء لا يحسنون طرائقها في الاستخدام، وربّما يهملون مواضعها في الكلام، وهو ما يؤدّي إلى فساد المعنى ولبسه وإبهامه، ومن هذا الاضطراب في علامات الترقيم قول محمود درويش في قصيدة (سوناتا Π)(31):

1- غموضُكِ دربُ الحليب. غبارُ كواكب لا اسم لها
2- وليلٌ غموضُك في لؤلؤ لا يضيء سوى الماء،
3- أمّا الكلام فمن شأنه أن يضيء بمفردة واحدهْ
4- " أحبّكِ " ليلَ المهاجر بين معلّقتين وصَفَّيْ نخيلْ
5- أنا من رأى غده إذ رآك. أنا من رأى
6- أناجيلَ يكتبها الوثنيّ الأخيرُ على سفح جلعادَ
7- قبل البلاد القديمة أو بعدها. وأنا الغيمة العائدهْ
8- إلى تينة تحمل اسمي، كما يحمل السيف وجه القتيلْ
9- لعلّك، حين تديرين ظلّك لي، تحملين المجاز
10- وقائعَ معنىً لما سوف يحدث عمّا قليلْ...

ففي الشطر الأوّل باعدت النقطة بين خبري المبتدأ، وفي أشطر أخرى أهمل الشاعر الفاصلة بين الجمل المعطوفة، وفي التاسع وضع شبه الجملة بين فاصلتين، وفي العاشر أنهى القصيدة من غير حقّ ولا قيمة بثلاث نقاط، هي في علم الإملاء علامة الحذف التي توضع مكان الكلام الذي تدرك تتمّته. وما زاد الطين بِلّةً هذا التدوير السافر الذي يبتر الجملة بالقافية، فلا تتمّ إلاّ في الشطر التالي(32)، وهو عيب مستفحل في شعر محمود درويش، فالفعل (يضيء) في الشطر الثالث يستوفي مفعوله (ليلَ المهاجر) في الرابع، والصفة (أنا الغيمة العائدهْ) في السابع استوفت معمولها (إلى تينة) في الثامن، لأنّ اضطرار الشاعر إلى التقفية (واحدهْ، العائدهْ) في الحالين باعد بين العامل ومعموله. فالقصيدة تحتاج إذاً إلى إعادة ترتيب أشطرها ترتيباً لائقاً، يتخفّف قليلاً أو كثيراً من التدوير واللبس، ويحافظ على الوزن والمعنى معاً، وذلك على النحو التالي:

غموضُكِ دربُ الحليب غبارُ كواكبَ، لا اسم لها،
وليلٌ غموضُك في لؤلؤ، لا يضيء سوى الماء،
أمّا الكلام فمن شأنه أن يضيء بمفردة واحدهْ
" أحبّكِ " ليلَ المهاجر بين معلّقتين وصَفَّيْ نخيلْ
أنا من رأى غده إذ رآك،
أنا من رأى أناجيلَ،
يكتبها الوثنيّ الأخيرُ على سفح جلعادَ قبل البلاد القديمة أو بعدها،
وأنا الغيمة العائدهْ
إلى تينة تحمل اسمي كما يحمل السيف وجه القتيلْ
لعلّك حين تديرين ظلّك لي تحملين المجاز وقائعَ معنىً
لما سوف يحدث عمّا قليلْ

وإذا كانت علامات الترقيم قد اضطربت في شعر محمود درويش اضطراباً مُلبساً، فإنّها كثيراً ما أهملت في شعر أدونيس، بل ربّما بدّل بها فراغاً أو بياضاً، يعتقد صاحبه أنّه موح ومعبّر، ولكنّه في كثير من مواضع قصيدته (هذا هو اسمي) لا قيمة له ولا أثر(33):

أيقظتني قرية في مهبّه انكسر الصمتُ
احتضنّي يا خالق التعب امنحني أراجيحك امتحنّي أنا الصخرة والبحث والسؤال ولا عيد ولا موقد أنا
الشبح الراصد في فجوة المدينة والناس نيام دخلت في شَرَك الضوء نقيّاً كالعنف أسطع كالتيه خفيفاً

أطرافي في البرق أطرافي رياح منحوتة ليس عظمي طعمَ تاج أو فضّة لستُ مُلكاً ودمي هجرة السماء وعيناي طيور

3- التدوير:

تعدّ هذه الظاهرة من أسوأ ما تواجهه تجربة شعر التفعيلة، لأنّها تقضي على الإيقاع الخارجيّ للشطر والقافية في القصيدة، وتحوّلها إلى ما يشبه النثر الفنّيّ، لا ماء فيه ولا رَواء.. ولعلّ طبيعة هذا الشعر الدراميّة هي التي أتاحت للشاعر محمود درويش تدوير قصيدته السرديّة (مطار أثينا)(34) تدويراً تامّاً كما أتاحت لغيره من الشعراء مثل هذا التشكيل العروضيّ الذي يحيل قصيدة (الكريستال الأسود) مثلاً على يد صاحبها د. حسّان الجوديّ إلى نصّ مدوّر تدويراً تامّاً، لا توقف تدفّق مقاطعه إلاّ جملة من العناوين الفرعيّة، ولولا طول هذه القصيدة لأوردناها ههنا، ولكنّنا نكتفي منها بالمقطع الأخير (كلّ عام وأنت بخير) الذي تخلّى عن التقفية، وجرى على إيقاع تفعيلة الكامل (متفاعلن)(35):

اليوم عيدكِ. كيف أختار الهديّة ؟ ربّما ثوباً وشالاً للخروج إلى احتفالات الربيع، وربّما عطر الصنوبر, كي تفيض سلالك الخضراء بالأكواز, ثمّة سلّة من كمأة، أوصيتني أن أشتريها. حين أتقنتُ الكتابة كنتُ أهديك القصائد, حين أتقنتُ الحياة زرعت في قلبي لكِ الأشجار. معجزتان من صنف الأمومة غير أنّك أجمل الكلمات والأزهار، يا أمّاً محاربةً، تعاند موتها كي تسمع النصّ الأخير, أنا أماطل ما استطعتُ, وكلّ يوم أترك الكلمات تهرب خارج المشفى بلا جدوى بلا جدوى.. لقد نزفتْ دموعك ما تبقّى من ملائكة صغار يسندون القلب, وانتشر الضباب, وغافل الكلمات طينُ الأرض، وانفتح السرير على القبور, ولُفّ جسمك بالتلاوة، ثمّ غاب, فكيف أختار الهديّة ؟ عرق آس أم صلاة أم سرير دافئ تحت التراب يكافئ الجسد المعذّب ؟ إنّ أمّي لا تريد قصيدتي في عيدها, هي لا تريد حديقةً أو مئزراً أو كنزةً.. أمّي تريد بدايةً وهزيمةً أخرى، لتنتصر الحياةْ.

فالنصّ بلا تقفية يبدو لاهثاً، لأنّ القافية في القصيدة هي عادةً محلّ الوقف والاستراحة، فقد رأينا كيف اضطرّ محمود درويش إليها في قصيدته (سوناتا Π)، وذلك على الرغم من أنّه ارتكب عيباً شائعاً من عيوب التقفية في شعر التفعيلة، وهو ما يسمّى في عروضنا القديم بالتضمين أو الإيداع، أي: أن تبتر القافية الجملة عبارتين، أو أن تتعلّق كلمة القافية في الشطر بأوّل الشطر الثاني(36).

4- إهمال التقفية:

أتاح شعر التفعيلة لأصحابها إمكانيّة التنويع في قوافيهم بعد أن كانت القافية الواحدة والرويّ الواحد يحدّان من تدفّق انفعالاتهم ومشاعرهم، فمنهم من يقفّي قصيدته بقافية واحدة، ومنهم من ينوّع في قوافيه، ومنهم من يتخلّى نهائيّاً عن التقفية، ولا سيّما في التدوير التامّ كما رأينا في قصيدة د. حسّان الجوديّ (الكريستال

الأسود)، وبالتالي تفقد القصيدة جزءاً غير يسير من إيقاعها الخارجيّ حتّى تغدو كالنثر الموقّع، ومن هذا النمط قصيدة علاء الدين عبد المولى (امتحان)(37):

ملأتْ قاعة الفجر بالضوءِ،
أدّى الهواء أذاناً عتيقاً
وفي المهد حلْم كستْه غلائلها
ليسير على قدميه أمام المرايا..
نوّري القلب بالقلبِ
لو كنتُ أملك شأن المجرّاتِ،
أجريتُ من قدميك السحابَ
وأبعدتُ عن غد عينيك ذعر الهواجسِ
واخترتُ وجهك زورق ماسٍ
أسافر فيه لأمحو ثنائيّة الضفّتينِ
وأطويهما مثل طيّ الكتابْ

5- الخلل العروضيّ:

ليس لقياس الوزن في الشعر العربيّ سوى وحدة موسيقيّة، هي التفعيلة، بها يُضبط الإيقاع، وبرُخَصها من الزحافات والعلل يكسر الشعراء رتابة انتظامها، لأنّها تتيح لهم قدراً كبيراً من التصرّف بها حتّى بلغت أعاريض الشعر في زمن الخليل أربعاً وثلاثين عروضاً، وبلغت ضروبه ثلاثةً وستين ضرباً عدا ما يطرأ على الحشو والقافية من تغييرات، لا يقدم عليها إلاّ كلّ خبير، وهو ما أشار إليه الأصمعيّ في قوله: " الزحاف في الشعر كالرُّخْصة في الفقه، لا يقدم عليها إلاّ فقيه "(38). فالقول في التفعيلة وزحافاتها وعللها انتظم في حدود، تتلاءم والسماعَ السليم، ولكنّ بعضهم يخلّ بهذه الحدود، ويخرج عنها حتّى استفحل الخلل في الشعر، بل راح يشكّل في شعر التفعيلة ظاهرةً لافتةً، لم ينج منها بعض الشعراء الأعلام ممّن كانوا يبرّرون أخطاءهم، ويرون فيها تطويراً لا شذوذاً. وهنا سنكتفي بالإشارة إلى خلل عروضيّ ذائع، وقعت فيه نازك الملائكة في عدّة مواضع من قصيدتها (الكوليرا) التي تجري على تفعيلة المتدارك (فاعلن)(39)، ومنها:

طلع الفجرْ	فعلن فعْلْ
أصغِ إلى وقع خطى الماشينْ	فاعلُ فعْلن فعلن فعْلانْ
في صمت الفجرْ،	فعْلن فعْلانْ
أصغِ، انظرْ ركب الباكينْ	فعْلن فاعلن فعْلن فعْلانْ

فالشاعرة الملائكة خرجت بهذه التفعيلة إلى جواز غير معهود في المتدارك، وهو (فاعلُ)، وراحت تبرّر لنفسها ما وقعت فيه من الخطأ، فقالت: " أقرّ بأنّني وقعت في هذا الخروج عن غير تعمّد... إنّ أذني على ما مرّ بها من تمرين تقبل هذا الخروج، ولا ترى فيه شذوذاً، فليس هو خطأ وقعت فيه، وإنّما هو تطوير، سرتُ إليه، وأنا غافلة... ورأيي أنّ إقرار ذلك قاعدةً في بحر الخبب يضيف سَعةً وليونةً إلى هذا البحر "(40)، ولو كانت الأذن تقبل حقّاً هذا الجواز في المتدارك لأقرّه أهل العروض منذ ضبطوا البحور.

وهكذا أجازت الشاعرة الملائكة لنفسها في قصائد أخرى(41) ارتكاب هذا الخلل، ولمّا رأى بعضهم في هذا الجواز الدخيل رخصةً أخرى من رخص التحرّر والتنويع راحوا يستثمرونه في أشعارهم، ومنهم على سبيل المثال: نزار قبّاني في قصيدته (جسمك خارطتي) من ديوانه (أشعار خارجة على القانون)(42)، وفي قصيدتيه (قارئة الفنجان) و(اختاري) من ديوانه (قصائد متوحّشة)(43)..

6- الخلط بين التفعيلات:

يخلط بعض الشعراء بين تفعيلتين، سواء أكانتا متجانستين (نحو: فاعلاتن فاعلن) أم غير متجانستين (نحو: مستفعلن فعولن)، ولكنّ انفعالات الشاعر فايز خضّور لا تسعها تفعيلتان ولا ثلاث، لأنّ غايته – كما يقول – " التحرّر من القافية الواحدة دون أن تفقد الصياغة موسيقاها، وتنحو منحى قصيدة النثر "(44)، ولو قرأنا قصيدته (أصداف البحر الميّت)(45) قراءةً عروضيّةً لرأيناها خليطاً من عدّة تفعيلات:

سفري

فعلن

رحلةُ النَّفَس الملوَّثِ،

فاعلن فعلن مفاعلـ

في بطانة الرئة المهتّكة الخلايا

تن متفْعلن متفاعلن متفاعلن متْ

وإذا ما قرأ د. أحمد بسّام ساعي القصيدة نفسها وجدها خليطاً آخر من عدّة تفعيلات أخرى، تعرّض بعضها لتغييرات نادرة (كالكفّ في فاعلاتن = فاعلاتُ)، أو قبيحة (كالشَّكْل في مستفعلن = متفْعلُ)(46):

سفري

فعلا

رحلةُ النَّفَس الملوَّثِ،

تن متفعلُ فاعلاتُ مـ

في بطانة الرئة المهتّكة الخلايا
تفْعلن متفْعلُ فاعلاتُ متفعلن متْ

وهكذا فقدت القصيدة ما كان الشاعر يحرص عليه، ونحت منحى قصيدة النثر، لأنّ الأصل في موسيقى الشعر أن تتكوّن أوزانها من مجموعة من التفعيلات المتجانسة أو المتجاوبة التي تحمل ما تحمله من رخص الزحافات والعلل، فتزداد غنىً وليونةً، وتتيح للشعراء قدراً من التصرّف مقبولاً.

7- الحرّيّة:

لا شكّ في أنّ الحرّيّة التي يقوم عليها شعر التفعيلة قد أغوت كثيراً من الشعراء، ولا سيّما الشباب منهم، فلا قافية واحدة تقف في وجه انفعالاتهم، ولا وزن واحد يقصر عن أخيلتهم، وإنّما هم أحرار في أوزانهم وقوافيهم، أحرار في انفعالاتهم وأخيلتهم، ولكنّ هذه (الحرّيّة البرّاقة) – كما تسمّيها نازك الملائكة(47) – سرعان ما تحوّلت إلى فوضى عارمة في الشكل والمضمون معاً، فقد دفعت هذه الحرّيّة بعض الشعراء بدعوى التجديد حيناً والتجريب حيناً آخر إلى الإخلال ببناء القصيدة ونظامها، فمنهم من أطلق لانفعالاته العنان حتّى وقعت في حبائل النثر، فالشطر لدى محمود درويش مثلاً في كثير من قصائد ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً) – وهو ديوان يغلب عليه الشعر السرديّ(48) Narrative Poetry – يطول حتّى يتحوّل مقطعاً، ومنه قوله في قصيدة (نزهة الغرباء)(49):

أعرف البيت من خُصلة المَرْيَميّة، أولى النوافذ تجنح نحو الفراشات زرقاء حمراء، أعرف خطّ السحاب وفي أيّ بئر سينتظر القرويّات في الصيف، أعرف ماذا تقول الحمامة حين تبيض على فوّهة البندقيّة، أعرف من يفتح الباب للياسمينة، وهي تفتح أحلامنا لضيوف المساءْ.

فهذا الشطر يجري على تفعيلة المتدارك (فاعلن)، ويطول حتّى يبلغ أربعين تفعيلةً، ولولا اشتراكه مع المقاطع الأخرى بقافية واحدة (اءْ)، لفقدت القصيدة إيقاعها الخارجيّ، وتحوّلت إلى ما يشبه النثر المنظوم.

ومنهم من أدخل إلى الشعر ما ليس منه كالأرقام والرموز والأشكال الهندسيّة والكلمات الأجنبيّة كما هو شائع في تجربة سعدي يوسف(50)، ومنهم من افتنّ في الكتابة، فسلك بها كلّ مسلك، فهذا د. عليّ جعفر العلاّق في قصيدته (فاكهة الماضي) ينثر كلمة (شظايا) حروفاً على خطّ مائل كما ينثر الجملة الواحدة على عدّة أشطر مائلة، ويقول(51):

نحن:

بقايا

طلل مباركٍ

نحن:

ش

ظ

ا

ي

ا

حلمنا الأخيرْ

وفي قصيدة (دخان الشجر) ينثر كلمة (قمر) على شكل هلال، وينثر الجملة الواحدة على عدّة أشطر، ثمّ يضع النصّ في مربّع كما فعل في عدّة قصائد أخرى، ويقول(52):

تشظّى

ق

م

رُ

الماضي

وفكّت

جرحها الوردهْ

ومنهم من استغلّ مختلف طاقات الطباعة من خطوط متنوّعة الأشكال والأنواع، وحروف مختلفة الأحجام والألوان، ومن متون وحواشٍ وهوامش.. وهو ما فعله أدونيس في ديوانه (الكتاب)، فقد استغلّ في الصفحة الواحدة منه متنها وما يحيط به من الهوامش كما كان الأقدمون يحشّون مخطوطاتهم(53)، واستغلّ طاقات الطابعة من حروف صغيرة وكبيرة وحروف سوداء وبيضاء، ولم يكتف بذلك فحسب، وإنّما جعل أيضاً يمزج الشعر العموديّ وشعر التفعيلة وفصيدة النثر معاً. إنّ لعبة (البياض) و(السواد) في تجربة أدونيس قد بلغت مداها في ديوانه (الكتاب)، وهي لعبة شاعر بارع، فتح الباب على مصراعيه للشعراء من بعده، وتركهم يقلّدونه بلا هوادة.

لا شكّ في أنّ هذه المشكلات الكثيرة التي يعاني منها شعر التفعيلة تجعل القصيدة اليوم بلا ماء ولا رَواء، وبالتالي تجعل الهوّة تتّسع أكثر فأكثر بين الشاعر والقارئ، وإذا كان الشاعر قديماً لسان قومه، يحمي أعراضها، ويذبّ عن أحسابها، ويخلّد مآثرها، فإنّه اليوم لا يكاد يحرّك ساكناً في هذا المحيط الراكد الذي يحيط بواقعنا العربيّ على مختلف الصُّعُد.

الحواشي

1- الآداب 7-9، 2008 (نسخة إلكترونيّة).
2- الأغاني 24/4.
3- قال ابن قتيبة: " سمّي مهلهلاً، لأنّه هلهل الشعر، أي: أَرَقَّه " الشعر والشعراء 297/1.
4- بعض هذه الحالات على وزن (متفاعلن)، وبعضها الآخر على وزن (فاعلن).
5- نحو هذا التشكيل من الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن):
مفاعلتن فعولن
مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مفاعلتن فعولن
6- نحو هذا التشكيل من البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، وهو بالتالي من السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن):
مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن
7- المعجم الوسيط (غمض).
8- معجم النقد الأدبيّ الحديث 217.
9- المعجم الوسيط (بهم).
10- معجم النقد الأدبيّ الحديث 11.
11- سرير الغريبة 72.
12- ديوان سعدي يوسف 85/1.
13- ميثيولوجيا الأيّام (نسخة إلكترونيّة).
14- رسم بيانيّ لأسراب الزرافات 21.
15- المصدر السابق نفسه 40.
16- الأعمال الشعريّة: أغاني مهيار الدمشقيّ 219/1.

17- سرير الغريبة 46.

18- تراسل الحواس Correspondance هو الترابط الوثيق بين صورة وإحساس مُدْرَك بإحدى الحواسّ الخمس وبين صورة أخرى وإحساس آخر مدرك بحاسّة أخرى، فصوت معيّن مثلاً يثير في نفوسنا مرأى لون محدّد، فنقول: صوت فيروزيّ ونغمة زرقاء. انظر: معجم النقد الأدبيّ الحديث 81.

19- على ضريح السراب (نسخة إلكترونيّة).

20- المصدر السابق نفسه.

21- المصدر السابق نفسه.

22- المصدر السابق نفسه.

23- حجارة الشاعر (نسخة إلكترونيّة).

24- المصدر السابق نفسه.

25- لا يلي (كلّما) الشرطيّة غير الجازمة إلاّ الماضي شرطاً وجواباً.

26- معجم النقد الأدبيّ الحديث 148.

27- الأعمال الكاملة: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة 120.

28- حجارة الشاعر (نسخة إلكترونيّة).

29- أوديس Odes أو أوديسيوس Odysseus أو يوليسيس Ulysses هو ملك إثاكا الذي ترك بلاده، ليصبح أحد أبرز قادة طروادة وصاحب فكرة الحصان التي هزمت الطراواديّين. انظر: www. wikipedia.com

30- الأعمال الشعريّة: أغاني مهيار الدمشقيّ 203/1، وانظر: 205/1 و211 منه.

31- سرير الغريبة 33.

32- يسمّى هذا العيب في عروضنا التقليديّ بالتضمين أو الإيداع، وهو أن تتعلّق كلمة الضرب – وهي التي تشتمل على القافية – بأوّل البيت التالي كقول النابغة الذبيانيّ: [الوافر]

وهمْ وردوا الجِفارَ على تميمٍ وهمْ أصحاب يوم عكاظ، إنّي
شهدتُ لهمْ مواطنَ صادقاتٍ أتيتهمُ بوُدّ الصدر منّي

وإنّما سمّي بذلك، لأنّه ضمّن البيت الثاني معنى البيت الأوّل، ولأنّ الأوّل لا يتمّ إلاّ بالثاني. ديوان النابغة الذبيانيّ 127، وانظر: معجم مصطلحات العروض 128.

33- هذا هو اسمي 33.

34- انظر: حصار لمائح البحر 218.

35- الموقف الأدبيّ: س 40، ع 481، أيّار/ مايو 2011، ص 88.

36- انظر: معجم مصطلحات العروض 128.

37- على ضريح السراب (نسخة إلكترونيّة).

38- العمدة 140/1.

39- ديوان نازك الملائكة: شظايا ورماد 139/2.

40- قضايا الشعر المعاصر 111.

41- راجع على سبيل المثال قصيدتها (لعنة الزمن) في أعمالها الكاملة: قرارة الموجة 240/2.

42- انظر: الأعمال الشعريّة الكاملة: أشعار خارجة على القانون 37/2.

43- انظر: المصدر السابق نفسه: قصائد متوحّشة 645/1 و648 على التوالي.

44- أمطار في حريق المدينة 6.

45- المصدر السابق نفسه 8.

46- حركة الشعر الحديث في سورية 69.

47- قضايا شعر التفعيلة 28، ومجلّة الأديب: ج1، س13، كانون الثاني/ يناير 1954، ص22.

48- راجع: معجم النقد الأدبيّ الحديث 186.

49- لماذا تركت الحصان وحيداً 50.

50- قال في قصيدة (الحانة):

هي حانته 100%،

وهو يعرفها: بابها الخشبيّ الصغير،

والزجاج الملوّن،

والبار عند اليسار..

انظر ديوان سعدي يوسف 69/2، وانظر: سعدي يوسف: دراسة تحليليّة للدكتورة امتنان عثمان الصماديّ، ط1، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر في بيروت 2001.

51- الأعمال الشعريّة: فاكهة الماضي 107، وانظر: قصيدة وجه من جمر وماء 157.

52- المصدر السابق نفسه 141، وانظر: قصيدة المشي بين أرضين 301.

53- كتب أدونيس على غلافه الداخليّ: " مخطوطة تنسب إلى المتنبّيّ، يحقّقها وينشرها أدونيس "، ليجعل من نفسه راوياً خارجيّاً Heterodiegetic Narrator، ووضع عنواناً فرعيّاً له، وهو (أمس المكان الآن)، ليزاوج بين الماضي والحاضر، فالمتنبّيّ لدى أدونيس ليس إلاّ مجرّد قناع Mask.

المصادر والمراجع

- **أوّلاً – الكتب المطبوعة:**

– **الأعمال الشعريّة** لأدونيس، ج1، دار المدى في دمشق 1996.

– **الأعمال الشعريّة** للدكتور عليّ جعفر العلاّق، ط1، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر في بيروت 1998.

– **الأعمال الشعريّة الكاملة** لأمل دنقل، ط2، دار العودة في بيروت ومكتبة مدبولي في القاهرة 1985.

– **الأعمال الشعريّة الكاملة** لنزار قبّانيّ، ط12، منشورات نزار قبّاني في بيروت 1983.

– **الأغاني** لأبي الفرج الأصفهانيّ (356 هـ)، تحقيق د. إحسان عبّاس ود. إبراهيم السعافين وبكر عبّاس، ط3، دار صادر في بيروت 2008.

– **أمطار في حريق المدينة** لفايز خضّور، وزارة الثقافة في دمشق 1973.

– **بابها مغلق وخريفي قريب** لعبد النبي التلاّويّ، اتّحاد الكتّاب العرب في دمشق 2001.

– **حركة الشعر الحديث في سوريّة** للدكتور أحمد بسّام ساعي، ط1، دار المأمون للتراث في دمشق 1398 هـ/1978 م.

- **حصار لمدائح البحر** لمحمود درويش، الدار العربيّة في عمّان 1986.
- **ديوان سعدي يوسف**، ط3، دار العودة في بيروت 1988.
- **ديوان النابغة الذبيانيّ**، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف في القاهرة (بلا تاريخ).
- **ديوان نازك الملائكة**، دار العودة في بيروت 1997.
- **رسم بيانيّ لأسراب الزرافات** لحبيب الصايغ، ط1، دار الانتشار العربيّ في بيروت 2011.
- **سرير الغريبة** لمحمود درويش، ط3، دار رياض الريّس في بيروت 2009.
- **الشعر والشعراء** لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمّد شاكر، دار المعارف في مصر (بلا تاريخ).
- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه** لأبي عليّ الحسن بن رشيق القيروانيّ (456 هـ)، تحقيق د. محمّد قرقزان، ط1، دار المعرفة في بيروت 1408 هـ/1988 م.
- **قضايا الشعر المعاصر** لنازك الملائكة، ط2، مكتبة النهضة في بغداد 1965.
- **كتاب الحصار** لأدونيس، ط2، دار الآداب في بيروت 1996.
- **لماذا تركت الحصان وحيداً** لمحمود درويش، ط1، رياض الريس في بيروت 1995.
- **معجم مصطلحات العروض** لمحمّد محيي الدين مينو، ط1، مؤسّسة التعليم المدرسيّ في دبيّ 1428 هـ/2008 م.
- **معجم النقد الأدبيّ الحديث** لمحمّد محيي الدين مينو، ط1، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة 2012.
- **المعجم الوسيط** لإبراهيم مصطفى وآخرين، دار إحياء التراث العربيّ في بيروت (بلا تاريخ).
- **هذا هو اسمي** لأدونيس، دار الآداب في بيروت 1988.

- **ثانياً – الكتب الإلكترونيّة:**

- **حجارة الشاعر** لمصطفى خضر.
- **على ضريح السراب** لعلاء الدين عبد المولى.
- **ميثيولوجيا الأيّام** للدكتور حسّان الجوديّ.

- **ثالثاً – المجلّات:**

- الآداب: 7–9، 2008 (نسخة إلكترونيّة): **(أزمة الشعر العربيّ من منظور الشعراء الشباب) لعبد الوهّاب عزّاويّ.**
- الأديب: ج1، س13، كانون الثاني/ يناير 1954: **(حركة الشعر الحرّ في العراق) لنازك الملائكة.**
- الموقف الأدبيّ: ع 481، أيّار/ مايو 2011: **(الكريستال الأسود) للدكتور حسّان الجوديّ.**