

## التجلياتُ العلاميةُ في قصيدة الشعر العراقيّة (مشتاق عباس معن أنموذجاً)

م. د. أحمد عبد حسين الفرطوسي  
جامعة بغداد - كلية التربية - ابن رشد  
قسم اللغة العربية

بسم الله الرحمن الرحيم

### المقدمة:

الحمدُ لله وحده ، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده وعلى آله وصحبه ومن اتبع نهجه . تأتي أهمية الموضوع في إطار الاحتفاء بتجربة شعراء قصيدة الشعر وتجربتهم الإحيائية الجديدة التي استوجب على الباحثين والمتخصصين أن يستقصوا الأثر الفني الذي يمكن أن تضيفه (قصيدة الشعر) إلى النصّ الشعريّ؛ من حيث كونها نسخاً جديداً أعاد النديّة إلى متن الشعر العربيّ بعد أن تلبس النصّ النثريُّ بروح الشعر، مما حدا بكوكبة من الشعراء المبدعين أن يتصدوا إلى هذا الموضوع، واضعين تجاربهم الإبداعية على وفق أسس نقدية شرعوها لأنفسهم؛ لتكون بوابة للباحثين يلجون من خلالها إلى عوالم تجربتهم، باحثين في أفضيتها الشعرية، منقبين عن جوهر ما أضفته إلى ملامح الشعر العربيّ من قيم فنية لم تتخل فيها عن الارتشاف من معين الأصالة المتمثل بتراث الشعر العربيّ، وقيمه التصويرية والموسيقية بروية مُعاصرة، عملت على التخفيف من حدة الترهل الذي يسود جزءاً ليس قليلاً من المتن الشعريّ العربيّ، متخذين من التكتيف والإيجاز وتجديد المضامين بوصلة تحرك مسار اتجاهاتهم الشعرية بشكل يجعل النصّ الشعريّ يتزین بحلّة جديدة، تؤسس لعهد نقديّ مُعاصر يستجيب لميرادات المناهج النقدية الجديدة التي تجعل من العلامة والرمز أساساً فنياً؛ للكشف عن خبايا النصّ ودلالاته من طريق الإيحاء الشعريّ الذي يتضمنه ذلك النصّ، وطبيعة هذه المناهج تجعل الباحث متعاملاً مع النصّ الشعريّ بحيادية غير متأثر بهوى الأسماء وإن كانت مشهورة؛ ليكون هذا المشروع بوابةً لمشاريع بحثية أخرى تأتي تباعاً . بمشيئة الله . ، وباكورة هذه الأعمال البحثية بدوها سيكون مع تجربة الشاعر مشتاق عباس معن؛ بوصفه أحد الشعراء المُبرزين في مضمار هذه التجربة، وتأتي دراسة البحث مشتملة على مهاد نظري ومباحث ثلاثة تتمحور بشأن دراسة الموضوع وقيمه الفنية والجمالية ويُمكن إجمالها بالآتي:

- المبحث الأول: الإيحاء الشعريّ وبعده الجماليّ في النصّ.
- المبحث الثاني: قيم الشعرية وتناغمها مع لغة النصّ.
- والمبحث الثالث: التمظهر الصوتيّ وانسجاماته الإيقاعية مع النصّ.

أملاً في أن يكون هذا العمل حافزاً لبذل المزيد من الجهد والعطاء باتجاه الاحتفاء بالتجارب الأدبية التي حققت حضوراً ليس على الصعيد المحليّ فحسب، وإنما تعدى ذلك؛ لتصبح ذائعة الصيت إقليمياً وعالمياً، على أن يكون التوفيق مصاحباً لهذا المشروع في نيل رضا الله تبارك وتعالى ورضا القارئ الأكرم في الإيفاء بمتطلبات البحث الذي لا يزعم صاحبه له الكمال.

﴿وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُتَوَكِّلُونَ﴾ [إبراهيم: ١٢]

## مفهوم قصيدة الشعر:

فُيِّل الولوج إلى عمق الموضوع وتفصيلاته استوجبت طبيعة البحث الوقوف أولاً على ما يعنيه مفهوم مصطلح (قصيدة الشعر) من حيث إنه بيانٌ مفاهيمي تصدَّى له مجموعة من الشعراء الذين آمنوا بهذه الفكرة، كان من بينهم الشاعر مشتاق عباس معن؛ ليكون بمثابة واجهة إعلامية تحدُّ من سلطة قصيدة النثر التي بدأت تأخذ منحىً إعلامياً تصعيدياً، في محاولة من مرديها أن تقف في صف واحد مع الجنس الشعريّ في تحدِّ سافرٍ لكلِّ أنظمتها وقوانينه المشرّعة التي أرسيت قواعد ترسيخ مصطلحاتها منذ زمن لا يمكن الاستهانة ببعده التاريخي الذي مرَّ بعصور عدّة حتى وصل إلى ما وصل إليه، متناسين - أصحاب قصيدة النثر - ما أورده بشأنها أدونيس، وهو من أبرز روادها في حوارها مع مجلة حوادث لبنان الصادرة في العام ١٩٦٠م حين قال: (إنَّ كلمة " قصيدة نثر " ليست سوى اصطلاح أُريد به التعبير عن نوع من الأدب ليس هو من النثر العاديّ، كما أنّه ليس بالشعر بل هو في قالب نثريّ وروح شعريّة... ولكنّ هذا لا يمكن أن يعني أن القصيدة النثرية هي شعر، وإنّها حلّت بالتالي محل القصيدة)<sup>(١)</sup>، والموضوع هنا ليس بصدد مناقشة شعرنة قصيدة النثر من عدمها، أو هو محاولة من التقليل من شأنها الفنيّ، إذ إنّ أكثر الشعراء الذين تبنوا مصطلح قصيدة الشعر، يكتبون القصيدة النثرية، بما فيهم الشاعر مشتاق عباس معن، ولكن على أنّها جنس قائم برأسه، أفاد من الخصائص الشعريّة وصهرها في بودقة نثرية، لتكون المحصلة ظهور مصطلح "قصيدة النثر"؛ الأمر الذي حفّز مجموعة من الشعراء على أن يكون لهم موقف خاص ظهرت ملامحه في بيانهم الذي وقعوه باسم رابطة شعراء الرصافة في العام ١٩٩٢م، إذ ورد فيه: (بأنّ النثر ارتقى بتركيبه ودلالاته وعلاماته، وأصبح ينافس الشعر على هويته؛ لذا لا بدّ أن نرتقي بالشعر من جديد؛ ليعيد النديّة للمتن الأدبيّ الشعريّ، بحيث يكون للنثر قصيدة، وكذا الحال بالشعر، فنكون قصيدة الشعر ندّاً لقصيدة النثر)<sup>(٢)</sup> وعلى أساس هذا القول بالإمكان نحت تعريف لمصطلح قصيدة الشعر يُدبج بالآتي: هو محاولة استقصاء الأثر الفنيّ لمتن القصيدة الشعريّة العربيّة، وإعادة هيكلته بالشكل الذي يُمكن الشعراء من تحديث بنائها الأسلوبية المتمثّل باللغة والإيقاع والمضمون، وجعله مواكباً للتطورات الحاصلة في منظومة النقد الأدبيّ المعاصر بما يتوافق مع التوجهات النسقيّة والأعراف الثقافيّة التي أخذت مداها الفعليّ داخل أروقة المجتمعات المعاصرة سواءً أكانت غربيّة أم عربيّة.

وتأتي تجربة الشاعر مشتاق عباس معن واحدة من التجارب الشعريّة المعاصرة التي أخذت منحىً مختلفاً في صياغة الرؤى الإبداعية على وفق منهجية تُبرمج المحتوى الفكري للنصّ الشعريّ بنحو تجديديّ يتعامل معه - النصّ - بطريقة تبتعد عن الإسهاب والمباشرة، وتقترب من الإيحاء والتدليل والترميز؛ ليفيد من المنح الغرائبية في جذب نضه باتجاه التجديد الشعريّ المعاصر؛ ليكون بذلك أنموذجاً يُسلط البحث الاستضاءات النقدية صوب نصوصه المنضوية تحت مسمى (قصيدة الشعر)، من خلال الدخول إلى عوالمها وتفكيك شفراتها، بما يُحقق الغاية الجمالية والمتعة الفكرية والشعريّة التي اتخذت من هذا المصطلح (قصيدة الشعر) منتجاً فنياً؛ لعرض نتاجها الأدبيّ المُغامر، تاركين الحكم بذلك للإدلاء النقديّ بإزاء تجربتهم التي أنتجوها بما مكنهم إياه إبداعهم الشخصي.

## المبحثُ الأوَّلُ

### الإيحاءُ الشعريُّ وبعدهُ الجماليُّ في النصِّ

يمكن تعريف الإيحاء الشعريِّ بأبسط صورة على أنه خطابٌ شعريٌّ يستطيع الشاعر من خلاله الدخول إلى عوالم خيالية ترفد نصّه بقيم جمالية تبعده عن الوقوع في فخ المباشرة والتقيريّة اللتين تجعلان من النصِّ الشعريِّ فاقداً لسمته الجماليِّ، وروحه الباعثة على تقديم مذاق شعريِّ، يكون له الأثر الأبلغ في نفوس متلقيه، (فالنصُّ الشعريُّ الحديث ليس خطاباً متجانساً، إنّه لا يكفُّ أثناء اشتغاله ذاته عن استدعاء غيره من أنواع الخطاب وأجناسه، وتنشأ هذه الأجناس المتوالدة داخل الخطاب الشعريِّ)<sup>(٣)</sup>؛ فيحيل دلالاتها إلى مجموعة من العلامات التي يتبناها المبدع في توجيه خطابه الشعريِّ صوب مناطق الإدهاش والمتعة؛ ليخلق بذلك نوعاً من التغيير في منظومة الشعر العربيِّ ليس في الشكل وطريقة التعبير فحسب، بل على المفهوم نفسه من خلال تجاوز الأنواع الأدبية من (شعر، نثر، قصة، مسرحية) وصهرها كلها في نوع واحد<sup>(٤)</sup>، ولعلَّ تجربة مشتاق عباس مع مُهرت باتجاه تجديديٍّ منضبط، وحين يُقال إنّه منضبط، فهو ليس منفلاً من ربة التجنيس، ومعنى ذلك أنّ تجربته محاطةً بهالة من الوعي الشعريِّ الذي يدرك مقدار ما يمكن أن يُحدثه من تغيير في منظومة الشعر العربيِّ، فهي تجربة مُعاصرة ذات انطلاقة تأصليّة، باعثها الأوّل هو تراث الشعر العربي، فهي بذلك تجمع بين الأصالة والتجديد في إطار شعريِّ حديثيٍّ، ركيزته الأساسية الإيحاء الذي يتمخض عن قراءة مدلولات العلامة داخل النص الشعريِّ، ومعنى (العلامة Sign) كما يعرفها أمبرتو إيكو: (كل شيء أو حدث يُحيل على شيء ما أو حدث ما)<sup>(٥)</sup>، ولعلَّ هذا التعريف منسجم مع رؤية (بيرس) الذي جعل من العلامة علماً لكلِّ شيء يكون ذا معنى سواء أكان هذا الشيء محسوساً أم مجرداً، أمّا سوسير فقد دفع باتجاه دراسة علامات الحياة الاجتماعية، أي جميع الوقائع الدالة في المجتمع<sup>(٦)</sup>، وهذه العلامة بدورها تخلق نوعاً من التفسير بين النصِّ الشعريِّ ومتلقيه، يعمد الخطاب النقديُّ الجديد إلى تفكيك مكوناته من خلال (إزالة التطبيق عن هذه الشيفرات، وذلك بتحويل الاصطلاحات المستترة فيها إلى اصطلاحات بينه وجلبها إلى التحليل)<sup>(٧)</sup>، فالتحليل هو الأسلوب الناجع الذي يمكن من خلاله الوقوف على عمق التجربة الشعريّة ومدى استجابتها لمتطلبات الواقع الشعريِّ المُعاصر المتخذ من التحديث - سواءً أكان شكلياً أم مضمونياً - السمة الأكثر تميزاً لمتبنياته، وقيل التحديث لا الثورة، فالثورة تعمد إلى إلغاء أو نسف التجارب التي سبقتها، في حين أن التحديث يعني الإفادة من مكتنزاتها وتوظيفها بحلّة أبهى مما كانت عليه (ولا غرو أنّ توليف نصِّ شعريٍّ على منهج جديد قد يكون مقارنةً حديثة؛ لكنه من الناحية الفعلية تمرد عصري يحتاج إلى مزيد من التنقيح والتشبيث، فالظاهرة الشعريّة تبقى محكومة بمدى محايتها للبنية الجمالية والثيمة الموضوعية لشعر الحداثة)<sup>(٨)</sup>، وعلى أساس هذا القول: فإنَّ تجربة الشاعر مشتاق عباس معن جاءت لتكون بمثابة الأصرة التي تنشط باتجاه الارتقاء بالخطاب الشعريِّ إلى المستوى الفني القادر على فك عُرى التماحك بين ما هو شعريٌّ

ونثريّ، وفي إطار هذا القول ينقل الباحث حسين علام عن تودوروف قوله: (إنَّ المعرفة الأدبيّة يتهددها خطران دائمان، وهما متعارضان: إما أن نبني نظريّة متماسكة... أو أن نكتفي بوصف "وقائع" ونحن نعتقد مع ذلك أنّ أيّ حجر صغيرٍ سيساهم في بناء الصرح العظيم للعلم)<sup>(٩)</sup>.

ومن النصوص المتماهية مع أطر التحديث الشعريّ التي يمكن سُمها بـ(قصيدة الشعر) نص (إلى المذبوح بحدّ الفرات) الذي يقول فيه (١٠):

لَمَّا أَشَحَّتْ عَيْونَكَ  
وبصرتَ كَفْكَ في المدى  
تَلْتَفُّ حَوْلَ رماحِهِمْ ... لتخونَكَ  
صافحتَ كَفَّ الموتِ  
... علَّ دِمَاكَ  
تورِقُ في الثرى... لتكونَكَ  
... علَّ دِمَاكَ  
تُوقِظُ في الفضا عِرْقًا  
لينبُضَ في فؤادِ الرِّيحِ  
صاعقةً ... تكونَكَ

\*\*\*

يا سيدي أسبِلْ جُفُونَكَ  
لن يشعلوا أحداقَهُمْ

... هل يتبعونَكَ

استأنس الشاعر في هذا النصّ بالحمولة السايكولوجية التي دفعته باتجاه استثمار شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) في بث الروح النصية بمدلولات علامية، تتبدى في متنها النصي إشاعة لقيم (النبل، الإباء، الثبات... الخ)؛ موجهاً بذلك عتبة النصّ أو ما يُصطلح عليه بـ(العنونة) توجيهاً تأويلياً، يُمكن المتلقي من استشراف شيء من تأويلات النصّ؛ ليصل - القارئ - إلى إدراك مُقنع للنسيج العلاماتي الموصل لحقيقة التأويل الكاشف لمقصديّة الشاعر<sup>(١١)</sup>؛ لأنّ عتبة النصّ لم تعد مكوناً تكملياً لمتبنياته، وإنّما تأخذ مغزاها الفني (بوصفها مدخلاً عتباتياً تصطمم به آليات القراءة حال دخولها ميدان الإجراء القرآني)<sup>(١٢)</sup>.

إنّ مقدار الاكتناز الفني الذي يحفل به هذا النصّ متأّت من قدرة الشاعر على تكثيف الرؤى المستوحاة من شخصية الإمام الحسين (عليه السلام)، وما يمكن أن تمنحه من شحن النصّ بالإيحاء الشعريّ المُستنتق من التأويل العلاميّ الذي جعل عنصر المفارقة النصية يتجلّى على هرمية النصّ، ابتداءً من العنونة في قوله: (المذبوح بحدّ الفرات) مُروراً بقوله: (وبصرتَ كَفْكَ... تلتفُّ حول رماحهم... لتخونَكَ) وانتهاءً بقوله: (لينبض في فؤاد الرِّيح... صاعقةً... تكونَكَ)، فكيف للنهر أن يذبح؟ وكيف لكفّ الطهر أن تخون نفسها؟ ومن أين للرِّيح قلب حتى تكون صاعقة تُعيد خلقه من جديد؟

وهذا هو مقدار القيمة الفنية التي يُجزم بأن الشاعر أشاعها في نصّه؛ ليجعل الرؤى العلامية بداخله تموجُ بالإحساس، والترافد الصوريّ المُكثّف بطريقة تُظهر أسلوب المفارقة على نحو يكون فيه (علامة

مُنتجة لعاملٍ غير محدود من العلامات التي لم تُفلح في اكتساب "مدلول ثابت" ... ولكنها تستخدم فقط بديلاً مستديماً لدالٍ بدلاً من دالٍ آخر، بحيث يبقى البُعد بين الدوال قائماً<sup>(١٣)</sup>.

إنَّ نصوص (قصيدة الشعر) في تجربة مشتاق عباس معن يمكن أن يُقال فيها: إنَّها نصوص مُحيِّدة النسق عن النصوص التقليدية؛ وإنَّما مردُّ ذلك يعود إلى تجربته الرقمية (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) التي حاز على سبق الريادة الشعرية فيها، فهو لم يفصل يوماً بين تجربته الورقية وتجربته التفاعلية، وإنَّما أفاد منها في جعل العنصر التشكيليِّ والعنصر الشعريِّ يسيران ويتماهيان باتجاه واحد، ودليل ذلك أنَّه يُوشح أبواب نصوصه الورقية بلوحات تشكيلية، وفي الاعتقاد أنَّ هذا الرؤية هي التي دفعت إحدى الباحثات المعاصرات إلى القول: (لقد تغيرت القصيدة التقليدية إلى شكل جديد ينتمي إلى منظومة معرفية جديدة عندما ارتبطت بالآليات التي سخرها الشاعر لتتفاعل مع كلِّ كلمة من كلمات القصيدة)<sup>(١٤)</sup>، وبذلك هو يعتمد مستوى تفاعلياً معيناً على متن تجربته الورقية<sup>(١٥)</sup>؛ ليدفع الأفق النقديِّ نحو تصور مفاده: إنَّ مشتاق عباس كتب تجربته الشعرية بوعي نقديِّ، ومعنى ذلك أنَّه جدُّ بدأبٍ على تطبيق رؤاه النقدية التي آمن بها في متن النصوص الشعرية التي أنتجها بإبداعه الشخصي؛ وبذلك يمكن القول:

إنَّ ملامح تجربة مشتاق عباس معن الشعرية تتساق وراء تداعيات تجربة نازك الملائكة التي وضعت مشروعها النقديِّ في كتابيها (قضايا الشعر المعاصر) و (سايكولوجية الشعر) نصب عينيها؛ لتفتح آفاق تجربتها الشعرية على وفق المنظور النقديِّ الذي أسست له، فكانت هي الرائدة المبرزة من بين رواد تجربة الشعر الحرِّ (التفعيلة)؛ لكونها أرست قواعد المشروع النقديِّ لقصيدة الشعر الحرِّ، فصب السبق لمن رسم ملامح المشروع النقديِّ، وليس لمن كتب النصَّ الأول، والحال هذه منسجمة مع تجربة مشتاق عباس معن الذي وعى مشروعه النقديِّ ورسم ملامح التأصيل له في كتبه النقدية (النقد الأدبي الحديث محاضرات في النظرية والمنهج) و (تأصيل النص قراءة في أيديولوجيا التناص) و (الشيذوفرنيا الإبداعية مقاربات نقدية في سيميولوجيا النصِّ) ، فهو يكتب الشعر بطريقة واعية مستندة على موهبة قادرة على إشاعة التلوينات الفنية في النصِّ الشعريِّ التي من شأنها تقديم تفسيرات وظيفية لحجم العلاقة التطويرية بين الإنتاج والتلقي<sup>(١٦)</sup>.

إنَّ تجربة (قصيدة الشعر) في نصوص مشتاق عباس معن انفردت (بخصوصيات تعبيرية وفنية وتشكيلية ذات فاعلية شعرية نوعية؛ استناداً إلى جملة عوامل وأسباب منها ذاتية؛ عائدة إلى المهارات الفنية والتقانية والثقافية التي يمتاز بها، وموضوعية، تتعلق بالظروف البيئية والمكانية والحضارية والتاريخية التي حفَّت تجربته وطبعنها بطابعها، قادت شعرته إلى نوع خاص من البنية التعبيرية والأدائية، شكَّلت تجربته على نحو ينطوي على قدرٍ معين من التميز والتفرد في المناخ والأسلوبية)<sup>(١٧)</sup> ومدار هذا القول تؤشر بوصلته صوب نصِّ (تحولات الدليل أريقط)<sup>(١٨)</sup> الذي يقول فيه:

بَعْدَمَا

ضللتني القافلة

أوهمتني خطوتي أنني الدليل

وطريقي ينحني كي يستدير

... فحرثت الأرض، أبردت الخُطى فوق ثراها

وطريقي يستدير

...

وأنا ما بينَ أن أَلْتَمَّ دَرَبَ الشَّامِ  
أو دَرَبَ الجَنُوبِ  
صَفَعْتَنِي الكَوْفَةُ المَنسُوجُ فِي أعْطَافِهَا النَخْلُ وَأَسْرَابُ الفِرَاتِ  
وبِهَا  
لَدَعْتَنِي نَحْلَةَ الأَشْتَرِ  
وأنا أُرِكلُ خُصَرَ النَخْلَةِ العَانِقِهَا التَّمَّازِ

...

فَعَلَوْتُ الصَّهْوَةَ المُسْرَى بِهَا  
لكن سَقَطتْ  
حَيْثُ لَا أَعْلَمُ أَنِّي يُعْتَلَى عَرِشُ نَبِي  
فَرَأَيْتُ الخَيْلَ مَا زَالَتْ عَلَى الغَارِ وَقَدْ مُدَّ عَلَى كَفِّ الرِّمَالِ  
(ها هنا

قد زرعوا طفلاً رضيعاً ينزف الطهر على حدّ النصال

عملت البنية المكانية في هذا النصّ على إثارة تداعيات الشاعر، وهو يشدّ ذاكرته بالفيض الصوريّ الناتج عن المخزون الذاكراتيّ الذي عمل المكان فيه على تحريك خيال الشاعر باتجاه إنتاج نصّ يتماهى مع فعل المكان بوصفه (عنصرًا مهمًا في تحديد البيئة وإبراز خصوصيتها)<sup>(١٩)</sup> التي تمنح النصّ بُعدًا إيحائيًا يتمظهر في تفكيك دلالة العلامات الظاهرة في محتوى النصّ، والشاعر في نصّه هذا يُحيل متلقيه إلى الوقوف على حجم الفجائع المرتبطة بالواقع المكانيّ، من حيث كونه حاضنة جغرافية متناغمة في سيرورتها مع أحداث أليمة جعلت التدافع الصوري يتسلل إلى بنية النصّ المُشيرة إلى ما لقيه أهل البيت (عليهم السلام) ومن تبعهم في السير على نهجهم من الصحابة والتابعين؛ ليعيد الشاعر إنتاج هذه الأحداث بنمط إيحائيّ (ويستخدمها استخدامًا إيهاميًا؛ ليدفع القراءة نحو انحراف يعمل... بمنطقية)<sup>(٢٠)</sup> تجعل الرؤى المقنعة تأخذ مدى فعليًا، أراد الشاعر من خلالها إيصال رسالة مفادها: إنّ وجهًا آخر تلبس به؛ ليجعل الفعل الجماليّ يتواشج مع البنية النصيّة، وهو يتقنع بوجه زينب ابنة علي (عليهما السلام) في وقفها الحبريّ بعيد رجوعها من السبي في الشام، ليتمكن من (أن يقول كلّ شيء دون أن يعتمد شخصه وصوته الذاتي بشكل مباشر؛ لأنّه سيلجأ إلى شخصيّة أخرى يتقمصها ويتحد بها)<sup>(٢١)</sup>؛ وهو بذلك يُعطي بُعدًا إيحائيًا وجماليًا جديدًا، يكمن في مسرحية النصّ الشعريّ؛ لأنّ الممثلين المسرحيين لا يعبرون عن رؤاهم الشخصيّة، وإنّما يكونون وسيلة لإيصال ما أراده المخرج المسرحي<sup>(٢٢)</sup>؛ فهذه الحوارية الدراميّة المُظهرة لمجموعة من الثنائيات (الخير/ الشر)، (الحُب/ الكراهيّة)، (الثواب/ العقاب) وغيرها جعلت النصّ يأخذ منحى انزياحيًا عن معناه التسجيليّ الأول؛ إذ إنّ (أريقط) ذلك الشخص الذي قاد المشركين للبحث عن الرسول الكريم (صلى الله عليه وآله وسلم) في الصحراء، أصبح علامة تبرز في أفقها قيم الشر، والكراهيّة، والحقد، وقد انزاح عن معناه الأصليّ إلى معنى آخر؛ ليتلبس بشخصية (يزيد بن معاوية) الذي ضلّ الرأي العام في الشام تجاه الحسين وأهل بيته (عليهم السلام)؛ وبذلك يكون المتن النصّيّ مشتملاً على جملة قيم يمثل كلّ اتجاه فيها رؤية تختلف عمّا يقابلها من رؤى تتضح في مكنون الشخصيات الحاضرة نصيًا أو المستوحاة من مدلولات النصّ.

(أريقط: يزيد بن معاوية، عبيد الله بن زياد، حرمله بن كاهل الأسدي)

(القناع: زينب، الحسين، عبد الله الرضيع، ميثم التمار، مالك الأستر)  
فهذا التقابل في الشخصيات أثارته نداعيات الشاعر ورواه الفنيّة التي استجابت للمحفز المكانيّ (درب الشام، الكوفة، الفرات، كربلاء... الخ) في بثّ علاماته التي وضع حدود نصّه في إطار ترسيماتها ودلالة صورها<sup>(٢٣)</sup>؛ معتمداً الأداء الدرامي لتقنيّة القناع في صوغ أفكاره، وتحديث مضمون تجربته الشعريّة بما ينسجم مع رؤيته النقديّة الطامحة إلى تبني مشروعه الكامن في (قصيدة الشعر) الذي يتطلّب إحداث قفزة تطويريّة على صعيد الرؤى والأنساق.

## المبحثُ الثاني

### قيمُ الشعريّة وتناغمها مع لغة النصّ:

عني مصطلح (الشعريّة Poetics) بالمقام الأول بالكشف عن الاستعمال الجماليّ للغة النصّ، ونتيجة لتعدد الترجمات لهذا المصطلح تضاربت الآراء في تسميته؛ لعدم وجود ضوابط محددة تحكم ضبط المصطلح ودقته؛ بيد أنّ الاحتكام إلى معايير الشكل التي تُعنى بالصياغة، والدلالة التي يمكن أن تمنح تصوراً واضحاً للمفهوم، والتداول الذي يمنح المصطلح بصمة الاعتراف، وباجتماع هذه المعايير والاحتكام إليها سيظهر أنّ مصطلح (الإبداعية) هو المقابل الأسلم لـ (Poetics)<sup>(٢٤)</sup>؛ من حيث إنّها (خصيصة علائقية أي أنّها تُجسد في النصّ لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوليّة سمتها الأساسيّة أنّ كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريّاً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي علاقته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسيّة ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعريّة ومؤشر على وجودها)<sup>(٢٥)</sup> وإنّ قيم الشعريّة ترهن ظهورها الفنيّ والجماليّ بوجود التفاضل بين الأجناس الأدبيّة، وإن اختلفت مراحل ظهورها.

وفي إثر استكناه هذا المقتضى يمكن القول: إنّ (الشعريّة هي محاولة وضع نظريّة عامة مجردة على اختلاف وجهات النظر فيها ومحايثة للأدب بشتى أجناسه، بحيث تكتسب أبعادها التفسيرية من الطبيعة الفنيّة والخصائص التكوينية لكلّ جنس أدبيّ، فتعمل على استنباط القوانين التي تحكم الخطاب اللغويّ، والذي يكتسب بفضلها صفة الأدبيّة بأبعادها الجماليّة)<sup>(٢٦)</sup>.

وقد سارت لغة النصّ في حدود أثرها الفنيّ والجماليّ في نصوص مشتاق عباس معن المتوافقة مع الأطر التنظيريّة لمصطلح (قصيدة الشعر) متماهية مع التوجه الحداثيّ الجاعل من التعقيد والغموض سمة جماليّة في لغة الشعر؛ لأنّ الغموض والتعقيد يمثلان تقدماً في النظرية اللسانية قلّما نتج عنهما تحجيم في قدرات اختيار الوجهة واختلاف اللغات، وهذا الرأي يتماشى مع رغبة الشاعر الذاهبة باتجاه تذوق النصّ ذهنياً وعاطفياً؛ لأنّ ذلك أبلغ من أن يُصار إلى - النصّ - تذوقه عاطفياً فقط<sup>(٢٧)</sup>، واستضاءات هذه الرؤى يمكن كشفها في نصّ (شهادتي بعد غيبة الحلاج) الذي يقول فيه<sup>(٢٨)</sup>:

يا خمّر ارفقه... السُكّر

وحفيفٌ يبحثُ عن شفةٍ لتقوله:

ليُحدّثَ مَنْ يهوى الأرضَ

عن الأرض  
عن شبحِ يقات الموت  
عن قدرٍ يصفقُ أجنحةً؛  
ليُغادرَ صحو الموت  
إلى صحو الموت!!

يا كأسٌ ... أتعبه السكرى  
ورسولٌ... أتعبه الله  
تذرفُ كلَّ صباحٍ/ مساءً:  
بألفِ نداءٍ  
تطلبُ أن تكونَ صريعاً  
يا بحرٌ... أنهكه العطشُ  
وغريبٌ... لا يهوى السكنى  
- كم أجهدتَ الأرضَ سرياً:  
لتفتشَ عن منفىٍ أشعثٍ  
يحملُ فيضَ دماءٍ حرّى  
ويلوكُ الخمرَ بكاسين:  
كأسُ الفوت  
وكأسُ الموت!

يُحقق الشاعر في هذا النصِّ مقارنةً تناصيّةً مع عبارة الشاعر الصوفيِّ الحلاج (من لم يقف على إشارتنا، لم تُرشده عبارتنا) ويبني على أساسها رؤاه الإبداعية في تحقيق مردود شعريّ ذي أبعاد فنيّة مستندة على رؤية نقدية منطلقة من كون النصِّ جهازاً (عبر لساني يُعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواسلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه)<sup>(٢٩)</sup>؛ وهذا يعني أنّ عملية إنتاج النصِّ هنا قائمة على أسس تفكيكية متمحورة في أمرين - بحسب الدكتور صلاح فضل - :

الأول: من حيث علاقة النصِّ باللغة التي تفرض إعادة التوزيع النصيِّ عن طريق التفكيك وإعادة البناء، بما - النصّ - يجعله صالحاً للمعالجة بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

الآخر: هو أن يكون النصُّ ممثلاً لعملية استبدالية من نصوص أخرى، وهذا يعني عملية (تتاص Inter Textualite)؛ لأن فضاء النصِّ قابل لأن تتقاطع فيه أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى يُعيد بعضها الآخر وينقضه<sup>(٣٠)</sup>، وهذا الأمر ما يُلاحظ وجوده في هذا النصِّ الذي أعاد الشاعر بناءه بماهية شعريّة ذات منحى صوفيّ لغةً وأسلوباً؛ مُسقطاً تجربة الحلاج - ذلك الصوفيِّ الزاهد الذي أحرقوا

جثته - على نفسه في إشارة إلى الغربة الروحية والجسدية التي ألمت بالشاعر؛ نتيجة لرحيله القسري عن أرض الوطن؛ لينتج نصه بنحو غرائبي تتقاطع فيها دلالة العلامات، وتتفارق عن منحها اللغوي واللفظي، فهو في أقواله (يا خمراً أرهقه السكر، ورسول أتعبه الله، وغريب لا يهوى السكنى)، يتحد مع ذاته الشاعرة التي تجعل من الوطن حاضراً في مكنونها، غائباً في بوحها، فثيمة هذا النص مبرزة لثنائية (الحضور/ الغياب) مُنتجة بلغة صوفية من العسير على المتلقي الوصول إلى فهم دقيق لمغزى الشاعر العلامي، إذا انعدمت الإشارة إلى منتجها<sup>(٣١)</sup>، على الرغم من أن الشاعر وسَمَ عتبة نصه بما يُضِيء شيئاً من تأويلاته ولو بنحو يسير، إنَّها تجربة صوفية ممتزجة بمرارة الواقع فكأنَّها (لحظة من لحظات التجلي والمكاشفة الصوفية، التي تأتي دفعة واحدة، لا يمكن تعليلها أو تفسيرها، ولا يعيها إلا من عايشها وعانى حالاتها، فمحاولة تحليلها أو تجزئتها قد تُذهب أغلب أسرارها الفنية والروحية)<sup>(٣٢)</sup>، إذ إنَّ النصَّ الصوفيَّ ذو خصوصية تأويلية تختلف عن النصوص الأخرى غير الصوفية، وهذا الاختلاف ناجم عن اختلاف الآليات النقدية التي تُعنى بنقد هذا النص؛ لكونه قائماً على الحدس، ولا بدَّ أن يُدرك دفعة واحدة<sup>(٣٣)</sup>، بحكم اتسامه بالخصوصية الشعرية المالكة لنمط لغوي يتجاوز حدود اللغة العادية؛ لأنَّه (لا يقتصر على وظيفة التوصيل فحسب، وإنما يسعى كذلك إلى توليد شعور ما لدى المتلقي، وهذا ما يجعله يستعين بعدد من العناصر التي تشكل اللغة عنصراً مهماً فيها، إذ تتخذ طابعاً تستمد منه شعريتها)<sup>(٣٤)</sup>؛ لأن اللغة الشعرية ليست مجموعة من الكلمات فحسب، وإنما هي تراكيب ذات كلمات مُصاغة بأنساق معينة<sup>(٣٥)</sup> تتحو منحى إيحائياً في بعدها التصويري الذي يبتعد عن التقرير والمباشرة؛ لتُخلق بنية نصية زاخرة بالعلامات التي يتمظهر بوجود تجلياتها دلالات جمالية تجعل قيمة النصَّ متمتعة بثراءٍ فنيٍّ مستجيب للإطار النقدي الذي تتمحور فيه (قصيدة الشعر).

إنَّ نصَّ (شهادتي بعد غيبة الحلاج) لم يقف عند تخوم التناص مع عبارة الحلاج، بل راح يتسع؛ لينفتح على التجارب الشعرية التي سبقت تجربة الشاعر مشتاق عباس معن من حيث الظهور، ومن ذلك تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي وسَمَ إحدى مجموعاته الشعرية بـ(أساة الحلاج)، فدخل نصُّ الشاعر مشتاق عباس معن بتناص مرحليٍّ مع هذا النصِّ الذي يقول فيه البياتي<sup>(٣٦)</sup>:

يا مسكري بحبه  
مُجيري في قُربه

...

توحدتُ

تعانقتُ

وباركتُ - أنت أنا

إنَّ البياتي في هذا النصِّ وقف عند حدود عبارة الحلاج (يا مَنْ أسكرني بحبه... وحيرني في ميادين قربه)<sup>(٣٧)</sup>، موظفاً إياها بنصّها الأصلي من دون أن يمنحها مهارةً فنيةً تجعل القارئ يتتبع بواعث أثرها الجمالي، والولوج إلى مجاهيل عوالمها التي يمكن أن تمنح النصَّ مسحةً جماليةً تشي بوجود إيحائٍ

شعريّ يزيد من مواطن القوة في قيمة النصّ، في حين أنّ الشاعر مشتاق عباس معن أعاد إنتاج النصّ بنحو موضوعيٍّ يبعث ملامح الجدّة في منحاه النصيِّ والقرائيِّ على حدّ سواء، بالإفادة من اللغة والجوّ الصوفيين اللذين يتميَّزان بكثافة العلامات التي استطاع الشاعر استثمارها، والإفادة من مورثها الذي وظّفه بنحو فنيٍّ تترأى في متن نصّه الاستضاءات الشعريةَ الحاملة لرؤاه المبدعة المنفلتة من حرفية النصّ الأصليِّ، لتتزاخ عنه بالشكل الذي يُعزز مكان قوة النصّ، وإخراجه بالطريقة التي تخترق مثالية اللغة وتتجرأ عليها في أدائها الإبداعيِّ، إذ أفضى هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي بُني على أساسها النسق المألوف أو المثاليِّ<sup>(٣٨)</sup>.

إنّ حدود الوعي النقديِّ والثقافيِّ الذي يمتلكه الشاعر مشتاق عباس معن رسّخ القناعة لدى المتلقي المتخصص بقدرته على استعمال اللغة استعمالاً فنياً يكون دليلاً على قوة مهارته الإبداعية المتجسدة في شاعريته القادرة على خلق استجابة لها بالغ الأثر في متلقي نصوصه الشعرية التي وضعها في مدلول تصويريٍّ أشبه بوعاء يحتضن لغته الشعرية؛ لتتجسد شكلاً ومضموناً في بناء النصّ<sup>(٣٩)</sup> في محاولة من الشاعر لتجريب النمط الأدائيِّ في الشعر الحدائيِّ الذي يضع الاستيعاب التقنيِّ والمعلوماتيِّ معياراً أساسياً لتجريبه؛ لكون (الشعر المعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة، وبلورتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها)<sup>(٤٠)</sup> وهذا الأمر يتطلب من الشاعر الحدائيِّ أن يكون ذا سعة إطلاعية تؤهله للدخول في عوالم التجريب الشعريِّ الحدائيِّ، إذ يفيد من هذه السعة في إنتاجية نصوص تحتشد فيها الصور الشعرية وتتماهى في متنها العلامات السيميائية؛ ليكون في محصلة الأمر نصّ جماليٍّ يلحّ على وجود قارئٍ متمتع بمزايا معرفية لا تتوافر فيمن سواه؛ لأنّ النصوص الشعرية المُصاغة برؤية إبداعية تعتمد الإيحاء، والترميز، والعلامة في بنائها النصيِّ تحتاج (جهداً معرفياً وإحاطة تعوز الكثيرين من القراء فتفوتهم حكمة القصيدة ودلالاتها وبلاغتها)<sup>(٤١)</sup>، ومصدق هذا القول يجدُّ صدهاء في نصّ (مكابدات أنا) الذي يقول فيه<sup>(٤٢)</sup>:

شرفتي طاعةً بالغبّار

العصافيرُ مبوححةً

الغيوم تنثُ دخاناً يُلطّخُ اضرحة الكون

المنائرُ شاخثُ

وشاخثُ تراتيلُ المؤذّنِ في مهمه الرّيح

... وأنا مازلتُ في الجبِّ

أراودُ نذبي ليأكلني

كي تبيضُ عيونُ أبي

فهي - منذُ ارتعاشة أُمي

لتزفني كتلةً من صراخٍ - ...

عاقز...

لم تُمارس لعبةَ الدمعِ...

...

... الكواكبُ سجدتُ لها

والمضيئان

نامتُ

عيونُهُما

في

عُتمةٍ

وجُوم

يدخل هذا النصّ من بين النصوص الشعريّة ذات الأثر الثقافي الكثيف المتعدد الدلالات والاتجاهات؛ لأنّه منتج بنحو علامي يتشرب من الامتصاص القرآني في نسيج بنيته النصيّة التي تنزاح عن مدلولها الأول، وتتبنى رؤية مُصاغة على أساس إبداعي لا ينظر إلى النصّ القرآني من مناه المقدّس، وإنّما يتعامل معه على أنّه نصّ أدبيّ يمكن الإفادة من اكتنازاته اللفظيّة واعتصاراته الدلاليّة والبلاغيّة في إحداث نسق شعريّ يتماهى مع مقصدية الشاعر الذي دفع النصّ نحو منطقة اشغال نقديّ آمن بها ونظّر في تحديد مصطلحها مُطلقاً عليها اسم (القرآنية) قائلاً: ("القرآنية": ... آية من الآليات التي يتوسل بها المبدع في تشكيل نصوصه الإبداعية من جهتي الرؤى والأنساق بنية وإيقاعاً... وتُعين هذه الآلية القارئ على استكشاف قسط من مرجعيات ذلك النصّ المُبث المتكئ في إحدى زوايا باطنه أو ظاهره على (القرآن الكريم) لتكون هذه الآلية مفردة من مفردات إيديولوجيا التناص)<sup>(٤٣)</sup>، قائمة على أساس الاستئناس بالحمولة الفكرية واللفظية والدلالية في سورة يوسف، إذ يقول تعالى: ((إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ)) (يوسف: ٤)، و((وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذَّنْبُ)) (يوسف: ١٧)، و((أُذْهِبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا)) (يوسف: ٩٣)، وهنا الشاعر عمل على تحريك الرؤى المبدعة بطريقة تتقاطع في دلالتها مع النصّ القرآني وحوارته الدرامية؛ لتذهب في اتجاه يُعكس مردودها التصويري ويقلب رؤاه الفنيّة، فالشاعر هو الذي يراود الذنب ليأكله، وهو لا يجعل من أبيه بصيراً، بل يتمنى أن يصيبه العمى؛ لكونه قاسياً، أبعد عن أحضانه؛ لتخنقه عبرة الغربة الطافحة بدلالة الألم الذي لم يستطع الشاعر احتمالته إلى الحدّ الذي جعل من الموت أمنيّة يستظل بهديها؛ لتكون سبيل خلاصه الأبدي.

إنّ تجريب الشاعر مشتاق عباس معن في خوض تحريك الرؤى الثابتة الراكدة الموغلة في قدسيّتها، منطلق من أنّ الرأى النقديّ أو التشريع الخطابيّ لتجربة ما، لا يمكن أن يبقى محافظاً على سمة الثبات؛ لأنّ ذلك يعني تجميداً للإبداع الشعريّ الذي لا يمكن وضع حدود له؛ لكونه نابغاً من حاجة الذات المبدعة في تخريج خوالج النفس في بوح فنيّ إيحائيّ يكون المردود العلاميّ المُبث في تلافيف النصّ دليله الأوحى الدال على عمق التجربة ومدى التطور الذي أحدثته في القيم الثابتة؛ لكونها لا تؤمن

بالوقوف على حدود المقدّس والتعامل معه تعاملاً نسخياً، بل تعمد إلى تغيير دلالاته، وتحريك بوصلته باتجاه آخر تتلاقح فيه الرؤى، وتستجيب لتغييراته الأنساق؛ لكونه (طريقة في الكتابة الشعرية تخلق لدى المتلقي رجة التموج، وتختبر قدرته على المسايرة والإدراك الشامل المتكامل، كما تشهد للمبدع بالقدرة على التنويع والإخصاب)<sup>(٤٤)</sup>، فالشاعر في هذا النصّ لم يُغيّب المرجعية القرآنية على نحو ما ذهب إليه الناقد إحسان التميمي في معرض حديثه عن استضافة النصّ القرآني قائلًا: (وإنما تجري الاستضافة بالاستناد إلى آلية تحاول تغيير الدلالة القرآنية وقلبها من خلال صهر بنيتها في البنية الشعرية على نحو تراكميٍّ يشير إلى محاولة تغييب المرجعية القرآنية)<sup>(٤٥)</sup> وإنّما - الشاعر - ألحّ على تأكيد وجودها، بوصفها مدخلاً أساسياً لقراءة النصّ بشكل ينسجم مع رؤى الشاعر ومقصدية التي تصرّ على المتلقي بأن ينظر إلى مرجعية النصّ القرآني؛ ليتمكن من التمييز بين الدلالة الأولى الثابتة والدلالة الثانية المتحولة، فضلاً عن أنّ التنظير النقديّ لمصطلح (القرآنية) نفسه يشير إلى اتكاء النصّ القرآني في رسم خارطة طريق شعرية إبداعية جديدة تُزيح الثابت، وتثبت المتحول في سياقه الجديد الهادف إلى إغناء نصّه الشعريّ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بالعلامات المستمدة من القرآن الكريم؛ بوصفه مرجعاً يشدّد القريحة الشعرية بما يمكنها من الانطلاق إلى عوالم شعرية رحبة يختلط فيها المحسوس بالمرئي، والشعريّ بالمقدّس الدينيّ<sup>(٤٦)</sup>، فضلاً عن ذلك فإنّ الدكتور الفيفي هو الآخر لم ينحو بالاتجاه الصحيح في أثناء تحليله هذا النصّ بإشارته إلى المعنى المعجمي لكلمة (تَبَيُّضُ)، معللاً ذلك أن رسمها القرآني ومعناها لم يأت بهذا الصورة وإنما جاء معناها منسجماً مع اللون الأبيض للعيون بدلالاته الأصلية الواردة في النصّ القرآني، أي أنّ الشاعر أراد لهذه الكلمة أن تأخذ معنى ودلالة كلمة (تَبَيُّضُ)، وإنّه أراد تحميل المعنى دلالات أخرى تُشير إلى التقرُّح والذلة والعجز، وبذلك فإنّ أفق التناسل الواقف على حدّ محاكاة النصّ القرآني قد انكسر<sup>(٤٧)</sup>.

يبدو أنّ الدكتور الفيفي لم يتعامل مع هذا النصّ تعاملاً معاصراً، ينسجم مع رؤية الشاعر ومقصدية، وبقي متمسكاً بالدلالة المعجمية للمعنى متناسياً أنّ النصّ المعاصر يكتسب دلالاته المعنوية من سياق النصّ الذي هو فيه؛ لأنّ الأمر لم يعد متعلقاً بمفرده بقدر ما هو متعلق بالتركيب النصّي للجمل، وهو بذلك يكتسب بعده الدلاليّ الجديد من سياقات النصّ التي أشارت بوضوح من غير ما التباس إلى أنّ الشاعر أراد بـ(تَبَيُّضُ) العمى، ولا شيء آخر، حتى وإن تطلب ذلك أزاحتها عن دلالاتها المعجمية إلى دلالة أخرى اكتسبتها من سياق النصّ المعاصر.

### المبحث الثالث

#### التمظهر الصوتي وانسجاماته الإيقاعية في النصّ

يعدّ العنصر الصوتي من المرتكزات الأساسية للنصّ الشعريّ؛ من حيث إنّه مدلول إيحائيّ مؤثر في فعل الاستجابة النصّي الذي يُحرّك الارتسام اللغوي في بنية النصّ بطريقة مُنظمة محكمة بقوانين مُسرّعة تضبط حدود وجودها بنحو جماليّ منسجم مع روحية الرؤى التي يُشيعها الشاعر في نصّه المتناغم مع الأسلوبية الصوتية (Phonetic Stylistic) التي تُعرف بأنّها (علم ينتمي إلى الفونولوجيا ويدرس

العناصر الصوتية في لغة الإنسان التي تحمل الوظيفتين الانفعالية والندائية<sup>(٤٨)</sup> وهي في المتن الشعري معنية بموسفة النصّ وقيمه الوزنية والإيقاعية والنبوية، وإنّ الاستشراق النقديّ الذي ورفت تحت ظلاله (قصيدة الشعر) يُجزم بضرورة أن يكون النصّ موسيقياً؛ ليكون مبدأ أساسياً يعمل ضمن سياقات التفريق بين الشعر والنثر؛ لأنّ (الخصوصية العربية تدعو إلى الإيقاع؛ لأنّ متلقيها يستلذ بالكلم الموسق؛ لذا حينما أدلّفت قصيدة النثر في الوجود العربيّ، لم تتخلّ نهائياً عن هذا المستوى الذي ارتضاه أفق انتظار المتلقيّ العربيّ، بل عمدت للإيقاع الداخلي؛ لإدراك الجميع أنّ الإيقاع خصوصية من خصوصيات الباث العربيّ ومتلقيه فيما يخص الشعر)<sup>(٤٩)</sup>، وعلى أساس هذه الرؤية يمكن القول:

إنّ تجربة (قصيدة الشعر) مرتكزة في أحد جوانبها المؤسسة للنصوص الشعرية على الموسيقى بشقيها الإيقاعي والوزني، فثمة فرق بين الإيقاع والوزن تتمثل (بالعلاقة بين (الجزء) و (الكل) فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع)<sup>(٥٠)</sup>، لكونه - الوزن - متناسقاً في ضبطه للمقاطع الصوتية المتناوبة في النصّ الشعريّ، في حين أنّ الإيقاع لا يكون كذلك؛ لأنّه غير متساوي التفعيلات في الكم والكيف، ومقدار الانفلات الموسيقيّ فيه واسع الامتداد يتطلب مهارة صوتية مبتعدة عن الرتابة والجمود الموسيقيّ المحدد في الترميز العلامي لشكل التفعيلات؛ ليؤسس لوجوده من خلال الخلق الإبداعيّ الراض للوثوب في منطقة اشتغال موسيقيّ مُحدد؛ ليستمر في خلق تفعيليّ نابض بإحياء صوتيّ يمكن أن يأخذ مداه المؤثر في بنية النصّ من غير ما وجود معرفلات تُعيق عملية التواصل بين المبدع ومتلقيه، وقد انطوت تجربة الشاعر مشتاق عباس معن على رؤية صوتية تتحقق فيها ثنائية (السكون/ الحركة)، وهذا - بطبيعة الحال - أمر مُستساغ وطبيعي مرهون بعمق التجربة، ومدى قدرتها على الخروج من شرنقة المألوف، وربما يكون المبدع فيها محكوماً بطبيعة التداول النصيّ للموضوع الذي يجعل الفكرة التي يُريد إبلاغها أسمى من تحقيق انزياح صوتيّ لها، وأغلب الظن أنّ هذا السبب هو الذي يحدو بالشاعر لأن يعدل عن فكرة التحول الموسيقيّ في النصّ، ويُعنى بماهية الإبداع الخطابيّ وطرائقها الإيقاعية، وقد اشتملت تجربة مشتاق عباس معن في بنائها الشكليّ على الاتجاه البيئيّ (العموديّ) والاتجاه الحرّ (التفعيليّ)، ومن النصوص الشكليّة للاتجاه الأول نصّ (ثلاثية التحول) وهو من العمود الومضة الذي أرسى قواعد وجوده النقديّ الشاعر نفسه، إذ يقول فيه<sup>(٥١)</sup>:

أو لم يئنّ الليل أن يتبددا  
وتطيحُ شمسي من سماه الفرقد  
وتزِيلُ عن جفني همومَ سحابية  
رفّت على أفقي جناحاً أسوداً  
أيان مرساه سلافه مولدي  
لثريق من كأس السماء الموعدا

إنَّ تعجُّبَ الشاعر في هذا النصِّ تبلغُ ماهيته الخطابيةُ على شعورٍ بالإحباط واليأسِ الجاثمين على صدره، فيمني النفس بأن تُزاح غمته؛ ليعود مترنماً طروباً في أحضان وطنه الذي لا يكُلُّ لسانه من الارتشاف من معين ذكره.

إنَّ البوحَ الذاتي الصادر من البنية النغمية لهذا النص استقر وجوده الموسيقي عند تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) السالمة وتفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) التي دخل عليها زُحاف الإضمار؛ ليعمل على تسكين الحرف الثاني المتحرك<sup>(٥٢)</sup> في تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) لتصبح (مُتَفَاعِلُنْ) وهي بذلك تُقابل رسم تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) عَرَضِيًّا (-) - ن- وهذه التفعيلة هي للبحر الكامل الذي يعدُّ واحدًا من أشهر البحور الخليلية التي تصلح لكلِّ غرضٍ من أغراض الشعر العربي<sup>(٥٣)</sup>؛ لاشتماله على مساحة صوتية متساوية التفعيلات؛ لكونه من البحور الصافية التي تصدرت الاتجاه التجديديَّ لشعر الرواد؛ لأنَّه من البحور الغنائية المناسبة المتميزة بقوتها النغمية التي جعلها واسعة الامتداد للتعبير عن المواقف والرؤى القادرة على امتصاص الأنساق النصية لأجناس الأدبية الأخرى غير الشعرية<sup>(٥٤)</sup> التي تتسجم وحاجة النصِّ المعاصر الذي يقترب إلى الغرائبية في تكوين نسيج نصيِّ بإمكانه التعبير عن الحوار المونولوجي مع الذات الشاعرة، وهذا النصُّ نحا فيه الشاعر مشتاق عباس معن إلى تكوين حوارية داخلية منسجمة مع نيمة النصِّ المتبلورة في المساحة الوزنية للمقاطع الإيقاعية؛ لأنَّ إيقاع (المحادثة أو الحوار يميلُ إلى السرعة في الإيقاع؛ لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات)<sup>(٥٥)</sup>.

إنَّ مزيداً من التأمل في الاستقصاء العلميِّ لتجربة مشتاق عباس معن يقود إلى نتيجة غير قابلة للالتباس إنَّها تجربة إيقاعية أكثر منها وزنية؛ لأنَّ الشاعر مستمر في إبلاغ ماهيته الخطابية من خلال التركيز السمعي للنبر الإيقاعي الذي يعطيه إيعازاً بالاستمرار؛ لعدم وجود ما يسوغ التوقف؛ لأنَّ الانسياب الإيقاعي يتهدر على مسامع الشاعر بنغمية عالية؛ لتكون في نهاية المطاف نصًّا شعريًّا زاخرًا بالتنوع الإيقاعي في المشهد الصوتي للنص الواحد، ويعدُّ (هسهسة السعف) واحدًا من تلك النصوص التي نحت بهذا الاتجاه ، إذ يقول فيه<sup>(٥٦)</sup>:

أ: هذا النسيمُ الغضُّ يهتفُ بالرحيلِ / أمشي / وفي يدهِ يدي /

ب: وفي جفنيه أسرارٌ تفيضُ ندىً / أمشي / وفي يدهِ يدي / وفي

ج: رئتيه أنفاسي وخطوي يحضنُ الترابَ المشاكسَ في يديه /

د: وعلى يديه تمرُّ آلافُ الخيولِ تجوسُ أعطافي إلى ما ليس يعرفه سواه...

هذا النصُّ دخل فيه الشاعر إلى عوالم الرحلة إلى المجهول الذي ينتظره، فلم يعد هناك خيار غيره ، على الرغم من تشبُّهه بالبقاء لكن لا سبيل إلى ذلك، فهو إضمار لموقف سياسيٍّ أتخذه الشاعر تجاه سلطة تقمع أبناءها من غير ما ذنب ارتكبه سوى أنَّهم مبدعون حالمون برؤية وطنهم مزدهراً يعمه السلام؛ ليكون بذلك الرحيل بوابة تفتح الطريق إلى المجهول.

إنَّ التقنية الموسيقية التي بانَّت ملامحها في هذا النصِّ بدا فيها الشاعر متأثرًا بتجربة الشاعر سعدي يوسف في تحولاتها الموسيقية داخل أروقة البناء النصيِّ، الظاهرة ملامح وجودها في تنوع التفعيلات

والتخلي عن القافية كلاً أو جزءاً مع اعتماد تقنية التدوير العروضيِّ، إذ إنَّ التفعيلة لا تكتسب صورتها الموسيقية إلا بما بعدها، وهذا ما اصطلحت عليه الناقدة فاطمة المحسن بشعر (النبرة الخافتة) الذي (يجمع بين تراث تمثل روح العاطفة المحلية التي أجمت عنفوانها قصائد السيّاب، وبين امتصاص هذه العاطفة في نكوص إلى الداخل ينزع عنها ثقل رنينها العالي... في وقت كان هذا الشاعر يؤسس لمنطق صفاء الشعر أو استخلاص شعرية من كلِّ ما يحفُّ بها من تراث الاستماع)<sup>(٥٧)</sup>، بيد أنَّ تجربة الشاعر مشتاق عباس معن بدت أعلى رنيناً منها في تجربة الشاعر سعدي يوسف؛ والتفكيك العروضي الآتي يؤكد حقيقة هذا الاتجاه:

#### المقطع أ :

هَازِلٌ نَ سِي	مُلْ عَضُّ ضُ يَهْ	تِفُّ بُلْ رَحِي لِي	أُم شِي وَفِي	يَدِهِ يَدِي
مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلَاتُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ
مَضْمَرَة	مَضْمَرَة	مُرْقَلَة	مَضْمَرَة	سَالْمَة

أساس هذا المقطع أتى قائماً على تفعيلة (مُتَقَاعِلُنْ) المضمره، أي دخل عليها زحاف الإضمار فعمل على تسكين الحرف الثاني المتحرك في تفعيلة (مُتَقَاعِلُنْ)؛ لتكون بذلك مشاكله لتفعيلة (مُسْتَقْعِلُنْ)، باستثناء تفعيلة (مُتَقَاعِلَاتُنْ) فإنها مُرْقَلَة، أي دخلت عليها علّة الترفيل - وهي من علل الزيادة - ؛ لتضيف إليها سبباً خفيفاً في آخر التفعيلة فضلاً عن اختتام المقطع بتفعيلة (مُتَقَاعِلُنْ) السالمة.

#### المقطع ب :

وَفِي جَفِّ نِي	هـِ أَسْرَارُنْ	تَفِي ضِي نَ دَنْ	أُم شِي وَفِي	يَدِهِ يَدِي
مُفَاعِلَتُنْ	مُفَاعِلَتُنْ	مُفَاعِلَتُنْ	مُفَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ
مَعْصُوبَة	مَعْصُوبَة	سَالْمَة	مَضْمَرَة	سَالْمَة

انتقل الشاعر في هذا المقطع إلى تفعيلة (مُفَاعِلَتُنْ) السالمة وكذلك المعصوبة، التي دخل عليها زحاف العصب؛ ليعمل على تسكين حرفها الخامس المتحرك (اللام)؛ لتتشاكل في رسمها العروضي مع تفعيلة (مُفَاعِلَتُنْ)، وقد أبقى الشاعر الفاصلة نفسها، كما في المقطع ( أ ) (أمشي وفي يده يدي) (مُتَقَاعِلُنْ) أو (مُسْتَقْعِلُنْ) و(مُتَقَاعِلُنْ) السالمة مع الإبقاء على جزء من المقطع تفعيلته تكتمل بما بعده؛ بغية تحقيق تدوير عروضي يدلل على المهارة الموسيقية التي يملك الشاعر زمام التحكم بها.

#### المقطع ج :

وَفِي رِنْتِي	هـِ أَنْ فَاسِي	وَحَطُّ وَيِّ يَحْ	ضِ نُلْ تُرْ بُلْ	مُشَاكِسَ فِي	يَدِي هِي
مُفَاعِلَتُنْ	مُفَاعِلَتُنْ	مُفَاعِلَتُنْ	مُفَاعِلَتُنْ	مُفَاعِلَتُنْ	مُفَاعِلُنْ
سَالْمَة	مَعْصُوبَة	مَعْصُوبَة	مَعْصُوبَة	سَالْمَة	مَقْطُوفَة

في هذا المقطع بقي الشاعر محافظاً على ديناميّة الإيقاع نفسها في المقطع (ب)، ماعدا التفعيلة الأخيرة منه (مُفَاعِلٌ) المقطوفة، والقطف من (العلل المزدوجة التي يجتمع فيها زحاف العصب وعلّة الحذف التي تعني سقوط السبب الأخير من التفعيلة)<sup>(٥٨)</sup>، فتفعيلة (مُفَاعِلَتُنْ) تصبح (مُفَاعِلٌ) بعد أن سكَن زحاف العصب حرفها الخامس (اللام) وأسقطت علّة الحذف سببها الخفيف من آخر التفعيلة وهو (تُنْ)، وبذلك تكون تفعيلة (مُفَاعِلٌ) بشكلها الجديد متوافقة مع تفعيلة (فَعُولُنْ) في عدد المقاطع، ونوعها والمخطط الآتي يبيّن هذا الإجراء.

مُفَاعِلَتُنْ العصب مُفَاعِلَتُنْ أو (مُفَاعِلُنْ) الحذف مُفَاعِلٌ أو (فَعُولُنْ) = القطف

المقطع د:

وَعَلَى يَدِي	هَت مُرْرًا	لَا قَلْ خُ يُو	لِ ت جُوسُ أَع	طَافِي إِلَى	مَالِي سَيْعٌ	رَفُ هوس واهوه
مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلَتُنْ
سالمة	سالمة	مضمرة	سالمة	مضمرة	مضمرة	مُرْقَلَةٌ

في هذا المقطع يعود الشاعر بموسيقاه إلى تفعيلة (مُتَقَاعِلُنْ) السالمة منها والمضمرة فضلاً عن المُرْقَلَةٌ.

إنّ التفصيلات الإيقاعية في هذا النصّ أبرزت جملة من الظواهر الموسيقية التي تحدد بالنصّ الشعريّ نحو الغرائبية الإيقاعية والموسيقية بنحو عام؛ لتحقق نوعاً من التجاوز الموسيقيّ القادر على خلق إيقاعات جديدة لا تقف عند حدود المألوف، ومسار هذا التوجّه يُلاحظ أثره في ظاهرة (التداخل) أي إدخال تفعيلات بحر معين بتفعيلات بحر آخر، وهذا ما لجأ إليه الشاعر في المزج بين تفعيلة الكامل (مُتَقَاعِلُنْ) وتفعيلة الوافر (مُفَاعِلَتُنْ)؛ بغية تحقيق تناوباً موسيقياً يجمع التفعيلتين في إطار نصيٍّ واحد، فضلاً عن شيوع ظاهرة التدوير الموسيقي الذي يسير إلى (جعل موسيقى القصيدة دورة واحدة لا يقف القارئ لهذا إلا عند انتهاء القصيدة)<sup>(٥٩)</sup>؛ وبذلك يكون الشاعر محققاً للمجازة الموسيقية التي أخذت مظهرًا تجديدياً، ينسجم وتوجهاته الساعية إلى تحديث الرؤى الفنية وإبعادها عن الرتابة والجمود، بيد أنّ ذلك التغيير جاء بنحو منضبط، لم يتخل عن الانطلاق من أوامر التنغيم الموسيقيّ الأصيل؛ ليكسبه حلّة جديدة تتماشى ورغبة الشاعر في موسقة النصّ بطريقة إيقاعية ابتعدت في اتجاهها الموسيقيّ عن التوجهات الوزنية الثابتة في عدد مقاطعها وأنواع عروضها وأصنافها المعروفة في قوانينها التي شرّعها الخليل بن أحمد الفراهيدي.

إنّ تجربة مشتاق عباس معن في (قصيدة الشعر) انمازت باشتمالها على التجارب الموسيقية التي سبقتها، وأفادت منها في صياغة نصوصها الإبداعية، ولم تكن تجربة الرواد غائبة عن مكنونة الفكريّ في توظيف اتجاهاتها النغمية التي كانت في بداياتها تستسيغ التفعيلات المستمدة من البحور أحادية التفعيلة أو ما تُعرف بالبحور الصافية؛ لتتحو مجموعة ليست قليلة من نصوصهم بهذا الاتجاه، على سبيل المثال لا الحصر، نصّ (غريبٌ على الخليج) للسيّاب، و(مرّ القطار) لنازك الملائكة، و(رسالة إلى ولدي علي) للبياتي، كلّها تقوم على تفعيلة (مُتَقَاعِلُنْ) المستمدة من البحر الكامل، وهو بحر أحادي التفعيلة، وهذا أمر يُعطي انطباعاً لدى متلقي نصوص مشتاق عباس معن، إنّه استقرأ هذه التجارب، وسار على نهجها،

وأفاد من التنظير النقديّ في أبعاده الموسيقية الذي وضعته نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)؛ ليكون نصّ (إلى جدائل سيدة العطاء) (دجلة) مصداقاً لحقيقة ما قيل بإزاء هذا الموضوع، إذ يقول في نصّه<sup>(١٠)</sup>:

يُحْنِي شَعْرَهَا السَّغْفُ  
بِخُضْرَتِهِ الَّتِي رَفَّتْ عَلَى أَكْتَافِهَا  
مُدْنًا، يَشَعُّ الصَّبْرُ مِنْهَا  
مِثْلَمَا الشَّمْعَةُ...  
يُرَوِّي ضَوْعَهَا الْعُتْمَةَ  
وَتَذْوِي مِنْ ظَمَا  
قَطْرًا

تَلُوْحُ

بِأَثَرِهِ

قَطْرَةٌ...  
... وَتَطْبَعُ فَوْقَ وَجْنَتِهَا السَّمَاءَ

وَتَلْتَمِسُ ثَعْرَهَا الشَّمْسُ،  
فِيحْمَرُ الْغُرُوبُ عَلَى جَوَانِبِ خُدَّهَا الرِّيَّانُ  
فَيَنْشُرُ خُدَّهَا الْوَسْنَانُ؛  
مُحَلَّتُهُ

عَلَى هَامِ السَّمَاءِ لَيْلًا

الاتجاه الرومانسيّ بدت ملامحه طافحة في البنية النصية القائمة على أساس التراكيب الموحية بانطلاق القريحة الشعرية؛ بوصفها وسيلة للتعبير عن الذات الشاعرة الداعية إلى الطبيعة؛ بغية ترطيب توجهها النفسيّ ومزاجها الانفعاليّ؛ ليكون أكثر قدرة على استيعاب مناطق البوح الشعريّ السائرة على (هدى السليقة وإحساس الطبع)<sup>(١١)</sup>، في تكوين رؤية شعرية لـ(دجلة) وجدت لها مستقرًا فنيًا في ذهنية الشاعر التي أخرجتها بطريقة يختلط فيها الواقعي بالمتخيل؛ لتكون مرتقية إلى المستوى الفني الذي أراده الشاعر لها وهو يقف على هرمية التجليّ الرومانسيّ في صوغ أفكاره المقاربة في أثرها الفنيّ والنفسيّ لمبتنيات الشاعر الألماني (غوته).

إنّ إفرازات المعطيات الموسيقية لهذا النصّ تُشير بوضوح إلى تأثر الشاعر بتجربة الشعراء الرواد من خلال اعتماده تفعيلات البحور الصافية في صياغة أفكاره ورواه الإبداعية، من حيث إنّه أتمّ بناء نصّه الموسيقيّ على تفعيلة (مُفَاعَلْتُنْ) سواءً أكانت سالمة أم معصوية، وهي مستمدة في ترسيمها العروضي من البحر الوافر، وهو بحر صافٍ أحادي التفعيلة، فضلاً عن ذلك، فإنّ الشاعر لم يكن متناسياً محور الأثر الفنيّ للقافية؛ لأنّها (تُحاصر ذهن الشاعر وتموسقه، فيصبح قادراً على الإبداع وتتفجر في ذهنه معانٍ... ما كان ليصل إليها لولا وجود القافية)<sup>(١٢)</sup>، وهذا مبدأ نقديّ آمنت به الرائدة نازك الملائكة، فكان للاستشراف الثقافيّ للشاعر وحدود إطلاعه أن يمضي أثرهما في تجربته الإبداعية التي جعلت من الوعاء النصيّ حاضنة للهندسة الصوتية المؤسسة للتأثير الإيقاعي المنسجم (والطبيعة الدلالية المحمّولة في النصّ)<sup>(١٣)</sup>.

## الخاتمة ونتائج البحث

بُعِيد خَوْض تَجْرِبَةِ الاسْتِقْصَاءِ وَالتَّحْلِيلِ فِي شِعْرِ مَشْتَأَقِ عَبَّاسٍ مَعْنٍ؛ بِوَصْفِهِ مِنَ الشُّعْرَاءِ الْمَجْدِدِينَ عَلَى صَعِيدِ التَّجْرِبِ الرَّقِيٍّ وَالتَّفَاعُلِيِّ الَّذِي اَنْعَكَسَ اَثْرُهُ الْفَنِيِّ وَالْجَمَالِيِّ فِي تَجْرِبَتِهِ الرَّقِيَّةِ، يُمْكِنُ اِجْمَالُ مَا خَلَّصَ اِلَيْهِ الْبَحْثُ بِالْآتِي:

١. اِعْتِمَادُ الشَّاعِرِ مَفْهُومِ (قَصِيدَةِ الشُّعْرِ) مِصْطَلَحًا نَقْدِيًّا يُوَجِّهُ الرُّؤْيَ الْاِبْدَاعِيَّةَ صَوْبَ تَحْدِيثِ مَتْنِ الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ مِنْ حَيْثُ الشُّكْلِ وَالْمُضْمُونِ بِمَا يَتَوَافَقُ مَعَ الْمَنْحَى التَّطْوِيرِيِّ فِي مَنْظُومَةِ الْاِجْرَاءِ النَّقْدِيِّ الْمُعَاوِرِ.

٢. سُلُوكُ النِّصِّ الشُّعْرِيِّ الْمَنْضُوعِيِّ تَحْتَ مَسْمَى (قَصِيدَةِ الشُّعْرِ) فِي تَجْرِبَةِ مَشْتَأَقِ عَبَّاسٍ مَعْنٍ مَنَحِيًّا فَنِيًّا يَبْتَعِدُ عَنِ الْاِسْهَابِ وَالْمَبَاشِرَةِ وَالتَّقْرِيرِيَّةِ، وَيَدْنُو مِنَ الْاِتْجَاهَاتِ الْعَلَامِيَّةِ ذَاتِ الْمَدْلُولِ الْغَرَائِبِيِّ، الَّذِي يَفِيدُ مِنَ مَعْطِيَّاتِ التَّرْمِيزِ وَالتَّدْلِيلِ وَالتَّشْفِيرِ؛ لِتَكُونَ اَسَاسًا فِي خَلْقِ الْاَطْرِ الْجَمَالِيَّةِ الْمُعَزَّزَةِ لِقِيَمَةِ الْفَنِيَّةِ فِي مَتْنِ النِّسِيحِ الشُّعْرِيِّ لِلنِّصِّ الْاِبْدَاعِيِّ.

٣. اِتْسَامُ تَجْرِبَةِ مَشْتَأَقِ عَبَّاسٍ مَعْنٍ بِالْبُعْدِ التَّأْوِيلِيِّ لَهَا، مِنْ خِلَالِ تَرْكِيزِ اِنْطِلَاقَتِهَا مِنَ الْفَضَاءِ الشُّعْرِيِّ لِلتَّرَاثِ الْعَرَبِيِّ؛ لِتَعْمَلَ عَلَى خَلْقِ عَوَالِمِ شَعْرِيَّةٍ تَتَزَاحُ فِي رَوَايَا الْاِبْدَاعِيَّةِ عَنِ الْمَدْلُولِ الْاَصْلِيِّ؛ لِتَنْتَشِطَ عَنْهَا اِتْجَاهَاتُ فَنِيَّةٍ تَتَمَحَوَّرُ حَوْلَ الْاِيْحَاءِ الشُّعْرِيِّ الَّذِي تَفْرِزُهُ دَلَالَةُ الْعَلَامَاتِ الَّتِي تَتَعَدَّدُ فِيهَا الْاَوْجُهَ التَّأْوِيلِيَّةَ وَدَلَالَاتِهَا وَهَذَا مَا يُصْطَلَحُ عَلَيْهِ نَقْدِيًّا بِ(الصُّورِ الْعَنْقُودِيَّةِ أَوْ الرَامِزَةِ).

٤. اِعْتِمَادُ لُغَةِ النِّصِّ الشُّعْرِيِّ فِي اَبْعَادِهَا الْفَنِيَّةِ وَالْجَمَالِيَّةِ فِي تَجْرِبَةِ مَشْتَأَقِ عَبَّاسٍ مَعْنٍ آلِيَّةِ التَّوَافُقِ مَعَ الْاِطْرِ النَّقْدِيِّ الَّذِي اسْتَنْظَلَ بِهَدْيِهِ مِصْطَلَحَ (قَصِيدَةِ الشُّعْرِ) الْمَنْتَفِعَ مِنَ السَّمَاتِ وَالظُّوَاهِرِ الْفَنِيَّةِ (غَمُوضٍ، تَنْتَاصٍ وَقَرَأْنِيَّةٍ...إلخ)؛ لِتَكُونَ اَسَاسًا يَتَبَدَّى فِي مَتْنِهِ النِّصِّيِّ التَّجْلِيَّ الْعَلَامِيِّ الْخَالِقِ لَشَعْرِيَّتِهِ.

٥. اِشْتِمَالُ تَجْرِبَةِ مَشْتَأَقِ عَبَّاسٍ مَعْنٍ عَلَى رُؤْيٍ صَوْتِيَّةٍ، قَائِمَةٌ عَلَى ثَنَائِيَّةِ (السُّكُونِ/ الْحَرَكَةِ)، وَتَمْظَهَرَاتِ هَذَا الْقَوْلِ تَجَدُّ صَدَاهَا فِي الْقَصِيدَةِ الْبَيْتِيَّةِ (الْعَمُودِيَّةِ) الَّتِي تَمَثِّلُ الْاِتْجَاهَ السَّاكِنِ، وَالتَّجْرِبَةَ (التَّفْعِيلِيَّةِ) الَّتِي تَمَثِّلُ الْاِتْجَاهَ الْمَتَحَرِّكِ الْمُحَقِّقَ لظُّوَاهِرِ (التَّدَاخُلِ) وَ (التَّنَاوُبِ) وَ (التَّدْوِيرِ)، وَإِنَّ اَعْظَمَ النِّصُوصِ فِي تَجْرِبَتِهِ نَحْتُ بِهَذَا الْاِتْجَاهِ؛ اِلَّا الْقَلِيلَ مِنْهَا، مِمَّا يَعْنِي أَنَّ الشَّاعِرَ عُنِيَ بِالْاِتْجَاهِ الْاِيْقَاعِيِّ اَكْثَرَ مِنْهُ عَنَائِيَّتَهُ بِالْاِتْجَاهِ الْوِزْنِيِّ؛ لِكَوْنِ الْاَوَّلِ يَمْتَلِكُ مِنَ الْمَرُونَةِ مَا يَجْعَلُهُ قَادِرًا عَلَى الْاِنْزِيَاكِ عَمَّا هُوَ مَأْلُوفٌ؛ لِیْتَمَخَّضَ عَنْ ذَلِكَ اِنْتَاجَ اِبْدَاعِيٍّ وَجَدَ لَهُ اسْتِجَابَةً فِي ذَهْنِيَّةِ الشَّاعِرِ النَّقْدِيَّةِ، لِتَنْصِيرِ هَذِهِ الرُّؤْيَةَ اِبْدَاعًا شَعْرِيًّا فِي مَنْحَاهِ الدَّلَالِيِّ وَالصَّوْتِيِّ.

عَلَّ هَذِهِ الْاِسْهَامَةُ النَّقْدِيَّةُ تَفْتَحُ اَفَاقَ الْبَاْحِثِيْنَ فِي الدَّخُولِ اِلَى الْعَوَالِمِ الشُّعْرِيَّةِ الْمُعَاوِرَةِ، الَّتِي تَزِيدُ مِنَ الرَّصِيدِ الْمَعْرِفِيِّ لِلْبَاْحِثِيْنَ اِذَا مَا اَحْسَنُوا خَوْضَ غَمَارِهَا بِالشُّكْلِ الَّذِي يُعَزِّزُ اِنْتَاجِيَّةَ نَقْدِيَّةَ قَادِرَةٌ عَلَى اِيْصَالِ مَتَبْنِيَّاتِهَا بِمَا يَنْسَجِمُ وَتَصَوَّرَاتِ مَبْدَعِيَّهَا الَّذِيْنَ سَعَوْا بِدَأْبٍ اِلَى تَجْسِيدِهَا فِي صِيَاغَةِ نِصُوصِهِمُ الْاِبْدَاعِيَّةِ.

﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾

## الهوامش

- (١) شعر التفعيلات وقضايا أخرى: ١٢٥ .
- (٢) النقد الأدبي الحديث (محاضرات في النظرية والمنهج): ١١٤ .
- (٣) الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث: ٢٦٠ .
- (٤) ينظر: مقدمة للشعر العربي: ٧ .
- (٥) العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه: ٦٧ .
- (٦) ينظر: السيمياء العامة وسيمياء الأدب: ٣٢ .
- (٧) أسس السيميائية: ٢٩٤ .
- (٨) مقاربات في تجنيس الشعر: ٧ .
- (٩) العجائبي في الأدب (من منظور شعريّة السرد): ٢٧ .
- (١٠) الأعمال الشعريّة: ٢٩-٣١ .
- (١١) ينظر: هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل): ٥ .
- (١٢) العلامة الشعريّة (قراءات في تقانات القصيدة الجديدة): ٤٣ ،
- (١٣) المفارقة في الأدب (دراسات في النظرية والتطبيق): ١٧ .
- (١٤) جماليات التوليف في الشعر التفاعلي: ٢٩ .
- (١٥) ينظر: الحدائث التكنولوجية: ٦٥ .
- (١٦) ينظر: جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي): ٢٦ .
- (١٧) العلامة الشعريّة (قراءات في تقانات القصيدة الجديدة): ٤١ .
- (١٨) الأعمال الشعريّة: ٦٣ .
- (١٩) الصورة المحلية في الشعر العراقي المعاصر (بين الرؤى اليومية والبعد العلاميّ): ١٥ .
- (٢٠) مرايا التخيل الشعري: ٩٣ .
- (٢١) دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي): ١٠٣ .
- (٢٢) يُنظر: المصدر نفسه .
- (٢٣) يُنظر: سيميائية اللغة: ٢٢ .
- (٢٤) يُنظر: (شعريّة التناص): ٤٣٠-٤٣٦ .
- (٢٥) في الشعريّة: ١٤ .
- (٢٦) شعريّة النصّ عند الجواهري: ١٦ .
- (٢٧) يُنظر: الشيزوفرينيا الإبداعية (مقاربات نقدية في سيميولوجيا النصّ): ٢٧ .
- (٢٨) الأعمال الشعريّة: ٨٦-٨٧ .
- (٢٩) علم النصّ: ٢١ .
- (٣٠) يُنظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: ٢١٢ .
- (٣١) ينظر: تأصيل النص (قراءة في إيديولوجيا التناص): ١٦ .

- (٣٢) الرمز والقناع الشعر العربي الحديث: ٦٥.
- (٣٣) ينظر: الرؤيا في شعر البياتي: ١٤٥.
- (٣٤) النصّ وإشكالية المعنى: ١٢.
- (٣٥) يُنظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٧١.
- (٣٦) ديوان عبد الوهاب البياتي: ١١-١٥.
- (٣٧) أخبار الحلاج: ١٧.
- (٣٨) ينظر: الانزياح في الخطاب النقديّ والبلاغيّ عند العرب: ١٥.
- (٣٩) يُنظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية: ١١٦.
- (٤٠) معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة): ٢٨.
- (٤١) قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة: ٧٨.
- (٤٢) الأعمال الشعرية: ٤٩ - ١٥١.
- (٤٣) تأصيل النصّ (قراءة في إيديولوجيا التناص): ١٧٠.
- (٤٤) المقدّس الديني في الشعر العربي المعاصر (من النكبة إلى النكسة): ١٢٩.
- (٤٥) مدار الصفصاف (قصيدة الشعر): ٢٠٣.
- (٤٦) يُنظر: القرآنية في شعر الرواد في العراق: ١٢.
- (٤٧) يُنظر: شعر التفعيلات وقضايا أخرى: ٨٧.
- (٤٨) الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس: ٣٣.
- (٤٩) مجلة أشعر، العدد (٦) لسنة ١٩٩٩م: ١٦.
- (٥٠) تطور الشعر العربيّ الحديث في العراق (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج): ٢٢٦.
- (٥١) الأعمال الشعرية: ٥٩.
- (٥٢) يُنظر: المدخل على علم العروض: ١٣٠.
- (٥٣) يُنظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٨٠.
- (٥٤) يُنظر: القرآنية في شعر الرواد في العراق: ١٠٦.
- (٥٥) دير الملاك: ٣٢١.
- (٥٦) الأعمال الشعرية: ٢٠٣.
- (٥٧) سعدي يوسف (النبرة الخافية في الشعر العربي الحديث): ٥-٦.
- (٥٨) المدخل إلى علم العروض: ١٥٢.
- (٥٩) تحولات الشجرة (دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها: ١٤١).
- (٦٠) الأعمال الشعرية: ١٢٩ - ١٣٤.
- (٦١) الأدب ومذاهبه: ٥٦.
- (٦٢) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى: ٥٨.
- (٦٣) الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس: ٦٣.

## المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أخبار الحلاج، تحقيق: ماسينيون وكراوس، باريس، ١٩٣٦م.
- أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة: طلال وهبة، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٨م.
- الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، ط٨، نهضة مصر، ٢٠٠٩م.
- الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، د. عادل نذير بيبري الحساني، ط١، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م.
- الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة، مشتاق عباس معن، ط١، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٠م.
- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د. عباس رشيد الددة، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٩م.
- الحداثة التكنولوجية، د. علاء جبر محمد، ط١، مطبعة الزوراء، ٢٠٠٩م.
- الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث، عفاف موفو، ط١، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٧م.
- الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨م.
- الرمز والقناع الشعر العربي الحديث، محمد علي كندي، ط١، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ٢٠٠٣م.
- السيمياء العامة وسمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، عبد الواحد المرابط، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١٠م.
- الشيزوفرينيا الإبداعية (مقاربات نقدية في سيميولوجيا النص)، د. مشتاق عباس معن، ط١، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨م.
- الصورة المحلية في الشعر العراقي المعاصر (بين الرؤى اليومية والبعد العلامي)، د. أحمد الفرطوسي، ط١، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١١م.
- العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ط١، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠١٠م.
- العلامة الشعرية (قراءات في تقانات القصيدة الجديدة)، د. محمد صابر عبيد، ط١، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١٠م.
- العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو، ترجمة: سعيد بنكراد، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٧م.
- المدخل على علم العروض، د. محسن علي عريبي، (د.ط) (د.ت).

- المفارقة في الأدب (دراسات في النظرية والتطبيق)، د. خالد سليمان، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٩م.
- المقدّس الديني في الشعر العربيّ المعاصر (من النكبة إلى النكسة)، د. أحمد زكي كنون، ط١، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٦م.
- النصّ وإشكالية المعنى، عبد الله محمد العضيبي، ط١، منشورات الاختلاف، بيروت، ٢٠٠٩م.
- النقد الأدبيّ الحديث (محاضرات في النظرية والمنهج)، د. مشتاق عباس معن، ط١، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ٢٠٠٥م.
- بلاغة الخطاب وعلم النصّ، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة (١٦٤)، الكويت، ١٩٩٢.
- تأصيل النصّ (قراءة في إيديولوجيا التناص)، د. مشتاق عباس معن، ط١، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ٢٠٠٣م.
- تحولات الشجرة (دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها)، د. محسن اطميش، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٦م.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج)، د. علي عباس علوان، سلسلة الكتب الحديثة (٩١)، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥م.
- جماليات التوليف في الشعر التفاعلي، سناء علي حسين، ط١، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٠م.
- جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، هانس روبرت ياوس، ترجمة: رشيد بنحدو، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي)، ط٢، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.
- ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٩٠م.
- سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٣م.
- سعدي يوسف (النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث)، د. فاطمة المحسن، ط١، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٠م.
- سيميائية اللغة، جوزف كورتيس، ترجمة: د. جمال حضيبي، ط١، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠م.
- شعر التفعيلات وقضايا أخرى (دراسة في خطاب مشتاق عباس معن الشعري)، د. عبد الله بن أحمد الفيبي، ط١، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١١م.
- شعريّة النصّ عند الجواهري، د. علي عزيز صالح، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١١م.

- علم النصّ، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٥م.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، بيروت، ١٩٨٧م.
- مرايا التخييل الشعريّ، محمد صابر عبيد، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٢م.
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عدنان غزوان، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٤.
- معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، د. عبد الله إبراهيم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٣م.
- مقاربات في تجنيس الشعر، د. نادية هناوي سعدون، ط١، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١١م.
- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ط١، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٩م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبيّ، د. صلاح فضل، ط٣، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.
- هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شُعب حليفي، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م.

#### الرسائل والدوريات

- ❖ شعرية التناص قراءة في شعرية كرستيفا السلبية، د. مشتاق عباس معن، مجلة علامات في النقد، المجلد (١٠)، الجزء (٣٧)، جدّة، ٢٠٠٠م.
- ❖ القرآنية في شعر الرواد في العراق، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القادسية، ٢٠٠٠م.
- ❖ قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، د. حاتم الصكر، مجلة فصول، المجلد (١٥)، العدد (٣)، ١٩٩٦م.
- ❖ مجلة أشعة، العدد (٦) لسنة ١٩٩٩م.
- ❖ مدار الصفصاف (قصيدة الشعر)، تحرير: فائز الشرع، نوفل أبو رغيف، (سلسلة تجارب)، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠١٠م.

*Sign Manifestations in the Iraqi Poem*  
(Mushtaq A. Ma'an as an Example)

By:

**Dr. Ahmed A. H. Al-Fartoosi**

Baghdad University

College of Education / Ibn Rushd

Introduction

The significance of the present topic stems from the course of celebrating the experiment of the ٩٠s poets and their new experience which urges scholars to trace the artistic impact which the poem can add into the poetic texts, being a new trend that has added some challenge into the Arabic verse after the spirit of the verse has invaded the prosodic texts. Hence, a group of the ٩٠s poets advocated themselves to deal with such a topic, subjecting their innovative experiments to critical basis set by them so as to be a gate through which scholars can enter into the realms of these experiments, exploring with a contemporary vision, their poetic spheres, delving into the essence of the artistic values which have been added into the features of the Arabic verse with its traditional characteristics represented in rich heritage, scenery and musical values. These bases have alleviated the abundance which has stamped much of the Arabic poetic texts. The ٩٠s poets have adopted the phenomena of condensation, brevity, and the implication renewal as their compass which guides their poetic directions in a manner that dresses the poetic text with a new touch that establishes for a contemporary critical era which responds to the prerequisites of the new critical curricula that consider the sign and the symbol as an artistic basis in discovering the hidden and semantic implications through the poetic inspiration.

The nature of these approaches urge researchers to deal impartially with the poetic text regardless of the famous names. The first fruit of such attempts will be to deal with Abbas Ma'an's experiment who is one of the prominent poets of the ٩٠s.

The study falls in a theoretical preface and three sections revolving round the artistic and aesthetic values of the study. These are as follows:

- The poetic inspiration and its textual dimension.
- The poetic value and its artistic harmony with the language of the text.
- The sound manifestation and its rhythmic conformity with the text.

Finally, I hope this work will urge more researchers to focus their attention on the literary experiments which have proved themselves locally, regionally and internationally to be worth considering. I do not claim that this work is perfect as perfection is divine. Nevertheless, I hope that this work will gain the admiration of the readers.