جماليّة البناء الشّعريّ الرّقميّ "المساجلات أُنْموذجًا"

أحمد فرّاج محمّد إسماعيل

يتميّز النّصّ الشّعريّ الرّقميّ عن النّصوص الورقيّة ببنية شعريّة مختلفة قليلًا، ولعلّ مِن أهمّ تلك النّصوص المرتجَلَ منها؛ إذ إنّها تُعَبّر عن نُضج التّجربة الشّعريّة عند الشّاعر، ولاسيَّما إذا كانت هذه النّصوص المرتجَلة تقع ضمن فنّ المساجلات الذي يحفز الإبداع، ويبعث على الإجادة، في روح تنافُسيّة تضع الشّاعر تحت اختبار حقيقي؛ للتعبير عن مشاعره، وعرض نصّه الأصليّ دون تحسين أو تنقيح.

وقد استعرضتُ الكثير جدًّا من التّجارب الشّعريّة المرتجَلة في فنّ المساجلات على مواقع الإنترنت العربيّة، وتوصّلتُ بَعد بحث عميق إلى تجربة فريدة من نوعها، وقعَتْ بين شاعريْن، في موقع "منتدى القصيدة العربيّة"، وقد نُشرَتْ هذه التّجربة في كتاب لأحد الشّاعريْن بعنوان "مساجلات بين شاطئين وروح"، جَمع فيه 1083 بيتًا، ضمن 245 مشاركة، لثلاثة وعشرين شاعرًا وشاعرة، واستمرّت هذه التّجربة أربع ساعات من المطارحة الشّعرية المستمرّة، لشاعرين فقط، أظهرا نفَسًا شعريًّا طويلًا، وقدرة فنيّة عالية، وقع خلالها اثنان وأربعون مقطوعة شعريّة، بين بيتين إلى ستّة أبيات، عدا المشاركة الأولى وقعتْ في سبعة أبيات.

وقد اتبعتُ في بحثي المنهجَ الوصفيَّ التّحليليَّ؛ للنظر في البناء الفنّيّ الشّكليّ للنّصوص؛ من أجْل رصد تشكيلاتها الفنيّة اللغويّة، وبعض قيمها الجماليّة، والكشف عن بعض المضامين الشّعريّة ودلالتها وجماليّتها في تلك النّصوص.

هدف البحث: يُعنى هذا البحث بالكشف عن بنية النّصّ الشّعريّ التّفاعليّ الارتجاليّ وليد اللحظة، وما يتبدّى فيه من ملامح أسلوبيّة، مُستعرِضًا بعض ملامح اللغة الشّعريّة من مستويات عِدّة، أهمّها: الإيقاع، التّصوير، المعجم، ولستُ أزعم أنّني أتناول تلك التّجربة بمنهج أسلوبيّ كاشفًا عن خصائصها الأسلوبيّة جميعها، ولكنّي أحاول أن أستشرف أهمّ ملامح التّجربة الارتجاليّة لفنّ المساجلات، وطاقاته التّعبيريّة، وحضوره الجماليّ، من خلال تسليط الضّوء على بعض جوانب بنيته الشّعريّة الأسلوبيّة، وأهمّ أغراضه الشّعريّة؛ بغرض الإشارة إلى هذا الفنّ، والتوجيه لدراسته، وهو الفنّ الذي لم ينل حظًّا من الدّراسة الوافية.

وتأتي أهمّيّة هذا البحث من كونه يُسَلّط الضّوء على تجربة شعريّة فريدة جديرة بالدّراسة، وعلى فنّ شعريّ قديم جديد حيويّ، وهو فنّ المساجلات، وعلى حركة شعريّة كبيرة، وهي الحركة التّفاعليّة الرّقميّة، كما أنّني لم أجد مَن تناول فنّ المساجلات بالدّراسة الوافية، فرغبت في البدء في هذا المشروع المهمّ.

محاور البحث الرّئيسة:

المبحث الأول: 1- نظرة تاريخيّة تأصيليّة لفنّ المساجلات.

2- المادة المدروسة.

المبحث الثّاني: أهمّ تشكيلات البنية الشّعريّة.

1- الإيقاع. 2- التّصوير. 3- المعجم.

المبحث الثّالث: المضامين الشّعريّة.

المقدمة:

الأدب الرّقميّ بوصفه شكلًا من أشكال التّعبير الأدبيّ جزء من النّصّ الإلكتروني الذي "يتجلّى من خلال جهاز الحاسوب، سواء اتصل بشبكة الإنترنت أو لم يتّصل"[1]، وهو يُعَدُّ حلقة من حلقات التّطوّر التي مرّ بها الأدب عمومًا، وإنّ هذا التطوّر ما يزال محدودًا -ولاسيَّما في الأدب والنّقد العربيّ- على مستوى المرسِل أو الكاتب، والمتلقّي؛ إذ يَتحكّم في انتشاره امتلاكُ القدرة على التّعامل مع وسائل التّقانة الحديثة، وبرامج التّواصل الاجتماعيّ، والهواتف الذّكيّة، وتطبيقاتها، إلا أنّه مع مرور الوقت سوف يصبح الوسيلة التّفاعلية الأولى للأدب ونقده، ولا يُمكن التّنبّؤ بالوسيلة التي سوف تليه.

لقد أسهمتْ التّقانة الحديثة في مطلع النّصف الثّاني من القرن العشرين في ظهور مِنَصّة جديدة لبثّ الأدب ونقده، بوصفهما شكلًا مُهمًّا من أشكال التّعبير الإنسانيّ، ولاسيَّما في أمريكا وأروبا، وانتقلتْ هذه الوسيلة إلى الأدب العربيّ في ثمانينيّات القرن المنصرِم، وأخذتْ في التّوسّع مع انتشار النّشر الإلكترونيّ، وازدادت حِدّتها مع ظهور برامج التّواصل الاجتماعيّ وتطبيقات الهواتف الذّكيّة.

وقد اكتسبتْ هذه الوسيلة قوّة فاعلة وسريعة في الأدب العربيّ مع اندفاع كثير من الكُتّاب العرب -ولاسيَّما الشّباب- للتعبير عن وجهة نظرهم مع مساحة أوسع من الحرّيّة، وإمكانيّة زيادة عدد المتلقين، وسرعة تداول النّصّ، وسهولة التّواصل مع المتلقّي الواعي المثقّف، وإمكانية تحديد نوعيّة المتلقين، وإنتاج متلقين ذوي بعد معرفيّ متقارب، وسرعة تنظيم مجتمع تفاعليّ مُتجانِس من حيث الموهبة أو التّوجّه الفكريّ والثّقافيّ أو الأيديولوجي، إضافة إلى التّخلُّص من إجراءات النّشر الورقيّ وتقييداته المتعسّفة أحيانًا، وما يتمتّع به النّشر الرّقميّ من القدرة على تدعيم النّصّ بالمؤثّرات الصّوتية والبصريّة والحركيّة، كلّ هذه العوامل ساعدتْ على تعميق وتوسيع رافد الأدب الرّقميّ العربيّ.

إنّ النّصّ الشّعريّ الرّقميّ جاء على ذروة النّصوص التي تأثّرتْ إيجابًا بتلك الوسيلة الجديدة؛ فتفرُّد الشّعر ببعض الميّزات جعلتْ منه مجالًا خصبًا للتفاعل الرّقميّ، ولعلّ أهمّها الإلقاءُ الشّعري فضلًا عن البنية الشّعريّة المخصوصة؛ إذ تضع التّقانة الشّاعر ونصّه أمام جمهور عربيّ كبير كأنّه في مسرح يُلقي ما يشاء من شعر مشحونًا بعواطف وانفعالات لا يحملها النّصّ المقروء، وكذلك الموسيقا الشّعرية؛ إذ تساعد التّقانة على نقل النّصّ من صورته المكتوبة إلى صورة صوتيّة غنائيّة مؤثّرة دون الحاجة إلى دُور التّصوير المتخصّصة، ولا مِنصّات التّلفزة وبرامجها، وكذلك تطوُّر بعض الفنون الشّعريّة، مثل فنّ المساجلات؛ إذ تساعد التّقانة في سرعة الرّد على المشاركات الشّعريّة المرتجَلة، فكأنّ الشّاعر في سوق شعريّة يرتجل فيها، ويجد مَن يردّ عليه، كما يجد من يَنقده في اللحظة نفسها، وكذلك الشّعر المصوَّر في قوالب تصويرية متحرِّكة، فتحوُّل الشّعر إلى نصٍّ مدعوم بالمقاطع المصوَّرة المتحرِّكة يُضفي عليه شُحنات تصويريّة مؤثّرة، تساعد على تأويل الفكرة، ونقل العاطفة والمضمون، وكذلك الشّعر المسرحيّ، وغير ذلك ممّا تفرَّد به الشّعر الرّقميّ عن غيره من فنون الأدب؛ لذلك فإنّ هذه المجالات التي يتفرّد بها الشّعر تجعله على رأس الفنون الأدبيّة تأثُّرًا بالتّقانة وبرامج التّواصل الاجتماعيّ وتطبيقاتها.

المبحث الأول:

1- نظرة تاريخيّة تأصيليّة لفنّ المساجلات.

المساجلات لغة:

للمساجلات جذر تاريخيّ في الأدب العربيّ من أقدم عصوره، بل في الأدب العالميّ أيضًا فقد ذكرها أرسطو Aristotle (322 ق.م)، وهوراس Horatius (8 ق.م)، وإنّ المتأمّل لَيجد أنّ ذكر الأيام والوقائع في الشّعر الجاهلي كان من باب المغالبة والمساجلة مثل حرب البسوس، وغيرها، بل إنّ تلك الأيام والوقائع كانت تبدأ ويشتدّ وطيسها بالمغالبة الشّعريّة غالبًا، كما وردتْ بعض المنادمات الشّعريّة، مثل ما وقع بين عبيد بن الأبرص وامرئ القيس، واستمرّ هذا الاتجاه في الشّعر العربيّ وصولًا إلى النّقائض في العصر الأمويّ، وقد عُني الأدب بمثل هذه المساجلات الشّعريّة، حتّى دُوِّنتْ في كتب مستقِلّة، مثل كتاب أبي عبيدة الذي جمع فيه نّقائض جرير والفرزدق، وفي العصر الحديث تطوّر هذا الفنّ أيضًا مُتأثّرًا بظهور أدوات الطّباعة الورقيّة والمجلّات الدّورية التي سرَّعتْ من تداول القصائد والمساجلات، كما تأثّرت بشدّة في ظِلّ التّقدّم المعلوماتيّ والتّقنيّ؛ إذ هيّأتْ هذه الأدوات للشعراء جوًّا مثاليًّا لتبادل المقطوعات الشّعريّة بصورة فوريّة، وبشكل تفاعليّ نَشِط، ما حفّز استمرار هذه المنادمات والمساجلات إلى حدٍّ كبير.

وعلى عكس الاهتمام النّقديّ بظاهرة النّقائض والإخوانيّات، ولاسيّما القديم منها، أكاد لا أجد دراسة واحدة تناولت هذا الفنّ على الشّبكة العالميّة للمعلومات، وذلك على الرّغم من الأثر الكبير للشبكة العالميّة على تطور المساجلات من النّاحية الفنيّة والأسلوبيّة والمفهوميّة، وما يزيد من إشكاليّة إهمال هذا الفنّ ميل الشّاعر نفسه إلى عدم نشر هذه المساجلات ورقيًّا لتنال نصيبها من النّقد، وذلك لأنّه يراها في مستوى أقلّ من مُجْمَل شعره؛ إذ إنّها تفتقر غالبًا إلى حَمولة مُكثّفة من اللغة الشّعريّة والبناء الشّعريّ الرّصين على مستوى الشّكل والمضمون؛ كما أنّها مُرتجَلة؛ لذلك قد يقع فيها بعض العيوب أو الأخطاء، فتُهمل وتغيب في فضاء عالم الإنترنت، وهي في أحيان كثيرة تكون جديرة بالنّشر والتّوثيق، كما يمكن ألّا تتوقّف على العتاب والفكاهة والظّرف والهجاء وغير ذلك، فتظهر فيها نصوص قويّة ذات أفكار إنسانيّة عميقة ولغة شعريّة تخييليّة، ولاسيَّما إذا تعلّقت بأحد الأحداث الوطنيّة أو القوميّة أو الإنسانيّة المؤثّرة، الأمر الذي دعاني إلى استكشاف هذه المنطقة البكر من الظواهر الشعريّة التي تستحق أن تنال نصيبًا من الدّراسات النّقدية الحديثة.

2- المادة المدروسة.

انتشر الإنترنت في ربوع الوطن العربيّ في العقد الأخير من القرن الماضي، بدءًا من عام 1991 في تونس، وبعد سنوات قليلة أصبح الإنترنت في جميع البلاد العربيّة، وفي متناول الكثيرين من العرب، ووجد الكُتّاب في الإنترنت مجالًا مفتوحًا لنشر نتاجاتهم الأدبيّة دون قيود، وظهرت المواقع ذات المحتوى العربيّ، وتطوّرت بسرعة كبيرة، ولاسيَّما في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وكان من ضمن هذه المواقع مواقع ذات محتوى أدبيّ، وكانت أكثرها تفاعليّة وثراء المنتديات أو الملتقيات الأدبيّة؛ إذ يتجمع فيها عدد كبير من الكُتّاب في وقت واحد يتفاعلون حول نصوصهم الأدبيّة، نقدًا وشرحًا وإلقاء وتقويمًا وتوجيهًا وتعليقًا وإثراء ومحاكاة.

ومن هذه المنتديات التي وجدت رواجًا بين الأدباء، منتدى القصيدة العربيّة، وقناديل الفكر والأدب، ومنابر ثقافية، وأبعاد ثقافية، وشعراء بلا حدود، وملتقى مشاهير العرب، وغيرها كثير، إضافة إلى المواقع المتخصّصة ذات المحتوى الأدبيّ التي كانت تسمح بإدراج تعليقات الزّوار على المحتوى، ولكنها لم تكن ذات فاعليّة كالمنتديات التي تجمع عددًا كبيرًا من المبدعين والنّقاد في وقت واحد يتفاعلون حول مجموعة من النّصوص المطروحة، وتُعَدُّ ذروة هذه التّفاعلات الرّقميّة الأدبية -من وجهة نظري- المساجلات الشّعريّة بهذه المنتديات؛ إذ إنّها جمعتْ بين قول الشّعر

والارتجال الرّقميّ، وإنّ الارتجال فنّ عربيّ خالص -تقريبًا- كاد أن يندثر قبل أن تعيد الرّقميّة العربيّة إنتاجه من جديد في قالب إبداعي مختلف قليلًا عن أسواق الشّعر الجاهليّة وما تلاها.

وقد طرحَتْ العديد من موضوعات تفاعليّة كان يُطلب إلى الشّعراء المشاركة ببعض الأبيات الشّعرية "على أسس وقوانين وضوابط وضعها صاحب الموضوع، واعتادت المنتديات والملتقيات الشّعريّة أن تتناقل مثل هذه الشّروط، وكان الشّرط الشّائع هو أن تبدأ المشاركة من قافية المشاركة السّابقة أو حرفها الأخير"[2]، وبعد تقصٍّ شامل، وجدتُ أنّ من أفضل موضوعات المواقع الأدبية -من وجهة نظري- موضوعًا بعنوان: "جولة مساجلات جديدة (من نتاجك الشّعريّ فقط)"، وصاحب الموضوع هو الشّاعر أحمد فرّاج العجميّ، وهو بمنتديين: أحدهما منتدى القصيدة العربيّة، والثاني قناديل الفكر والأدب، ويرجع تفضيل هذا الموضوع لعدّة أسباب: أهمّها أنّ جميع ما نشر بها كان من نتاج الشّعراء، وليس منقولًا أو مُقتبَسًا، وكذلك لجودة المشاركات الشّعريّة المطروحة وكثرتها؛ فبلغ عدد المشاركات في موضوع قناديل الفكر والأدب 586 مشاركة، من (2010م) إلى (2013م) تقريبًا، أي في حدود ثلاث سنوات، وبلغ في منتدى القصيدة العربيّة (1179م) مشاركة، في حدود خمس سنوات، فبدأ الموضوع في نهاية عام (2009م)، واستمر أربع سنوات، ثم توقف تقريبًا مع نهاية (2013م)؛ إذ سُجّلت فيه (64) مشاركة فقط منذ عام (2014م)، والسّبب في ذلك توجُّه معظم الشّعراء إلى نشر نتاجهم عبر برامج التّواصل الاجتماعيّ، مثل موقع: فيسبوك facebook، وتويتر twitter، وبعض التطبيقات مثل انستجرام Instagram، وغيرها، وتوقّف أكثر الشّعراء عن متابعة المنتديات الأدبيّة.

ولعل أبرز ما في هذا الموضوع حالة شعريّة ارتجاليّة وقعتْ بمنتديات قناديل الفكر والأدب، بين شاعرين مُكثرين من شعراء تلك المساجلات، هما الشّاعر محمد فايد عثمان، والشّاعر أحمد فرّاج العجميّ، وكلاهما مصري، لكن أحدهما مغترب، والآخر مقيم بمصر إلا أنّه مرَّ بغربة طويلة أيضًا. قال العجميّ في كتابه "مساجلات بين شاطئين وروح": "وهي حالة شعريّة أراها فريدة، حدثَت بيني وبين الشّاعر محمّد فايد عثمان، واستمرّت أربع ساعات تقريبًا ... وأشعر أنّه ليس لها مثيل في الشّبكة العالمية للمعلومات"[3]، وقد وقعت الأربع مشاركات الأولى مُتفرّقات على مدار يوم، حتى التفت الشاعران لوحدة الوزن والقافية فاستمرّا على هذا المنوال دون توقّف، من الساعة (6.03) مساء، حتّى (10.16) مساء بتوقيت القاهرة، بتاريخ (2015/1/31)م، وقد اخترتُ هذه التّجربة لأدرس من خلالها جماليّة فنّ المساجلات بوصفه من أثرى التّجارب الشّعريّة الرّقميّة وأكثرها تفاعليّة.

وقد هيّأ الله لهذه التّجربة الفريدة توفيقًا كبيرًا، لعلّ أهمّه أنّها وقعتْ بين شاعرَيْن فقط، ولم يتدخّل بقيّة الشّعراء في هذه المساجلة في تلك الليلة، كما أنّها تميّزت بنَفَس شعريّ طويل وعميق، مع مستوى فنّي عالٍ، وتحدٍّ واضح بين الشّاعرَيْن في تحقيق أسرع مشاركة مع الحفاظ على جودة الشّكل والمضمون، وذلك مع الحفاظ على الوزن نفسه والقافية نفسها بطول المشاركات، مع البدء بحرف الرّاء والانتهاء به في كلّ مشاركة، فخرجتْ كأنّها قصيدة طويلة من (217) بيتًا، وفيما يلي بعض الإحصاءات المتعلّقة بهذه التّجربة الشّعرية[4].

العنصر	فايد	أحمد
عدد المشاركات	21	21
عدد الأبيات	116	101
مجموع الوقت	140 دقيقة	142 دقيقة
أسرع مشاركة	دقيقتان (6 أبيات)	دقيقتان (4 أبيات)

أبطأ مشاركة	24 دقيقة (5أبيات)	13 دقيقة (6 أبيات)
معدّل زمن البيت	1.20 دقيقة	1.40 دقيقة

المبحث الثّاني: تشكيلات البنية الشّعريّة.

1- الإيقاع:

أ- الإيقاع الثّابت:

يُقصَد بالإيقاع الثّابت الوزن والقافية؛ لاطّرادهما في القصيدة ذات الشّطرين، ويطلق عليه أيضًا الإيقاع الخارجيّ، ويجب أن تكون للإيقاع الثّابت صلة قويّة ببقية عناصر التّجربة الشّعرية؛ لتُظهر أثر قولبة المعنى واللفظ في قالب إيقاعيّ مخصوص، وإذا وقع انفصام بين القالب الإيقاعي وبقيّة عناصر التّجربة الشّعريّة افتقدت القصيدة قدرتها على التّأثير في المتلقّي.

جاءت مشاركات الشّاعرين على بحر المتقارب التّام، في كل شطر منه أربع تفعيلات، عروضه[5] صحيحة، أي تأتي على وزن (فعولن)، ويجوز فيها القبض، وهو حذف الخامس السّاكن من تفعيلة (فَعُوْلُنْ)، لتصبح (فَعُوْلُ)، وهو يدخل كل تفاعيله عدا الضّرب[6]، كما يدخل العروض الحذف، وهو حذف السّبب الخفيف[7] من آخر التّفعيلة لتصبح (فعو) بدون لزوم، أي لا تلزم في كل القصيدة؛ لأن الحذف من العلل التي تجري مجرى الزّحاف، وهذا موجود منتشر بالشّعر، ودخول الحذف العروض هنا حسن، وجاء ضرب هذه المشاركات محذوفًا.

إن تفعيلة بحر المتقارب تتميّز بتدفّقها وتتابعها وسلاستها مع قوّة ظاهرة، وإن "إيقاع هذا البحر متدفّق متلاحق يحسّ معه سامعه بالتّحدر والمتابعة وتوالي الوقع"[8]، وهو يناسب القصائد الحماسية والعاطفة القوية، كالعاطفة الوطنيّة والقوميّة والبطوليّة والدّينيّة، وبحر المتقارب من البحور التي تنسجم مع "العاطفة القويّة النّشاط، والحركة سواء كانت فرحة قويّة الاهتزاز أم كان حزنًا شديد الجلجلة"[9]، لذلك فقد احتلّ مرحلة مُتقدِّمة في مسار الشّعريّة الحداثيّة المعاصرة، فهو ضمن البحور التي رأت نازك الملائكة أنها " تضمن حريّة أكبر، وموسيقا أيسر"[10]، فجاءت كثير من قصائد الشّعر الحر عليه.

إن بحر المتقارب بما يتميز به من نغمة متدفقة شديدة الوقع كان وعاءً مناسبا جدا لهذه التّجربة الشّعرية بما تحمله من مشاعر وأحاسيس وأفكار، فحماسة الشّاعرين في الأداء الشّعري، وطول مدة السّجال في جلسة واحدة امتدت أربع ساعات، والرّغبة المضمنة في إظهار براعة كل شاعر في القدرة على التّعبير مع السّرعة في الأداء، كل ذلك جعل اختيار هذا البحر مناسبًا جدًّا، أو أنه يمكن أن نقول: إن البدء بهذا البحر قد ساعد على صنع هذه التّجربة الفريدة ومدَّها بالقدرة على الاستمرار، إضافة إلى مناسبته لمعظم الأفكار والعواطف الموجودة بالأبيات التي سوف نتعرض إليها في المبحث الأخير من هذا البحث.

أما من ناحية القافية فقد التزم الشّاعران قافية موحدة في جميع الأبيات، وهي مجردة من الرّدف والتّأسيس، كما أنها مُقَيَّدة، أي مُجَرَّدة من الوصل والخروج، وحرف رَوِيّها الرّاء السّاكنة، وإن القافية المقيَّدة تتناسب مع التّدفّق النّغميّ الذي يمتاز به المتقارب، فحروف المدّ ولاسيَّما قبل حرف الرّوي تضفي هدوءًا ورتابة يتناسبان مع المشاعر الهادئة، كما أن حرف الرّاء حرف ترديد وتكرار، إلا أنه في حالة السّكون يكون أشد تكرارًا، فاهتزاز طرف اللسان على سقف الحنك الأعلى يخفّ من حدّته حرف المد في القافية المطلَقة، إلا أنه في حالة السّكون يكون ترديده أظهر، لعدم

الانتقال من هذه الحركة الاهتزازية إلى مد يقطع هذا الاهتزاز، وتلك الشِّدة التي يصنعها الوقوف على حرف الرّاء بالسّكون تتناسب مع قوة بحر المتقارب، ولم يلتزم الشّاعران حركة واحدة للحرف الذي قبل الرّوي المقيد، وهذا عند العروضيين من سناد التّوجيه، وهو عيب من عيوب القافية، إلا أنّ أكثر العروضيّين قد أجازوه لوقوعه كثيرًا في شعر المتقدمين وعند أكثر المتأخرين، وقد ألِفه الشّعراء حتى تكاد لا تخلو قصيدة طويلة مقيَّدة منه، وأصبح لا تمجُّه الأسماع.

كما أن جميع مشاركات الشّاعرَين بدأت بحرف الرّاء في البيت الأول، وذلك من ضمن الشّروط التي افترضها صاحب الموضوع جريًا على عادة مثل هذه الموضوعات في مساجلات الأدب الرّقميّ، فيبدأ الشّاعر بالحرف الذي انتهى منه الشّاعر السّابق، ولأنّ الشّاعرَين ارتأيا أن يُنهيا جميع مشاركاتهما برويّ واحد، فقد جاءت جميع البدايات أيضا بحرف واحد، وهذا ما يضاعف التّأكيد على تفرد هذه التّجربة الشّعرية.

ب- الإيقاع المتغير:

هو ما دون الوزن والقافية من أنساق إيقاعيّة غير متوالية؛ وبات من المسلَّم به أنّ الإيقاع والأثر الموسيقي لا يتوقفان على القالب الوزني والقافية؛ "فإيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصّور، وطاقة الكلام الإيحائية... هذه كلّها موسيقا، وهي مُستقلّة عن موسيقا الشّكل المنظوم" [11]، فهو انزياح عن التّوالي النّغمي المقَولب من أول القصيدة إلى آخرها، "وهو يلعب دورًا أساسيًّا في ربط الصّلة بين بِنى النّصّ وتماسك أجزائه، ومحو المسافة بين داخل النّصّ وخارجه، أو بين شكله ومضمونه"[12]، ومن أهمّ عناصر الإيقاع المتغيّرة، التّصريع والتّرصيع، والسّجع والجناس، وحسن التّقسيم، والتّكرار، والصّوائت والصّوامت، والنّبر والتّنغيم، ويمكن أن نقصر الحديث هنا على دور التّصريع التزامًا بمنهج الاختصار بهذا البحث.

التّصريع أن تأتي العروض على قافية الضّرب، "فتكون على لفظه ورويّه وإعرابه ... فتنقص بنقصانه وتزيد بزيادته"[13]، وقد فطن النّقاد والشّعراء إلى دور التّصريع الإيقاعيّ، فجعله ثعلب (ت291هـ) الأعلى في عمود البلاغة ويرى أن أبلغ الشّعر ما اعتدل شطراه، وكان أسوأها ما اتصل ببعضه فلا يتم معناه إلا بقافيته[14]، وقد وقع التّصريع في ثماني عشرة مقطوعة، بنسبة 43% تقريبا، وهذا يدل على وعي الشّاعرين بوظيفة التّصريع إيقاعيًّا وجماليًّا، فإنّ "التّصريع يُرسّخ العلاقة الإيقاعيّة بين العروض والقافية، أي بين مصراعي البيت ... وتزداد أهميته في مطلع القصيدة وهو أول ما يطرق سمع المتلقي"[15]، وإنّ جميع المشاركات التي لم يقع فيها التّصريع قد استعاض عنها الشّاعران بالحذف، فتكون العروض منسجمة تمامًا مع الضّرب المحذوف، إلا من حرف الرّوي، وهو الأقرب إلى إظهار دور الإيقاع الخارجيّ في القافية إذا لم يقع التّصريع، فإن "الوتد حيث تكون النّهاية (فعو) أوضح من السّبب حيث تكون النّهاية (فعولن)، فسكتة الوتد أفصح إيقاعيًّا من سكتة السّبب"[16].

كما لم يقع تدوير قطّ في كلّ المشاركات، فالتّدوير في بحر المتقارب قليل، وقد قدره بعض الباحثين بـ(10%)[17]، فكأنّه يُضعف الإيقاع، ويضيّع نغمته، فإنّ "التّدوير إلغاء للتّشطير والقيم المصاحبة له، وهي قيم معنويّة وصوتيّة"[18]، وإنّ الشّعراء في العصور المختلفة انتهوا إلى دور السّكتة الإيقاعيّة على العروض، ولاسيَّما إذا ما وافقتْ المعنى، فينقطع المعنى مع السّكوت وينفصل عن معنى الشّطر الثّاني فلا يحتاجه[19]، لذلك قال أبو يعلي التّنوخي في كتابه "القوافي": "للقافية موضعان، أحدهما يستعمل فيه على سبيل الاستحباب، وآخر يستعمل فيه على سبيل اللزوم، فالذي يستحب فيه عروض البيت، والذي تلزم فيه ضربه"[20]، حتى لا يُضطر الشّاعر إلى وصل القراءة فتضيع النّغمة، وقد

فطن الشّاعران لمثل ما فطن إليه بقية الشّعراء في العصور المختلفة ولاسيَّما في العصر الأندلسي والمعاصر.

وقد وقعت بعض الضرائر والأخطاء النحوية نتيجة طبيعة سرعة المشاركة، ما أحدث خللًا إيقاعيًّا معنويا، ومن ذلك قول فايد عثمان: "ومن يحتذي أهلها قد شكر "، وقوله: " جواد بما يكتنز من سواه"، وقوله: " وبعنا ببخس ليالٍ أخر"، فإثبات الياء في الفعل "يحتذي"، وتسكين آخر الفعل "يكتنز"، وحذف الياء من كلمة "ليال"، فيها مخالفة لقواعد النحو.

2- الصّورة الشّعرية:

حظيت الصّورة الشّعرية في الدّراسات النّقدية الحديثة بما لم يحظ به موضوع آخر، وظهرت دراسات تؤصل مفهومها، أو مصادرها، أو أنماطها، أو عناصرها، أو تجلّياتها، أو أشكالها، أو آليات تشكيلها، أو تطبيقاتها. كما حظيت الصّورة في الدّراسات النّقدية القديمة باهتمام كبير، سواء العربيّة أو غيرها، يقول الجاحظ (ت255هـ): "الشّعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير"[21]، ويقول الشّاعر اليوناني سيمونيدس Simonides (ت 468 ق.م) الشّعر صورة ناطقة[22]، وقد اتخذ مصطلح الصّورة مفهومه الحديث في الدّراسات النّقدية الرّومانتيكية والرّمزية في العصر الحديث.

ويمكن تعريف الصّورة بمفهومها الحديث بأنها: "تشكيل لغويّ خاص يُجسِّد مضمون تجربة الشّاعر ورؤيته الخاصّة في هيئةٍ ما، يمكن استحضارها وتمثُّلها في الذهن"[23]، ولا تقف الصّورة عند تجسيد تجربة الشّاعر، ولكنها تتخطّى ذلك إلى إحداث الأثر في المتلقي، والقدرة على تحميل اللفظ حَمولة من المشاعر والأحاسيس التي تنقل المعنى إلى المتلقي مشحونًا بأفكار الشّاعر وتأمّلاته ومشاعره ومخيّلته عمومًا، ما يمدّ الصّورة بقوّة فاعلة في التّجربة الشّعرية، بل يمكن أن تكون هي العنصر الأساس فيها، وهنا يبرز دورها الجمالي، وأهميّة التنقيب عن تجليّاته في العمل الأدبي، والكشف عن طريقة الشّاعر في توسله بالصّورة لنقل مضمونه الشّعري إلى المتلقّي والتّأثير فيه.

إنّ الشّاعرَين فايد عثمان والعجميّ في التّجربة التي بين يديّ قد أظهرا قدرتهما الكبيرة على التّصوير الفنّي المعتمد على التّأمل والتّخييل، والشّعر في التّراث الأدبي العربيّ وغيره هو "كلام مُخيّلٌ موزون"[24]، ولا شك أن الصّورة تعيد رسم الواقع، كما تُجسّد الصّورة المتخيلة في ذهن الشّاعر، وتُقرّب المعنى، وتُشكّله.

وقد استمد الشّاعران صورهما الشّعرية من عدة مصادر اجتماعيّة وفكريّة وثقافيّة وتاريخيّة وبيئيّة، استطاعا من خلال هذه المصادر رسم صورة الطّبيعة والمرأة، وصورة الذات والآخر، والتعبير عن الأحداث الواقعيّة، وغير ذلك، ونكتفي ببعض الإشارات حول صورة الطّبيعة والمرأة والذات.

فمن صورة الطّبيعة قول العجمي:

رمى القلبَ سهمُ النّدَى والزّهَرْ ... حبيبٌ إلى الرّوح طُولَ العُمُرْ

على حَرْفِهِ تَتَغَنَّى طيورٌ ... بأعذبِ لحنٍ وشتَّى الصّوَرْ

فيلحظ توظيف ألفاظ الطّبيعة (النّدى، الزّهر، الطّيور)، ووظّف فيها الصّورة الحسيّة السّمعيّة (تتغنّى، أعذب لحن)، والصّورة البصريّة سواء الحركيّة (رمى القلب سهم)، أو الصّامتة (شتى الصّور)، كما وظّف التّشبيه (شبّه الشّاعر فايد بالحبيب الذي يُتغزل به وشبه شعره بغناء الطّيور وباللحن العذب)، والاستعارة (سهم النّدى والزّهر، تتغنى طيور...)، ويقول:

رُبَا القلبِ -واللهُ يشهدُها- على وصلِها بهُتافِ الشّجرْ
أُلبّي وفي الوصلِ صَولَتُهُ تُحَرّكُ شوقًا بطولِ النّهَرْ
أخي مالكَ[25] الشّعرِ هيّا بنا نُحَنّ الغمامةَ والمُنْحَدَرْ
نُؤَجّجُ في الزّهْرِ أطيابَهُ ونقطُفُ هذا البَهاءَ الأغَرْ
ولا نكتُمُ النُّورَ عن أُفْقِنا ونبذُلُ للمجدِ ما يُدَّخرْ
هلُمّوا طيورَ النّدى إنّنا نَثَرْنا على الوردِ عِطرَ الفِكَرْ

وتبدو قدرة الشّاعر على توظيف أدوات التّشخيص والرّمز والتّشبيه والاستعارة والتّجسيد والتّجريد وغير ذلك، لرسم صورة تخيّلية جماليّة تترجم أُنسه بالسّجال، في ظل وعي واضح بالدّور الجماليّ لألفاظ الطّبيعة التي تمد الإنسان بالرّاحة والسّكون والاطمئنان، ومن هذه العبارات: (ربا القلب، هُتاف الشّجر، شوق بطول النّهر، يحني الغمامة، يحنّي المنحدَر، يؤجّج أطياب الزّهر، نقطف البهاء، هلمّوا طيور النّور، نثرنا على الورد عطر الفِكَر).

كما رسم الشّاعران صورة المرأة الجماليّة، وظهرت المرأة في شعرهما محبة، حيية، ملتزمة، جميلة، هائمة، ومن المقاطع التي كشفت عن بعض أبعاد صورة المرأة قول فايد عثمان:

رَبَابُ اسْعَدي فالأماني قَدَرْ ومن سَعْدها كلُّ شيءٍ بُشَرْ
إذا البدرُ غَشَّاهُ يومًا غُيُومٌ وتاقَتْ لهُ البِيْدُ قبلَ الحَضَرْ
أطِلّي بوجهٍ له البدرُ ظِلٌّ وكُوني لنا بدرَنا المُنْتَظَرْ
لنا اللهُ يا حُلْوَتي في هُيام نَبيْتُ فَيا لَيْتَهُ ما ظَهَرْ
لئنْ حاربَتْنَا همومٌ ويأسٌ صَمَدْنا بعِشقي الذي يَنْتصرْ

فرباب الشّاعر يجب أن تكون فرحة راضية؛ لأن الأمنيات قدر، فإن تسعد جلبت معها كلّ البشريات، كما أنّ الحبيبة بدر يُجَلّي ظلمة الرّوح، ويتجلّى معها الأمل والفرج والنّصر، كما أنّها حلوة جميلة، ونلاحظ أن الشّاعر جمع في مقطوعته بين معالم الجمال النّفسية والشّكلية لمحبوبته، ما يحيل على صورة المرأة الجماليّة في الغزل العذريّ؛ إذ إنّ الشّاعر عضو رابطة الأدب الإسلاميّ.

ويظهر المزج بين الغزل العفيف والغزل الرّوحي -إذا صح التّعبير- وهو حب كل ما يرخي على الرّوح أستار الطّمأنينة والرّاحة والسّكون، ومنه الشّعر من وجهة نظر الشّاعر أحمد فراج العجمي، يقول:

رمى القلبَ خدٌّ شبيهُ الدُّرَرْ ورِمْشٌ بِطَرْفٍ شَدِيدِ الحَوَرْ
ومن يُنْكِرُ العِشْقَ؟ قد هَدّني وفي الرّوح منهُ عَميقُ الأثَرْ
ولكنَّ دونَ المَها والنَّدَى أخا الشّعرِ في لَمْحِهِ المُبْتَكِرْ
فكذّبْتُ كلَّ بناتِ الهَوَى ورُحْتُ أُلَبّي صَرِيْرَ المطرْ
على دَوْحَةِ الفنِّ كم نَرْتَوي بِهَطْلِ الأماني ورِيِّ السّمَرْ

فالشّاعر يظهر بعض معالم المرأة الجمالية، الخدّ الذي يشبه الدّرر، والرّموش في العين الحوراء، كما يؤكّد

أثر الحُبّ فيه، ولكن شغله عن هذا الحُبّ حبٌّ أهمُّ منه، وهو حبّ الأدب والشّعر والفنّ، ما جعله يذهل عن الهوى والعشق، ويميل إلى نظم الشّعر المنساب كالمطر، فيتسامران في ظلّ الفنّ، ويرتويان من هطل الأماني.

أمّا الصّور المستمدة من الثّقافة الذاتيّة والدّينيّة والفكريّة والتّراثيّة فيبدو أنّ هناك شيئًا من التّقارب بين الشّاعرين، فيظهر في تلك التّجربة الشّعريّة أنّهما يلتقيان في كثير من الرّؤى والأفكار، إنّ الذات الجماليّة تتبدّى في شعرهما في صورة متقاربة، فهي مكتنِزة بالنّزعة القوميّة والوطنيّة والدّينيّة، ولم تَحِدْ هذه التّجربة عن مسار شعرهما عمومًا فيما بين يدي من دواوين لهما، وإن كان كلّ شاعر له تجربته الخاصّة، أو ما نسمّيه الثّقافة الذاتيّة؛ إذ كلّ بناء شعريّ يترجم ما بُني في الذات مُسبقًا من خبرات وتجارب وقناعات وأيديولوجية ومعارف، ويمكن استجلاء ذلك عن كلا الشّاعرين، يقول فايد:

رواحِلُنا في مَقِيلٍ مَضى	بها فارسٌ من زَمَانٍ غَبَرْ
فيا ليتَهُ والصَّحارَى بُحورٌ	يجوزُ لنا بحرها أو عبرْ
شَكَوْنا إليهِ الزّمانَ المُعَنَّى	ويشكو الزّمانُ الأُلَى في خَطَرْ
لنا حاضِرٌ بالمخازي مَلِيءٌ	فيا ليتَهُ حاضِرٌ ما حَضَرْ
ويا ليتَ أنّا إذا ما غَفَوْنا	عن الشّام كنّا ذواتَ الخَفَرْ
لنا اللهُ يا أمّةً في ضَياعٍ	متى تستفيقِيْنَ؟ قُصِّي الأثَرْ

يظهر في النّصّ التياع الشّاعر لمآسي الأمة الشّريدة عن حياض سلفها الماجدين، فرواحل الأمة في قيلولة طويلة، قد ذهبت مع فارسها البطل في الزّمان الغابر، ويتمنى الشّاعر أن يجتاز هذا البطل تلك البحور التي تفصله عنا، فيأتي إلينا من هذا الزّمن الغابر، فيشكو الشّاعرُ للبطل هذا الزّمانَ، ثم يشكو الزّمانُ للبطل الأمةَ، ويُعبّر الشّاعر عن حزنه للحاضر المخزي، ويتمنّى لو أنه ما حضر، ويتأسّف على دور الأمة تجاه الشّام، ويرجو أن تصحو الأمة من غفوتها. إنّ هذه القطعة الشّعرية ترجمت لنا مصدرًا مُهمّا من مصادر الصّورة الشّعريّة في شعر فايد عثمان، وهو ما قد رسّخه في ذاته من انتماء للأمة، وما تلقاه من ثقافة تراثيّة وتاريخيّة، ووعيه بدور الأمة الرّائد الذي غفلت عنه.

ومن الطّرف الآخر يمكن أن نستشرف ملامح هذه الذات الجمالية في شعر أحمد فراج العجمي من أولى مشاركاته في هذه التّجربة الشّعرية، يقول:

دع الهمَّ يخبو فما في العُمُرْ	خلود وكلٌّ عليهِ القِصَرْ
وكلُّ ابْنِ أُنثى كتابٌ وجيزٌ	قريبًا سيُطْوَى وما مِن أثرْ
ونفسُكَ مَلأى بوهْجِ الهَوى	مداهُ يُواري بَرِيْقَ القَمرْ
وبادِرْ بكلِّ اعْتِدَادٍ ولا	تَرَ الشّمسَ مثلَ سرابِ البصرْ
تسلّقْتُ روحي فما خُطْوَةٌ	بكلِّ حياتي تخافُ الخَطَرْ
وناءَ لِيَ المَجْدُ تاجًا مَزِينًا	بإقدامِ طيري ودِفْقِ المطرْ
وإن أسِنَتْ في النّفوسِ الأماني	فهيهاتَ يُغْني ادّعاءُ الصّورْ

فتظهر في هذه الأبيات نزعة الشّاعر الدّينية، بما يُذكّرنا بالشّعر الصّوفي، وشعر الزّهد، فعمر الإنسان محدود؛ لذلك يجب أن يتخلّى الإنسان عن همومه، كما تظهر معالم الذات الآملة، الشّغوفة بالحياة، المتحدية الصّعاب والمخاطر، الطّامحة للمجد، فالشّاعر لا يريد أن يركن إلى الدّعة واليأس والإحباط من الواقع المزري، ولكنه يشعل مصابيح الأمل والطّموح والتّحدّي، ويعيد بناء الثّقة في الذات، فالصّورة الخارجيّة لا تغني إذا أسنت الرّوح، وبليت المشاعر.

ولا تخفى أهمية دراسة أنماط الصّورة في هذه التّجربة الشّعرية لولا الاختصار الشّديد لخطة هذه البحث، فمن المفيد في العمل الشّعري التّنقيب في غور الصّورة بجميع أبعادها، وأنماطها، من حيث طبيعة إدراكها سواء الحسية أو غير الحسية، أو من حيث النّظرة البلاغيّة الشّكليّة، أو من ناحية الإيحاء، وكل ذلك له دور كبير ومهم في الكشف عن طبيعة تصوير الشّاعر، ويعكس مفهومه الجمالي عن الأشياء، والقيم الكامنة في وجدانه.

كما لا يخفى أهمية دراسة آليات التّصوير اللغوية والأسلوبية؛ وهي إن كانت تتعلق بالشّكل الفنّي والقدرة على المهارة الإبداعية إلا أنها تُجسّد أيضا بُعدًا جماليًّا مُهِمًّا يُمكن أن يُصوِّر المضمون ويشكّل صورته؛ فعندما يشخص الشّاعر أحد عناصر الطّبيعة ويخاطبه، أو يجرد إحدى صفات الأشياء، أو يجسّد فكرة أو معنى ما، وغير ذلك من الأدوات، يمكن من خلال ذلك أن نتبيّن أبعاد المعنى الشّعريّ المتضمَّن؛ إضافة إلى توسيع الدّلالة، ما يضفي على الشّعر جاذبيّته ويحمّله دلالات رمزيّة وطاقات إبداعيّة وحركيّة نشِطة تسمح للمتلقّي أن يبذل المزيد من البدائل ويسدّ فراغات النّصّ المتوقَّعة، ما يحقِق مُتعة حقيقيّة للمتلقّي.

وقد لجأ الشّاعران إلى أكثر أدوات التّصوير طواعية، مثل التّشبيه، والتّشخيص، والتّجسيد، والتّجريد، وغيرها، فمن التّشبيه قول العجمي:

فَقَدْتُ على الدَّهْرِ نجمي وها ... هو النَّجْمُ في ليلِنا قد ظَهَرْ

ومِثلُكَ بَدرٌ على أمرِهِ ... يُحَرِّكُ فينا الشّذا ما أَمَرْ

فهو يشبّه فايد عثمان بالنّجم الذي ظهر ليلًا، كما يُشبّه به البدر، في تشبيه مقلوب، ما يعكس وعيه بدور التّشبيه الجمالي. ومن التّجسيد قول فايد:

ونصحَبُ فيهِ الليالي مَطايا ... إلى مُزْنَةٍ بالأماني تَدُرْ

فيا ليلَنا لا تفارقْ فإنّا ... عزيزٌ علينا الليالي تَمُرْ

فشبّه الليالي بالمطايا، والأماني بالأمطار، وكلاهما من التّجسيد الذي هو "إبراز الأفكار والعواطف والصّور برسوم محسوسة"[26]. ومن التّشخيص قول العجمي:

يُنادِمُني قَمَرٌ نُورُهُ ... لدى نجدَةِ الشّعرِ كانَ الأبَرْ

حنانَيْكَ إنَّ المعاني لُجَيْنٌ ... تَقَطّرَ من حَرْفِنا واخْتَمَرْ

فهو يُشبّه القمر بالنّديم الذي ينادمه، وبالإنسان البارّ الذي يَبرّ صاحبه، وهذا من التّشخيص الذي هو " إسباغ الحياة الإنسانيّة على الأشياء ... لبثِّ فكرة أو موضوع"[27]، كما يجسّد الشّاعر في البيت الثّاني المعاني، ويشبهها باللجين الذائب الذي يتقطّر.

ومن التّجريد قول فايد عثمان: (لي فؤاد عشوق مشوق بكى وانفطر)[28]، فجرّد من القلب شخصًا يبكي ويعشق، وينفطر، ولا يخفى ما فيه من توسيع الكلام، فيريد الشّاعر أن يقول: إنّه هو المحِبّ، فأسند ذلك لقلبه؛ وهذا من إحدى

فوائد التّجريد؛ إذ يمكن من إجراء الأوصاف من مدح أو غيره على نفسه، وهو يخاطب غيره؛ ليكون أبرأ للعهدة[29].

وغير ذلك من الأدوات التّصويرية التي تعكس وعي الشّاعرين بدور الصّورة الشّعرية في نقل الفكرة وترجمة المضمون في شكل أخّاذ بديع، كما تعكس القدرة الشّعرية الكبيرة التي يمتلكها الشّاعران؛ إذ إنّهما تحت ضغط المسابقة التي تفرض نفسها في حالة المساجلات ثم هما يلتفتان إلى دور التّصوير بهذا الثّراء من ناحية المصادر والتّشكيل والأنماط والآليات.

3- المعجم:

يبدو من خلال تصفّح هذه المساجلات بمقطوعاتها الاثنتين والأربعين أن الشّاعرين لديهما مخزون واسع من المفردات ومرادفاتها، وأن لديهما انفتاحًا معجميًّا وتنوّعًا واضحًا، وأنهما أدركا البعد الجماليّ لفاعليّة المفردات في سياقاتها المختلفة، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال النماذج السابقة واللاحقة، وإن كان الأجدر أن نثبت هذا الانفتاح والتّنوع من خلال القافية؛ إذ إنّ القافية تقع ضمن الحقول المعجميّة المشروطة، فليس كلّ كلمة يمكن اختيارها أو استبدالها، ما يضاعف من الحاجة إلى ثراء معجميّ، وتمكُّن من التّصريف، وقد ظهرتْ قدرة الشّاعرَين على حشد أكبر عدد مُمْكن من القوافي التي جاءت ارتجالًا لتعبّر عن عمق التّجربة وثرائها، على الرّغم من السّرعة التي أشرنا إليها في بداية البحث وتلبية الشّاعريّة لحاجة سجاليّة أهمّ محدداتها سرعة الرّد، مع موافقته مع المشاركة السّابقة في العاطفة والمضمون تقريبًا، والانسجام مع الطّرف الآخر غالبا.

ومن المتوقَّع أن يَذهل الشّاعر تحت ضغط التّجربة الارتجاليّة عن الالتفات لتنوّع القوافي، واختيار الكلمات، وتوزيعها الأسلوبيّ، ولكن مع استطلاع تجربة هذين الشّاعرين يتبين لنا ما يتمتعان به من مخزون معجميّ واضح، يظهر مُتجليًّا في القوافي التي زادت عن (217) قافية في ضرب البيت، ويُضاف إليها (18) قافية في العروض من باب التّصريع، بمجموع (235) قافية تنتهي بحرف الرّاء، وبنسبة قليلة جدا من تكرار القوافي، فالشاعر في مثل هذا الموقف غالبًا ما يُوظِّف قوافيه اعتباطًا دون وعي بذلك؛ إذ إنّ الشّاعر لا يمكن أن يترك مقام السّجال ويذهب لمشاركاته السّابقة ينظر ماذا ذكره؟ وماذا لم يذكره؟ ولكن سياق المعاني هو الذي يفرض نفسه، ويظهر ما يتمتع به الشّاعران من مخزون معجمي، وهو ما يوضحه الجدول التّالي لعدد تكرار القوافي:

عدد مرات التّكرار	2	3	4	5
عدد القوافي	22	17	1	4
مجموع القوافي المكررة	22	34	3	16

أي أنّ هناك (116) قافية تكرّرت مرة واحدة فقط، وهو نصف قوافي الأبيات تقريبًا، وعدد (22) قافية تكرّرت مرتين، وعدد (17) قافية تكرّرت ثلاث مرّات، وقافية واحدة تكرّرت (4) مرّات، وعدد (4) قواف تكررت 5 مرات. لتكون عدد المكرَّرات الكُلّيّ في حدود (70) مُكرَّرًا، بنسبة (30%) فقط، وهذا يؤكد ما لاحظناه من زيادة مخزون الشّاعرين، وهو ما يؤكده تعدُّد القوافي اللافت، وكان الأدعى كثرة التكرار نتيجة ضابط الالتزام بحرف روي واحد في المشاركات كلّها، ويضاف إلى ذلك أيضًا بدء جميع المقطوعات بكلمات تبدأ بحرف الراء، وهذا قيد يظهر ثراءهما المعجمي أيضًا.

المبحث الثّالث: المضامين الشّعرية.

ظل النّقاد يبحثون عن سر جمال العمل الفنّيّ، ومنه الشّعر، هل شكله أو مضمونه؟ وظلت الفكرة السّائدة بينهم أن تحقُّق المتعة المرجوّة من النّصّ يعتمد على "الانسجام بين شكل العمل الفنّيّ وجمال الفكرة"[30]، وأن "العنصر المشترَك بين الإدراكات جميعًا هو أنّ موضوعه حاضر أمام الوعي"[31]، فالنّصّ بلا موضوع أو فكرة ظاهرة عبث، لا طائل من ورائه، ومع أنّ بعض المذاهب النّاشئة في العصر الحديث تخلّت عن الموضوع كالتّجريديّة والتّكعيبيّة والتّأثيريّة والعبثيّة، متأثرة بنظريات المادة، وفلسفات العبث، وفكرة التّحرُّر من السّلطة الدّينيّة، إلا أنّ هذه المذاهب لم تستطع أن تتحرّر من الموضوع تمامًا في الأدب.

وعلى الرّغم من محدودية التّجربة الشّعرية في فن المساجلة إلا أن من يتتبع المساجلات العربيّة الموجودة بعدة مواقع أدبية وعلى برامج التّواصل الاجتماعيّ سيجد تنوّعًا واضحًا، وعمقًا معرفيًّا ومضمونيًّا في تلك التّجربة، وليس فقط قدرة شكليّة وجماليّة، وتمكُّنًا من أدوات الشّعر في أغلب الحالات، ولا سيما إذا اقتصر الباحث على الشّعراء ذوي القدم الرّاسخة في الشّعر.

وفي التّجربة التي معنا لفايد والعجمي ظهرت مضامين شعرية وقيم نفسيّة وروحيّة كثيرة، كالانسجام، والأنس، والحُبّ، والتّفاؤل، والحُلم، والوطنيّة، والتّحرّر، وغير ذلك، غير أنّها تنطلق من هاجس روحي متقارب إلى حد بعيد، وهو الرّغبة في أن يسود العالم المحبة والسّلام، ومن الموضوعات المشتركة في هذه التّجربة: المنادمة ومدح الآخر، والحماسة وبناء الذات، والفخر، والغزل، والحزن على واقع الأمة، ولاسيَّما الشّام، والزهد، ودعوة الشّعراء للسجال، وهذا يشير إلى تنوع واضح بالنّظر إلى عدد الأبيات، وطول التّجربة.

إن المضمون الشائع في هذه التجربة هو الذي يقوم على المنادمة الشّعرية التي تقترب من نسق الإخوانيات، يمدح كل واحد رفيقه، ويظهر محاسنه، ويظهر كل شاعر انسجامه مع فكرة الآخر، وموافقته لمواقفه، ويستخدم فيها ضمائر المخاطب الذي يقرب المسافة على الرّغم من بعدها، فأحد الشّاعرين بمصر والثّاني بالخليج، ومن ذلك قول أحمد العجمي:

رفيقي إلى المجدِ، قولُكَ دُرْ ... وللمرءِ في صَحْبِهِ مُدّكَرْ

وإنّي أخَيُّ كمثلِكَ أرْضَى ... بما قد قضاهُ إلهُ البَشَرْ

فيرد عليه فايد عثمان قائلا:

رَبيبَ العُلا مُسْتَحِقَّ الفَخَرْ ... وَمَنْ بَثّ فِي كُلِّ أفقٍ أثَرْ

لَئِنْ فرَّقَتْنا لظنٍّ حُـرُوفٌ ... فقد قرَّبَتْنا النَّهـى والعِبَرْ

نُحَلِّقُ والنّاسُ رَهْنٌ بِقاعٍ ... ونسمو إلى فَوق ما يُعْتَبَرْ

فيرد العجمي:

رمى القلبَ سهمُ النَّدَى والزَّهَرْ ... حبيبٌ إلى الرّوح طُولَ العُمُرْ

على حَرْفِهِ تَتَغَنَّى طيورٌ ... بأعذبِ لحنٍ وشتَّى الصّوَرْ

فيرد فايد:

رمَيْنا ولكن على غَفْلَةٍ ... لِغِرٍّ وواشٍ وعادٍ أشِرْ

فظنُّوا بأنّا على جَفْوَةٍ ... وخابتْ ظنونُ الغبيِّ الحَذِرْ

نُداري عن النّاسِ أشواقَنا ونُبدي لهم غيرَ ما يُسْتَتَرْ

وهكذا يتناوب الشّاعران قول الشّعر، ويتبادلان وجهات النّظر المتقاربة، ويمدح كل منهما الآخر، ويحذران من الحسود الواشي الذي يريد أن يوقع الفرقة بينهما، وهذا الموضوع يكاد يكون الأكثر انتشارا بين مقطوعات الشّاعرين.

ومن الفخر والحماسة وبناء الذات قول العجمي:

تعلّمْتُ من سيرةِ النّورِ أنّي على المُرْتَقَى لا أهابُ الحُفَرْ

وأن لا أبالي برأيِ قعيدٍ فقد كفروا بانشقاقِ القَمَرْ

وأن أمخُرَ البحرَ لا أرْعوي بِلَوْح تكسَّرَ أو ما كُسِرْ

فيبدو من الأبيات ثقة الشاعر بنفسه، وإظهار إصراره على اقتحام الصِّعاب، وارتقاء المعالي، وأنه لا يحب أن يركن إلى قول القعيد الكسول، ويشير إلى أن الأكثريّة ليست على حقّ، فقد كفروا بانشقاق القمر وهم بين يدي رسول الله -صلى الله عليه وسلم- ولم يتبعه إلا قليل، وهذا فيه تناصّ مع القرآن الكريم والسيرة النبويّة، وأظهر أيضًا حماسته الجارفة لخوض بحر الحياة وإن تكسّرت بعض ألواح مركبه.

ومن الغزل قول فايد عثمان:

ويعلمُ ربّي أنّا لي فؤادٌ عَشُوقٌ مشُوقٌ بَكَى وانْفطرْ

ولكنّني في خَفَائي ضعيفٌ أمامَ الحِسانِ ذواتِ الغُرَرْ

فلا تُفْشِ سِرّي فإنّي حَيِيٌّ وأخشى إذا ما أبُوحُ الغِيَرْ

إذا العشقُ بوحٌ وسِرٌّ مُذاعٌ تساوى وما بالتّرابِ اعتَفَرْ

ويبدو أن الشاعر هنا يصرّح بطريقة الحبّ المثاليّة أكثر من تصريحه بتجربته في الحبّ، فبعد أن أكّد أنّ قلبه كثيرًا ما عشق وبكى وانفطر، إلا أنّه يعقّب ذلك بتوجيه القارئ إلى أنّ هذا الحبّ لم يكن حسّيًّا فاحشًا، بل عذريًّا شفيفًا، فهو لم يستطع إظهار هذا الحبّ للحِسان، كما أنّه يميل للسِّتر، ويخشى البوح بحبّه، ويؤكّد أنّ الحبّ عنده لابد أن يكون خفيًّا، فإن ذاع فقد سفل.

ومن الموضوعات الوطنيّة التي يرثي فيها الشّاعران الأمة ويبكيان على الشّام قول العجمي:

أرى الطّفْلَ في دَمِهِ غارقًا وحولَ رُؤاهُ المَدَى مُنْبَهِرْ

فيا غُوطةَ الشّام من مُطْفِئٌ لهيبيَ منذُ أتاني الخَبرْ؟

نطيرُ نُحَلِّقُ في أفْقِنا ونَضْحَكُ إذ ما الضَّلالُ عَثَرْ

فيرد فايد عثمان:

أرى الشّامَ يا صاحِبي في عَناءٍ تشظّى لهُ خاطري وانكسَرْ

فيرد العجمي:

رُعَاةَ النّدى رُدّنا يا عُمَرْ فقد تَاهَ عن دَرْبِنا المُستَقَرْ

وهَبْ سيفَكَ الحقَّ يُرْشِدُنا فقد طالَ في الفاتحينَ العَثَرْ

فيرد فايد عثمان:

شَكَوْنا إليهِ الزَّمانَ المُعَنَّى ويشكو الزمانُ الألى في خَطَرْ

لنا حاضِرٌ بالمخازي مَلِيءٌ فيا ليتَهُ حاضِرٌ ما حَضَرْ

فيرد العجمي:

فيا دهرُ قلْ لي أنحْنُ على نِهايةِ عَهْدٍ بهذا الزَّوَرْ

وهل نحنُ في ضَحْوَةٍ ظَهْرُها يُجَلِّي رُؤَى جيلنا؟ ما الخَبَرْ؟

ويظهر من هذه الأبيات وما تلاها الحسّ الوطنيّ والقوميّ والدينيّ والإنسانيّ لدى الشاعرَين، فالإنسانيّة تُحرِّم قتل الإنسان، ولاسيّما الأطفال، وقد كشفا عن حزنهما الشديد للمآسي التي تدور رحاها بالشام، من قتل وتشريد، ثم يبكيان عصر العدل الذي يُعَدُّ عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- رمزًا له، ويشكوان حاضر الأمّة، ويرجوان أخيرا أن تكون هذه الظلمة الشديدة إعلانا عن قرب مطلع فجر الأمة، وتشعّ فيها رؤى الجيل.

كما أنّ موضوع الشّعر نفسه كان مطروحًا للسجال بين الشاعرَين، فكلاهما يعتزّ بشاعريّته، ويمتدح ذاته الشّاعرة، وعلى الرّغم من الاتفاق على أنّ الذات الشّاعرة لها رؤى مُنفتِحة ومُتحرّرة ومُتشابهة إلى حدٍّ كبير مع الذوات الشّاعرة الأخرى إلا أنّ لكل شاعر رؤاه وتجاربه الشّخصية التي تعيد هيكلة تلك الذات مُستقلّة عن تجارب الآخرين، وهذا ما يجعل الشّعراء متّفقين في أهدافهم الإنسانية تقريبًا، ومختلفين في أدواتهم التّعبيرية، وقضاياهم الأساسيّة، وأولويّاتهم، وإن الشّعر لدى الجميع قضية مُتَّفَق عليها، يقول فايد عثمان:

رُضابٌ من الشّعْرِ أجريْتُهُ فيا طِيْبَهُ من شَرَابٍ بَهَرْ

شَرِبْنا على كأسِهِ أكْؤُساً ونِلنا به مِن زُلالٍ وَطَرْ

وأسمَعْتَنا من شَجِيّكَ لَحْناً كأنَّ وريدي للحنٍ وَتَرْ

ويقول العجمي:

أسَمْنَا على الوُدِّ أبياتَنا فيا خِلُّ لسنا كمنْ قد عَقَرْ

أبَحْنا القوافي مُحَلِّقَةً فمَن مثلُنا في مديدِ العُصُرْ

سُوَيْعَاتُ شِعْرٍ على إثْرنا يَنُوءُ بحَمْلِ العُلا مَن عَثَرْ

كما لا ينسى الشّاعران أن يشهد كل واحد منهما بشاعريّة الثّاني، وتَمَكُّنه من أدواته الشعريّة، والرغبة في ألّا يتوقف هذا السجال، ومنه قول فايد:

رفيفٌ من الشّعرِ ما سُفْتَهُ فيا لكَ من حاذِقٍ مُقتدِرْ

وما إن وهبتَ المعاني ولكنْ وهبتَ لنا دُرَّكَ المُنْتَثِرْ

ومنه قول العجمي:

رجوتُ الدّقائقَ ألّا تَمُرْ وفي القلبِ وهجٌ وفي العزم حُرْ

يُنادِمُني قَمَرٌ نُورُهُ لدى نجدَةِ الشّعرِ كانَ الأبَرْ

ومن ذلك الفخر بالنّفس والآخر معا، وتحديد نوع الشعر الذي يطرب، وأثره في النفس، يقول العجمي:

رُوَيْدَكَ فالشّعرُ بهجتُهُ شفاءٌ لروحي إذا ما نَضُرْ

وتجعلُني خَبْطَةً من جنونٍ دناءَةُ طبع وشِعرٌ عَكِرْ

وشعرُكَ في دُجْيَةِ النَّظْمِ بَدْرٌ وشعريَ بَدْرٌ كِلانا قمرْ

ليختم فايد هذه التّجربة الثّرية شاهدًا لها بثرائها والدّروس التي بها، شاكرا الله على أن وفقهما لها، يقول:

تَركْنا لمَنْ يَسْتزيدُ مَجالاً ومِسْكاً مضى فَوْحُهُ وانتشَرْ

دروسٌ لنا اللهُ لو ثَمَّ عَقْلٌ بأَولَى القوافي وهذي الأَخَرْ

لهُ الحمدُ مَن مَدَّ لي في مَدَاها وكمْ نِعْمَةٍ زَادَها مَن شَكَرْ؟

إن هذه التّجربة الشّعرية الثرية جديرة بأن يُعاد دراستها من جهات لغوية عدّة، ولكن طبيعة البحث اقتضت هذا الاقتضاب، فما كان إلا إشارة موجزة لأهميّة فن المساجلات، وجدارته بعدة دراسات أكاديمية تكشف طبيعة هذا الفنّ، وخصائصه، وتُجَلّي أسراره الإبداعيّة، وتبرز رواده في العصر الحديث.

إنّني من خلال هذه الورقة البحثيّة أدعو النّقاد إلى مراعاة ما يستجد على الساحة الأدبيّة من ظواهر شعريّة، فإنّ الشعر والشاعر يشتدان ويصلبان بكثرة الدراسات النقديّة التي تؤصّل وتوجّه وتصوّر وتؤطّر، ولا يخفى ظهور دراسات حديثة تحليلية شمولية حول النّصّ الأدبي العربيّ "كشفت عن مدلولات ألفاظها، واستنطقت بواطن معانيها، وربطت بين الخفاء وتجلياته، والمضمون وظاهراته "[32]، ولكن ما تزال الساحة الشعريّة الرّقميّة في حاجة إلى هذه النوعية من الدراسات الشمولية لناقدين لهم دراية واسعة بالفضاء الإلكتروني، ومجالات الأدب الرّقميّ، ويمكنهم أن يستشرفوا مستقبله.

كما أدعو الشّعراء إلى أن يتطلعوا للمستقبل، ويتأكّدوا أنّهم قادمون إليه لا محالة، فالتغيير قادم، بل أصبح واقعًا مفروضًا؛ لذا يجب على الشعراء والأدباء أن يجاروا هذا التغيير، وأن ينفتحوا على مجالاته، ويبدعوا في طرائقه، فإن هم بقوا على ما هم عليه فلن يجدوا مُتَلقّيًا يدرِك أو يستقبل ما يبثّونه، فإنّ المتلقين تغيّروا بالفعل، والتّقانة دخلتْ كلّ شيء من حولنا.

كما أدعو القراء إلى البحث عن تجارب المساجلات والاطلاع عليها ففيها ما يمكن للقارئ العربيّ أن يبحث عنه من المتعة والظّرف والتشويق، كما أنها تجدد روح الشّعر التي تهت أحيانا من كثرة التّكرار، ولا يغفل محب الشّعر عن الرّوح التّفاعلية التّواصلية التي تسيطر على فن المساجلات، هذه الرّوح التي أصبحت سمة العصر الحديث، كما يمكن أن يبحثوا عن تجارب رّقميّة أخرى ممتعة كفنّ المساجلات.

1- البريكي، فاطمة، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006، ص19.

2- العجمي، أحمد فراج، مساجلات بين شاطئين وروح، مصر، المنصورة، دار الصّحابة، ط1، 2012، ص9.

3- السّابق، ص11.

4- الخمس مشاركات الأولى بدأت في وقت مبكر متباعدة عما قبلها؛ لذلك احتسبت لكل بيت دقيقة عند الشّاعرين.

5- العروض هي التفعيلة الأخيرة من الشّطر الأول.

6- الضّرب هو التفعيلة الأخيرة من الشّطر الثاني، ويمتنع القبض في التفعيلة التي قبل العروض البتراء والضّرب الأبتر.

7- السّبب الخفيف هو المتحرك الأخير من التفعيلة والسّكون الذي يليه.

8- عبد اللطيف، محمد حماسة، البناء العروضي للقصيدة العربيّة، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1999م، ص86.

9- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشّعر، دار الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1978م، ص177.

10- الملائكة، نازك، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978م ص80.

11- أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م، ص116.

12- عبيد، محمد صابر، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص57.

13- الشّوابكة، محمد علي، و أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، عمان، دار البشير، 1991م، ص67.

14- انظر: ثعلب، قواعد الشّعر، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1991م، ص80.

15- العجمي، أحمد فراج، التجلّيات الجماليّة في شعر علي محمود طه، دراسة ماجستير، جامعة الشّارقة، 2017، ص242.

16- كشك، أحمد، انظر كتابه: التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، التدوير في بحر المتقارب.

17- السابق.

18- أصلان، فيصل، التدوير والتضمين في شعر ابن النّقيب الحسيني الدمشقي، مجلة جامعة دمشق، العدد2، المجلد 28، 2012، ص 17.

19- انظر: ثعلب، قواعد الشّعر، ص80.

20- انظر: التنوخي، أبو يعلي، القوافي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص75.

21- الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، ج3، ص67. وقد سبق الفراهيدي الجاحظَ في التنبه لمصطلح الصّورة بوصف الشّعراء بأمراء الكلام، وأنهم يصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل.

22- يُنظر: الإمام، غادة، جماليات الصّورة - جاستون باشلار، التنوير للطباعة والنّشر، بيروت، ط1، 2010م، ص158، و: عباس، إحسان، فن الشّعر، دار الشّروق، عمان، ط1، 1996م، ص16.

23- الصّاري، عادل بشير، "الصّورة الشّعرية مفهومها وتقنياتها في النّص الشّعري الحديث"، ص260.

24- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص79.

25- كان الشّاعر فايد عثمان ينشر باسم مستعار "مالك صابرين" وبعد فترة غيره إلى اسمه الحقيقي "محمد فايد عثمان".

26- التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999م، ج1، ص226.

27- يُنظر: التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، ج1، ص225.

28- العجمي، أحمد، مساجلات بين شاطئين وروح، ص264.

29- يُنظر: ابن الأثير، المثل السّائر، ج2، ص128. ويُنظر: عكاوي، إنعام، المعجم المفصل في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1996م، ص289.

30- الحاوي، إيليا، في النّقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979م، ج2، ص7.

31- ستيس، ولتر، معنى الجمال، نظرية في الإستطيقا، ص42.

32- يُنظر: العجمي، أحمد، التّجليات الجمالية في شعر علي محمود طه، ص211.