

الأستاذ المساعد
د. علي عبد رمضان
كلية التربية للعلوم الإنسانية
جامعة البصرة

جماليات التجربة العروضية للقصيدة القصيرة في الشعر العراقي المعاصر؛ الشعراء ما بعد الرواد

المُلخَص

يتناول هذا البحث التجربة العروضية للقصيدة القصيرة في الشعر العراقي المعاصر عند الشعراء ما بعد الرواد. وهو دراسة تبحث الإيقاع العروضي لهذه القصيدة وظواهر تشكله فيها ومدى فاعليته كعنصر من عناصرها الشعرية. وقد وقف البحث عند النسق العروضي لبحث أهم الأوزان التي شهدتها تجربة القصيدة القصيرة وبيان إمكاناتها الإيقاعية وحركيتها المتسقة مع التعبير ومقتضى الدلالة والإيجاء وكيف يصير النمط الإيقاعي جزءاً مهماً من التجربة الشعرية ينبع منها ويتشكل في جوها. وقد تتبع البحث تحول الإيقاع أو ما يعرف بالتداخل بين وزنين في القصيدة الواحدة وهو تقنية عروضية استدعتها تعبيرية القصيدة وجوها الشعوري فوظفها الشعراء في بعض قصائدهم بحسب مقتضيات نمو القصيدة وتحول الدلالة والانفعال فيها مما أسهم في تنوع الإيقاع وإنعاشه وثراء إيجاءاته داخل القصيدة. ودرس البحث ظاهرة عروضية أخرى هي التدوير وأشكال وروده في القصيدة وضروراته التعبيرية وعلاقته بالجملة الشعرية وتأثره بالدق الشعري داخل القصيدة فكان تقنية مهمة أخرى حفلت بها قصائد الشعراء وهي تؤثت مستوياتها التعبيرية النابعة من روح التجربة الشعرية وجمالياتها. وفي ذلك كله درس البحث على الوظيفة الجمالية للظاهرة العروضية في هذه القصيدة وكشف دورها التعبيري والإيجائي النابع من تجربتها الشعرية ذاتها.

ABSTRACT

Aesthetics of the prosodic Experience of contemporary Iraqi Short Poems

(PH.D) Ali Abid Ramadhan .Iraq - Basra University of Education for Human Sciences.

This research is about the prosodic experience of the contemporary Iraqi poems of the poets who came after the pioneers. It shows how prosody is formed and how effective it is in the poem. It studies the important measures of prosody in the short poems and shows how it is harmonious with the linguistic expression, denotation and connotation. The research tackles how two measures can overlap in one poem. This overlap is a new technique that is called for by the atmosphere of the poem and its expressiveness, and it is made use of by a few poets in order to give variety to rhythm and enrich its connotations. The study, then, investigates another prosodic phenomenon, that is the running on of the poem, its significance and its relation to the line of poetry. The research shows how the running on of the lines adds a lot to the aestheticism of the poem and its expressiveness. So, the research studies the aesthetic function of prosody in short poems.

مقدمة

القصيدة القصيرة هي شكل شعري جديد من أشكال الصياغة الشعرية ولد تحت عباءة قصيدة الشعر الحر (التفعيلة) التي جاء بها الشعراء الرواد السياب ونازك والبياتي وبلند. وقد جاءت وكأنها حركة متمردة قام بها جيل الستينيات من الشعراء تمردوا فيها على القصيدة الأم (قصيدة التفعيلة) في كثير من جوانبها الشكلية والجوهرية، بعد أن وجدوا الحاجة ماسة إلى شكل شعري يستوعب تجاربهم الشعرية المكثفة ودفقاتهم الشعورية السريعة التي لا تتطلب قصيدة طويلة لتستوفيها، بل اكتفت ببضعة أسطر تحتوي تجربة الشاعر وتعبّر عنها بنجاح، وليس القصد موقوفاً هنا على كم الأسطر أو عددها بقدر ما يكون المحك هو أن "الشكل والمحتوى مندمجان في عملية الخلق الفني. عندما يسيطر الشكل على المحتوى (الفكرة)، أي عندما يمكن حصر المحتوى بدفقة فكرية واحدة ناضجة البداية والنهاية، كأن ترى في وحدة بيّنة، عندها يمكن القول أننا أمام القصيدة القصيرة"^(١). فالقصيدة على قصرها تمثل بناء متكاملًا له خصوصيته التعبيرية والفكرية فهي تعبر عن موقف واحد أو فكرة أو حالة شعورية واحدة، ومن ثم فإن تجربتها تكون محدودة وملمومة لا تقتضي التوسع والتنوع التعبيري كما هو الحال في القصيدة الطويلة. ولذلك فإن الفكرة فيها تسير نامية من البداية إلى النهاية في توتر ذهني واحد مبتعدة عن التعقيد والتشعب موظفة التركيز اللغوي وتكثيف الصورة والنمو المتكامل السريع حتى بلوغ النهاية. وهذا الشكل يتطلب وعياً جمالياً ومهارة من الشاعر تراعي مجمل حركة القصيدة من البداية إلى النهاية، بدءاً من العنوان والاهتمام به ومروراً بالمضمون وتكثيفه وتخير التعبير المناسب والصورة المستوفية له بدقة والنمط الإيقاعي الذي يجاري حركته، إلى النهاية الناجحة التي يتوقف عندها هذا الدفق الشعري والبناء المتنامي حتى نحس عندها أن القصيدة بلغت تكاملها وحققت تأثيرها الجمالي عبر عنصر الضربة، أو المفاجأة التي بدورها تتطلب مهارة مضاعفة من الشاعر وبها تتميز القصيدة القصيرة وعندها تبلغ كمالها التعبيري وتحرز دهشتها وتأثيرها.

والبنية اللغوية المكثفة للقصيدة القصيرة تأتي منتظمة زمانياً بنظام الوزن الشعري (البنية العروضية) الذي تحدده التفعيلة وترسم مساره على قدر التعبير في كل سطر من أسطر القصيدة فتأتي الألفاظ داخله تحت مظلته متفاعلة فيما بينها على وفق هذا النسق أو ذاك لتعطي مضمونا شعريا نابعا من جو القصيدة ينقل التجربة ويصورها بشكل فاعل

ومؤثر. وهنا تتضح أهمية النسق الإيقاعي (الوزن) في توجيه بنية القصيدة ونمو حركتها، و هذا النسق هو في ذاته يكتسب خصوصية نابعة من تجربة القصيدة فهي التي تتخيره وتحدد مساره في كل دفقة من دفتاتها؛ إذ لا يمكن فصله منها، كما لا يمكن قياس فاعليته خارجا عنها. وبذلك كان لكل قصيدة نغمها الخاص بها وتوقعها الذي تتميز به عن غيرها بما هي تجربة خاصة نابعة من حالة شعورية خاصة.

المبحث الأول. الأنساق العروضية وفاعلية تشكلاتها في القصيدة القصيرة:

كثر استعمال شعراء قصيدة التفعيلة للبحور الصافية دون المركبة بشكل لافت. وإذا كانت الناقدة نازك الملائكة تعلق هذه الكثرة بأن الشاعر يجد فيها يسرا وحرية أكبر في التعبير^(٢) فهذا لا يعني أن الشعراء لم يستعملوا البحور (المركبة). ك(الطويل)، و(البسيط)، و(السريع). فهم نظموا عليها بعض قصائدهم ولكن بنسبة ضئيلة. وبالإضافة إلى اليسر والحرية التي تحدثت عنهما نازك الملائكة يبدو أن هؤلاء الشعراء في ميلهم للبحور الصافية وما يوفره توالي النغمة الموحدة فيها (التفعيلة) على امتداد أسطرهم الشعرية من انتظام إيقاعي بارز ومتسق، وجدوا إمكانات إيقاعية مهمة لهذا التوالي تستوعب جملهم الشعرية ومستوياتها الشعورية والتعبيرية، وهي إمكانات يقتضيها التعبير في كل سطر بحسب قصره أو امتداده فقد تغير من سطر إلى آخر وهذا ثراء إيقاعي يعكس بالإيجاب على بنية القصيدة وتشكيلها ككل. فتوالي التفعيلة الواحدة يحفظ جوهر الدفق الإيقاعي واتساقه فيما يفتح الباب طبعاً لتلوين الإيقاع ومرونته نتيجة التغييرات والانزياحات العروضية التي تتاح للشاعر في تعبيره. وقد تختفي فاعلية هذه الإمكانيات وتقل فرص توظيفها مع البحور المركبة؛ إذ على الشاعر أن يحافظ مضطراً على التوالي تفعيلتين مختلفتين قد لا يحتاجه سطره الشعري أحياناً وأن يوائم بين تغييراتهما ليحافظ أيضاً على جوهر نسقهما الإيقاعي. وهذا جهد مضاعف يؤثر بشكل أكيد على الدفقة الشعورية والتعبيرية ومستوياتها في كل سطر، وهو جهد أظن أن الشاعر في غنى عنه.

أولاً. سياق المتدارك:

يتصدر المتدارك المرتبة الأولى بين الأوزان الصافية وحتى المركبة التي جاءت عليها قصائد الشعراء هنا، والتفعيلة الأصلية للمتدارك هي (فاعلن) بطيئة نسبياً تتصف بالهدوء والرتابة؛ إذ توائم حركتها الزمانية الممتدة السرد والوصف، ومما يزيد في استطالتها

الإيقاعية هو خضوعها أحياناً لعلّة زيادة هي (التذييل = فاعلان) وأحياناً يرافق هذه العلة زحاف (الخبّن) = (فَعْلان) ليمنحها مسحة من التموج فيكسر رتابتها وبطأها. وعلّة التذييل هذه تأتي في أواخر الأسطر لتضيف مدّاً صوتياً وزمناً للتفجيلة بعد تواليها الرتيب يفيد منه الشاعر في تشكيل مستوى إيقاعي ممتد يحكي صورة المعنى الذي يريد التعبير عنه. يقول: (سامي مهدي) في قصيدته القصيرة: (ليلة باردة)^(٢):

فَاعِلِن فَعِلِن فَاعِلان	مَوْحِشْ هُو هَذَا الظَّلَامُ
فَعِلُنْ فَاعِلِنْ فَاعِ	وَمَمْضٌ هُو الْبَرْدُ
لُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلان	لَكِنِّي اسْتَضِيئُ
فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ	بِرِفاقِي إِذا أَضْحِكُوا،
فَاعِلِنْ فَاعِلِنْ	حِينَ نَأوِي إِلى مَلْجَأٍ بارِدٍ لِنَنا
فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلان	مَوْحِشٌ هُو هَذَا الظَّلَامُ
فَعِلِن فَاعِلِن فَعِلِن	وَلِنا تَحْتَ قَبْتِهِ
فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلان	ما نؤَسِّسُ مِنَ الْفَةِ وَنِظامُ

إن إيقاع القصيدة كان أكثر ميلاً إلى الهدوء والرتابة وهذا ما يتطلبه أسلوب (السرد) الذي نهجه الشاعر في قصيدته هذه وقد تكررت فيها الوحدة الإيقاعية الصحيحة (فاعلن) أكثر من التفجيلة المخبونة (فعلن) وهذا ما يجعل قراءتها تتطلب زمناً أطول وهدوءاً أكثر في رتابة واضحة، وهو ما يتطلبه الجو التعبيري للقصيدة ومن ثم فلا بد للإيقاع من أن يتجاوب مع هذا الجو ويتمثله ليشكل صورة صوتية لهدوء الظلام وبرده وسكونه الممتد. ويتسق عنوان القصيدة مع حركة إيقاعها وموافقها لدلالة هذا العنوان (ليلة باردة) والحالة الشعورية التي يوحي بها. وكذلك الجو الذي تصوره القصيدة. ولا نغفل ما لشيوع حروف (المد) في هذه القصيدة من أثر في إضفاء صفة التراخي والبطء على القصيدة. وكذلك علة (التذييل) التي لحقت أربع تفجيلات هي في قوافي السطر الأول، والخامس، والسادس، والثامن؛ إذ يتضاعف هذا الهدوء في بعض النهايات التي تأتي (مذيلة) فيسهم المقطع الطويل المختوم بالسكان في مد الصوت طويلاً هادئاً عند تلك الوقفات، كما أن ألفاظ القوافي تبيض بديمومة معانيها وبدلالة الهدوء والسكينة الموافقة لدلالة هدوء الظلام وسكينته واستطالتهن، في حين أنّ (فاعلن) تفقد الكثير من رتابتها وانبساطها إذا أصيبت بزحاف (الخبّن) فتصبح (فَعِلُنْ).

وهنا يقوم الزحاف باختزال زمن تفعيله المتدارك إذ يجنح بها إلى خفة الإيقاع وسرعته. وهي مرونة تخضع لها التفعيله بحكم طبيعة التعبير الذي يصور حركة الفعل ويجسدها ليسهم في تشكيل الصورة بحركية متوالية. يقول كاظم الحجاج في قصيدته: (تعكير)^(٤)

مَا أَسْهَلَ أَنْ يُلْقَى حَجْرٌ فِي الْمَاءِ فَعَلْنُ فَعَلْنُ فَعَلْنُ فَعَلْنُ فَعَلَانُ
لِيُشَوِّهَ وَجْهَ الْبَدْرِ! فَعَلْنُ فَعَلْنُ فَعَلْنُ فَعَلَانُ

في هذه القصيدة سرعة إيقاعية متولدة من زحاف (الخبن) الذي أصاب التفعيله (فاعلن). وكذلك قلة حروف (المد) أو انتفاء دورها. كما أن تعاقب التفعيله الزاحفة أعطى نوعاً من الإيقاع المتماوج والمتعاقب سرعة. وقد جاءت الموسيقى مكمله لصورة (تعكر الماء) التي تسرع في تشويه وجه البدر. وإن تعاقب الزحاف ضيق المسافة الزمنية بين الكلمات وأسرع في تواليها وعكس الموقف النفسي المتوتر والمنفعل إزاء إفساد جمال الأشياء وصفائها. وهذه المرونة الإيقاعية التي يوفرها الزحاف في ثنايا السطر الشعري يقتضيها التعبير فتأتي موظفة بصورة جمالية معبرة، وإضافة إلى الزحاف هنا نجد التشعيت (قطع رأس الوند المجموع من فاعلن لتصبح فَعْلُنْ) وهي ترد في أثناء السطر الشعري لتؤدي دورها الإيقاعي أيضاً وكثيراً ما تتعاضد مع هذين التغيرين العروضيين الاستطلاات المقطعية التي تمنحها علل الزيادة في نهايات أسطر القصيدة، وكذلك حضور بعض المقاطع كأجزاء مفصلية (مفاصل إيقاعية) تضبط إيقاع العبارة في دائرة الوزن نفسه وهو المتدارك إذ تحافظ هذه المقاطع المفصلية على روح الوزن فلا تُخرج العبارة عن السياق الوزني الذي تتشكل القصيدة فيه فيسير الإيقاع بمديات يقتضيها التعبير الشعري وجوه الشعوري ومثل هذا ما نجده في قصيدة يوسف الصائغ (موت كرسي)^(٥):

كـرـسـيُّ فَعْلَانُ فَعُ
خَشَبِيُّ فَعْلَانُ فَعُ
مَنَسِيُّ .. عِنْدَ الْبَابِ فَعْلَانُ فَعْلَانُ فَعْلَانُ
مَضْتَوِحِ الْكُفَيِّ فَعْلَانُ فَعْلَانُ فَعْلَانُ
يَتَطَلَّعُ لِلْعَالَمِ بِاسْتِغْرَابٍ فَعْلَانُ فَعْلَانُ فَعْلَانُ
مَرَّتْ سَنَتَانِ، فَعْلَانُ فَعْلَانُ

فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ	والكُرْسِيُّ الْخَشَبِيُّ لَدَى الْبَابِ
فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ	مَشْأُولُ الْكَافِّينِ
فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ	مَكْسُورُ الْقَدَمِينَ
فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ	أَوَّلَ أَمْسٍ
.....
لُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ	أَغْمَضَ عَيْنَيْهِ الْكُرْسِيُّ
.....
لُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ	وَمَمَاتٌ

في هذه القصيدة تتبدى فاعلية التغييرات العروضية تلك في تشكيل البنية العروضية للقصيدة وهي بنية نابغة من مقتضى التعبير والدلالة في كل سطر؛ إذ تتشكل بمقاسات الجملة الشعرية ذاتها ولم تكن مفروضة عليها من الخارج سواء أكان السطر لفظة واحدة أم عبارة تتشكل من أكثر من لفظة فعلى سبيل المثال: الدلالة الحركية للسطر (يَتَطَّلَعُ لِلْعَالَمِ بِاسْتِغْرَابٍ) اقتضت شيوع التفعيلة المزاخفة (فَعْلُنْ) وتواترها وهو ما يناسب ديمومة التطلع لتنتهي مشعثة بمقطع طويل يوفره التذييل (فَعْلَانْ) لتتفق مع استطالة الاستغراب وسكونه. وهذا يباين ما تقتضيه أسطر أخرى من القصيدة ذاتها دالة على ديمومة حالة الجمود والسكون وانتهاء حركة المشلول كما في الأسطر: (مَنْسِيٌّ عِنْدَ الْبَابِ / مَشْلُولُ الْكَافِّينِ / مَكْسُورُ الْقَدَمِينَ / ..) وهي أسطر شاعت فيها (فَعْلُنْ) الساكنة لتخلق ايقاعا يحكي صورة المشلول المقعد.

ثانياً. سياق الرجز:

ولسياق الرجز حضوره الكبير أيضاً في تجارب الشعراء العروضية وقد أفادوا من تشكيلاته الإيقاعية المتنوعة في التعبير عن تجاربهم. فقد تميز هذا البحر بكثرة تغييراته العروضية نتيجة لإصابة تفعيلته (مستعلن) بالزخافات والعلل. مما أكسبه تنوعاً موسيقياً واضحاً وحركية تستوعب نمو القصيدة ومستوى توترها. كما في قصيدة حسب الشيخ جعفر: (إلى المنفى) ^(١):

مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ	لَمَحْتُ فِي الْمَحْطَةِ الْحُطَيْئَةِ
---	--

مُسْتَفْعَلُنْ فَعُولُ
 مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَعَلٍ
 مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ
 مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعُولُ
 مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ
 مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعُولُ
 مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ
 مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعُولُ

كالتَّائِه الطَّرِيدُ
 يُعْبَى الخُرَجُ بما يَخْفُ من حَشْفٍ
 مُحَاذِرًا مَزَاعِمَ (الغَطَارِفَةُ) ..
 قُلْتُ: إلى أَيَّن أَبِي الفَصِيحِ؟
 قَالَ: إلى حَيْثُ ارْتَمَى المَرْمَى
 وَأَلْقَتْ رَحَالَهَا السَّكَّ
 أَمَّتْ دِحُّ التَّمْرِ،
 وَأَهْجُو العَسْجَدِ القَبِيحِ

إن هذا النمط الذي تسود فيه تفعيلة الرجز (مستفعلن) قد تنتهي بعض أسطره الشعرية بتفعيلة غريبة عن تفعيلة الرجز كما هي الحال مع (فعو) ، و(فعول) ولكنها متسقة مع إيقاع السطر ولا تنبؤ عن النغم المتناوب في السطر الشعري. وهذا يعني أن هؤلاء الشعراء لم يلتزموا تماما بنمطية الوزن الشعري العروضية بل جعلوا لجو القصيدة وأفقها التعبيري نصيبا كبيرا في توجيه مسارها الإيقاعي و تحديد شكل نهايات جملهم العروضية بما يتطلبه التعبير وتستدعيه الدلالة؛ وهذا لا يقتصر على النهايات فقط بل نشهد صورا أخرى لحركية الإيقاع هذه حاضرة في أسطر القصيدة، متمثلة بالانزياحات العروضية التي تصيب التفعيلات داخل الأسطر لتكسر نمطيتها فتكون متجاوبة مع التعبير ناهضة في تشكل الدلالة. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد:

في مواسم التعب^(٧):

مُسْتَفْعَلُنْ
 لَنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ
 مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ
 فَعُولُنْ فَا ..
 لَنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ

اللُّهُ
 لَوْ فَصَلْتُ جِلْدِي مِثْلَمَا أَشَاءُ
 إِذْنُ تَمَّ دَدْتُ
 اسْتَطَلْتُ ..
 أَرْخَيْتُ شَرَايِينِي

تورق ما تشاء... مُستعلن مُتفعل..

فهنا دخل زحاف الخبن على (مُستفعلن) فاصبحت (مُتفعلن) وكذلك زحاف الطي و علة القطع في نهايتي السطر الثاني والأخير (أشياء) إذ جاءت التفعيلة مقطوعة مخبونة (مخلّعة)، وكذلك تخلل السطرين الرابع والخامس زيادة (سبب خفيف) كمفصل إيقاعي يضاعف الزمن الإيقاعي للتفعيلة ومن ثم السطر وهو ما تتطلبه دلالة الفعلين (استطلت... و أرخيت) ومثلهما لفظ (شراييني) الذي أضاف مقطعين عروضيين للسطر أيضا ليستوعب الإيقاع صورة تمدد الشرايين واستطالتهما . وهذا ما أكسب القصيدة طابعها الإيقاعي الخاص بها المعبر عن دلالتها، وهو إيقاع لم تقيده النمطية العروضية المعتادة بل القصيدة هي التي طوعت العروض لخدمتها فأنتجته. وقد عد محمد كنوني مثل هذا ناتجا إبداعيا يخضع لمقتضيات فنية خارجة عن سلطة المقاييس العروضية^(٨). إن التعبير الشعري في القصيدة قد يختزل التفعيلة بالزحاف أو يمد زمنها بالزيادة ليعطي القصيدة بنيتها الإيقاعية التي تتأى بها عن الرتابة والجمود. وهي بنية ليست بعيدة عن الحالة النفسية والشعورية التي تصدر عنها القصيدة. فهذا التعاقب الإيقاعي الذي جاء في الأسطر واكب صورة الحلم أو الأمنية التي تراود الشاعر وهي تتحقق على شكل دفعات أو مراحل كل مرحلة تفضي الى الأخرى لتتم عنده لذة الراحة والتخلص من التعب. وقد أفاد رواد القصيدة القصيرة من كل ما تفسحه لهم التغييرات العروضية في تفعيلات البحور التي نظموا قصائدهم عليها ومنها الرجز واستثمروها بفاعلية عالية دون تحفظ بل زادوا عليها بعض أشكال الخروج على المعتاد منها مع الحفاظ على جوهر إيقاع النسق الوزني الذي تسيير فيه قصائدهم فجاءت موظفة بدقة في تعبيرهم بحيث تشكل إيقاع السطر والعبارة كما يريده المعنى وكما يقتضيه جوه الانفعالي الذي يدور فيه. وهذا ما نجده في قصيدة محمود البريكان (ارتسام)^(٩):

مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ	فِي الْمَطْعَمِ الصَّاحِبِ
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ	أَطَّلَ مِنْ خَلْفِ الزُّجَاجِ عَابِرٌ صَغِيرٌ
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ	بِوَجْهِهِ الشَّاحِبِ
مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ	أَطَّلَ لِحُظَّتَيْنِ

أَسْقَطَ قَطْرَتَيْنِ
مَنْ مَطَّرَ عَلَى الزُّجَاجِ الْبَارِدِ الْقَاسِيِ
أَعْمَدَ نَظْرَتَيْنِ فِي الْأَطْبَاقِ نَهْمَتَيْنِ
وَحَكَّ أَنْضَاً وَسِخَاً قَصِيرَ
بِبَارِدِ الزُّجَاجِ لَكِنْ أَعْيَنَ النَّاسَ
هَمَّتْ بِهِ فِغَابِ
وظَلَّ رَسْمٌ وَجْهَهُ الْهَارِبُ
عَلَى زُجَاجِ الْمَطْعَمِ الصَّاحِبِ
كَالْوَسْمِ فِي الضَّبَابِ.

يوظف الشاعر هنا تفعيلة الرجز (مُسْتَفْعِلُنْ) ومتغيراتها (مُتَفَعِّلُنْ المخبونة ومُسْتَفْعِلُنْ المطوية) مع خاصية القطع المقطعي التي شهدتها نهايات الأسطر، ليشكل إيقاعاً مضمناً بالجو الشعوري للعبارات وموحياً بأفقها التعبيري فتجيء (مستفعلن) ذات الوقع الصلب والزخم الصوتي المميز في مواضع تقتضيها الدلالة كما في السطرين الأول والثاني عشر (المطعم الصاحب). وكذلك في السطر الثاني (خلف الزجاج) الذي يجده هذا الصغير حاجزاً منيعاً لا يخترق فهو قاس بارد صلب فتناسب معه إيقاع (مستفعلن) الشديد، ومثله في الشدة والقسوة أيضاً تعبير (الزجاج البارد القاسي / أعين الناس / همت به)، وكذلك عبارة (كالوسم في الضباب) الدالة على الثبات. أما صور التفعيلة المزاحفة فقد حضرت في الأسطر بنسبة أكبر من السالمة متراوحة بين (مُتَفَعِّلُنْ وَمُسْتَفْعِلُنْ) المزاحفتين لخلق نوع من التموج الإيقاعي الداخلي لهذه التفعيلة. وهذا التموج كثيراً ما يتطلبه النمط الحركي للصورة الشعرية في القصيدة وهذا ما يمنح الأسطر إيقاعاً مرناً وبطيئاً يتناسب مع حركة الطفل الصغير وأفعاله وبؤس حاله وحزنه كما تؤديها الصيغ الفعلية والألفاظ الأخرى في الأسطر. وهكذا يتشكل إيقاع الأسطر متواتراً حتى نهاياتها التي جاءت بمقاطع مجتزأة مبتورة من التفعيلة مشكلةً أضرباً متنوعة تنهي إيقاع السطر بوقفات تعزز دلالة لفضلة الوقفة وأفقها التعبيري وتؤكد حتى نكون أمام صورة جزئية مهمة في تشكيل القصيدة لنتحول بعدها في سطر تال إلى صورة أخرى، وهكذا تتثال الصور الجزئية المتوالية سطراً بعد سطر

في مستوى إيقاعي يحتضن المعنى ويوحي بالجو الشعوري المثقل بالحزن المصور لحال هذا الصغير. إن جمالية الإيقاع العروضي تبدو في هذا التوظيف الرائع وإدراك القيم الإيقاعية للتفعيلة سالمة أو متغيرة بما يتطلبه التعبير.

ثالثاً. سياق المتقارب:

وكان سياق المتقارب أيضاً حاضراً في كثير من التجارب العروضية للشعراء الذين كتبوا القصيدة القصيرة. وتتميز تفعيلته (فعولن) في تعاقبها بانسيابية واضحة وتدفق مستمر وتوالٍ منسجم لتشكل إيقاعاً ذا دفعات تجري بمستوى نغمي منبسط ومتحدر سلس تعانق الالفاظ المنتظمة عليه بعضها بعضاً في انسجام صوتي ونمو دلالي وهو أيضاً بانسيابيته يعكس الحالة الشعورية أو الموقف النفسي الذي يحمله التعبير في السطر الشعري. ولعل انسيابية هذا الوزن وتدفقه الرتيب كان وراء نجاحه في تقديم فكرة القصيدة تقديماً نامياً ومتطوراً على وتيرة إيقاعية واحدة وان دخل هذه التفعيلة زحاف القبض (فَعُولُ)، أو علة القصر (فَعُولُ)، أو علة الحذف (فَعُو) فهذه التحولات لا تغير من وتيرته الإيقاعية المناسبة إلا في تقليص زمنها وفق ما تقتضيه العبارة. يقول سامي مهدي في قصيدته (السؤال الكبير)^(١٠):

تَطوُلُ ذراعِي وتَمْتَدُّ حَتَّى أَقاصِي الفِضاءِ الأَخِيرِ	فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
ولِكنَّها تَتَحَبَّبُ بَيْنَ المَجْرَاتِ،	فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَـ
تَغرقُ في حَلِكَةٍ من فِراغٍ وِبَرْدِ	عَوْلُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
وتَرْتدُّ باحثة حَوْلها عن مَصيرِ	فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
كأني بَها تَسْتَجِيرُ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
كأني بَها تَتَلَوَّى وتَصْرخُ بي	فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُو
مِنذُ سَبْعَةِ آلافِ عامٍ وأنتِ تُحَدِّقُ في كوكبٍ يَضمحلُّ	لُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
وتَنسَى جِوابَ السُّؤالِ الأَخِيرِ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

فوزن المتقارب هنا حاكي بإيقاعه تعبيرية النص، فهو بتدفقه الهادئ المناسب وسلطة تفعيلته التامة السالمة حكي حركة المعنى في النص ووافق هدوءها وانسيابها المشتغل على الشعور بتلاشي وجود الإنسان وضياعه شيئاً فشيئاً في هذا الكون النسيح دون أن يعي حقيقة

وجوده وهذا ما يتطلب بطلاناً إيقاعياً حكمته طريقة التعبير عن فكرة القصيدة. ولا نغفل القافية (المقيدة) التي خدمت الأسطر بأن جاءت اللفظة الأنسب لنهاية الأسطر الدلالية والإيقاعية في لحظة واحدة؛ إذ قدمت هي الأخرى طاقة تعبيرية وإيقاعية رائعة بتشكيل (فعلٍ) الدالة بامتدادها الصوتي على ديمومة الحدث فهي تتضافر مع اللفظة نفسها ومع دلالتها المعنوية التي أمدّ بها الشاعر نصه. وهي دلالة حيرة الإنسان أمام زواله الدائب وضعفه ونكوصه المستديم وضياعه في هذا الفضاء الهائل فقد تضافر هنا المد المضاعف في نهاية القافية مع إيقاع (فعلٍ) الممتد في فضاء مفتوح، (الخير، المصير، الكبير، تستجير..).

إن رتبة تفعيله المتقارب وانسيابها الذي اكتسبته من بنيتها المقطعية الصوتية (فَ عُوْلُنْ = مقطع قصير ثم مقطعان طويلان؛ إذ تمثل دفقة قصيرة تتلوها دفتان كبيرتان متطابقتان) جعلها تشكل بتواليها نغماً خفيضاً متحدرًا، ومهما أصابها من تغيرات عروضية حتى لو قللت زمنها فإن هذه التفعيله تبقى محافظة على استطالتها الصوتية وهدوئها والسبب هو أن هذه التفعيله تعوض ما يحذف منها بحروف المد ويبدو أن بنيتها المقطعية (أقصد التفعيله) هي التي تستدعي العبارة التي تكثر فيها حروف المد ومن ثم توفر فضاءات صوتية مناسبة لانسيابية النغم وتحدره وهي فضاءات تستوعب حركية المعنى وتراتبيتها في العبارة الشعرية، كما في قصيدة زهور دكسن (سواي) ⁽¹¹⁾:

سَـوَـيَ فَعُوْلُنْ

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ	سَـوَـيَ الَّتِي أَقْحَمْتَنِي بِبَرْدِ السُّؤَالِ
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ	سَـوَـيَ الَّتِي أَضْرَمْتَ شَجَرَ الْإِنْفِعَالِ
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ ..	وَمَنْ غَرَبْتَنِي..
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ ..	وَمَنْ بَادَهْتَنِي..
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ ..	بِمَا سَـيَـوُولُ..
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ ..	وَمَا كَانَ.. أَلْ.

فمن خلال هذه الفضاءات التي يوفرها المد في العبارة نجد سلطة نغمة المتقارب حاضرة بتعاقبها من مبدأ السطر حتى منتهاه لتحكم سياق العبارة بإيقاع هادئ رتيب ينهي بوقفة

يمتد عندها الصوت وهو ما يوفره تشكيل فَعولٍ المقصورة، وهذا الانسجام الصوتي بين بنية التفعيلة وبنية اللفظ هو وجه مهم من وجوه تلاحم الإيقاع العروضي مع اللغة الشعرية في داخل القصيدة، ولم يكن الوزن هنا كما هو في وضعه العروضي مجرد حلية باهتة يمكن الاستغناء عنها بل هو أداة فاعلة في الشعر يجب الاعتراف بها كما يقول كوهين^(١٢). وهذا الأمر ينطبق على كل التشكيلات الوزنية التي يوظفها الشاعر في قصائده فهي ليست مختصة بنمط وزني دون غيره، إنما الشأن في قدرة الشاعر على توظيف النمط الوزني مستفيداً من كل إمكاناته التي توفرها التغييرات العروضية وحثق استعمالها في تعبيره حتى يغدو الوزن عنصراً مهماً وفاعلاً في النص تتجاوب معه الألفاظ ويتفاعل هو معها من أجل خلق بنية فنية متكاملة ومن ثم يشهد مع التجربة الشعرية للقصيدة ولادة واحدة كما الروح والجسد^(١٣).

رابعاً. سياق الكامل:

ولسياق الكامل حضور بارز في التشكيل العروضي للقصيدة الحديثة لتفعيلته (مُتَفَاعِلُنْ) حركية متموجة مرنة لوفرة حركاتها نسبة إلى الساكن فيها وهذا ما يمنحها درجة من الترتم عالية عند تعاقبها في البيت أو السطر الشعري، ولعل هذا ما دعا صاحب المرشد إلى أن يقول عن الكامل: (هو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به جد أم هزل ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال)^(١٤). ومع هذه الخاصية التي تتوافر عليها تفعيلة الكامل فقد وفرت لها التغييرات العروضية مساحة مهمة من التنوع داخل السطر الشعري أفاد منها الشعراء في قصائدهم بفعل زحاف الإضمار، وعلّة الزيادة (التذييل) واجتماعها مع الإضمار أحياناً وهو ما يسميه حسن الغريفي بالإمكانات الزمنية^(١٥). وقد حضرت هذه الإمكانيات بقوة فاعلة في التشكيل الإيقاعي للقصيدة القصيرة على أيدي الشعراء الذين أدركوا أهميتها وحاجة تعبيرهم الشعري إليها كغيرها من الوحدات ضمن التشكيل الكلي للقصيدة ومنهم سامي مهدي، فهو يقول في قصيدته (ورقة ليست لكافكا)^(١٦):

دَبُّ الْقَرَادُ إِلَيْهِ	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِ
فَاسْتَرْخَى	لُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
وَنَامَ.	عِلَانْ.

وَتَكَاثَّرَتْ زُمَرُ الْقِرَادِ، مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُ
فَمَا أَحْسَسْنَ تَفَاعِلُنْ مُ
وِظْلٌ يَحْلُمُ بِالسَّلَامِ. تَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَانِ.
حَتَّى إِذَا مَا مَرَّ يَوْمٌ وَاسْتَفَاقَ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُ
تَخَلَّعَتْ أَطْرَافُهُ مِنْ جَانِبَيْهِ تَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُ
وَلَمْ يَجِدْ إِلَّا الْعِظَامَ. تَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلَانِ.

ينبني السياق العروضي لهذه القصيدة من وحدة الكامل السالمة (مُتَفَاعِلُنْ) وبديلتها المضمرة (مُسْتَفْعَلُنْ) مع حضور علة التذييل في نهاية جملها الشعرية عند تمامها. وقد جاءت الوحدات الإيقاعية بحالاتها العروضية وهي تشكل إيقاع القصيدة موظفة كما يحتاجه التعبير الشعري وتتطلبه الصورة الشعرية وجوها فالتفعيلة المضمرة حاضرة في الجمل الدالة على ما هو حتمي يفجأنا عندما ننتبه إليه وهو الفناء الذي يدب مهولا كثيفا ونحن في غفلة منه، إنه زوالنا الذي يحيط بنا ويطبق علينا.

البنية الصوتية والدلالية للعبارة تستدعي إيقاع (مُسْتَفْعَلُنْ) الرجزية الصلدة المتضامة (دبيب القراد، بصورته الكثيفة المتراكمة البشعة = رمز الهلاك والفناء الحتمي المطبق) / (حتى إذا ما مرَّ يومٌ واستفاق = سرعة مرور الزمن والاستفاقة المفاجئة، صورة يناسبها إيقاع مُسْتَفْعَلُنْ بضرباته الصلبة المتوالية) / (تخلع الأطراف، وسرعة تحولها إلى عظام ساكنة باردة) كلها يحاكيها إيقاع صلب متوال يرسم صورتها الساكنة التي تفجأ وعينا وتذهله. وتحضر تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) بمرونتها وحركيتها في الجمل الشعرية التي تؤثت صورا حركية من مثل (تعاقب أفواج القراد إليه / وتكاثرت زمر القراد، فما أحسَّ، وظلَّ يحلم بالسَّلَامَ = صورة استطالة الغفلة وتوهم السلام والأمان بهدوء ودعة) ويناسب هذا إيقاع متوال فيه هدوء واستطالة تكلفته (مُتَفَاعِلُنْ) وتضاعف بصورتها المذالة في نهاية الجملة لتحكي الامتداد والاستطالة والاسترخاء (مُتَفَاعِلَانِ) فيوحي الإيقاع بهذا الجو ويدخل عنصرا فاعلا في تشكيل هذه الصور. والشاعر هنا انطلاقا من تشكيل بنية قصيدته القصيرة هذه والتعبير عن رؤيته فيها لم يقف عند حدود المواءمة بين التعبير والدلالة وإيقاعهما بل أخضع إيقاع النسق العروضي في هذه القصيدة إلى سلطة تشكيلها الدلالي التي يقتضيها التعبير وهو تشكل قائم على تعاقب الصور الجزئية في جملها الشعرية الثلاث؛ إذ كل صورة تأتي

في سطر لوحدها فتأخذ مساحتها الإيقاعية من النسق العروضي دون مراعاة لما تتعرض له التفعيلة من بتر بعض مقاطعها لتكمله في السطر الذي يلي مستفيدا من خاصية التدوير التي سنقف عندها لاحقا. وإن تقطع بعض مقاطع التفعيلة أو أجزاء منها (أوصالها) على مساحة الجملة الإيقاعية لهو وجه من وجوه الهدم والتخلع والزوال الذي تعبر عنه القصيدة بكليتها. ويأتي تشكل القصيدة العروضية من بنيتها الدلالية والتعبيرية تابعا في حركيته لها ليكون عنصرا حاضرا في بنائها الجزئية والكلية معا، فهو يولد معها ويستمد روحه منها.

ولإمكانات التنوع الإيقاعي التي يحتازها الكامل في سياقه كان الشعراء المحدثون يميلون إليه؛ إذ وجدوا فيه دينامية طيبة لاستيعاب تجاربهم، وبالرغم من قلة أسطر القصيدة القصيرة واكتناز عباراتها إذ لا تستدعي توسعا يتطلب طول العبارة أو كثرة الأسطر فيها فإن الشعراء عندما ينظمون قصائدهم القصيرة على الكامل لا بد أن يغتموا خاصية التنوع الإيقاعي التي يوفرها زحاف الإضمار في وحدة الكامل ليتناسل إيقاع الرجز في سياقه مثلما رأينا في القصيدة السابقة ومثلما نرى أيضا في قصيدة الشاعر البصري كاظم الحجاج: (نضج) (١٧)

مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	إِنِّي فَتَى كَالْبُرْتَقَالَةِ شَا حِبُّ
مُسْتَفْعَلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	وَالْبُرْتَقَالَةُ لَا تَخَافُ
مُسْتَفْعَلُنْ	لَكُنْمَا..
مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	يَصْفَرُّ وَجْهَ الْبُرْتَقَالَةِ
مُسْتَفْعَلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	كُلَّمَا قَرُبَ الْقَطَافُ!

إن ضرورة حضور التفعيلة الرجزية (مستفعلن) يستدعيها التعبير الشعري في بعض مواضع من العبارة لما توفره من سرعة وشدة أسرو وقوة جرس كما في (إني فتى / كالبرتقالة / لكنما / يصفر وجه البرتقالة) وهي عبارات تحمل معنى متوثبا ولها وقع مميز في الأذن بسبب بنيتها الصوتية ذات المقاطع المغلقة ووحدتها الإيقاعية المتضامة (مستفعلن)؛ لذا فإن أنشادها يكون بنغم متوتر صاعد في حين يهبط هذا النغم ويتراخي في نهاية السطر الأول والثاني وعلى امتداد السطر الأخير فتحضر (متفاعلان) بانبساطها وهدوء تموجها لتناسب هذا النغم المتراخي وحركة الانكسار والشحوب التي يصير إليها المرء بعد نضجه مضاعفة ذلك بالمقطع الطويل في نهايتها عن طريق علة التذييل. إنه تحول ضدي من القوة

إلى الضعف وقد استوعب النسق العروضي هذه التجربة الشعرية في مستوييها المتضادين.

خامساً. سياق الرمل:

أما سياق الرمل فله حضوره أيضاً في التجربة العروضية للقصيدة القصيرة لما يتمتع به إيقاعه من استرسال وتدفق توفره تفعيلته (فاعلاتن) ومزاحفتها (فعلاتن) في تعاقبهما داخل السطر الشعري مع إمكانية التداخل التفعيلي بين الأسطر وهي إمكانية يستدعيها الطابع الحكائي للقصيدة كما يرى محمد كنوني^(١٨). من ذلك قصيدة سامي مهدي (الأحياء)^(١٩)

قَبْلَ أَنْ نَدْفِنَ مَوْتَانَا	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَا
هَرَبْنَا وَتَعَلَّقْنَا بِأَعْشَابِ الْحَيَاةِ	عِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
وَرَضِينَا بِبَقَايَا بَقِيَّتْ مِنْهُمْ	فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَا
تُسَمَّى: ذِكْرِيَّاتٌ	عِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
فَالَّذِي أُحْدِيَ الْقَبْرَ سَوَانَا	فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ
وَالَّذِي يَحْيَا هُنَا الْآنَ كِلَانَا	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ
وَكَفَانَا أَنَّنَا لَمْ نُنْكَرِ الْمَوْتَى،	فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَا
وَلَا غَبْنَا عَنِ التَّشْيِيعِ،	عِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
بَلْ جِئْنَا	عِلَاتُنْ فَا
وَسُورْنَا مَعَ مَنْ سَارَ	عِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَا
وَنُحْنِنَا،	عِلَاتُنْ فَا
وَتَلَوْنَا مَا حَفِظْنَا مِنْ صَلَاةٍ.	فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

إن الإيقاع المتعاقب لوحات الرمل وتداخلها بين الأسطر جاء هنا بنغم خفيض متصل يواكب الحكى واسترساله وقد كان لأصوات المد دور كبير في إظهار هذا النغم وبروزه كما اكتسبت القصيدة نوعاً من البطئ والتدفق المتراخي مع هذا الإيقاع في كل سطر؛ إذ كل سطر يقدم فقرة من فقرات الحكى التي تختص بتقديم فكرة محددة تختلف عن غيرها في الأسطر الأخرى المتوالية وهنا يكون لكل سطر مداه الإيقاعي المحدد الذي يستوعب فكرته،

تاركا للتداخل الإيقاعي (التدوير) بين الأسطر مهمة ربط بعضها ببعض لتشكيل الرؤيا الكلية للقصيدة دلالة وإيقاعا. والحقيقة ليس كل ما نظم على وزن الرمل يأتي بنغمة خفيضة مسترسلة بل إنَّ جو القصيدة وتشكلها اللغوي والدلالي يستثمر كل ما في نغمة الوزن من مستويات معبرة لتوظيفها بفاعلية خدمة للتجربة وتشكيل رؤياها. وتفعيلية (فاعلاتن) تتميز بوضوحها الإيقاعي ووقعها الصوتي المميز ما يجعلها مؤهلة لأن تشكل إيقاعا متوثبا ونغما صاعدا إذا ما توافرت لها ألفاظ وعبارات ذات أسر تؤدي معاني تيسر في جو شعوري متوهج وانفعال عال، وهذا مانجده في قصيدة قصيرة أخرى لسامي مهدي؛ (الجزء الضائع) (٢٠٠):

أَيْهَا الرَّحْبُ الْكَبِيرُ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُ
أَيْهَا الْمُتَلَفُ بِالضُّوْءِ وَبِالظَّلِّ حَرِيرًا فِي حَرِيرِ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُ
أَيْهَا السُّرُّ الْأَخِيرُ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُ
مَا الَّذِي يُنْقِضُنَا نَحْنُ فَلَا نَكْتَمُلُ؟	فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُ
رَغْبَةً جَامِحَةً؟	فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُ
أَمْ .. خَبْرٌ لَّ؟	تُنْ.. فَعِلَاتُ

إنَّ جو الدهشة والتوتر والانفعال والتساؤل هو الذي ينتظم أسطر هذه القصيدة التي تتحدث عن أشياء ضبابية ساحرة وغير مدركة بالحس وهي أشياء مهيبه من عالم سماوي تتوق إليها النفس لو اتحد بها الإنسان لأوصلته إلى درجة الكمال، إنه جزؤه الضائع الذي يبحث عنه ويتشوق إليه دوما. إن الخطاب الشعري يجري بانفعال متوتر وتنغيم صاعد كان لنغمة الرمل (فاعلاتن) بوقعها المميز وانزياحاتها المعبرة أن تستوعبه وتمثله. هذه أبرز الأنماط العروضية الصافية التي انتظمت عليها قصائد الشعراء القصيرة (مادة البحث) ولست بصدد الإحصاء أو الحصر هنا بل بصدد تلمس المستوى الجمالي الذي أنتجه التشكيل العروضي للقصيدة القصيرة.

أما الأوزان المركبة فقد شكلت حضورا متواضعا جدا لا يكاد يذكر مقارنة بالأوزان الصافية التي وقفت عندها ولم تكن تمثل تجارب عروضية مهمة وملفتة تستدعي الدرس في هذا البحث. إن الوحدة الإيقاعية في البحور المركبة لا تتكون من تفعيلية واحدة كما هي الحال في البحور الصافية بل من تفعيلتين مختلفتين يجب على الشاعر تكرارهما معاً كأصغر وحدة إيقاعية في سطره الشعري، فمثلاً إذا كتب الشعر بالبحر (البيسط) (مستفعلن فاعلن)

ليس له أن يكتفي بـ (مستعلن) وحدها أو (فاعلن) وحدها فاكتفاؤه يمثل ذلك يضعه أمام بحر مختلف تماماً هو (الرجز) في الحالة الأولى، و (المتدارك) في الحالة الثانية. ومن ثم فهو مضطر لأن يستخدمها الوحدتين متواليتين معاً. وهذا قد يولد حاجزاً يصطدم به التدفق الشعري أو الحالة الشعورية التي يصدر عنها الشاعر والتي قد تتلاءم معها تفعيلية واحدة من البحر المركب وهذا ما يسيء إلى النص الشعري والى تذوقه على حدٍ سواء^(٢١). كما أن النظم على الوزن المركب يفرض على الشاعر نمطية هذا الوزن المسبقة التي تمثلها ضرورة الانصياع لتوالي التفعيلتين (الوحدة الإيقاعية المركبة للوزن) ومن ثم تكون سلطة الوزن حاضرة سلفاً على القصيدة ويكون حظ التجربة الشعرية في خلق إيقاعها بذاتها وتشكيله بما تقتضيه مستويات التعبير والانفعال فيها قليلاً وغير فاعل، بذلك نتبين السبب في انخفاض نسبة البحور المركبة وقلتها في ساحة القصيدة الحديثة.

المبحث الثاني. تحول النسق العروضي؛ تداخل البحور:

المعروف حسب القاعدة العروضية إن القصيدة تنظم على نسق وزني واحد هو الذي يرسم خط تشكلها العروضي وليس للشاعر أن يخلط إيقاعاً بآخر غيره في قصيدة واحدة، غير أن هذه القاعدة فقدت سلطتها منذ بدأ الشعر الحديث في العراق بعد منتصف القرن الماضي يشهد ظواهر موسيقية وفنية جديدة نابعة من روح التجربة الشعرية وحدثاتها^(٢٢)، وكان من بين تلك الظواهر تداخل وزنين في قصيدة واحدة وهذا التداخل لم يكن ضرباً من الترف أو محاولة في التجريب، بل كان في نماذج كثيرة وعلى أيدي شعراء كبار ضرورة تعبيرية يستدعيها نمو القصيدة وتحولات الدلالة فيها وتنوع الانفعال، ومن ثم فهي ظاهرة إيقاعية تولد من رحم التجربة الشعرية للقصيدة ذاتها تؤدي إلى مغايرة إيقاعية في التشكل العروضي للقصيدة. وقد شهدت القصيدة القصيرة هذه الظاهرة بفاعلية عالية أسهمت في ثراء جوها الإيقاعي وإنعاشه، وقد شغل التداخل بين وزني المتدارك والمتقارب فيها المساحة الأوسع.

ويبدو أن الأصل البنائي المشترك بين وحدتي المتدارك والمتقارب هو الذي يجعل تحول الإيقاع بينهما مستساغاً ومقبولاً، فكل من (فاعلن، وفعلون) تشكلمان من وتد مجموع وسبب خفيف، يتقدم السبب على الوجد في الأولى، بينما ينعكس الترتيب في الثانية ليتقدم الوجد على السبب، والأمر الثاني الأهم في هذا التحول هو أن النواتين (السبب والتود) في وزني المتدارك والمتقارب يمثلان الأسس المشتركة للإيقاع بينهما وهذا يعني اشتراك (فاعلن

وَفَعُولُنَّ) بمدى زمني واحد تشغله عناصر صوتية متطابقة (مقطع قصير/ مقطع طويل/ مقطع طويل، مع اختلاف في الترتيب) ثم إن تحول السياق من (فاعلن) إلى (فعولن) (٢٣) هو انقلاب في تعاقب النواتين (فاعِلُنَّ " عِلُنَّ فا) يؤدي إلى تغير نغمة الإيقاع بسبب تغير تعاقب النوى المشكلة للوحدة وقد يكون لحضور المفصل الإيقاعي دور كبير أيضا في هذا التداخل (٢٤). والحقيقة إن هذا التحول لم يكن اعتباطيا بل التعبير الشعري ومقتضاه الإيقاعي في القصيدة هو الذي يوجهه.

وكان للتداخل حضور ملحوظ في قصائد الشاعر يوسف الصائغ القصيرة من بين شعراء فترة ما بعد الرواد فقد اعتمد هذه التقنية في منح قصائده تحولا ايقاعيا مسائرا لتحول الفكرة فيها راسما خط تغير الموقف الشعوري وقد اعتمد هذه التقنية في أكثر قصائده القصار، يقول في قصيدته (مقدمة أولى .. زمان المحبين) (٢٥):

ماتَبَقَى	فاعِلُنَّ فا
هُوَ الْحُبُّ...	عِلُنَّ فاعِلُنَّ
هذا .. رهاني الأخير...	لُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ
زهرتان على القلب ذابلتان...	فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ
وسببُ شُموعٍ،	عِلُنَّ فاعِلُنَّ فا
تُنِيرُ الضَّمِيرَ...	عِلُنَّ فاعِلُنَّ...
وَأَنْتُمْ...	فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ
خُذُونِي بِطَيْبَةِ قَلْبِي..	فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ
فَإِنَّ الْمَحَبَّةَ، طَيْبَةُ الْقَلْبِ	فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ
وَالشَّعْرُ، مَغْفِرَةٌ...	عِلُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ
وَزَمَانُ الْمُحِبِّينَ..	لُ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ
جِدُّ قَصِيرٌ...	عِلُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ فاعِلُنَّ...

يتشاطر القصيدة سياقان: المتدارك في الأسطر الأولى الست وفيها حديث الشاعر مع نفسه بنغمة تجري على وتيرة واحدة فيها من الثقل والبطاء ما يحاكي موقف الحزن

والتحسر وكان لشيوع (فاعلن) السالمة في الأسطر دور فاعل في وسم إيقاع الأسطر بهذه الرتابة مع تلوين هادئ بسيط أضفته (فَعْلُنْ) المخبونة في سطرين منها لم يكسر الرتابة التي تلف هذه الأسطر لأن مستوى الانفعال واحد ينتظم الأسطر كلها. ثم يتحول السياق بتعاقب وحدة (فَعْلُنْ) إلى المتقارب، وهذا التحول يبدأ مع تحول الخطاب إلى الآخرين وهو خطاب فيه رقة وتودد ومحبة وقرب من المخاطبين وقد بدت نغمة (فَعْلُنْ) هي الأصلح لخلق إيقاع فيه روح الرقة والتودد والتوجه باستطالة خفيضة إليهم تحكي هذا الجو الشعوري الذي خالطه الحزن مع الود والترجي. ومن ثم كان تحول الإيقاع من المتدارك إلى المتقارب هو تقنية أوجدها تعبيرية القصيدة واستدعاه تحول الموقف داخل بنية القصيدة فكريا وشعوريا. وإن هذا التحول الإيقاعي لا يبدأ إلا بعد أن تتم الجملة الشعرية التي قد تستغرق أكثر من سطر لتستكمل دلالتها وتستوي في جوها الشعوري على نسق وزني واحد، ثم تبدأ جملة شعرية أخرى تؤدي تحولا دلاليا وفكريا آخر ويسوقها جو شعوري مغاير لتتخذ نسقها الوزني الملائم الذي يستوعبها فيكون هو الأصلح لها؛ لذا ينحرف الوزن هنا إلى وزن مغاير لا يبتعد كثيرا في جوهره عن الأول لتبقى القصيدة محافظة على انسيابيتها تسير في كون إيقاعي متناسب ومنسجم وهو ما يحدث في التحول أو التداخل بين المتدارك والمتقارب مثلا. وفي أغلب القصائد التي شهدت تداخل وزنين في تشكيلها الإيقاعي^(٢٦) لم تخرج عن مثل ما ورد في القصيدة التي وقفنا عليها؛ إذ يتحول السياق الوزني بتحول الموقف أو تغير وجهة التعبير فيكون إيقاع النسق العروضي عنصرا له فاعليته من بين عناصر تشكيل القصيدة متلونا بأجوائها التعبيرية والشعورية.

المبحث الثالث

التدوير:

تقوم القصيدة الحديثة (قصيدة التفعيلة) على السطر الشعري الذي لا يحكمه عدد معين من التفعيلات، بل الدفقة الشعرية هي التي تحدد المدى الإيقاعي الذي يستوعبها في كل سطر، بحسب ما تؤديه من فكرة. وباكتمال الفكرة يبلغ السطر نهايته (وقفته) الدلالية والعروضية، ليكون السطر جزئية موسيقية دلالية ترتبط بغيرها من الجزئيات الأخرى في جسد القصيدة وتتفاعل معها^(٢٧)، وقد تمتد الفكرة متجاوزة السطر إلى غيره من الأسطر حتى تمامها فتأتي بدفقة شعرية أكبر وجملة شعرية أطول تتجاوز السطر عروضيا ومعنويا إلى سطر آخر أو أسطر أخرى، وقد تشمل القصيدة كلها، وهنا يقع التدوير بين

نهاية السطر وما بعده مُتَابِعَةٌ للمعنى وتكون بدايات الأسطر تابعة عروضياً لنهايات التي سبقتها فبسير النسق العروضي مستمراً دون توقف حتى تكتمل الجملة الشعرية فتكتمل معها صورتها الموسيقية وتبلغ وقفتها. وهنا يخرق التدوير الوقفتين العروضية والدلالية معا^(٢٨) في كل سطر يقع فيه. وإذا كان الأمر متعلقاً بالدققة الشعورية والجملة الشعرية ومداها الموسيقي فإن لهذه الحالة مكانة متميزة في القصيدة القصيرة، تجعل للتدوير قيمة مهمة في بنيتها التعبيرية، ولكن على وفق إمكانيات هذه القصيدة وخصائصها من حيث طبيعة الجملة الشعرية وجوها الشعوري وما تقتضيه من مساحة إيقاعية كافية. وكما هي الحال في القصيدة الحديثة يجيء التدوير في القصيدة القصير جزءاً من مقطع، أو مقطعا كاملاً، أو يتسع ليشمل القصيدة كلها فتكون مدورة.

أولاً. التدوير الجزئي:

وهو امتداد أحد أسطر القصيدة عروضياً إلى سطر يليه ليلتحم معه عروضياً بتحول جزء من تفعيلته الأخيرة إلى أول السطر الذي يليه، ويرافق ذلك امتداد معنوي تُستكمل الفكرة من خلاله. من ذلك قصيدة حسب الشيخ جعفر (إلى ديك الجن)^(٢٩):

فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ	لَا أَظُنُّكَ مَنْ يَقْتُلُ امْرَأَةً
فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ	عَائِماً فِي الْقُنُوطِ ..
فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَ	مَا جَرَى هُوَ أَنْكَ أَزْمَعْتَ قَتَلَ
عِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ	خَيَالٍ لَهَا فِي الشَّرَابِ
فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ	فَاتَّخَذَتْ (السُّرَابِ)
فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ	قَدْحاً أَوْ حَنُوطاً!

جاء التدوير في هذه القصيدة بين سطريها الثالث والرابع؛ إذ إنهما يمثلان جملة تُقرأ بنفس واحد متصل لا سيما أن التدوير وقع بين المضاف والمضاف إليه ، وقد يسمح إنشاد القصيدة بوقفة يسيرة جداً وأوشبه وقفة في نهاية السطر عند (أزمنت قتل) بالقدر الذي يبرز حركة الفتح على لفظة (قَتَلَ) ويُلفَتُ السمع إلى التعبير (أزمنت قتل) لتوكيد حضوره ودلالته ثم يوصل بالسطر التالي ممدا الصوت عند (خَيَالٍ) لإبرازها أيضاً لأن كلاً من (أزمنت قتل، وخيال لها في الشراب) يمثلان بؤرتي إشعاع تعبيري في الجملة الشعرية التي

اتسعت للسطرين، وأحسب أن أهمية اللفظتين التعبيرية هذه هي التي دفعت الشاعر إلى أن يجعلهما في سطرين يؤدي كل منهما فكرة جزئية مهمة ثم يوصل بينهما بتقنية التدوير، وإلا فإنه بإمكانه أن يجعل التعبير كله في سطر واحد أو يجعل لفظة (خيال) مع مضافها (قتل خيال لها) وينتهي الأمر لكن ورودهما في سطر واحد يجعل وهجها التعبيري باهتا وهذا بظني ما تجنبه حسب الشيخ جعفر. وندرك أن التدوير (وإن جاء جزئياً بين سطرين) كان فاعلاً جداً وموظفاً بعناية. والتدوير الجزئي لا يقتصر وقوعه عند سطر واحد فقط من القصيدة بل قد يأتي بين أكثر من سطر منها^(٢٠).

ثانياً. التدوير المقطعي:

هذا التدوير يمتد ليشمل مقطعاً كاملاً يمثل جملة شعرية واحدة تمتد إلى أكثر من سطر في داخل القصيدة تكتنفها دفقة شعورية واحدة، ويكون النسق العروضي ممتداً هو الآخر مع الجملة حتى يبلغ وقفته باكتمال المعنى. وبذا تكون القصيدة متكونة من أكثر من مقطع، كل له خصوصيته من حيث التعبير والشعور، والتصوير، والدلالة. وهذه الخصوصية لا تقطعه عن غيره من مقاطع القصيدة بل هو وحدة خصبة مؤهلة للنمو والتعاقد مع غيرها من المقاطع في سبيل اكتمال التجربة الشعرية. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة سامي مهدي: (ورقة ليست لكافكا)^(٢١).

مُسْتَفْعَلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	دَبَّ الْقَرَادُ إِلَيْهِ
لُنْ مُسْتَفْعَلُنْ	فَاسْتَرْخَى
_____	وَنَنَامُ .
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُ	وَتَكَاثَرَتْ زُمَرُ الْقَرَادِ،
تَفَاعِلُنْ مُ	فَمَا أَحْسَسُ
تَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ.	وظِلٌّ يَحْلُمُ بِالسَّلَامِ.
مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُ	حتى إذا ما مرَّ يومٌ واستفاقَ
تَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُ	تَخَلَّعَتْ أَطْرَافُهُ مِنْ جَانِبَيْهِ
تَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلَانْ.	وَلَمْ يَجِدْ إِلَّا الْعِظَامَ.

القصيدة متكونة من ثلاثة مقاطع مدورة وكل مقطع يطغى عليه الطابع السردى ويتناوبه نفس شعوري واحد خاص به. ويقدم فكرة أو حالة من حالات الهدم والزوال التي يتعرض لها

الإنسان وهو يسلك دربه في الحياة. إن التدوير في كل مقطع يربط الأسطر مع بعضها متجاوزاً وقفتها ليقدّم صورة إيقاعية وشعورية نامية للفكرة التي يعبر عنها المقطع، هذه الصورة تمتد مع امتداد الفكرة عبر الأسطر وإذا شئنا الدقة أكثر فإن كل سطر في المقطع الواحد يقدم صورة جزئية مرحلية لها إيقاعها في الصورة الكلية للمقطع، لذلك عمد الشاعر إلى أفراد كل منها في سطر خاص بها موكلاً للتدوير مهمة ربطها إيقاعياً في نفس شعري واحد، فكان التدوير تقنية مهمة في تشكيل القصيدة لها فاعليتها في نمو مفاصلها وتشكل فكرتها. وهذه التقنية كما يبدو تصلح مع القصائد ذات الطابع السردى كما شهدنا في هذه القصيدة إذ اكتفينا مقاطعها طابع سردى واضح فجاءت مدورة. ويكون للتدوير المقطعي تعلق متفاعل مع التقنية في القصيدة، كونها موضع الوقفة المهمة التي تختم الجملة الموسيقية للمقطع وينتهي عندها دفقه الشعوري والدلالي. فغالباً ما تأتي المقاطع المدورة منتهية بقافية تتكرر في داخل القصيدة، كما هو الحال في القصيدة السابقة. وهذه التقنية في نهاية المقاطع المدورة تسهم كثيراً في تشكيل الفضاء الصوتي للمقاطع كما أن التدوير يسوق التعبير كله ليحقق كمال دلالاته عند لفظ القافية، ما يجعلها بؤرة صوتية وتعبيرية لها مكانة بارزة في جسد القصيدة. من ذلك ما نلناه في قصيدة يوسف الصائغ؛ (أيها المغترب) (٢٢):

فعولن فعولن ف	((وحييد بمقهالك))
عولن فعول ف	إن القصائد
فعولن فعولن ف	في جبهة الفواو
عولن فعولن	ليست وحيده...
فعولن ف	وبغداد،
ليست بعيدة.. عولن فعولن	في ساعة الحب عولن فعولن ف
.....
فاعلن فاعلن	حسب أن تقترب ..
فاعلن	أيها
ن فاعلن	الشاعر
ن فاعلن	المغترب...

القصيدة ذات ثلاثة مقاطع مدورة مقفاة. الأول، والثاني يشتركان في قافية هي على التوالي (وحيدة، بعيدة). أما الثالث فيتوحد مع قافية السطر الذي قبله (تقترب، ومغترب). وجاءت القافية لتعلن النهاية الزمنية للمقطع كما نشرت ظلال إيقاعها على فضائه كله، والتدوير يختزل نهايات الأسطر في نهاية واحدة ومن ثم تشع القافية بقوتها الدلالية وقيمتها الإيقاعية على كل أسطر المقطع وتخضعها إليها.

ثالثاً. التدوير الكلي:

وهو يختلف عما سبقه؛ لأنه يأخذ بالقصيدة كلها من أول سطر إلى آخره. فتبدو الأسطر في شكل متوالية إيقاعية تنتهي عند آخر سطر. وبهذا تكون القصيدة مدورة كلياً، ولا بد أن تخضع القصيدة كلها إلى دفقة شعورية واحدة تمتد مع امتداد أسطرها لكي يكون التدوير فيها ناجحاً. فتكون القصيدة كلها جملة شعرية واحدة ينساب إيقاعها العروضي دون تعثر أو تلكؤ حتى موضع الوقفة في آخر سطر منها. ويبدو أن القصيدة القصيرة لم تشهد هذا النوع من التدوير بشكل ملحوظ واسع، ولعل السبب في ذلك هو أن التدوير أكثر ما يوائم الدرامية و السرد وهذان الأمران تكون القصائد الطويلة طبعاً أفصح مجالاً لهما، ولكن ذلك لم يمنع وروده في القصيدة القصيرة إذا ما اكتنفها السرد بأكملها كما في قصيدة سامي مهدي: (رغبة أخرى) (٢٣):

فَعِلْنُ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا	سَقَطَ الثَّلْجُ هَذَا الصَّبَاحَ
عِلْنُ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا	كَثِيفاً،
عِلْنُ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا	فَغَطَّى الْمَدِينَةَ بِالصَّمْتِ،
عِلْنُ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا	وَانْبَثَّ فِي كُلِّ مَنْعَظٍ وَطَرِيقٍ،
عِلْنُ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا	وَلَكِنْ بِي رَغْبَةٍ فِي التَّعْنُتِ وَالسَّخَطِ،
عِلْنُ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا	بِي رَغْبَةٍ فِي الصَّيَاحِ.

يكتنف هذه القصيدة نفس شعوري واحد متمام وهو امتعاض الشاعر من شدة البرد وصمت المدينة بسبب سقوط الثلج كثيفاً في كل منعطف وطريق، لذا جاءت القصيدة في دفقة واحدة بإيقاع متوال لا وقفة فيه حتى النهاية، يحكي استمرارية البرد وتعاضم صمت المدينة.

وفي الوقت نفسه يحكي الإيقاع المدور أيضا تنامي انفعال الشاعر وامتعاظه حتى بلغ درجة الرفض الصريح (الصياح)، فكان للتدوير فاعليته في حركية إيقاع الأسطر وتتابعها إلى تمام الفكرة واكتمالها دلاليا وشعوريا فكانت القصيدة جملة شعرية واحدة.

خاتمة:

- إن القصيدة القصيرة في الشعر العراقي المعاصر شهدت محاولات جادة بعدم الرضوخ لتقليدية الأنماط الخليلية والتقييد بقواعدها الصارمة فقد شكلت بنيتها العروضية بما يتلاءم وطبيعة التعبير والجو الانفعالي للقصيدة متخذة من التفعيلة وحركيتها أداة طيعة لرسم مسار النغم الذي يتطلبه التعبير ودلالاته.
- التجربة العروضية للقصيدة القصيرة حققت فاعليتها بكل مستوياتها ومظاهر تشكلها وأثبتت حضورها التعبيري والدلالي والإيحائي في وجود القصيدة.
- وقد أفاد الشعراء من تقنيات التشكل العروضي فأحسنوا توظيفها داخل قصائدهم القصيرة كعناصر تعبير وإيحاء أسهمت في تشكل دلالات قصائدهم وتحقيق وجودها الإيقاعي المتفاعل مع التجربة الشعرية، إذ انطلقوا في ذلك من روح التجربة الشعرية ومقتضيات التعبير والإيحاء فيها.
- تجاوز الشعراء نمطية النسق العروضي المسبقة، مستفيدين من كل الإمكانيات العروضية التي يجدون فيها تجاوبا وتناغما مع متطلبات التعبير الجمالي الشعري لقصائدهم.
- وهم في ذلك كله حرصوا على أن تحافظ قصائدهم مع كل ما شهدت من ظواهر أو تقنيات عروضية على الجوهر الإيقاعي المتسق مع التعبير النابع من روح التجربة، فالقصيدة هي التي ترسم خريبتها الإيقاعية التي لا تتماثل فيها مع غيرها.

الهوامش:

١. الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧، ص٥١.
٢. ينظر، الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٨، ص٨١٨٠.
٣. مهدي، سامي، سعادة عوليس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص٩٦.
٤. الحجاج، كاظم، غزالة الصبا، ط٢، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢م، ص٥٠. وتُنظر قصيدة محمود البريكان، البرق-١-: متاهة الفراشة، قصائد مختارة، دار الجمل، كولونيا ٢٠٠٢، ص١٣٥، وكذلك قصيدة زهور دكسن، قشرة البرتقالة: ديوان ليلة الغابة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م، ص٢٨.
٥. الصائغ، يوسف، قصائد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م، ص٣٨٢. ونجد مثل هذه الظاهرة عند لميعة عباس عمارة أيضا في قصائدها من ديوان: لو.. أنبأني العراف، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥م، مثلث برمودا ص١٠١ / خاطرة ص١٠٢ / ونا ص١٠٤ / سافو ص١٠٦.
٦. الشيخ جعفر، حسب، تواطؤاً مع الزرقة، ط١، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠١١م، ص١٩٧.
٧. عبد الواحد، عبد الرزاق، خيمة على مشارف الأربعين، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٧٢م، ص٩٥. وتُنظر قصيدة يوسف الصائغ: جمعة الأموات، ديوانه قصائد، ص١٨٦.
٨. ينظر: كنوني، محمد، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م، ص٧٧.
٩. متاهة الفراشة، ص٧١؛ وينظر له أيضا قصيدة: خطان متوازيان، ص٨٧، وينظر أيضا قصيدة حميد سعيد: (غراب علاء بشير) في ديوانه: باتجاه أفق أوسع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م، ص٤٩.
١٠. مهدي، سامي، مراثي الألف السابع وقصائد أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م، ص١٥.
١١. دكسن، زهور، واحتي هالة القمر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٩٠م، ص١٥٧.
١٢. ينظر: كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ط١، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص٥١.
١٣. ينظر: رمضان، علي عبد، الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، ط١، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٦م، ص٢٥.
١٤. الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م، ج١، ص٢٤٦.
١٥. الغرقي، د. حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠١م، ص١١٨.

١٦. مهدي، سامي، الزوال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١م، ص١٣، وينظر له: الأعمال الشعرية ١٩٦٥ - ١٩٨٥، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٤١.
- ١٧-١٧- غزالة الصبا، ص٢٥، وتنظر: قصيدته أيضا، أجزاء المرأة: ص٢٦؛ وتنظر قصيدة حسب الشيخ جعفر (صوت في الريح) التي يحضر فيها إيقاع الرجز بوضوح: الأعمال الشعرية ١٩٦٤م-١٩٧٥م، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م، ص١٨. وقصيدة لميعة عباس عمارة (لا أهلا) ديوانها: أغاني عشتار، ص٢٩؛ وكذلك تنظر قصيدة زهور دكسن (الطوق) ديوانها: ليلة الغابة، ص٢٢. وقصيدتها أيضا (قبل الرحيل وبعده): ديوانها: واحتى هالة القمر، ص١٣٥ ١٣٦.
١٨. ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، ص٤٣.
١٩. مهدي، سامي، حنجرة طرية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٣م، ص٢١.
٢٠. مهدي، سامي، بريد القارات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م، ص٧٤.
٢١. ينظر: العلاق، د. علي جعفر في حادثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص٣٩ وما بعدها.
٢٢. ينظر: إطيّمش، محسن، تحولات الشجرة: دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٦م، ص١٤٩ وما بعدها.
٢٣. بين الدكتور كمال أبو ديب أن أغلب صور التداخل بين البحرين يقتصر على التحول من فاعلن إلى فعولن. ينظر: أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص٩٥.
٢٤. ينظر: الهاشمي، علوي، السكون المتحرك؛ دراسة في البنية والأسلوب، ج١، بنية الإيقاع، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩٢م، ص٢١٠ وما بعدها.
٢٥. قصائد، ص٢٦٤.
٢٦. ينظر قصائد يوسف الصائغ في ديوانه قصائد: ص١٨٩، و١٩٤، و٢٦٥، و٣٥٥، و٣٦٩، و٣٧٥، و٣٧٦.
٢٧. ينظر: إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره المعنوية والفنية، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م، ص١٠٨.
٢٨. ينظر: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص١٣١.
٢٩. الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة، ط١، دار نخيل عراقي، بغداد، ٢٠٠٩م، ص١٠٠.
٣٠. ينظر قصيدة السؤال الأخير ليوسف الصائغ في ديوانه قصائد ص٣٥٩، وقصيدة كاظم الحجاج: ورق الأربعين: ديوان غزالة الصبا ص١٣.
٣١. الأعمال الشعرية ١٩٦٥م-١٩٨٥م، ص٢٤١.
٣٢. قصائد، ص٣٥٤.
- ٣٣-٣٤. مهدي، سامي، الأسئلة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩م، ص٤١؛ وتنظر: قصيدته إيقاع الأسرة، ديوان الزوال، ص٢٧، وقصيدة كاظم الحجاج؛ مراهة في ديوانه غزالة الصبا، ص١٥.

مصادر البحث ومراجعته :

- أبوديب، د. كمال، جدلية الخفاء والتجلي؛ دراسة بنيوية في الشعر، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.
- إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط ٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.
- إطميش، د. محسن، تحولات الشجرة؛ دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٦م.
- البريكان، محمود، متاهة الفراشة، قصائد مختارة ١٩٤٧-١٩٩٨م، اختيار وتقديم: باسم المرعبي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ٢٠٠٣.
- الحجاج، كاظم، غزالة الصبا، ط ٢، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢م.
- دكسن، زهور، ليلة الغاية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.
- دكسن، زهور، واحتى هالة القمر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٩٠م.
- رمضان، د. علي عبد، الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، ط ١، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٦م.
- سعيد، حميد، باتجاه أفق أوسع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.
- الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧م.
- الشيخ جعفر، حسب، الأعمال الشعرية للفترة: ١٩٦٤م-١٩٧٥م، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م.
- الشيخ جعفر، حسب، تواطؤاً مع الزرقعة، ط ١، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠١١م.
- الشيخ جعفر، حسب، رباعيات العزلة الطيبة، ط ١، دار نخيل عراقي، بغداد، ٢٠٠٩م.
- الصائغ، يوسف، قصائد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.
- الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط ٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م.
- عبد الواحد، عبد الرزاق، خيمة على مشارف الأربعين، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٧٢م.
- العلاق، د. علي جعفر، في حادثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
- عمارة، لمعية عباس، أغاني عشق، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٩م.
- عمارة، لمعية عباس، لو.. أنبأني العراف، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.
- الفرقي، د. حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠١م.
- كنوني، محمد، اللغة الشعرية؛ دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م.

- كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٨م.
- مهدي، سامي، ديوان الأسئلة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩م.
- مهدي، سامي، الأعمال الشعرية ١٩٦٥-١٩٨٥م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- مهدي، سامي، ديوان الزوال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١م.
- مهدي، سامي، بريد القارات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
- مهدي، سامي، حنجرة طرية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.
- مهدي، سامي، سعادة عوليس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- مهدي، سامي، مراثي الألف السابع وقصائد أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م.
- الهاشمي، علوي، السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب، ط١، ج١، بنية الإيقاع، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٢م.