مجلة تراثية فصلية محكمة

المورد

تصدرها وزارة الثقافة والاعلام ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ جمهورية العراق
المجلد الخامس والعشرون ـ العدد الثاني ـ ١٤١٨ هـ ـ ١٩٩٧ م

WWW.ATTAWEEL.COM

أسعد الديري محمد

ثنائية الزمن الوجدانيّ :
الزمانية السلبية والزمانية الايجابية

النص

كبرتَ جميل !
١ ـ تقول بثينةُ لمّا رأت
فنوناً من الشعر الاحمرِ
٢ ـ كبرتَ جميلُ ولّودى الشباب
فقلتُ : بثينُ الا فاقصري
٣ ـ اتنسين ايامنا باللّوى
وايامنا بذوي الاجفرِ
٤ ـ لما كنتِ ابصرتني مزّةً
ليالي نحن بذي جوهر
٥ ـ ليالي أنتم لنا جيرة
ألا تذكرين ، بلى فاذكري
٦ ـ واذ انا أغيدُ غضُّ الشباب
أجرُّ الرداء من المُزْرِ
٧ ـ واذ لمتي كجناح الغراب
تُرجّل[1] بالمسكِ والعنبرِ
٨ ـ فذكّرِ ذلك ما تعلمين
تذكّرِ ذا الزمنِ المنكرِ
٩ ـ ولانتِ كلؤلؤةِ المرزبان
بماء شبابك لم تُعصري
١٠ ـ قريبان مربعنا واحدٌ
فكيف كبرتُ ولم تكبري ؟ !

١ ـ يستمدّ النص مقومات قيامه من موقف جميل بثينة . من الزمن ـ الزمن الذي شغل الفلاسفة والفنانين ، والبشر الاعتياديين ، بوصفه احساساً إنسانياً تشترك فيه امم الارض جميعاً في كل زمان ومكان . فالشاعر العربيّ منذ ما قبل الاسلام حتى يومنا هذا ، يشكّل الزمن بما ينسجم ووجدانه أو حركة وجدانه ، أو مشكلاته الحضارية والاجتماعية ، أو الظروف البيئية . ولذلك تعدّدت زوايا النظر الى وقع أقدام هذا الذي يحلّ في الفراغ والمادة على حدّ سواء .

ان موضوعة الزمن ، موضوعة دقيقة ومتشعبة . ولذلك ساحاول تناولها من زاوية النظر الى حركة الوجدان التي يتفعل في دائرتها الشاعر . بمعنى أنّ تحديد حركة الزمن في وجدان الشاعر تقع في ترتُّبات عالم توجس الوجدان من حركة الزمن في منحاها وجزرها ، وأثرها في المصير الانساني . فمعالجة النص ستكون على أساس تناول الزمن بوصفه معطىً مباشراً « من معطيات الوجدان » .[2]

انّ الشعور بالقلق والاضطراب والاغتراب ، له الاثر الفاعل في توجيه نظر الشاعر الى الوجود المرتبط بالزمن . من هنا ، فان الشعور بالزمن هو شعور بالقلق والاضطراب والاغتراب . وبهذه المعادلة الجدلية ، تكون الذات في علاقة ثنائية مع الزمن . فهي زمانية ايجابية ما دامت تحقق وجودها في الزمن ، من ناحية ، وزمانية سلبية وهي تنظر اليه نظرة حذر وترقب وخيفة ، بوصف الزمن اداة لتغيير الاشياء من ناحية اخرى . فالزمنية السلبية موجودة ، ما دام التغيير موجوداً ، ومؤثراً خطراً في الوجود . وهذا التاثير يتأتى من كونه سمياً حثيثاً لإدامة التحولات في الشيئية ، التي تغادر بكارتها ، الامر الذي يؤدي بالشاعر الى رصدها ، وتحويل قيمتها الى نقطة تصادم بين الوجدان المنتمي الى الحرية في صورتها الام ، وعدم ثبوتية الاشياء التي تولّد في النفس مشاعر عميقة وحادة تتكثف كآبة وخوفاً ورهبة ، تتوزع حاضر الماضي ، وحاضر الحاضر ، وحاضر المستقبل الذي يُرى من زاوية نظر حدسية .

وعلى اساس زاوية النظر الى التحولات الدائمة في الشيئية ، يكون الزمن غير منفصل عن الموت الذي يقع في اثناء الزمن . من هنا ، تجيء النظرة الى الزمن (اللاتناهي) ، متكافئة مع النظرة الى الموت (التناهي) . وهذا ما يقيمه وجدان الشاعر حين يحوّل القيمة الانفعالية التي توجدها حركة الزمن ، الى قيمة تعبيرية تستند الى رؤية داخلية تتكىء على شعور مفرط بـ(الانا) القادرة على الابداع في عالم موضوعي تراه ممزّقاً ، ومحبَطاً ، لا يفي ، ولو بدرجة دانية ، بمتطلباتها وهذا من شانه ، ان يدفع بالشاعر الى الشعور بالحزن .

٢ ـ ما موقف جميلة بثينة من الزمن في هذا النص الذي انتظم في عشرة أبيات ؟[3] أنْ تخفي ، أو تحاول اخفاء ، آثار الزمن ،

---

[1] ديوان جميل ، جمع وتحقيق وشرح د . حسين نصّار ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، ط ٢ ، ١٩٦٧ ، ص ١٠٦ .

www.attaweel.com

موقف يشير الى رفض نتيجة ماثلة للعيان ، ولكنها نتيجة الفرض التي لا تمس الجوهر ـ وهذا ما نجده في مفتتح النص :

تقـولُ بثينـةُ لمـا رأتْ ذنوباً من الشعَـر الاحمرِ

فـ(الشَعَر الاحمر) رفضٌ حالة فرضها الزمن (الزمن ← الشيب) ، وتجسّد هذا الرفض في تخضيب الشيب بلون يزيل ، أو يكاد يزيل ، الاحساس بالزمن ، أو ـ في اقل تقدير ـ الاحساس بوطأته . ولعل مما يساند ما ذهبت اليه ملفوظات بثينة التي نقلها النص : (كبرتَ جميل وأودى الشباب) . وفي هذا تشكيل دواة متفعلة بآثار الزمن الذي تحسّه بثينة ، من خلال نظرها الى جميل ، وتحويل (الشَعَر الاحمر) الى منبّه ذي آثار وآخزة . وهذا ما يشتغل عليه ردّ فعل (جميل) الذي يتجلّى في تكوينٍ لسانيّ قادرٍ ـ بمدلوله المباشر ـ أن يحدّ من آثار الوخز ؛ بل يصدّه . وهذا التكوين هو جملة (الا فاقصري) . فـ(ألا) ـ هنا ـ أداة تخفيض تؤدي ـ بالاشتراك مع الطلب ـ الى إحداث قطعٍ يتضمن اختراماً مقصوداً لزمنية آنية تعمل على الحلول في ماضٍ طارئٍ لمؤثرات فاعلة في الوجدان . وطبقاً لهذا التكوين ، فان قصر كلام بثينة ، يعني الاصرار على الكفّ عن تكرار المزيد المؤثر في آنٍ (جميل) . وهذا يعني رفض حالة قائمة ؛ ولكنْ غير معترفٍ بها .

انّ مثل هذا الاحساس بالرفض ، هو الذي أملى على (جميل) أن يلجأ الى الماضي في مزدوجة : الزمان والمكان :

« أتنسين أيامنا باللوى » : زمان ومكان .
« وأيامنا بذوي الاجفر » : زمان ومكان .
« أما كنت أبصرتني » : زمان ومكان .
« ليالي نحن بذي جوهر » : زمان ومكان .
« ليالي انتم لنا جيرة » : زمان ومكان .
« الا تذكرين بلى فاذكري » . في الزمان والمكان .

انّ الالتفاف الى تحريك مكان الماضي وزمانه ، يفضي الى رسم نبضة حديدية بوجه الزمن . وهذا يعني ان وظيفة النص في هذا (التحريك) تقع في دائرة حظر نشاط منظور « بثينة » الزمني الصائت . بمعنى آخر : حشر الالتفاف الى الزمن الحاضر من خلال الاستغراق في صور الشباب . ومما يساند ما ذهبت اليه أمران نحويان : الاول : فعلان طلبيان هما : (اقصري) ـ البيت الثاني ، و (اذكري) ـ البيت الرابع . ومن خلالهما يبرز السعيُ الحثيث لتوسيع الصورة ، وتضافرها ، لاستعادة زمن ماضٍ . والثاني : « إذ » ذات الدلالة الزمنية الماضية التي اضيفت الى جملتين اسميتين بهدف ادامة الثبوت الزماني ـ اذا جاز التعبير ، على الرغم من حركية دلالتهما ، من جانب ، وتدفقها السياقي ، من جانب آخر . وعلى الرغم من أنها ـ أقصد « إذ » ـ تتحرك في اطار هذا الفهم النحوي ؛ غير أنها تنطوي على معنى آخر يؤدي دلالة . وهذا المعنى هو الدحث باتجاه صيرورة تفضي الى : التعليل . وهذا مؤدّى بالطلب اذكري ؛ للحدّ من نشاط الاعتراف بالزمن وآثاره ، ومن ثم العبور باتجاه الماضي . واذا كانت تلك هي غاية جميل ، فانّ الازمة الحادة التي يولدها الزمن في كيان جميل ، تجعله ينسحب من موقف الرفض ـ فمن لمتي كجناح الغراب ـ بوصفه تراتباً لونياً مسانداً لتغييب الازمة ، الى ففلّ ذلك ما تعلمين تفلّ ذا الزمن المنكر ـ بوصفه تكريراً لفعل الزمن الآني .

جميل ـ هنا ـ يولّد التناقض في موقف الزمن ـ التناقض القائم على التعليل والتبرير : تفلّ ذا الزمن المنكر . وطبقاً لهذا التأسيس ، فان النهج المرسوم ـ وظيفة موضوعية / قيمة انفعالية ـ ، يفضي الى : زمن يسير و لايسير : التذكر والارتماء في احضان الماضي ، احساس يسير الزمن . والشَعَر الاحمر / المخضّب ، اصرار على عدم سيره . و « أنت كلؤلؤة المرزبان » ، و « لم تكبري » : اصرار على عدم سيره ، و « كبرتَ ، ولم تكبري » احساس بالازدواجية : سيره وعدمه ؛ غير ان تلك الازمة لم تولد عند الشاعر حالة استمراء الموت ؛ لانه أقام توازناً بين ماضٍ وحاضر : ماضي لمتهِ كجناح الغراب ، وحاضر صاحبته التي تبدو « كلؤلؤة المرزبان بماء شبابها لم تعصر » .. وهذا يعني التجمّد في الزمن ، أو تجميد الزمن عند زمن المراهقة . ومثل هذا التوازن يشير الى خيال (جميل) التعويضي في زمن يفزعه ، والّا كيف تفسّر « فكيف كبرتَ ولم تكبري ؟ » .

انّ الاتكاء على الماضي ، اتخذ نهجاً تعويضياً عن ثقل الحاضر الذي يحاصره وطبقاً لهذا الفرز ، فان الماضي لا يشكّل موتاً ، وانما هو انبعاث . بمعنى ذلك انّ الاتكاء على الزمن المستعاد هنا ، ليس اتكاءً عاجزاً ، وانما هو اتكاء يشير الى نبض التجمّد بفعل القوة المسلّطة على شرّ الزمن : الشَعَر الاحمر = الخضاب ، للانتصار عليه انتصاراً حقيقياً ، ثم التغلب على الموت .

ومع هذا كلّه ، فانّ النص يضرب على وتر ثنائية الزمن لتحقيق الذات : الزمانية الايجابية : ايقاف الزمن « وأنت كلؤلؤة المرزبان » ، وهذا مساوٍ متناظر بينهما : « قريبان مربعنا واحد » ، والزمانية السلبية : التفلّ الموجود : « ذنوباً من الشعَر الاحمر » ، و « ففلّ ذلك ما تعلمين » .

والنص ـ بعد ذلك ـ يجسّد ما ذهبتُ اليه ، في ضربتين متضادتين متكافلتين ، يمثلهما : عجز البيت الاول ، وعجز البيت الاخير ذنوباً من الشعر الاحمر × فكيف كبرتُ ولم تكبري ← الشيب الخضيب = الشباب) . وبهذا يقفل (جميل) قفل الزمن ، ليشير الى عدم انكفائه على وجهه من خلال لفة الغياب التي تؤدي الى النظر الى الحياة .

٣ ـ لا شكّ في أنّ الصورة حياة الشعر ، فهي تومىء أخطر أدوات الشاعر [1] لانّ الشعر ، كما يقول بيتس « دم وخيال

www.attaweel.com

وفكر تتدفق معاً » [٥] أو هو تحويل آلام الدم الى حبر ، على حد تعبير اليوت .[٦] واذا كان صحيحاً ان المجاز هو الاداة الكبرى من ادوات التعبير الشعري »[٧] ومن دونه يصبح الشعر « كتلة جامدة »[٨] ، فان ثمة صوراً تعتمد في بنائها على عبارات تتكىء على المدركات الحسية العرفية التي تقدّمها التجربة الخارجية ، غير انها تتجاوز ذلك فتتخل في حوار مستمر مع الداخل ، لنقل المشاعر الداخلية ، أو تصوير العالم الداخلي . ومعنى ذلك ان التجلّي الخارجي ، هو نقل للعالم الداخلي من القوى الرمزية التي تستحيل الى نظام غير اعتيادي ، بعد أن تكون رؤية الشاعر قد غاصت في اكوام هائلة من الالفاظ .

انّ « الشاعر حين يستخدم الكلمات الحسّية بشتى انواعها لا يقصد أن يمثّل بها صورة لحشد معين من المحسوسات ، بل يقصد بها تمثيل تصوّرذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية » .[٩] . وعلى اساس هذا الفهم ، فانّ « الشعور ليس شيئاً يضاف الى القصور الحسّية ، وانما الشعور هو الصورة ، أي انها هي الشعور المستقر في الذاكرة الذي يرتبط في سرية بمشاعر اخرى ويعدل عنها . وعندما تخرج هذه المشاعر الى الضوء وتبحث عن جسم فانها مظهر الصور في الشعر » .[١٠]

انّ الصورة ليست تشكيلًا لغوياً طارئاً على شعور الشاعر ، وانما هي نابعة من داخله ، واضطراب ذاته ، وقلقها ، واتزانها ؛ لانها منبثّ من اعماق الذات ، وبذلك تكون الصورة جزءاً من التجربة الشعرية ، سواء أكانت مبنية على المجاز ، أم على استعمال العبارات استعمالًا حقيقياً .

واستناداً الى ما ذهبتُ اليه ، فان النص لم يدفع باللغة الاشارية الى الوراء ، اذ اعتمد على تعالق الذات بالفاظ حسيّة لا تومىء الى ومض يدهم المتلقي ، ويدهشه ، ولكنها تشير ، ويستوي ذلك حتى حين يتوسّل بالاساليب البلاغية المتمثّلة ببعض علمي البيان ، والمعاني . وسنفحص ـ هنا ـ تعالق الذات بالتشبيه .

من الوسائل التي اعتمد عليها النص في بنيته التصويرية ، التشبيه . يقول :

وإذ تلتي كجناحِ الغراب ترجّلُ بالمسك والعنبرِ

هنا ، وقوف عند التشابه الحسّي ـ انه قياس غير مباشر ، لانه يقيم علاقة مقارنة تجمع طرفين . الاول : اللّمة ، والثاني : جناح الغراب ، ليتفذ الى وجه الشبه السواد، لتقرير الفتوة والشباب . والقبض على هذا التشابه تمّ عن طريق الرصد الخارجي الذي شكلّته عين الشاعر المبصرة . ومثل هذا القبض لا يوحدّ الاشياء ، ولا يذيب التنافر . فقد ظلت (اللّمة) منفصلة عن (جناح الغراب) . والمظهر العملي لهذا الانفصال هو أداة التشبيه : (الكاف) .

لقد سيطرت على هذه الصورة حدقة الفهم والتقرير والوضوح ، فكانت ـ بناءً ـ التفاتاً الى الخارج اكثر من كونها التفاتاً الى الداخل . بمعنى ان عين الرؤية الداخلية ـ بناءً ايضاً ـ منطفئة ، الامر الذي يفضي الى القول إن بنيتها الحسّية تركد وتستقر في معادلة تكاد تكون علمية : اللمة = جناح الغراب = سواد . وفي هذا تماثل مطابقة مُجرى على اساس التقريب .

هكذا تبدو الصورة في بنيتها السطحية ، ولكننا حين نعاودها على وفق الرؤية الزمانية الايجابية ، فانها ستدخل في مجرىً يدحتُ في دلالة القوة والفتوة ، بدلالة فرز لفظة (الجناح) في معناها الإشاريّ ، وفي مهمتها الوظيفية : الانتقال او الإرتحال . ومثل هذه الازدواجية تفضي الى استعادة ماضٍ . ليس ذلك فحسب ، وانما يسمى المعنى الاشاريّ لفعل (الجناح) : جَنَحَ : مالَ ، يسمى الى الاصطفاف مع الماضي في نراه . كما أنّ الجذر اللغوي لـ(الغراب) يقع في دائرة الذهاب : (غَرَبَ : ذَهَبَ) . وطبقاً لهذا التاسيس ، فإنّ الإيتان بالغراب متضايفاً ، ليس من قبيل التشابه اللوني ، وانما يتأتى من مخزون موروث مستقر ، استفزّه باعث الزمن الايجابيّ ، إذ يُضربُ بالغراب المثل في : البعد ، والبكور . وهذا ما يسعف الشاعر لإحداث أثره الماضي / البعد ، والجدّة / البكور . ومن المخزون الموروث الذي يصطف مع الالتفاف الى الماضي في محاولة للتلبّث فيه ، هو مايؤثر عن العرب قديماً . إذ انهم كانوا إذا نعتوا أرضاً بالخصب قالوا : وقع في أرض لا يطير غرابها[٥] . وفي هذا دلالة على خصب زمن الشباب الذي تتعلق به الصورة ، بعد اشتغال (العمق الاشاري) ، كما اسميه . هذا من زاوية النظر الى الزمانية الايجابية . اما النظر الى الوجه الاخر للزمانية ـ أقصد السلبية ـ فان محاولة الطرق على المتضايفين تقود الى تصويت تسعى موجاتُه الى إبرار نزوع الحاضر الى المفارقة المبنيّة على أساس المثْخ فيه ، بمعنى : الاعتراف بتحوّلات الشيئية وهذا ما يشتغل عليه (العمق الاشاريّ) الاخر . وطبقاً لهذا الاستغال ، فان (جناح الغراب) يمتحُ من مخزون معرفيّ ولغويّ أيضاً . إذ كان العرب يقولون : طار غرابهُ أي : شابَ . وفي هذا العمق الاشاريّ صدوٌ من حاضر متحرك ـ إحساساً ووقعاً ـ الى ماضٍ ثابت ـ نزوعاً ـ ؛ ولكنه الحاضر المهيمن الذي يقبض على الغرَض والجوهر في آنٍ واحد .

ويقول جميل متوسلًا بالتشبيه أيضاً .

وأنتِ كلـؤلـؤة المـرزبـان بماء شبابـك لم تُعصري

فما عمق الانفعال في تشبيه (بثينة) بـ(لـؤلؤة المرزبان) ؟ يبدو أن جميلًا ، كان منفعلًا انفعالًا قادراً على الالتحام بركني التشبيه ؛ على الرغم من حسيّتهما ، ووجود

www.attaweel.com

(الكاف) . ومثل هذا الالتحام هو نتاج الانبهار بصورة (بثينة) التي تحاول إحلاءها ، أو اخفاءها عن الزمن في محاولة للتفلّت من الحاضر . من هنا ، وجد جميل المقارنة بصورة لؤلؤة المرزبان التي لا يعلوها الزمن ولا ينالها الصدأ ، قادرةً على لمّ زاوية النظر في نقطة تتصادم مع دائرة الزمن . صحيح ان الصورة نظرٌ من خلال الادراك وليس من خلال الذهول ؛ غير أنها التفات الى الداخل ، مثلما هي التفات الى الخارج . بمعنى آخر ان حدقته التشبيهية حدقة وضوح ومقابلة ؛ غير انها مجوّلة الى حدقة رؤيا خاصة بالاشياء ، خلقت دلالة جديدة تشير الى : عدم التحوّل بالمعنى المتضاد مع الزمن الذي يحوّل الشيئية باستمرار .

والسؤال الآن : اذا كان النص يتحرك على مستوى (التغيير غير المركب) ـ الصورة تشكيلاً ترابطياً ، فما الذي يجعله ذا ـ كما أسميه ـ أقصد على مستوى استعمال العبارات استعمالاً لااشارياً ، وتشكيل نبضٍ قادرٍ على احتواء المتلقي ؟ ان تمثّل صورة الحرمان في التراث العذري ، يؤدي ـ بالضرورة ـ الى التعاطف مع ذوات العذريين ، ورحلات الصبر والمعاناة من جانب ، ومع ذات المتلقي وايقاع الحياة الذي يثير وتراً ذا نزوع رومانسي ، من جانب آخر . قد لا يدخل ما ذهبت اليه في صميم العملية النقدية ؛ ولكنه ـ في أيّ حال من الاحوال ـ مؤثر في الجذب ، مهما كانت درجته .

ان لغة النص قد أسهمت في تقريب المتلقي اليه ، حيث اننا لا نكاد نجد الفاظاً مستغلقة على الفهم ، تكون معها استشارة المعجم ضرورية . فالفاظه غير جاسية ولا نافرة . ولا ابالغ اذا قلت ان لغته ـ على الرغم من المساحة الزمنية الفاصلة بيننا وجميل ـ هي لغة حاضرنا ؛ بل ان ما يكتبه بعض معاصرينا يستغلق على الفهم ، لا بسبب تذييب الترابط التصويري والرمزي ، وانما بسبب الاستعمال غير الرشيد للمعجم الشعريّ الموروث .

لقد استعمل النص اسلوباً انشائياً هو : الاستفهام المتصل بالفعل المضارع تارة ، وبالماضي اخرى ، وهو اسلوب ذو وظيفة مهمة في تقريب المتلقي ، وشدّ انتباهه : « أتنسين .. » ، و« أما كنتِ أبصرتني ... » . الاستفهام ـ هنا ـ لا يريد جواباً ؛ لانّ الغرض منه ليس طلب الفهم ، وانما : الحلول في زمن غير زمنه . بمعنى آخر : الحلول في زمن مستعاد . كما لجأ الى المساءلة ، والاجابة عنها بـ(بلى) ، وفي هذا نفي النفي /اثبات ، انسجاماً مع صورة الحلول تلك . وقد يصل اسلوب الاستفهام الى حدّ العتاب الواخز المتولّد من الاستفهام الانكاري التعجبي :

فكيف كبرتُ ولم تكبري ؟

ونلحظ ايضاً اسلوب الامر : (فاقصري) الذي يؤدي دلالة تصاحب حالة رفض تاثيرات الزمن ؛ لانه يشكّل (قطعاً) لقول بثينة المتصادم مع رفض جميل .. ثم « فاذكري » الذي تشبّع بدلالة تشير الى تثبيت الصورة التي تزحزح الموقف الآني المحاصر . فضلاً عن ذلك ، فان تكرار التماثل قد ادى مهمات دلالية وايقاعية . فقد كرّر « إذا » مرتين في بداية البيتين : السادس والسابع . وكرّر « الشباب » في الثاني والسادس . وتكرار الايقاع : « فذيّر ، تفتّرذ » ، ثم« لم تعصري ، لم تكبري » لتمثّل التجنيس الازدواجي . ان توسل النص بهذه الاساليب ، قد قرّبه من المتلقي ، غير ناسين ما للاداء الدرامي (القصصي ـ الحواري) ، من أثر في تحقيق وحدة النص العضوية ، فضلاً عن نزوع الشاعر الى اسلوب التداعي : « أما كنتِ أبصرتني » حتى « وإذ لمتي ... » ، حيث أسهم فنياً في تحقيق بنية متماسكة غير قابلة للانتثار .

٤ ـ ينتمي النص الى وزن المتقارب التام الذي يقوم على نواة واحدة هي (فعولن) . والملاحظة الايقاعية التي يفرزها النص ، هو هذا التداخل الذي ـ يجريه على الاعاريض . فقد جمع العروض المحذوفة (الحذف علّة) : (فعولن ← فعو = فَعَلْ) بالعروض المقبوضة (القبض زحاف) : (فعولن ←فعولُ) . وفي هذا مستوى دلاليّ كما سنرى .

ولست اشك في القول ان حركة الوزن لا ترتبط بموضوع النص ـ أيّ نص ، وانما لها تساوقٌ مع الانفعالات والعواطف : لانها حركة آنية لا تسبق حركة انصهار العناصر المولّدة للشعر ، أو تعقبها ، لعلّة ترتبط بهيمنة الانفعالات الشاعر على مستويات التجربة وأبعادها في لحظات التكوين الشعري : وهي لحظات آنية تصهر العناصر ، حيث لا انفصام بينها .

انّ تلك الحركة ـ بوصفها بنية لامةً ـ جاءت متوزعّة بين النواة الصحيحة (فعولن) ، والنواة الزاحفة المقبوضة (فعولُ) ، والنواة المعلولة المحذوفة (فَعَلْ) . ومثل هذا التوزع يقود الى تأليف ايقاعي ، يتحسّس الانسجام الوظيفي للتجربة الشعرية .

وتأسيساً على هذا التوزّع ، فان المدقق في النص ـ يجد ان النّوَيات الايقاعية المذكورة تشكّل الاحصاء الآتي :

النواة	تسميتها	عدد مرات ورودها	النسبة المئوية
فعولُ	مقبوضة / زحاف	٣٤	٥٠ و٤٢ ٪
فعولن	صحيحة	٣١	٣٨/٧٥ ٪
فعو	محذوف / علّة	١٥	١٨/٧٥ ٪
		المجموع ٨٠	

www.attaweel.com

ان تربع [فعولُ] على رأس النسب ، له تاثيراته الايقاعية ، اذ تجعل هذا التشكيل الايقاعي ، منفتحاً من خلال الغاء الصوت الساكن : النون في النواة ، والصوت الساكن في الكلمة أو في الاكثر من كلمة . ومثل هذا الانفتاح يخلق اختصاراً صوتياً : (حذف النون = ١ / ٤ درجة)[**] ، في حين يشكّل الانغلاق : النواة الصحيحة ، مدّا صوتياً : (فعولن = ١ ٤ ١) . وتخلق النواة (فَعُوْ) سرعة اكبر مما تخلقه (فعولُ) بالتاكيد : فعو = ١ / ٢ = ٣ / ٤] .

وانطلاقاً من تلك النسب ، والتشكيلات الايقاعية ، فانّ حركة الوزن الايقاعية ترتبط بالدلالة . يظهر ذلك في الجملة الشعرية التي يمثلها البيتان : الاول والثاني ، حيث ترددت (فعولُ) ٨ ، أي بنسبة ٦٢٥ ٪ ٥٠ ٪ ، و(فعولن) ٥ أي بنسبة ٨٧٥ و٣١ ٪ ، و(فعو) ٣ ، اي بنسبة ٢٧٥ و١٩ ٪ . وهذا ما تسعى اليه ايقاعية (فعولُ) التي تزعمت النسبة . وهو سعي يساند الدلالة التي تختصر ، مَن أجل خلق تضادّ مع تاثير الزمن الذي يرفضه جميل (الخضاب رفض الشيب) . والجملة الشعرية الثانية ، تتوزع النَوِيات بين الترددات الاتية :

(فعولن) : ٢٤ ، بنسبة ٨٧٥ و٤٢ ، و(فعولُ) : ٢٢ ، بنسبة ٢٥٨ و٣٩ ٪ ، و(فعو) : ١٠ ، بنسبة ٨٥٧ و١٧ ٪ .

إنّ غلبة (فعولن) ايقاعياً ، يسهم في تكثيف الدلالة التي تقدمها الابيات :

٣ ـ ٩ . وهذه الدلالة تشير الى الحلول في ماض مستعاد . ومثل هذا الحلول يحتاج الى تلبّث ينماز بالبطء .

أما الجملة الشعرية الاخيرة المتمثلة في البيت العاشر ، فيتشكل التردّد على النحو الاتي :

(فعولُ) : ٤ ، بنسبة ٥٠ ٪ ، و(فعولن) : ٢ ، بنسبة ٢٥ ٪ ، (فعو) : ٢ ، بنسبة ٢٥ ٪ .

ان احتلال (فعولُ) يقود الى ايقاع أسرع ، وهو ما تشتغل عليه الدلالة التي تنهي النص بالتماثل (مريمنا واحد) ، والتضاد المتفق (فكيف كبرت × ولم تكبري) ؛ الاستفهام التكذيبي الانكاري .

عود آخر الى ايقاعية (الاعاريض) ، نجد تساوياً حِسْبِيّاً في النواتين : (فعولُ) : الزاحفة و(فعو) : المعلولة ، اذ بلغت (فعولُ) ٥ ، اي بنسبة ٥٠ ٪ ، و(فعو) ٥ ، أي بنسبة ٥٠ ٪ . والتوزع المتناصف يشير الى دلالة النص الكبرى :

الزمانية الايجابية ، والزمانية السلبية ، وهذا مايدحته :

عجز البيت الاول : (فنونأمن الشعر الأحمر = فكيف كبرت ولم تكبري) : عجز البيت العاشر . وصدر البيت الثاني : (كبرت جميل واودى الشباب = قريبان مريمنا واحد) : صدر البيت العاشر . وبتعاكس هذه المعادلة تكون الدلالة المتخلّقة من احلال السلب والايجاب في حركة « توازن » : الرجوع الى الماضي وسحبه الى الحاضر ، وارجاع الحاضر الى الماضي .

الهوامش

(١) ـ في الاصل : تطلى . وما ثبته البستاني لتفادي عيوب الوزن وهو ماجاء في حاشية الديوان .

(٢) ـ الزمن في الادب ، هانزميرهوف ، ترجمة د . اسعد رزوق ، القاهرة ، مؤسسة سجل العرب ، ١٩٧٢ ، ص ١٦ .

(٣) ـ النص في الديوان يتالف من أحد عشر بيتاً . العشرة تنتمي الى المتقارب ، اما البيت الاخير فينتمي الى البحر الطويل وهو :

حذفت لها بالراقصات الى منى وما سلك الاحزاب أحزاب غزّور

ولا ادري كيف فات الدكتور حسين نصار هذا الوهم .

(٤) ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د . علي عباس علوان ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، ط ١ ، ١٩٧٥ ، ص ٤١ .

(٥) ـ الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث دور ، ترجمة : د . محمد ابراهيم الشوش ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ٣٩ .

(٦) ـ المكان نفسه .

(٧) ـ اللغة الشاعرة ، عباس محمود العقاد ، (د . م) ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، د . ت ، ص ٤٠ .

(٨) ـ الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين اسماعيل ، بيروت ، دار العودة ودار الثقافة ، ١٩٨١ ، ص ١٣٢ . وينظر مصدره .

(١٠) ـ نفسه ، ص ١٣٥ .

[*] ـ ينظر : لسان العرب ، مادة (غَزَبَ) .

[**] ـ يقصد بالدرجة هنا مصطلحها الحديث ، البعد الطنيني ، وهو الثانية الكبيرة . وهذا البعد يمثابة درجة كاملة ، قابلة للقسمة على انصاف وارباع . ينظر الشعر العربي الحديث في العراق ص ٢٤٢ وما بعدها .

www.attaweel.com