# شَكل المُغايرة وَمُغايرة الشَكل في قصيدةِ التفعيلة (نازك و السياب والبياتي أنموذجاً)

أ.د. عبد العظيم رهيف السلطاني م.م. أحمد حسين السعدي

جامعة بابل / كلية الدراسات القرآنية

# The Form of the Difference and the Difference of the Form In the Foot Poem (Nazic, Al-Sayab, and Al-Bayati as Examples)

Prof.Dr. Abdul Adheem Raheef Al-Sultani
Asst. Lect. Ahmad Hussain Al-Sa'adi
College of the Studies of Quran/ University of Babylon

**Abstract**

Forms give important dimension of the human conscious because choosing any form to a certain activity gives in a way or another part of the characteristics of this activity. The letteris not the indicant anymore but arranging and combining the letters on the surface of the paper form an important dimension.

**المقدمة**

تطرح الأشكال بُعداً مُهماً مِن أبعاد الوعي الإنساني ذلك لأن؛ اختيار شكل ما لأي نشاط إنما يطرح بطريقة أو أخرى جزءاً مِن خصائص ذلك النشاط، والقصدية التي تقف وراء ملاءمة الشكل له. إذ لم يعد الحرف وحده هو الدال على الورقة، وإنما أصبح رصف تلكَ الحروف وتشكلاتها على فضاء الورقة بُعداً مُهماً مِن أبعاد قراءة دلالة النص الكتابي ولاسيما الشعري، فالأخير احتضن تغيرات الأشكال ذلك لأن؛ العمل الشعري ينماز بدلالة كلية، كما ان ثمة دلالات داخل متن العمل.

ويتجه بحثنا نحو قصيدة التفعيلة بروادها الثلاثة وهم (نازك والسياب والبياتي)، إذ ما زال نتاجهم يُمثل ميداناً رحباً بين الحين والحين لاقتناص أشياء هنا وهناك، وكان التفتيش في تغير شكل البناء في قصائدهم هو الإنجاز الأهم لأنه؛ يسير في اتجاهات عدة مِنها إنه يُمثل وعياً مُغايراً لتأسيس الشكل المُغاير، وهذاْ يعني خروجاً عن النسق المُتعارف عليه في الكتابة، وهي الخطوة الأكثر جراءة، إذ ابتنى عليها تغير في الحركة الداخلية للقصيدة، مِن حيثُ تغير علاقات الدوال مع بعضها، وانعكس هذا بالتأكيد على المظهر الخارجي للبناء الذي يحتضن تلك الدوال.

وكان أصحاب دراستنا هذهِ قد تنقلوا على سطح الورقة مُشكلين دوالهم بأشكال مُختلفة ابتداءً مِن الكتابة على شاكلة القصيدة العمودية وانتهاءً بتوزيع التفعيلات حسبما يقتضيه سياق القول أو الحالبة الشعورية، لذا فإنه على وفق هذين المبدأين لم يعد التساوي والتناظر يخدم المعنى، وهذاْ بالتأكيد انسحب على القافية كأحد أعمدة التساوي والتناظر، فلم تعد واحدة، وليس ثمة نهاية محددة تُمسك بها.

وحين تحول الشكل الجديد إلى بِنية تحول معه ما مقدار ما يحتل مِن مساحةٍ على الورقةِ إلى دالٍ لينضم إلى تلكَ الدوال التي جاء بها الشكل الانفتاحي، وهكذا نشأت علاقة السواد بالبياض وأدخلنا الشكل الكتابي في عالم التأويل فتلك المسافات المتروكة ربما تعني شيئاً، إذ لم يعد ثمة فواصل واضحة بل هو تشابك يُغني الدلالة الكلية للنص.

وأخيراً فإن المدة الزمنية المشمولة بالفحص تبدأ منذ بدايات شعرائنا الثلاثة أي مرحلة الأربعينيات لنازك والسياب وبداية الخمسينيات للبياتي وحتى منتصف السبعينيات، يذهب الباحث إلى تتبع تغيرات الشكل وكانت وسيلته الأنجع هي احصاء الأشكال في مجاميعهم الشعرية في كل مرحلة زمنية موضحة بجداول، كما يعرض الباحث أمثلة شعرية ذات أشكال مُختلفة محللاً لها وبيان دلالتها.

وقد طلبت الطبيعة الاجرائية للبحث أن يكون على مبحثين ينطلق الأول في تأصيل بداية المغايرة، والوعي الذي دفع نحوها، في حين كان الثاني يُبسط القول في مغايرة الشكل، وأهمية تلك المُغايرة، وتنقل كتاب قصيدة التفعيلة عينة الدراسة بين

الأشكال الكتابية المختلفة وتجريبها على الورق، مُنطلقين من أهمية الشكل وما يعنيه مِن دلالة في إغناء النص، ومنح الكاتب حرية مُمارسة الكتابة دون قواعد.

**المبحث الأول: بداية المُغايرة**

على الرغم مِن أن كثيراً مِن المصادر تُثبت ان ظاهرة الشعر الحر هي أقدم مِن محاولات الريادة، التي أصبحت معروفة بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، ولكن المسألة تعود إلى تاريخ أقدم. فكانتْ محاولة أمين الريحاني عام 1907 وقد أُطلق عليها (الشعر المنثور) وهو نثر لا وزن فيه ويأخذ شكل الشعر الحر.

وتذكر نازك الملائكة محاولة نُشرتْ في جريد العراق عام (1921)قصيدة تحت عنوان(بعد موتي) وصاحبها لم يذكر اسمه بل ذكر الحرفين ((ب، ن)) وهي مِن الرمل فيكتب فيها: ([1]).

اتركوه لجناحيه حفيفٌ مُطربُ
لغرامي
وهو دائي ودوائي
وهو اكسير شقائي
وله قلبٌ يجافي الصبَّ الا لكي
يملا الإحساسَ الآما وكي
فاتركوه، إن عيشي لشبابي معطب
وحياتي
بعد موتي

ولم تحمل القصيدة في نهايتها إمضاء الشاعر، لقد أراد البقاء مجهولاً وهذاْ يُفسر الخوف والتردد مِن النقد الموجه جراء خوضه لتجربة جديدة. كما أن الارضية لم تكن مهيأة لتقبل هكذا نوع مِن الكتابات، فالمناخ ذو أهمية كبيرة في عملية التغيير.

وتوالتْ المُحاولات، فصدر ديوان (الظمأ) لشاعرٍ مِن حلب اسمه علي ناصر يضُم مقطوعات حرة الوزن في عام 1931م، كما جاءتْ محاولة نيقولا فياض في ديوانه (رفيف الأقحوان) ([2]). ويُشير السياب إلى أن علي أحمد باكثير كتب على البحور ذات التفعيلة الواحدة في ترجمته لرواية (روميو وجوليت)عام 1937 إلا انها لم تطبع حتى عام 1947([3]). إن القصد هنا ليس إثبات السبق لهذا الشاعر أو ذاك، فهذا المسألة نوقشتْ كثيراً، كما أنها ليستْ مِن فرضيات بحثنا، ولكن ما يعنينا في الأمر هو الإشارة إلى بداية تشكل الوعي القادر على التغيير، والدوافع التي أدتْ إلى ذلك التشكل، وهاتان المسألتان على صلةٍ وثيقة بالكتابةِ والوعي الكتابي مِن حيثُ قدرتها على إعادة تشكيل الوعي الإنساني.

وهكذا انبرى الشكل في قصيدة التفعيلة لا يمثل مظهراً مادياً على مستوى الصياغة والرؤية فقط، وإنما يدلل على نوع الوعي الذي برز مساهماً في تشكله، إذ ينماز بأهمية كبيرة لما يتركه مِن انطباعات لدى الناظر، مُعينة على فهم مُجمل العمل، ولاسيما بعد أن أذابتْ الكتابة السياق في داخلها، فكما أن باستطاعتِنا أن نفهمَ الكثير مِن الأعمال عن طريقِ أنواع الخطوط التي تستخدمها في الكتابةِ لارتباطِها بمراحل تاريخية معينة، وهكذا الأمر مع مسألة الأشكال بكلِّ مُستوياتها.

1 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، د. ت. 15.
2 - يُنظر: موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، كلية الآداب، جامعة حلب، 1996:199.
3 - يُنظر: م. ن: 198.

فالشكل في القصيدة العمودية تناظري ([1]) وهو أبسط مِن حيثُ التأسيس والإدراك، فاختيار القافية في البيت الأول يُحتم المضي قُدماً إلى القافية نفسها، واختيار التفعيلة الأولى في البحر الشعري تلزم باختيار عدد التفعيلات المتبقية ؛ لبيان الوزن الشعري الذي تسير عليه أبيات القصيدة أي إن تحديد خط السير يمكن معرفته منذ البداية.

هذه الامور ضِمن رؤية شعراء التفعيلة أصبحت معوقات أمام الكتابة الجديدة لذا سعوا إلى التخلص من القيود الوزنية القديمة، والموسيقى العالية، والنفور مِن تكرار الوحدات الثابتة، وأولها القافية، كذلك جنوح الشاعر نحو إثبات فرديته والنفور مِن الانموذج، والتخلص مِن التناظرية، وتغير النظر إلى مسألة المضمون وإيثاره على الشكل الذي كان الأساس في القصيدة العمودية، الذي يرتبط المعنى فيه بالوحدة العروضية وكأنه ينتهي بانتهائها ([2]). أما عن التشكيل المكاني ((اختفى نهر الفراغ، إذ حل محله نظام قالبي مختلف زاد مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر التي لا تبدو متساوية كسلسلة منعرجة مِن الأرض))([3]). ولم تعد القصيدة إنشاديه مِن اللسان إلى الأذن، لقد أصبح الإنشاد بصرياً، فالنظر أولاً حتى قبل قرأتها([4]).

والكلمات وحدها في القصيدة الحديثة ليست القصيدة كلها، وإنما مساحة الورقة وما عليها مِن بقية التفاصيل. فالناقد والمتلقي أصبحا يبحثان عن كل ما مِن شأنه استثارة النص، وإظهار خباياه، لذا فإن هندسة الكتابة على الصفحة وطريقة تشكيل السطر الشعري، ومساحة البياض وعلاقتها بالسواد، وعلامات الترقيم وأماكن تواجدها داخل النص كلّ هذهِ الأشياء أصبحتْ تُسهم في إثراء دلالة النص وبيان مقاصده وأحيانا تكون سبباً في إخفائِها. لقد أصبح التعبير البصري مُشتركاً مع التعبير اللفظي في البوحِ عن معطيات النص، وهذاْ يعني الخروج على الانموذج القديم، وإن الاذن لم تَعد هي قناة التلقي، وإنما العين، لقد أصبحنا نُبصر القصيدة قبل القراءة ([5]).

وتتأتى أهمية البِنية المكانية في النص الشعري مِن كونه عملاً خاصاً يستخدم اللغة بطريقة إعادة تشكيها وليس كما هي كمفردات يُحاكي بها الواقع، فشبكة العلاقات التي تدخل معي بقية الدوال المتواجدة على سطح الورقة تشكل انزياحها ([6]) وهذا الانزياح لا يُمكن أن يتحقق إلا بتبني أشكال تعبيرية تخرج عن التقليدية وتمنحها خصوصية ولاسيما بَعد أن تعاطى أصحاب القصيدة الحديثة مع الكتابة بشكل مُستمر. فالشكل الذي خرجت بهِ شكلاً حاول الافادة مِن كلِّ الإمكانات التي يُمكن إعادة تشكيل العلاقات وروابط داخل النص المكتوب بشكلٍ يَجعلها أكثر تميزاً وتأثيراً، والشكل هو الإطار العام والحاضن للمنجز.

لقد أتاح الخروج على التناظر في القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة منح الكاتب فرصة أكبر لِمُمارسة التشكيل البصري. إضافة إلى تطور وسائل قد أعان الكتابة بشكلٍ كبير ومتميز ولا سيما بعد أن تحول الشكل إلى دلالة في حد ذاته([7]).

لقد أصبح التنظيمُ الكتابي للنص الشعري مُساهماً في تكوين تجلياته، ذاك لأنه يُسهم في قدرتنا على الإمساك ببعض القوانين التي توضح العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة العادية، فالشكل الكتابي والترتيب الخطي لهما أهمية خاصة في النص([8]).

ورأت الدراسات النقدية الحديثة أن الشكل مِن أهم الأبعاد التي تشكل فضاء النص والذي يُغني عملية الدلالة فيه، إذ أصبح الالتفات إلى ((اشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنظيم الأسطر الشعرية مِن خلال مختلف الأبعاد البصرية التي يقدمها النص لمجموع مكوناتها وهو يشتغل فضائيا))([9]). لأن الفضاء الكتابي إنما هو ((الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك

1 - الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكّري، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1991 م: 136.
2 - يُنظر: قضايا الشعر المعاصر:58-63.
3 - يُنظر: الشعر بين الرؤية والتشكيل، عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط1، 1981 :106.
4 - الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م:26.
5 - يُنظر: الشكل والخطاب: 213.
6 - يُنظر: شيفرة أدونيس الشعرية سيمياء الدال ولعبة المعنى، محمد صابر عبيد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009:24- 25.
7 - التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 2008م: 171.
8 - تحليل النص الشعري " بنية القصيدة "، يوري لوتمان، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995: 106.
9 - الشعر بين الرؤية والتشكيل: 114.

يبقى المُعطى في إطاره مُجرد نص مقدم للقراءة... إنه ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة وفضاء مختاراً ودالاً بمجرد ان تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب)) ([1]).

يرى بنيس ان لتشكيل النص داخل فضاء الصفحة أهمية متفرعة مِنها إنه يُسهم في عملية التوثيق دلالياً للنص، كما أننا نستطيع أن نفهم البُعدين الفكري والثقافي المُنتِج له، ثم يأتي دور القارئ في قدرته على تقليب الدلالات التي يُريد النص قولها مُتكئاً على ((اتجاهات البِنية الخطية داخل بياض الصفحة)) ([2]).

وقد بيّن أمبرتو إيكو ما يُمكن أن تضيفه الكتابة الخطية للنص مِن جمالية، رابطاً التجلي بالعملية الخطية: ((إننا ندعو التجلي الخطي في نصٍ ما سطحَهُ المعجماني إذ يطبّق القارئ على التعابير نسقاً مِن القواعد اللسانية، مِن أجل أن يحولها إلى مستوى مضموني أول(بُنى خطية)))([3]).

ويؤكد طودوروف على العلاقات المكانية ويمنحها قدرة التنظيم الكتابي ([4]) إنما مجموع تلك العلاقات هو مَنْ يُعطي للشكل دلالته في أثناء الانتظام، وفي الوقت ذاته يكون الشكل منظماً لها فالتواجد المكاني للكلمات داخل النص يَحمل قصدية الكاتب. فالسواد على الورق هو أصل نوره ([5]). إذ يتضافر كل مِن السواد والبياض في تكوين الدلالة، فهما يتشكلان على مساحة الورقة بشكل يفيد من باتجاهين الأول يتجه نحو القارئ وما يتعلق بهِ مِن تأويل، والآخر يتجه نحو مستوى الأحداث التي يدخلان أصلاً في تكوينهما على سطح الورقة، لِيُصبحا جزءاً مِن تطوير الصراع ([6]).لذا أصبحتْ القصيدة كياناُ كلياً تتضافر فيه الهيئة الخارجية / الشكل والمضمون الداخلي بتشكيلاته المختلفة ([7]). هذا كيان لا يُمكن إدراكه كما كان مع القصيدة العمودية.

وهكذا كان هاجس قصيدة التفعيلة هو مُغايرة الشكل القديم، وكانتْ هذهِ هي الخطوة الأكثر جرأة، ولا سيما إنها لم تأْتِ بأوزان جديدة، وإن القافية كان لها حضور وأن تنوعتْ، إن خطوة الشكل أباحتْ لبقية مُعطيات قصيدة التفعيلة لأن تتغير هي الاخرى، فثمة مُتسع لحرية التفكير وهذاْ ما تدفع نحوه الكتابة.

وحين يَطرح السياب فكرة إن الثورة تبدأ بالمضمون، وإن الشكل خادم يتبع له، وإن ثمة جوهر جديد يبحثُ عن شكلٍ جديد ينهض بهِ ويُحطم الإطار القديم([8]). فبكلّ تأكيد إن المضامين تتغير على وفق تغير المجتمعات، ولقد أراد الشاعر أن يقول برقي المضامين ومواكبتها كما أن المعنى والغرض الحقيقي يتجلى ويتجسد في الكلمة، وهكذا يتم تحطيم الاطار القديم والإتيان باطارٍ جديد، لِيُصبح تَغير الشكل ضرورة مبنية على أسسٍ ومفاهيم وليس المسألة تمرد أو تسجيل سبق وإنما الحاجة هي التي تدفع إليه.

وكان لنازك رؤيتها فهي ترى في تحول الانظار إلى التفعيلة والاعتماد عليها كأساس في الكتابة منح الشكل في القصيدة نوعاً مِن المرونة. حين لم تعد تلتزم بعددٍ ثابتٍ مِن التفعيلات ([9]). وهذا بكل تأكيد تراه يُساعد على الاسترسال في التعبير، بعد إزاحة القيود، وبالنتيجة يتم الخروج عن فكرة النموذج الثابت، فالتغيير والتبديل يرتبطان بفكر الانسان المعاصر وما يتجلى في منتجاته ([10]).

1 - الشكل والخطاب:233.
2 - الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها الرومانسية العربية، محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، ط3، 2001م: ج2 / 85.
3 - القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، أمبرتو إيكو، ترجمة أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996: 92.
4 - يُنظر: الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990م: 64.
5 - التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م): 160.
6 - ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1993م: 55 – 56.
7 - تحولات الشعرية العربية، صلاح فضل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013:75.
8 - كتاب السياب النثري، حسن الغرفي، كلية الآداب، فاس، 1986م:86.
9 - قضايا الشعر المعاصر:59.
10 - للصلاة والثورة، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1978م:18- 21.

وإذا ما تتبعنا مُنجز شعراء التفعيلة موضوع البحث نجد إنهم تنقلوا بين أشكال مختلفة تبدأ مِن الكتابة على وفق شكل القصيدة العمودية، ثم على وفق أشكال اخرى إلى أن يتم الإنتهاء بالكتابة على وفق الشكل التفعيلي، إن جل ما يُمثله هذا التنقل في مُحاولة لِصياغة أشكال مُختلفة للكتابةِ الشعرية إنما هو إنتقالة على المستوى الفكري والتأثر بِمُعطيات الواقع الجديد الذي ترسم الكتابة أغلب تفاصيله يبدأ مِن إعادة إنتاج الواقع الاجتماعي الذي يؤثر كثيراً في تحديد مسارات التغيير وتقبلها، بوصفِها محاولة للخروج على ما يخزنه الواقع الاجتماعي.

لقد تأثر الشكل في قصيدة التفعيلة بالواقع، عمرانياً، واجتماعياً، مع وجود الرغبة في التغيير، وتلكَ الرغبة ليستْ انطلاقة مِن فراغ، وليس إنطلاقاً مِن الرغبة ذاتها إنما ثمة عوامل تُساندها، وإن كانتْ هي الدافع في تحريك الاشياء. وكانتْ الرغبة عند شعراء التفعيلة تدفعهم نحو الخروج إلى شكلٍ جديد، ومع اعترافهم بأن قصيدة التفعيلة هي قصيدة موزونة، ولم تستغنِ عن القافية، وإن كان ثمة تغيرات طالتْ كليهما، تلكَ التغيرات جاءت على وفق تغير الشكل لقد فتح الشكل الجديد لقصيدة التفعيلة فتحاً كبيراً، وهذا الشكل لم يكن نتيجة لقصيدة التفعيلة وإنما كانتْ هي نتيجة لهُ، فعندما اختلف على الورق خُرق أهم محدد في الكتابة الشعرية التي كانتْ تلجأ إليه القصيدة العمودية، فعندما نعلم مُسبقا بأننا نَكتب على نموذج سابق فإن ما يُستدعى إلى أذهاننا ان ثمة معاييراً وقيوداً علينا الالتزام بها هي في مجموعها تدعم وجود ذلك الشكل، وقد ذكر الباحثُ في الصفحات القلية الفائتة تلكَ المعايير.

ويبقى التجريب خطوة مهمة قد تنبعث مِن التجربة ذاتها للوصول إلى ما يعتقده المُجرب هو الامثلُ، وفي هذهِ المسألة كانتْ نازك الملائكة الأكثر تنقلاً في رصف تفعيلاتها في قوالب شكلية مختلفة، وسَيُعطي الباحثُ عرضاً للأشكال التي انطلق منها الشعراء الثلاثة بدءاً مِن كتابتهم للقصيدة العمودية وصولاً للشكلِ الذي ارتضوه حاضناً لمُنجزهم الشعري ليتضح لنا مسار الوعي.

**جدول رقم (1) يُبين الأشكال التي كتب بها السياب ونازك والبياتي وبيان المدة الزمنية التي كُتِب بها المُنجز وعدد تكراراته عند كلّ شاعر.**

| ت | الشاعر | المدة الزمنية | الشكل | تكراراته |
|---|---|---|---|---|
| 1 | السياب | / | ---------- | 1 |
| | نازك | 1963 – 1945 | ---------- | 56 |
| | البياتي | / | ---------- | لا يوجد |
| 2 | السياب | 1951 – 1941 | ---------- ---------- | 90 |
| | نازك | 1952 – 1948 | ---------- ---------- | 13 |
| | البياتي | 1954 – 1950 | ---------- ---------- | 6 |
| 3 | السياب | 1960 – 1942 | ---------- | 18 |
| | نازك | 1963 – 1944 | ---------- | 62 |
| | البياتي | 1957 – 1950 | ---------- | 44 |
| 4 | السياب | / | ---------- | لا يوجد |
| | نازك | / | ---------- | 2 |
| | البياتي | / | ---------- | لا يوجد |
| 5 | السياب | / | ---------- | لا يوجد |
| | نازك | 1956 | ---------- | 1 |
| | البياتي | / | ---------- | لا يوجد |
| 6 | السياب | / | ---------- | لا يوجد |
| | نازك | 1952 | ---------- | 1 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | البياتي | / | ---------- | لا يوجد |
| 7 | السياب | / | ---------- ---------- | لا يوجد |
| | نازك | / | ---------- ---------- | 1 |
| | البياتي | / | ---------- ---------- | لا يوجد |
| 8 | السياب | 1941 | ---------- | 3 |
| | نازك | 1947 | ---------- | 2 |
| | البياتي | / | ---------- | 5 |
| 9 | السياب | / | ---------- | لا يوجد |
| | نازك | / | ---------- | 1 |
| | البياتي | / | ---------- ---------- | لا يوجد |
| 10 | السياب | 1947 | ---------- | 1 |
| | نازك | / | ---------- | 1 |
| | البياتي | / | ---------- | لا يوجد |
| 11 | السياب | / | ---------- | لا يوجد |
| | نازك | / | ---------- | لا يوجد |
| | البياتي | 1950 | ---------- | 1 |
| 12 | السياب | / | ---------- | لا يوجد |
| | نازك | / | ---------- | 1 |
| | البياتي | / | ---------- | لا يوجد |
| 13 | السياب | / | ---------- | لا يوجد |
| | نازك | / | ---------- | 1 |
| | البياتي | / | ---------- | لا يوجد |
| 14 | السياب | / | ---------- | لا يوجد |
| | نازك | / | ---------- | 1 |
| | البياتي | / | ---------- | لا يوجد |

ومع ملاحظة الجدول رقم (1) يتبين ان شكل القصيدة العمودية حاضر في كتاباتهم، منذ بداية ممارستهم لها وبالنتيجة فليس هنالك قطيعة مع النموذج، ولكن في الوقت ذاته تتكاتف ظروف تدفعهم إلى النظر باتجاه ما يكتبون بوعي مغاير، مِن أجل المغايرة، فالمستجدات التي تطرأ بصورة مستمرة على الجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية وحتى الذوقية تقف دائماً وراء محاولات الخروج مِن القوالب القديمة إلى جديدة. لتستوعب المتغيرات الجديدة، وهذا ما هو إلا نتيجة لما تضع الكتابة بين أيدينا من تجارب الاخرين ووعيهم، ومع النظر في الأشكال التي تضمنها الجدول نرى تَقلّباً في تسطير الكلمات لتكون في النهاية شكلاً، يكون دالاً ايقونياً على الورق، وما هذا التقلب الحاصل إلا دلالة على الرغبة في الخروج مِن القوالب القديمة ذات النمطية، ولو بإعادة الترتيب والتعديل، وان لم يكن بالإمكان الالغاء، وبالنتيجة فإن النزوع نحو التجريب هو مهمة لم تكن باليسيرة، إلا إن الوعي الكتابي يُسهم في تنمية جوانب مهمة على صعيد الشخصية الإنسانية والمجتمعات، ولا سيما ما يدعم جانبي الحرية والمغايرة لذا لم يُعد شكلاً بل أصبح أشكالاً متعددة، وليس ثمة نموذج وإنما الانطلاق يبدأ مِن الذات نتيجة لتلك الحرية والمُغايرة.

**المبحث الثاني: شَكل المُغايرة**

إن القفزة التي حققها شعر التفعيلة والتي جعلتْ منه مداراً للبحث والجدل في بداياته الأولى؛ إنما كانتْ متأتية مِن مغايرته لشكل القصيدة العمودية، في حين ان الكثير من الموضوعات التي رُصفتْ في داخله لم تكن ذات قطعية مع موضوعات القصيدة العمودية، فقد تناولتها هي الاخرى، وإن كان ثمة اختلاف في المُنطلقات التي يتم على وفقها معالجة الموضوعات، إذ إن شعراء التفعيلة تبدأ الانطلاقة والنظرة إلى ما حولهم مِن الذات، ولكن تلكَ الذات كان مِن المُمكن أن تظل أسيرة موروثها لولا أنها تغلبتْ على موضوع الشكل، الذي تقع في داخله تلكَ المعالجات، ذلكِ لأننا وإن كنا في النهاية نبني بيوتنا فإنها ستحتوينا ولأننا دائما ما نحتاج إلى حيز / مكان لأن ذواتنا بأبعادها المادية / جسد، والمعنوية / روح لا يمكن لها إلا إن تركن في النهاية إلى مكان ما. وشعراء التفعيلة دائماً ما سكنوا قصائدهم وهذا مِن أهم ما وفره الوعي الكتابي. فقد منحهم ذلك الوعي حرية في التشكيل وهذهِ الاخيرة ستدفع بالتأكيد إلى ظهور شكل أو أشكال جديدة، فالشكل في درجته الأولى بناء مادي ولكنه مُنجز انساني طموح يُراد عن طريقه إشباع حاجات متنوعة، ولكن ثمة محاذير يطرحها بشكلٍ مستمر، إن أي شكل سيؤسس لقولبة سيكون بحاجة إلى جَهد مستقبلي لتهشيمه بشكلٍ آخر، لأن مِن خلال التأسيس والممارسة سيصنع نوعاً مِن السلطة المستمدة من الاعتراف به، وكثرة مُمارسته لإشباع تلكَ الحاجات، وهذا ما حدث مع قصيدة التفعيلة، فهي وان تكن قد خرجتْ على القصيدة العمودية كشكل موروث مارس سلطته مدة زمنية طويلة بل وما زال هنالك مَن يُمارس الكتابة على شاكلتها بوصفِها الانموذج الأصل والأصح، خرجتْ قصيدة التفعيلة منذ أكثر مِن سبعين عاماً لتؤسس لنفسِها إنموذجا، ولكن مع تطور الوعي الانساني بالتأكيد لا تجزم بصحته، إذن يبقى تغير الشكل هو أهم ما جاءتْ بهِ هذهِ القصيدة، فتفعيلات أبحر الخليل هي ذاتها والقافية لم ترحل نهائيا، أما الموضوعات المتناولة فهي بواقع البُعد الانساني وما يَحمل مِن جوانب مشتركة تستمر حتى مع تغير الزمن، فقد كتب السياب قصيدته هل كان حبا ونازك كتبت قصيدتها الكوليرا على الشكلِ الجديد ولو أنهما كتباهما على الشكل العمودي لما حَدث ما حَدث مِن ضجة شغلتْ الساحة الادبية وقتذاك عند بداية ظهور المُنجز فالمسألة لم تكن حول الموضوعات فالحب قضية أزلية، ولم يكن موضوع نازك السبب فقد كتب قبلها بكثير المتنبي عن الحمى المسألة تتعلق في المنزل / الشكل الجديد الذي سكنتْ فيه الموضوعات والمعاني، وسيحاول الباحث تتبع بعضاً لنماذج مِن هذا الشكل.

ولنرى كيف شَكَلت نازك قصيدتها(إلى الشعر) وهي من المتدارك: ([1]).

---------- سأجوب الوجود

---------- وسأجمع ذرات صوتك من كل نبع برود

---------- مِن جبال الشمال

---------- حيث تهمس حتى الزنابق بالأغنيات

---------- حيث يحكي الصنوبر للزمن الجوال

---------- قصصا نابضات

وكيف كتب السياب قصيدته (سراب) وهي من المتقارب ([2]).

---------- بقايا من القافلة

---------- تنير لها نجمة افله

---------- طريق الفناء،

---------- وتؤنسها الغناء

1 - شجرة القمر، نازك الملائكة(شعر)، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1968م: 166.

2 - أساطير، لصاحبه بدر شاكر السياب، مطبعة الغري الحديثة، النجف الأشرف. 1950 م: 23.

---------- شفاه ظماء –

---------- تهاويل مرسومة في السراب

---------- تمزّق عنها النقاب

---------- على نظرة ذاهلة

---------- وشوق يذيب الحدود.

ويكتب البياتي قصيدته (كلمات لا تموت) وهي مِن المتدارك ([1]).

------ كلماتي

-------- لن تهرم

------ كلماتي

-------- لن تهزم

------ كلماتي

------- لن تصدا

---------- كلماتي في المرفأ

---------- تنتظر الابحار

---------- يا قلق الاسفار

---------- هبني قيثارة

---------- هبني نوارة

---------- فانا انتظر المد لأرحل

ومِن ملاحظة الامثلة الثلاثة يُمكننا رصد اختلاف عدد التفعيلات في كل سطر، وهذا له الأثر الأكبر في تشكيل الشكل النهائي، فالتفعيلات الثمانية هي أكبر عدد ورد في القصيدة العمودية ولكنه يأتي مقسما بين الصدر والعجز بالتساوي، أما في قصيدة التفعيلة فإنها قد تأتي في سطر شعري واحد أو قد يأتي أي عدد منها فيه وقد تكون تفعيلة واحدة([2]). ومع عودتنا إلى النظر في البناء القصيدة العمودية الذي رسمه الماكري ([3]) سنفهم أكثر العقلية التي أنتجت كل منهما، لان القصيدة العمودية ولدت في رحم الشفاهية وأمسكت الكتابة لنا بها، في حين ولدت قصيدة التفعيلة من رحم الكتابة ذاتها ومع وجود جينات وراثية مشتركة إلا انه وبالتأكيد ثمة جينات اخرى تختلف وسيعرض الباحث رسماً لكل من القصيدين.

بياض

---------- ----------

---------- ----------

تقابل افقي

بياض ---------- ---------- بياض

---------- ----------

---------- ----------

---------- ----------

1 - كلمات لا تموت، عبد الوهاب البياتي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1960م: 49 - 50.
2 - قضايا الشعر المعاصر: 123 – 126.
3 - الشكل والخطاب 136.

بياض

إن النظر الفاحص للشكل الذي ارتأت القصيدة العمودية أن يكون حاضناً لملامح الفكر الشفاهي يتبع نوعاً هندسياً صارماً، إذ هي مِن خلال إغلاق نفسها تتخذ شكلاً مستطيلاً يَغلق نفسه بأربع زوايا قائمة وبالتالي يمكن حساب مساحته / مساحتها، كما أن تشكيلها على الورق أكثر ثباتاً، ويتضح هذا من توازي العمودين (الصدر مع العجز) ليبقى البياض ثابت المساحة بينهما فاصلاً لهما في العين الناظرة، ويبقى البياض المحيط بالشكلِ ثابت هو الاخر، وهذا نابع مِن ثبات التقابل. والتساؤلات المهمة هل يمكن لنا أن نقيس المساحة في القصيدة التفعيلية ؟ وهل نتلمس فيها ذلك التقابل ؟ أين يقع البياض وما مساحته ؟ لِنرسم على سبيل المثال توزيع التفاعيل على الورق لقصيدة للسياب(أحبيني..!) ([1]).

**--.. -----، ---- ---- ----- اه.. زوجتي، قدري أكان الداء**

**----- ---- --- ----- ------ ؟ يقعدني كأني ميت سكران لولاها ؟**

**-----... -- -- ----- ---- -- ------ وهانا... كل من احببت قبلك ما احبوني**

**---- ؟ ---- ------- !! وانت ؟ لعله الاشفاق!!**

**--- ----- ---- لست لأعذرَ اللهَ**

**--- -- --- --- ---، -- ----، ---- ---- ------ إذا ما كان عطفٌ منه، لا الحب، الذي خلاه يسقيني**

**----- -- ---- كؤوسا من نعيمٍ**

**--، ---- ----، ----- اه، هاتي الحب، رويني**

**--، ---- --- ----، ------- به، نامي على صدري، انيميني**

**--- -----، ----- على نهديك، اواها**

**-- ----- ---- ---- ----- ------ ------- من الحرق التي رضعت فؤادي ثمةَ افترست شراييني**

**------ أحبيني**

---- --- -- ----- ---- -- ------ لأني كل مَن احببتُ قبلك ما أحبوني

ومع التدقيق في الشكل نرى ان البياض خالط السواد، وليس ثمة أبعاد واضحة لكلٍّ منهما فمرة تزيد مساحة هذاْ، ومرة ذاك، واختلف عدد التفعيلات بين سطر وآخر، ولم تعد تتناظر لقد صار وجودها أقل ثباتاً، فليس هنالك زوايا لأن الشكل أكثر تبعثراً على سطح الورقة (*).

وبدأ الشكل عند نازك يَتخذُ منحى آخر ويتبين هذا مِن النظر في مجموعتيها (يُغير الوانهُ البَحر 1977 وللصلاة والثورة 1987) (**).

وتكتب نازك في قصيدتها سهر: ([2]).

وانكسرت من حولنا الربى

وانتثرت اقمارنا،

اعمارنا،

اشعارنا

واللون في خدودنا خبا

وأنت ما أهدى لنا القدر

1 - شناشيل ابنة الجلبي (شعر)، بدر شاكر السياب، منشورات دار الطليعة، بيروت، ط1، 1965م: 63.
2 - للصلاة والثورة: 55.

يا مطرَ الحنانِ، يا سهرْ

وفي قصيدتها الماء والبارود ([1]).

يرطبُ الماءُ لإسماعيلَ عينيه،

يديه،

فَمَه،

جبينه

يعطيه ياسمينَهْ

يا هجر الحزينه

وفي قصيدتها سبت التحرير ([2]).

وأطل السبتُ يا صهيون مهلاً

سبتكم أنتم ؟ مضى !

ضاع !

تولى !

وأتانا سبتُنا تحريراً وفُلا

ولم يكن تغير الشكل مفيداً للكاتب فقط في منحه حرية أكبر للتعبير، بل أفاد القارئ والناقد مِن تلكَ التغيرات، إذ منحهما قدرة على معرفة البُعد الثقافي الذي ينطلق مِنه بوصفِه أيقونة دالة ثقافياً ([3])، كما يُقدم لهما فرصة ممارسة التأويل وهذهِ مِن أهم ما جاءتْ بهِ الكتابة، ذلكَ لأن الخطوط ورسمها على الورق تتعلق بالعقلية المنتجة، وفي سياق زمني يعمل بطريقة مزدوجة فمرة يُساعدنا على فهمها ومرة تُساعدنا هي. وهنا يأتي السؤال لماذا كتبتْ نازك مقاطعها الثلاثة السابقة بهذاْ الشكل ؟ وقد يتجه الجواب بنا نحو الكتابة أصلاً وما تتركه مِن أثرٍ على الجوانبِ النفسية والفكرية لدى الأنسان.

وبالنظر إلى مقطوعتها في قصيدة (سهر) نجد انها تُباعد السطر الأول عن بداية الورقة، ثم تعود في السطر الثاني إلى بداية الورقة، لتقول لنا ثمة أشياء كثير يتركها الانكسار، كما أن انكسارَ الشيءِ فقدان جزءٍ مِنه، وهذاْ يؤدي إلى ضياع المفقود وانحسار الموجود، أما في الانتثار فقد احتاجت إلى أن تعود إلى البداية ؛ ذلكَ لأن ثمة علاقة بين الانتثار والمكان، مِن حيثُ حاجته إلى وِسع المكان، وقد لَعِبتْ الفاصلة دوراً فيه فمنحتْ الانتثار شيئاً مِن التتابع، وكانتْ فكرة الرسم للكلمات بهذا الشكل الموجود تدعمها فكرة التقسيم، وهذاْ يتضح في المقطوعة الثانية في قصيدة(الماء والبارود). ولم يكن الاتجاه في مقطوعتها الثالثة تقسيمياً على أساس مادي، كما حدث في مقطوعتيها السابقتين، وإنما كان ذا إرتباطات نفسية، فالسبت في الثقافة اليهودية أصلاً متأصلاً في نفوسهم، لاعتبارات دينية، فهو يوم مقدس عندهم، ولكنها أرادتْ دحض فكرتهم في إمكانية النصر لأنه يومٌ مُبارك عندهم، فأفاد تدرج الكلمات في إنعكاس الحالة النفسية وتقوية المعنى فهو (مضى و ضاع وتولى) وهذهِ المفردات الثلاثة تختلف مِن حيثُ المعنى إذ دحضتْ الشاعرة في مضى، وأرادتْ تقوية معنى الرفض للفكرة أساساً، ولكن ما (يمضي) يُمكنه العودة، فلوحتْ بتعقيد المسألة في (ضاع) ومع إمكانية العثور، ذهبتْ الشاعرة إلى الرفض النهائي وإلى غير رجعة في (تولى).(*) ومع كل المُحاولات التي قام بها شعراؤنا إلا أن الشكل العمودي كان حاضراً حتى مع الكتابةِ على وفقِ

1 - يُغير الوانهُ البَحر، نازك الملائكة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط1، 1977م: 39.

*- يُنظر قصيدة (لقاء للبياتي) لاستزاد ة بما يتعلق بتواجد الشكل على الورق. الاعمال الشعرية، البياتي: 51.

* * - للصلاة والثورة: 66و100 ويُنظر: يُغير الوانهُ البَحر: 60-61 – 75- 87 – 105- 117- 119-142- 183.

2 - يُغير الوانهُ البَحر: 170.

3 - نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة، عبد العظيم رهيف السلطاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2010م: 86.

شكل قصيدة التفعيلة الذي خرج عن ما هو تقليدي. فهذا السياب في قصيدته (مِن رؤيا فوكاي) إذ يُقسمها إلى ثلاثة أقسام مُعطياً عنواناً لكلِّ قسم يأتي الأول مِنها على الشكل التفعيلي في حين يكون القسمان الآخران على البناء العمودي([1]).

أما في قصيدته (بور سعيد) فهو يبدأ البناء بنظام الشطرين مُصرعاً ومُقفياً وَمُستمراً هكذا بصياغة (27) بيتاً ثم ينتقل إلى اعتماد التفعيلة، فيتغير الشكل ليعود إلى ما إنطلق مِنه في (26) بيتاً مِن الأبيات الاخرى، لِيَرجع مرة ثانية إلى الشكل الحر، ثم يختم القصيدة بعودة اخرى إلى نظام الشطرين في (26) بيتاً، وما نراه انه كلما أراد أن يُصعد النغم، وأن يطرح أفكاراً تتعلق بالغضب والموت والثائر يعود إلى الصياغة العمودية للقصيدة ([2]).

ويقصد السياب البناء العمودي ليستعمله في بناء الابيات الاربعة الأولى لقصيدته (رسالة) إذ كتب: ([3]).

رسالةٌ منكِ كاد القلبُ يلثمها لولا الضلوع التي تثنيه ان يثبا

رسالة لم يهبَ الورد مشتعلا فيها ؛ ولم يعبقْ النارنج ملتهبا

لكنها تحمل الطِّيب الذي سكرتْ روحي بهِ ليلَ بُتنا نرقبُ الشهبا

في غابةٍ مِن دخانِ التبغ أزرعها وغابةٍ مِن عبيرٍ مِنك قَد سربا

جاءت رسالتكِ الخضراء كالسعفِ

بل الحيا منه والانسام والمَطَرُ

جاءت لمرتجفِ

على السريرِ، وراء الليل يُحتَضَرُ

لولا هواك وبُقيا فيه من اسفِ

ان لم يروِ هواه منك فهو على الشطين ينتظر

سفينةُ يتشهى ظلها النَّهرُ

ويفعل السياب الشيء ذاته في قصيدته (إقبال والليل)، فأبياتها الثلاثة الأولى تأخذ شكلها العمودي وقافيتها الموحدة(الدال) ثم يعود في المقطع الثالث ليبدأ على شاكلة ما بدأ بالأول بالعدد ذاته والقافية ذاتها ([4]). ويتجه في قصيدته (ليلى) إلى بناء الأبيات الثمانية الأولى بشكلٍ عمودي وبقافية الهمزة، ثم يذهب نحو البناء التفعيلي، ليرجع مخاطباً ليلي ولكن بأربعة أبيات تُشابه في شكلها ونظامها الابيات التي إفتتح بها القصيدة ولكن قافيتها (الدال) ([5]).

وقد زاوجتْ نازك في قصيدتها خمس أغان للألم ([6]). والمتكونة مِن خمسة مقاطع بين أكثر مِن شكلٍ كتابي، إذ كان المقطعان الأول والثاني على البناء التفعيلي الحر، أما في المقطع الثالث فقد اتجهت في صياغته إلى الشكل العمودي للقصيدة، وفي مقطعها الرابع فقد زاوجت بين الشكل الكتابي الحر والشكل العمودي فكتبت: ([7]).

كيف ننسى الالم

كيف ننساه ؟

*- للنظر إلى الأشكال يُرجع إلى المجموعات الشعرية: شجرة القمر: 13 و 75 و131و134 ومجموعتها: قرارة الموجة، نازك الملائكة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1957م:24و 141 و153. ومجموعتها: شظايا ورماد، نازك الملائكة، مطبعة المعارف، بغداد، ط1، 1949م.:152. وأزهار وأساطير، بدر شاكر السياب، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت: 113. ديوان، عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، 1971، مج2/ 11و79و110و118و130.

1 - انشودة المطر، بدر شاكر السياب، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت: 39 - 49.

2 - م. ن: 160 – 171.

3 - إقبال (شعر)، بدر شاكر السياب، منشورات دار الطليعة، بيروت، ط1، حزبران/ 1965: 47.

4 - إقبال (شعر): 58 - 61.

5 - الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب مج 2: 2005.

6 - شجرة القمر: 52- 63.

7 - م. ن: 58.

من يُضيءُ لنا
ليلَ ذكراه ؟
سوف نشربُهُ سوف نأكلُهُ
وسنقفو شُرودَ خُطاه
واذا نمنا كان هيكلُهُ
هو اخرُ شيءٍ نَراه

وتذهب في مقطعها الخامس إلى شكلٍ آخر في تشكيلِ قصيدتها ([1]). فالقصيدة توحي بحريةٍ أكثر في عدد التفعيلات في أسطرها، وانها تخرج مِن النظام العمودي في البناء، ومع ذلكَ فإن الشاعرة بدأت بتساوي التفعيلات وتصريع البيت الأول.

وتزاوج نازك في قصيدتها نداء إلى السعادة فتذهب فيها نحو البناء التفعيلي مذهباً يَطول إلى أن تنتقل إلى نظام الشطرين ولكن بقافية متنوعة وتستمر في(34) بيتاً حتى نهايتها إذ كتبت فيها:([2]).

وسنبني هنا معابدَ بيضا
فوق ارض من الرجاء
غسلت صدرها الفسيحَ العريضا
ادمع الياس والشقاء
علنا مرة نذوق شذاك
بعدها هذ الصدى الطويل
واشفاه الضمأى لشهد نداك
تلمس الكوثر الجميل
في غبار الحياة في مزلق الاي
ام في كل معبرٍ مسكونِ
رن النشيدُ مُختلج التر
ديد نشوان بالاسى والحنين

وتزاوج نازك في قصيدتها(لنفترق)([3]).

لنفترق الان مادام في مُقلتينا بريق
وما دام في قعر كاسي وكاسكَ بعض الرحيق
فعمّا قليل يطلّ الصباح ويخبو القمر
ونلمح في الضوء ما رسمته اكف الضجر
على جبهتينا
وفي شفتينا
وندرك ان الشعور الرقيق
مضى ساخراً وطواهُ القدر

كذلك في قصيدتها الرحيل ([1]).

1 - م. ن: 61.
2 - الأعمال الشعرية الكاملة، نازك، مج 1: 243 – 250.
3 - قرارة الموجة: 71 – 74.

سنرحلُ لا صباح عميقٌ وراءَ السواد
ولم يَبقَ الاّ ضبابٌ يلُفُ الوهاد
ويحلُمُ مكتئباً في عيونٍ طواها السُهَاد
وصغتْ مع الليل اغنيةَ الرحلةِ القادمه
إلى افُقٍ كوكبيَّ السُتُور
يَمُدُّ جذور
وراءَ مسالِكنا القاتمه
نحن توجناك في تهويمة الفجرِ الها
وعلى مذبحك الفضي مرغنا الجباها
يا هوانا يا الم
ومن الكتان والسمسم احرقنا البخورا
ثم قدمنا القرابين ورتلنا السطورا
بابليّاتِ النغم

وكتبت في قصيدتها (ثلاثية في زمن الفراق) وفي القسم الثاني المعنون رسالة مِنه ([2]).

بعد رحيل شاسع ذاهلِ
بعد دُجى ماحلِ
بعد روابي الظما القاتلِ
بعد ذرىً ممحوةٍ، بعد تلال الانتظار
قطار احلامي يداني شُرفات الديار

ويعود البياتي إلى نهر البيضاء في قصيدته (إلى ساهرة) يقوم بتزاوج شكلي: ([3]).

واما استفاق هواك الصبي
فلا ترضعيه دموع الوداع
ولا تفجعيه كحبي المضاع
اخاف عليك ومَ اخاف ؟
وفي شفتيك رحيق زعاف
احس به في دمي كجوع رهيب
وأنفثه من فمي غناء رتيب
* * *
فديتك لا تسهري
وان كان هذا السهر
تغلغل في محجري

1 - م.ن: 149 – 152.
2 - للصلاة والثورة: 117.
3 - ملائكة وشياطين، عبد الوهاب البياتي، بيروت، ط1، 1950: 88.

وحين نقرأ قصيدة غربة الروح للسياب نجد ان التفعيلات متساوية في هذهِ الأسطر الشعرية الثلاثة وهي بداية القصيدة فيقول مِن البسيط:([1]).

يا غربةَ الروح في دنيا من الحجرِ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن
والثلج والقار والفولاذ والضجر، مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن
يا غربة الروح.. لا شمسٌ فائتلقُ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

ويرد البناء على شكل القصيدة العمودية في قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي) ([2]).

واشعلهنَّ ومض البرق ازرق ثم اخضر ثم تنطفئُ
وفتحت السماءُ لغيثِها المدار باباً بعد بابِ
عاد منه النهر يضحك وهو ممتلئُ

وفي القصيدة نفسها يُكرر البناء ([3]).

وارعدت السماء، فطار منها ثمةَ انفجرا
شناشيل ابنة الجلبي
ثم تلوح في الافق

وفي قصيدته (الباب تقرعه الرياح) ([4]).

الباب ما قرعته غيرُ الريح في الليل العميق،
البابُ ما قرعته كفكِ
أين كفُّك والطريق
ناءٍ؟ بحارٌ بيننا، مدنٌ، صحارى من ظلامْ
الريح تحمل لي صدى القبلات منها كالحريق
من نخلةٍ إلى أُخرى ويزهر في الغمام
الباب ما قرعته غير الريح...
اه لعل روحا في الرياح
هامت تمرُّ على المرافئ أو محطات القطار
لتُسائلَ الغرباءَ اعنّي، عن غريبٍ امسِ راح
يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحف في انكسار
هي روح امي هزها الحب العميق
حبُّ الامومة فهي تبكي:
((اه يا ولدي البعيد عن الدّيارِ !

وكذلك في قصيدة (ليلة في باريس) ([5]).

من قبرها، ولعاد عمري في السنين إلى الوراء
تأتين أنت إلى العراق ؟

1 - شناشيل ابنة الجلبي: 82.
2 - م. ن: 6.
3 - م. ن: 19.
4 - م. ن: 26.
5 - شناشيل ابنة الجلبي: 37.

امدُّ من قلبي طريقه
فامشي عليه كأنما هبطتْ عليه من السماء
عشتار فانفجر الربيع لها وبرعمتِ الغصون:
توتٌ ودفلى والنخيل بطلعه عبقَ الهواء
وهو الاصيل وتلك دجلةُ
والنواتيّ الخفاف يردِّدون:

وفي قصيدة (جيكور امي) ([1]).

اه.. لكن الصبى ولى وضاع ؛
الصبى والزمان لن يرجعا بعد،
فقرّي يا ذكريات ونامي

وفي قصيدته كيف لم احببك ؟([2]).

- يا عبير التوت من طوقيهما.. مرغتُ وجهي في خميلة
من شذى العذراء في نهديك –
ضيعتُك، اه يا جميلة !
انه ذنبي الذي لن اغفره !
ثم يقول:
اه كيف ضيعتك يا سرحة خوخٍ مزهرة ؟
اهِ لو عندي بساط الريح ! !
لو عندي الحصانُ الطائرُ ! !
اه لو رجلاي كالأمسِ تُطيقان المسيرا !
لطويتُ الارضَ بحثاً عنكِ
لكنَّ الجسورا
قطّعتها بيننا الاقدار مات الشاعر
فيّ وانسدّت كوى الاحلام
اهٍ يا جميلة !

وفي قصيدة (الغيمة الغريبة) يقول ([3]).

كالنار تطوي نحوك السماءا
لا شرر الزناد
استزيدُ
فالتقي دمي، كغيمة تعيد نفسها للبحر
اتعلم السحابة المرعدة المبرقة المجلجة
بان ماءها سيستحيل غيمة إليها مقبلة،

---

1 - م. ن:80.
2 - م.: 88 – 89.
3 - المعبد الغريق، بدر شاكر السياب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1962م: 42.

تبذله في الفجر
وتلتقي به قبيل العصر ؟

وفي قصيدته (يا نهر) يكتب: ([1]).

كم قبلةٍ عادت دوائر في مياهك مستسره،
دنياه كانت امس فيك، فهل تعود إلى الحياة ؟
ليود من شغف بمائك لو غدا
ظلا يداعب في جنّباتهِ
متعلقا بشراع كل سفينة
ليجاذب الملاح اغنياته
وتلوذ انوار النجوم بصدره
وتراقصُ الامواج من ضحكاته

وكتب في قصيدته (الوصية): ([2]).

يسوق عزرائيل من جموعنا الصفر إلى الجزيره
قاحلةٍ يقهقه الجليد فيها،
يصفر الهواء في عظامنا ويبكي
ماذا لوأن الموت ليس بعده من صحوه

وكتب البياتي في قصيدته (الارض الطيبة) وَيُكرره في النهاية([3]).

وفي قريتي، كان اطفالنا
يغنون للأرض غبّ المطر
وكان الربيع يهز الحياة
بساعده في دروب القمر

* * *

أيا قطرة من عبير
ويا وتراً من حرير
عبى سفح ((حمرين)) يا فتنتي

في قصيدته (إلى ولدي علي) كتب مِن الكامل: ([4]).

ولدي الحبيب
ناديتُ باسمِك، والجليد
كالليل يهبط فوق راسي، كالضباب
كعيون امك في وداعي، كالمغيب
إلى أن يقول في (نهاية)القصيدة.

---

1 - م. ن: 85.
2 - المعبد الغريق: 159.
3 - المجد للأطفال والزينون (شعر)، عبد الوهاب البياتي، مَنشورات مَكتَبة المعارف، بَيروت، ط2، 1958م: 54.
4 - المجد للأطفال والزيتون: 57.

الريح في المنفى تهب، كان شيئاً فيّ مات
أني أبارك، يا صغيري رغم قسوتها، الحياة
فأنا وأنتِ لشعبِنا مُلك، وإن كرِه الطغاة

وعند الذهاب الى مجموعته الشعرية (كتاب البحر1972) التي يعتمد الشاعر فيها تقسيم قصائده تقسيماً عددياً فإن الشاعر يستخدم البناء العمودي في بعض القصائد كما في قصيدته (تحولات نيتوكريس في كتاب الموتى) في المقطعين الأول والرابع والسابع وفي المقطع الثامن يبدا الشاعر بنثر التفعيلات ثم يعود إلى رصِها لنرى كيف شكل ذلك: ([1]).

يختبئ القمر
في شعرها وزنبق السماء
ويحمل الشفق
عبير هذا العالم المغسول بالمطر
وبعد أن ينسدل الستار أبكي وأنا أصغي إلى
العصفور في الأفق يغني – عاشقان التقينا من بعد
ألف سنة في التيه –كنا ها هنا نمارس الحب وكنا
آه كم أحب عينيك وكم أحب أن أقبل الربيع في

ويستمر البناء هكذا حتى (21) سطراً شعرياً([2]) ويمضي البياتي في المزاوجة بين الشكلين في مجموعتيه (كتاب البحر 1972وقمر شيراز 1975) (*).

إن عدم التزام الشعراء بعدد مُحدد مِن التفعيلات في السطر الشعري منَحهم حرية على مستوى التعبير والصياغة، ولم يعد التساوي مِن عدمه يشغل باله، وبات ذهنه أكثر حرية في التحليق فيما يُريد أن يقول وفي طريقة القول، وكان هذا أحد المُعطيات التي تمنحها الكتابية للذي يتعاطون مع الكتابة، إلا إننا قد نلمس في مُنتجهم بعض التزاوج بين الشكل الجديد القائم على عدم الالتفات الى التساوي العددي، وبين ذاك القائم على تساويه، ويبدو أن هذا ينبع مرة من الحاجة التي يفرضها تناول الموضوع، ومرة نفهم ان جيل الرواد عينة الدراسة غير مُنسلخ عن الثقافة القديمة ولا سيما انهم مارسوا الكتابة على شكل القصيدة العمودية.

1 - كتاب البحر، عبد الوهاب البياتي، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1985 م: 9.
2 - م. ن: 16- 17.
(*)- ويستمر الشاعر في الكثير من قصائد المجموع يتناوب بين رصف التفعيلات ونثرها ففي قصيدته (الاميرة والغجري) يمضي في المقطعين (1و6)بالشكل العمودي أما بقية المقاطع فإنه يمضي بالكتابة التفعيلية.كتاب البحر: 21-26.وكذلك قصيدته (سيدة الاقمار السبعة) في مقطعيها (1و5) م.ن:31-35. وفي قصيدته (أحمل موتي أرحل) يزاوج الشاعر بين البنائين في المقطع الاول.م.ن: 41-42. وفي قصيدته (الرحيل إلى مدن العشق) المُتكون من (11) مقطعاً يكون (1و4و11) على البناء العمودي م.ن:51-58-66. وفي قصيدته (المعبودة) فإن المقطع (11) يخرج عن نسق بقية المقاطع من حيثُ الشكل.م. ن: 76.وكانتْ اخر قصائد هذه المجموعة هي (سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية) والمُقسمة إلى (17) مقطعاً في مقاطعها المُرقمة (1و11و12و15) بشكلٍ يختلف عن بقية المقاطع.م. ن: 97-109-111. وثمة تزاوج في المقطع (8) فالقصيدة مُتكون من ثمانية أسطر شعرية يصوغ الشاعر الثلاث الأولى مِنها بشكل يختلف عن بقيتها م. ن: 107.
وفي مجموعته الشعرية (قمر شيراز) يُنظم الشاعر الشكل فيه بالطريقة التي سار عليها في مجموعته السابقة، ففي قصيدته (قراءة في كتاب الطواسين للحلاج) وهي من (10) مقاطع يأتي كلّ من (1و9) بشكلٍ مُغاير عن بقية المقاطع. قمر شيراز، عبد الوهاب البياتي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ط1، 1975م: 29-38. ويأتي المقطع الأول في قصيدة (الموت والقنديل) بالشكل العمودي، في حين يوحي المقطع(11) بالتزاوج الشكلي إذ يبدأ الشاعر بشكل مرصوص ثم ينتقل إلى شكل يتلاعب فيه بالتفعيلات في السطر الواحد م. ن: 45- 55- 56.
وفي قصيدته (القصيدة الاغريقية) وفي المقطع (12) يُساوي الشاعر بين الأسطر الستة الأولى ثم يذهب بعد ذلك إلى التلاعب بطول السطر.م. ن:83-84. ويستمر التلاعب في التساوي بين الأسطر في قصيدة (اولد... وأحترق بحبي) في المقاطع (1و4و11و12) م. ن: 91- 96-103-104.وفي قصيدته (حب تحت المطر) يميل الشاعر إلى أن تتساوى الأسطر في أغلب المقاطع (1و4و11و12و14و15و16) م. ن: 129-145.

**الخاتمة**

- إن تغير الشكل / البناء الخارجي كان الحدث الأهم، وكان سبباً في مُجمل التغيرات التي طرأتْ على قصيدة التفعيلة، سواء أكان في الاطار الخارجي المتوارث(القافية والوزن) أم في الاطار الداخلي الذي يُشكل بِنيتها.
- كانتْ نازك الملائكة الأكثر تجريباً للأشكال انطلاقاً مِن الكتابة على الشكلِ العمودي للقصيدة وحتى الاستقرار لمُمارسة الكتابة على القصيدة التفعيلية.
- لم يكن كل مِن الشعراء عينة الدراسة منسلخين عن الجذور الثقافية للشكل القديم الذي تبنته القصيدة العمودية فهم جيل وسطي لم يأتوا في أعقاب التجربة وإنما كانوا الأساس في ظهورها إلى الساحة الأدبية، وهذاْ واضح بحكم مُمارسة الكتابة.
- لقد أصبح الشكل أيقونة تتمتع بدلالات يُمكن قراءتها، كما يُمكن قراءة الكلمات على سطح الورقة.
- بما ان الشكل الجديد غير نمطي ولا يقوم على مبدأ التناظر فإن عدد التفعيلات اختلفت ما بين سطر وآخر، وهذاْ الاختلاف منح حرية كبيرة للشاعر لان يقول ما يُريد وهذا أحد أهم المُعطيات التي تمنحها الكتابة للذين يتعاطون معها.
- لقد سمح الشكل الجديد بمبدأ التزاوج الشكلي في القصيدة الواحدة، وقد حدث هذاْ مع الشعراء عينة الدراسة ذلك لأن؛ التحرر وكسر القيود منذ بداية مُمارسة فعل الكتابة على الشكل المُتبني للتفعيلة أخرج الشاعر مِن الالتزام إلى التمرد، وصار بالإمكان التجريب.
- أسهمت قصيدة التفعيلة في تغير النظرة إلى المكان / سطح الورقة، فتزاحم كل مِن البياض والسواد، وتوزيع التفعيلات داخلها، فجعل مِنها فضاءً كاملاً يُسهم في فتح الآفاق لدراسات متنوعة.
- يتضح من لجوء الشعراء إلى المُزاوجة بين الشكلين الجديد / التفعيلي والقديم / العمودي أن ثمة بُد ثقافي يحركم يرتبط بالقراءات الاولى وما تربوا عليه من موروث، إذ مارسوا الكتابة العمودية للقصيدة، وهذاْ قد يسحبهم بين الحين والآخر نحو تلكَ المناطق الموروثة في الدماغ التي تشق نحو للخروج عن طريق تفلتات، مرة يستدعيها العامل النفسي، ومرة لإثبات عدم الانقطاع وقدرة التمكن، وثالثة يستدعيها الشكل والصياغة

**المصادر**


- أزهار وأساطير، بدر شاكر السياب، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.
- إقبال (شعر)، بدر شاكر السياب، منشورات دار الطليعة، بيروت، ط1، حزيران/ 1965م.
- انشودة المطر، بدر شاكر السياب، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.
- بِنية النص السردي مِن منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1993م.
- تحليل النص الشعري " بنية القصيدة "، يوري لوتمان، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995م.
- تحولات الشعرية العربية، صلاح فضل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013 م.
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 2008م.
- ديوان، عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، 1971م
- شجرة القمر، نازك الملائكة(شعر)، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1968م.
- شظايا ورماد، نازك الملائكة، مطبعة المعارف، بغداد، ط1، 1949م.
- الشعر بين الرؤية والتشكيل، عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط1، 1981م.

- الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها الرومانسية العربية، محمد بنيس، دار توبقال الدار البيضاء – المغرب، ط3، 2001م.
- الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990م.
- الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م.
- الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكَري، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1991م.
- شناشيل ابنة الجلبي (شعر)، بدر شاكر السياب، منشورات دار الطليعة، بيروت، ط1، 1965م.
- شيفرة أدونيس الشعرية سيمياء الدال ولعبة المعنى، محمد صابر عبيد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
- القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، أمبرتو إيكو، ترجمة أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996م.
- قرارة الموجة، نازك الملائكة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1957م
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، د. ت.
- قمر شيراز، عبد الوهاب البياتي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ط1، 1975م.
- كتاب السياب النثري، حسن الغرفي، كلية الآداب، فاس، 1986م.
- كتاب البحر، عبد الوهاب البياتي، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1985 م.
- كلمات لا تموت، عبد الوهاب البياتي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1960م.
- للصلاة والثورة، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1978م.
- المجد للأطفال والزيتون (شعر)، عبد الوهاب البياتي، مَنشورات مَكتَبة المعارف، بَيروت، ط2، 1958م.
- المعبد الغريق، ، بدر شاكر السياب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1962م.
- ملائكة وشياطين، عبد الوهاب البياتي، بيروت، ط1، 1950.
- موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، كلية الآداب، جامعة حلب، 1996م.
- نازك الملائكة بين الكتابية وتأنيث القصيدة، عبد العظيم رهيف السلطاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2010م.
- يُغير الوانهُ البَحر، نازك الملائكة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط1، 1977م.