التشكيل العروضي ومقتضيات التعبير في القصيدة الحديثة
(القصيدة القصيرة في الشعر العراقي المعاصر أنموذجا)

الأستاذ المساعد الدكتور
علي عبد رمضان

جامعة البصرة / كلية التربية للعلوم الإنسانية

الملخص

تسعى هذه الدراسة الموسومة (التشكيل العروضي ومقتضيات التعبير في القصيدة الحديثة، القصيدة القصيرة في الشعر العراقي المعاصر أنموذجا) إلى الوقوف على مظاهر التشكيل العروضي في القصيدة القصيرة، وتفاعلها مع التعبير في تشكلها لتحقق فاعليتها التعبيرية وتشترك في إنتاج دلالة القصيدة، وجوها التصويري والإيحائي والشعوري. ولذا تنطلق هذه الدراسة من أن للبنية العروضية خصوصية تعبيرية نابعة من جوهر التجربة الشعرية، فعناصر الإيقاع وطبيعة تشكلها لم تكن خارجة عن تجربة القصيدة وجوها، بل هي وسائل تعبيرية تكتسب خصوصيتها التعبيرية مما تقتضيه الدلالة الشعرية داخل القصيدة. وقد وقفت الدراسة عند أبرز مظاهر التشكيل العروضي للقصيدة وهي: النمط العروضي، تداخل الأنماط العروضية، التدوير.

الكلمات المفتاحية: القصيدة القصيرة، التشكيل العروضي، النمط الإيقاعي، التدوير، التجربة الشعرية، مقتضيات التعبير.

Abstract

This study, entitled *"Prosodic Formation and the Requirements of Expression in the Modern Poem: The Short Poem in Contemporary Iraqi Poetry as a case study,"* seeks to identify the manifestations of prosodic formation in the short poem and examine their interaction with expression in shaping the poem so as to achieve its expressive effectiveness and contribute to the production of the meaning of the poem, imagery, suggestiveness, and emotional dimension. Accordingly, the study proceeds from the foundation that prosodic structure possesses a distinctive expressive quality arising from the essence of the poetic experience. The elements of rhythm and the nature of their formation are not separate from the

experience and atmosphere of the poem; rather, they are expressive devices that derive their particular expressive character from the demands of poetic meaning within the poem itself.
The study focuses on the most prominent manifestations of the prosodic formation of the poem, namely: the prosodic pattern, the interweaving of prosodic patterns and enjambment.

Keywords: short poem, prosodic formation, rhythmic pattern, enjambment, poetic experience, requirements of expression.

مدخل:

القصيدة القصيرة هي شكل شعري جديد ولد من رحم قصيدة الشعر الحر (قصيدة 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 بضعة أسطر تستوعب تجربة الشاعر وتعبر عنها بنجاح ، وليس القصد موقوفا 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 إننا أمام القصيدة القصيرة ...)[1].

فالقصيدة على قصرها تمثل بناء متكاملا 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 والتنويع 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 مهارة من الشاعر تراعي مجمل حركة القصيدة من البداية إلى النهاية، بدءاً من العنوان والاهتمام به مرورا 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 الذي هو بدورة يتطلب مهارة مضاعفة من الشاعر فبه تتميز القصيدة القصيرة وعنده تبلغ كمالها التعبيري وتحرز دهشتها وتأثيرها.

والبنية اللغوية المكثفة للقصيدة القصيرة تأتي منتظمة زمانيا بنظام الإيقاع العروضي (النمط التفعيلي) الذي تحدده التفعيلة وترسم مساره على قدر التعبير في كل سطر من أسطر القصيدة فتأتي الألفاظ داخلة في مداه متفاعلة فيما بينها على وفق هذا النسق أو ذاك لتعطي مضمونا شعريا نابعا من جو القصيدة ينقل التجربة ويصورها بشكل فاعل ومؤثر. وهنا نضع أيدينا على أهمية التشكل الإيقاعي (التفعيلي) في توجيه بنية القصيدة إيقاعيا ونمو حركتها، مع علمنا أن هذا التشكل هو في ذاته يكتسب خصوصية نابعة من تجربة القصيدة فهي التي تتخيره وتحدد مساره في كل دفقة من دفقاتها إذ لا يمكن فصله عنها، كما لا يمكن قياس فاعليته خارجا عنها.

وبذلك كان لكل قصيدة تشكلها العروضي الخاص بها وتوقيعها الذي تتميز به عن غيرها بما هي تجربة خاصة نابعة من حالة شعورية خاصة.

ومن هنا ننطلق في هذا البحث لتقصي جمالية التشكيل العروضي داخل القصيدة القصيرة التي هي شكل شعري قائم على مهارة التشكيل والتوظيف الناجح لكل عناصر التعبير فيها من لغة وصورة وموسيقى. والمستوى العروضي هو العنصر المهم الذي يتكفل بفاعلية التنظيم الموقّع لبنية القصيدة، ويشهد بفاعليته نموها واكتمالها ويخضع في مساراته وتشكل مظاهره لمستويات الشعور والتعبير فيها.

ـ النمط العروضي:

ليس القصد بالنمط العروضي هو مجرد تكرار الوحدات الإيقاعية (التفعيلات) على نحو معين منتظم بمسافات زمانية متناسبة أو متطابقة، فهذا هو الإيقاع العروضي العام المجرد الذي يتحقق بتكرار أي تفعيلة عروضية بشكل منتظم. بل أقصد بالنمط العروضي هنا هو تلك الخصوصية الإيقاعية التي يحتاز عليها الإيقاع العروضي بتكرار تفعيلة معينة لها خصائصها النغمية والإيقاعية والمقطعية التي لا تتطابق معها فيها تفعيلة أخرى، ومن ثم فعندما تتكر بانتظام تفعيلة (مستفعلن) فهي تحقق إيقاعا خاصا بتكرارها هي يحمل خصائصها هي ومن ثم فهي تحقق نمطها الإيقاعي الذي يستحق أن نسميه بـ(**نمط مستفعلن**) الذي هو نمط الرجز، وكذا الأمر بالنسبة إلى إيقاع (متفاعلن) أو (فعولن) الذي يمثل نمط كل منهما ويحمل خصائص تفعيلته المتكررة لا خصائص غيرها.

من هنا يجب أن نلتفت إلى أن القصيدة عندما تتخير نمطا عروضيا ما من هذه الأنماط فإنما هي تستدعي تلك الخصائص الصوتية والإيقاعية التي توفرها تلك التفعيلة المشكلة لهذا النمط دون غيرها.

وبعد إجراء النظر في القصائد عينة البحث تبين أن نسبة الأنماط الصافية " التي تتشكل بتكرار تفعيلة واحدة" هي أكثر من الأنماط المركبة " التي تتشكل بتكرار تفعيلتين مختلفتين أو أكثر".

وإذا كانت الناقدة نازك الملائكة تعلل هذه الكثرة بأن الشاعر يجد فيها يسرا وحرية أكبر في التعبير[٢] فهذا لا يعني أن الشعراء لم يستعملوا البحور (المركبة). كالسريع والخفيف والبسيط،). فهم نظموا عليها بعض قصائدهم ولكن بقدر أقل من الأنماط الصافية.

يتخذ نمط **المتدارك** مساحة واسعة من قصائد الشعراء الحديثة ولعل ما تحتاز عليه تفعيلته (فاعلن) من خصائص إيقاعية تتصف بالانسياب والنبرة الهادئة تارة والتوالي المتحدر تارة أخرى خاصة عندما يصيبها زحاف الخبن مما يكسبها حركية مرنة متوالية، لا يختل معها السطر الشعري سواء طال أم قصر، لعل ذلك منح هذا النمط قدرة على استيعاب تجارب شعرية متنوعة تميل إلى السرد، وتتابع الأفكار. كما إن قصر التفعيلة (فاعلن) وبساطة تركيبها المقطعي جعل المناورة في حركيتها متاحة داخل الجملة الشعرية إذ تأتي سالمة أو مزاحفة أو مجتزأة بسبب التدوير بين الأسطر، أو مذيلة في موضع الوقفة من نهاية السطر، وهي في كل هذا تبدي مرونة إيقاعية تستوعب التعبير الشعري وتؤدي وظيفتها الإيقاعية بحسب ما يقتضيه التعبير.

مثلا في قصيدة سامي مهدي (نروي .. ونروي)[٣] ديوان السراب الأخير ص١١

نروي .. ونروي
نحنُ نحيا لنرويَ فاعِلنْ فاعِلنْ فَعِـ
أمَّا حكاياتُنا فهي أحمالنا المرهقاتُ لُنْ فاعِلنْ فاعِلن فاعلنْ فاعِلن فاعِلنْ فَـ
نَنوءُ بِها ـعِلُنْ فَعِلُنْ

ونفتِّشُ عمّن يريدُ سماع غرائبها فَعِلنْ فعِلنْ فاعلنْ فعِلنْ فَعِلنْ فعِلُنْ
ثمَّ ينقلُها لَسِواه.. فاعلن فَعِلنْ فَعِلانْ
نحنُ نحيا لِنروِيَ، فاعلنْ فاعِلنْ فَـعِـ
وَكذلكَ نَروي لِنحيا، فَعِلنْ فعِلنْ فاعِلنْ فا
فَمنْ دونِ هذا وذاكَ نجفُّ عِلنْ فاعلن فاعلن فَعِلن فَـ
وَتَيْبَسُ فينا عروق الحياة. عِلنْ فَعِلن فاعلن فاعلانْ.

يتسم الجو التعبيري لهذه القصيدة بالهدوء الذي يناسبه إيقاع (**فاعلن**) وتحولاتها، فهذه التفعيلة لم تكن صاخبة ولا تتسم بالشدة والسرعة، من هنا جاء توظيفها ملائما للجو الذي تصدر عنه القصيدة بدأً من عنوانها (نروي .. ونروي) الذي يدل على الديمومة والاستمرارية الرتيبة فهو المعادل الموضوعي والرمزي لديمومة وجودنا واستمرارية بقائنا الذي يمر في غفلة منا بسبب ألفته دون ضوضاء أو صخب.

من هنا جاءت القصيدة في جو من الهدوء والمعاودة الرتيبة فهي قصيدة تعبر عن وجود الإنسان في الحياة وكأنه في دورانية رتيبة يحمل حكاياته (المعادل الموضوعي لوجوده وأحداث حياته) لينقلها إلى غيره، هذه الديمومة التي تحقق للإنسان وجوده الحي ومن دونها تتوقف دورة الحياة.

وقد حقق نمط المتدارك بتوالي تفعيلته (فاعلن) وتحولاتها العروضية إيقاعا ذا حركية تستوعب حركية الدلالة داخل القصيدة، فنجد أن توالي الوحدات الإيقاعية داخل كل سطر يأتي بالقدر الذي يستوعب فكرته الشعرية، ومن هنا تحقق للسطر الشعري مداه الإيقاعي المناسب مع خصوصيته الإيقاعية التعبيرية إذ تتشكل الوحدات (التفعيلات) في تعاقب مخصوص نابع مما يستدعيه التعبير في كل سطر، طولا وقصرا، وطبيعة تشكل خاص فيما تكون عليه التفعيلة داخل السطر من خلال تناوبها سالمة أو متغيرة.

ففي السطر الأول (نحن نحيا لنروِيَ = فاعلن فاعلن فَعِـ) جاء المدى الإيقاعي لهذا السطر بتكرار فاعلن سالمة ثم اكتفى السطر بحركتين متواليتين من تفعيلة (فَعِلُنْ) المخبونة من غير الحاجة إلى تمامها لأن السطر الشعري اكتفى بهذا القدر من المدى الإيقاعي (الجملة الإيقاعية) التي تستوعب التعبير الخاص في هذا السطر. وهاتان الحركتان في نهاية السطر تحيلان إلى ديمومة الحركة غير المنتهية لحياة الإنسان في هذا الوجود، وهي دورانية مستمرة لذا وظف الشاعر سامي مهدي تقنية التدوير ليربط هذا السطر إيقاعيا بالذي يليه (أمّا حكاياتنا فهي أحمالنا المرهقاتُ = لُنْ فاعِلنْ فاعِلن فاعلنْ فاعِلن فاعِلنْ فَـ) وحضور فاعلن سالمة هنا يحقق إيقاعا منسابا بوتيرة واحدة تحاكي دلالة السطر فالتعبير داخل هذا السطر هو الذي اقتضى أن تتكر (فاعلن) سالمة لأنها تحقق للسطر ثباتا إيقاعيا يحاكي ثبات الفكرة التي يؤديها والتي استحالت حكمة قارة مقنعة.

وهكذا تتوالى أسطر القصيدة بمديات إيقاعية نوعية تستوعب جملها الشعرية وتتوازى مع الدلالة فيها. وقد يتطلب السطر الشعري مرونة إيقاعية تحاكي حركية دلالة الصيغ الفعلية داخل السطر وحركية المعنى كما في السطر الرابع (ونفتِّشُ عمّن يريدُ سماع غرائبها = فَعِلنْ فعِلنْ فاعلنْ فعِلنْ فَعِلنْ فعِلُنْ) إذ يطغى على السطر حضور (فَعِلُنْ) المزاحفة لأنها تحقق الإيقاع الأنسب لاستيعاب دلالة الألفاظ وحركتها داخل هذا السطر (نفتش، يريد، سماع/ غرائبها). وهذا يعني أنه مادام لكل سطر خصوصيته التعبيرية داخل القصيدة، فكذلك تكون له خصوصيته الإيقاعية التي لا يشاركه فيها سطر أخر من أسطر القصيدة، لأن التشكل الإيقاعي نابع من جوهر التعبير فهو الذي يقتضي شكله المناسب له لإنتاج الدلالة.

والحقيقة أن نمط المتدارك يفقد شيئا من رتابته وهدوءه عندما يشيع في وحداته زحاف الخبن أو علة التشعيث ويميل إلى السرعة والخفة وهي مرونة إيقاعية يحتاز عليها هذا النمط عندما يستدعي التعبير الشعري توافرها في السطر وهذا ما نجده في قصيدة كاظم الحجاج (**تعكير**)[٤] التي تمثل لقطة شعرية مفعمة بالحركة:

ما أَسْهَلَ أنْ يُلقَى حَجَرٌ فِي الْمَاءْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلنْ فَعْلانْ

لِيُشوّهَ وجْهَ البَدْرْ! فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلَانْ

تشهد القصيدة سرعة إيقاعية متولدة من هذا التغيير الذي أصاب التفعيلة (فاعلن). وكذلك قلة حروف (المد) أو انتفاء دورها. كما أن تعاقب التفعيلة الزاحفة أعطى نوعاً من الإيقاع المتماوج والمتعاقب سرعة. وقد جاءت الموسيقى هنا مكملة لصورة (تعكر الماء) التي تسرع في تشويه وجه البدر. كما أن هذه الصورة الإيقاعية التي تشكلت في السطرين تحاكي حركية اللقطة الشعرية وحركة تبدد صورة القمر على وجه الماء المتموج وكان لتوالي (فَعِلُنْ) أثر واضح في تأثيث إيقاع متوال متموج في هذين السطرين اللذين يمثلان هذه القصيدة الومضة.

وهذه المرونة الإيقاعية التي يوفرها الزحاف في ثنايا السطر الشعري يقتضيها التعبير فتأتي موظفة بصورة جمالية معبرة ، وإضافة إلى الزحاف هنا نجد التشعيث (قطع رأس الوتد المجموع من فاعِلُنْ لتصبح فَعْلُنْ) وهي ترد في أثناء السطر الشعري لتؤدي دورها الإيقاعي أيضا وكثيرا ما تتعاضد مع هذين التغيرين العروضيين الاستطالاتُ 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]

كرسيٌّ	فَعْلُنْ فعْ
خَشَبيٌّ	فَعِلُنْ فَعْ
منسيٌّ .. عند البابْ	فَعْلُنْ فعْلُنْ فَعْلانْ
مفتوح الكفينْ	فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلْ
يَتَطَلَّعُ للعالمِ باسْتِغرابْ ..	فَعِلُنْ فَعِلُنْ فا فَعِلُنْ فَعْلانْ ..
مرَّتْ سَنَتانْ،	فَعْلُنْ فَعِلانْ
والكُرْسِيُّ الْخَشَبِيُّ لَدَى البابْ	فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلْ
مَشْلُولُ الكَفَّين ..	فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلْ ..
مكسورُ القدمين ..	فَعْلُنْ فَعْ فَعِلانْ ..
.....	.....
أوَّلَ أَمْسِ ..	فَعْ فَعِلُنْ فَعْـ
أغْمَضَ عَيْنَيْهِ الكُرْسِيُّ	لُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَـ
وَماتْ ..	ـعِلانْ ..

في هذه القصيدة تتبدى فاعلية التغييرات العروضية تلك في تشكيل البنية العروضية للقصيدة وهي بنية نابعة 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 (يَتَطَلَّعُ للعَالَمِ باسْتِغْرَابْ) اقتضت شيوع التفعيلة المزاحفة (فَعِلُنْ) وتواترها وهو ما يناسب ديمومة التطلع لتنتهي مشعثة بمقطع طويل يوفره التذييل (فَعْلانْ) لتتفق مع استطالة الاستغراب وسكونه . وهذا يباين ما تقتضيه

أسطر أخرى من القصيدة ذاتها دالة على ديمومة حالة الجمود والسكون وانتفاء حركة المشلول كما في الأسطر: (منسيٌّ عندَ البابْ / مشلولُ الكفَّينْ / مكسور القدمينْ / ، ..) وهي أسطر شاعت فيها (فَعْلُنْ) الساكنة لتخلق ايقاعا يحكي صورة المشلول المقعد.

ولنمط **الرجز** حضوره الكبير أيضا في التجارب العروضية للقصيدة الحديثة، وإن وفرة تحولات (مستفعلن) أتاح للشعراء مساحة متنوعة في إيقاع الرجز إذ أفادوا من تشكيلاته الإيقاعية المتنوعة في التعبير عن تجاربهم.
فقد تميز هذا البحر بكثرة تغييراته العروضية نتيجة لإصابة تفعيلته (مستفعلن) بالزحافات والعلل. مما أكسبه تنويعاً موسيقياً واضحاً وحركية تستوعب نمو القصيدة ومستوى توترها. وهذا ما نجده في قصيدة حسب الشيخ جعفر: (إلى المنفى)[٦]

لَمَحْتُ في المَحطَّةِ الحُطَيْئةْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ
كالتَّائِهِ الطَّرِيْدْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُوْلْ
يُعَبِّئُ الخُرْجَ بما يَخُفُّ منْ حَشَفٍ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَعِلْ
مُحاذِراً مَزاعِمَ (الغَطارِفةْ) .. مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ
قُلْتُ: إلى أَيْنَ أبِي الفصيحْ؟ مُسْتَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَعُوْلْ
قال: إلى حيْثُ ارْتَمى المَرْمَى مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْـ
وأَلْقَتْ رَحْلَها السِّكَكْ ـعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُوْ
أَمْتَدِحُ التَّمْرَ، مُسْتَعِلُنْ مُسْـتَـ
وأَهْجُو العَسْجَدَ القَبيْحْ ـعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعولْ

والحقيقة كما هو واضح في القصيدة أن هذا النمط الذي تسود فيه تفعيلة الرجز (مستفعلن) قد تنتهي بعض أسطره الشعرية بتفعيلة غريبة عن تفعيلة الرجز كما هي الحال مع (فعو)، و(فعولْ) ولكنها متسقة مع إيقاع السطر ولا تنبو 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. وهذا يعني أن النمط الإيقاعي يتشكل على وفق مقتضى التعبير وتأدية الدلالة المخصوصة فيه.
ومن الأمثلة على ذلك قصيدة (عبد الرزاق عبد الواحد):

(في مواسم التعب)[٧]

اللهُ مُسْتَفْعِـ
لَوْ فَصَّلْتُ جِلْدِي مِثْلَما أَشَاءُ لُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ
إذن تمدَّدْتُ مِتَفْعِلُنْ مُسْتَـ
اسْتَطَلْتُ.. فْعِلُنْ فا ..
أرخيتُ شراييني لُنْ مُسْتَعِلُنْ مُسْتفـ
تورقُ ما تَشاءُ ... مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلْ ..

فهنا دخل زحاف الخبن على (مُسْتَفْعِلُنْ) فاصبحت (مُتَفْعِلُنْ) وكذلك زحاف الطي وعلة القطع في نهايتي السطر الثاني والأخير (أشاءُ) إذ جاءت التفعيلة مقطوعة مخبونة، وكذلك تخلل السطرين الرابع والخامس زيادة

(سبب خفيف) كمفصل إيقاعي يضاعف الزمن الإيقاعي للتفعيلة ومن ثم السطر وهو ما تتطلبه دلالة الفعلين (استطلتُ ..، 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 تنأى 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.

والذي يبدو أن رواد القصيدة القصيرة من الشعراء قد أفادو 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 تسير 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)

في المطْعَمِ الصَّاخِبِ	مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْـــ
أطلَّ منْ خَلفِ الزُّجاجِ عابرٌ صَغيرْ	متَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتفْعِلُنْ مُتفْعْ
بِوَجْهِهِ الشَّاحِبْ	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْـ
أطلَّ لحْظتَيْنْ	مُتفْعِلُنْ مُتَفْعْ
أسقطَ قَطْرَتيْنْ	مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعْ
منْ مَطَرٍ على الزُّجاجِ البارِدِ القاسيْ	مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْـ
أغمَدَ نظْرَتيْنِ في الأطباقِ نَهْمَتَيْنْ	مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْـعْ
وحكَّ أنفاً وَسِخاً قَصيرْ	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُتَفْـعْ
ببارِدِ الزّجاجِ لكنْ أعيُنَ النَّاسْ	مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ تَفْعْ
همَّتْ بِهِ فغابْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعْ
وظلَّ رسمُ وجهِهِ الهاربْ	مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْـ
علَى زُجاجِ المطعَمِ الصَّاخِبْ	مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْـ
كالوَسْمِ في الضَّبابْ.	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفعْ

الشاعر هنا في هذه القصيدة يوظف تفعيلة الرجز (مُستفعلنْ) ومتغيراتها (مُتَفْعِلُنْ المخبونة ومُسْتَعِلُنْ المطوية) مع خاصية القطع المقطعي التي شهدتها نهايات الأسطر، ليشكل ايقاع أسطره مفعما بالجو الشعوري للعبارات وموحيا بأفقها التعبيري فتجيء (مستفعلن) ذات الوقع الصلب والزخم الصوتي المميز في مواضع تقتضيها الدلالة كما في السطرين الأول والثاني عشر (المطعم الصاخب)، وكذلك في السطر الثاني (خلف الزجاج) الذي يجده هذا الصغير حاجزا منيعا لا يخترق فهو قاس بارد صلب فتناسب معه إيقاع (مستفعلن) الشديد، ومثله في الشدة والقسوة أيضا تعبير (الزجاج البارد القاسي / أعيُنِ الناس / همّتْ به)، وكذلك عبارة (كالوسم في الضباب) الدالة على الثبات. أما صور التفعيلة المزاحفة فقد حضرت في الأسطر بنسبة أكبر من السالمة متراوحة بين (مُتَفْعِلُنْ ومُسْتَعِلُنْ) المزاحفتين لخلق نوع من التموج الإيقاعي الداخلي لهذه التفعيلة. وهذا

التموج كثيراً ما يتطلبه النمط الحركي للصورة الشعرية في القصيدة وهذا ما يمنح الأسطر إيقاعا مرنا وبطيئا يتناسب مع حركة الطفل الصغير وأفعاله وبؤس حاله وحزنه كما تؤديها الصيغ الفعلية والألفاظ الأخرى في الأسطر. وهكذا يتشكل ايقاع الأسطر متواترا حتى نهاياتها التي جاءت بمقاطع مجتزأة مبتورة من التفعيلة مشكلة أضربا متنوعة تنهي إيقاع السطر بوقفات تعزز دلالة لفظة الوقفة وأفقها التعبيري وتؤكده حتى نكون أمام صورة جزئية مهمة في تشكيل القصيدة لنتحول بعدها في سطر تال إلى صورة أخرى، وهكذا تتشال الصور الجزئية المتوالية سطرا 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.

وكان نمط **المتقارب** أيضا حاضرا في كثير من تجارب الشعراء العروضية الذين كتبوا القصيدة القصيرة. وهو سياق تتميز تفعيلته (فعولن) في تعاقبها بانسيابية واضحة وتدفق مستمر وتوال منسجم لتشكل إيقاعا ذا دفعات تجري بمستوى نغمي منبسط ومتحدر سلس تعانق الالفاظ المنتظمة عليه بعضها بعضا في انسجام صوتي ونمو دلالي وهو أيضا 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 (فعُولُ)، أو علة القصر (فَعُولْ)، أو علة الحذف (فَعُو) فهذه التحولات لا تغير من وتيرته الإيقاعية المنسابة الآ في تقليص زمنها وفق ما تقتضيه العبارة. يقول سامي مهدي في قصيدته (السؤال الكبير)[١٠]

تطولُ ذراعي وتمتَدُّ حتَّى أقاصِي الفضاءِ الأَخِيرْ فعولُ فعولُنْ فعولُنْ فعولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ
ولكنَّها تتَخَبَّطُ بينَ المَجَرّاتِ، فَعُولُنْ فَعُولُ فَعولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَـ
تغرق في حلكةٍ من فراغ وبردٍ ـعولُ فَعولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
وترتد باحثة حولها عن مصير فَعُولُنْ فعولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فعولْ
كأني بها تستجيرْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فعولْ
كأني بها تتلوّى وتصرخ بي فَعُولُنْ فعولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُو
منذُ سبعةِ آلافِ عامٍ وأنتَ تُحدِّقُ في كوكبٍ يضمحلُّ **لُنْ فَعولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعولُ فَعولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ**
وتنسَى جوابَ السُّؤالِ الأخيرْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولُنْ فَعولْ

فنمط المتقارب هنا حاكى بإيقاعه تعبيرية النص، فهو بتدفقه الهادئ المنساب وسلطة تفعيلته التامة السالمة حكى لنا حركة المعنى في النص ووافق هدوءها وانسيابها المشتمل على الشعور بتلاشي وجود الإنسان وضياعه شيئاً فشيئاً في هذا الكون الفسيح دون أن يعي حقيقة وجوده وهذا ما يتطلب بطئاً إيقاعياً حكمته طريقة التعبير عن فكرة القصيدة. ولا نغفل هنا 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 (فعولْ) 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 (فعولْ) الممتد في فضاء مفتوح، (الاخيرْ، المصيرْ، الكبيرْ، تستجيرْ ..).

إن رتابة تفعيلة المتقارب وانسيابها الذي اكتسبته من بنيتها المقطعية الصوتية (فَ عُوْ لُنْ = مقطع قصير ثم مقطعان طويلان : إذ تمثل دفقة قصيرة تتلوها دفقتان كبيرتان متطابقتان) جعلها تشكل بتواليها نغما خفيضا متحدرا ، ومهما أصابها من تغيرات عروضية حتى لو قللت زمنها فإن هذه التفعيلة تبقى محافظة على استطالتها

الصوتية وهدوئها والسبب هو أن هذه التفعيلة تعوض ما يحذف منها بحروف المد ويبدو أن بنيتها المقطعية (أقصد التفعيلة) 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 . مثل ذلك ما نجده في قصيدة زهور دكسن (سِوايَ)[١١]

سوايَ فعُولُنْ

سوايَ الّتي أقْحَمَتْني بِبَرْدِ السُّؤالْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعولْ

سِوايَ التي أضرَمَتْ شَجَرَ الإنْفِعالْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولْ

وَمَنْ غَرَّبَتْني .. فَعُولُنْ فعُولُنْ ..

وَمَنْ بادَهَتْني .. فَعُولُنْ فَعُولُنْ ..

بِما سَيَؤولُ .. فَعُولُ فَعُولُنْ ..

وما كانَ .. آلْ . فَعُولُنْ فَعُولْ .

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 ينتهي بوقفة يمتد عندها الصوت وهو ما يوفره تشكيل فَعولْ المقصورة، وهذا الانسجام الصوتي بين بنية التفعيلة وبنية اللفظ هو وجه مهم من وجوه تلاحم الإيقاع العروضي مع اللغة الشعرية في داخل القصيدة ، وهنا لن يكون الوزن كما هو في وضعه العروضي المجرد 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 قصائدة فهي ليست مختصة بنمط وزني دون غيره ، إنما الشأن في قدرة الشاعر على توظيف النمط الوزني مستفيدا من كل إمكاناته التي توفرها التغييرات العروضية وحذق استعمالها في تعبيره حتى يغدو الوزن عنصرا مهما .. فاعلا 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].

ولنمط **الكامل** حضور بارز في التشكيل العروضي للقصيدة الحديثة فلتفعيلته (مُتَفاعِلُنْ) حركية متموجة مرنة لوفرة حركاتها نسبة إلى الساكن فيها وهذا ما يمنحها درجة من الترنم عالية عند تعاقبها في البيت أو السطر الشعري ، ولعل هذا ما دعى صاحب المرشد إلى أن يقول عن الكامل: (هو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أ 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، وعلة الزيادة (التذييل واجتماعها مع الإضمار أحيانا وهو ما يسميه حسن الغرفي بالإمكانات الزمنية[١٥] وقد حضرت هذه الإمكانات 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 الشاعر سامي مهدي. يقول في قصيدته (ورقة ليست لكافكا)[١٦]

دَبَّ القرادُ إليهِ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفاعِـ

فاسْتَرخَى لُنْ مُسْتَفْـ

ونامْ . ـعِلانْ .

وَتَكاثَرَتْ زُمَرُ القرادِ، مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُـ

فما أحَسَّ ـتَفاعِلُنْ مُـ

وظلَّ يَحلُم بالسلامْ . ـتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلانْ .
حتى إذا ما مرَّ يومٌ واستَفاقَ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُـ
تَخَلَّعَتْ أطرافُهُ من جانِبَيهِ ـتَفاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُـ
وَلَمْ يَجِدْ إلاّ العِظامْ. ـتَفاعِلُنْ مُسْتَفْعلانْ.

ينبني السياق العروضي لهذه القصيدة من وحدة الكامل السالمة (مُتَفاعِلُنْ) وبديلتها المضمرة (مُسْتَفْعِلُن) 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 فنجد التفعيلة المضمرة حاضرة في الجمل الدالة على ما هو حتمي يفاجئنا عندما ننتبه إليه وهو الفناء الذي يدب إلينا مهولا كثيفا ونحن في غفلة منه، إنه زوالنا الذي يحيط بنا ويطبق علينا.

البنية الصوتية والدلالية للعبارات تستدعي ايقاع (مُستفْعِلُن) الرجزية الصلدة المتضامة (**دبيب القراد، بصورته الكثيفة المتراكمة البشعة = رمز الهلاك والفناء الحتمي المطبق**) / (**حتى إذا ما مرَّ يوم واستفاق** = سرعة مرور الزمن والاستفاقة المفاجئة، صورة يناسبها ايقاع **مستفْعِلُنْ** بضرباته الصلبة المتوالية) / (**تخلع الأطراف ، وسرعة تحولها إلى عظام ساكنة باردة**) كلها يحاكيها ايقاع صلب متوال يرسم صورتها الساكنة التي تفجأ وعينا وتذهله . في حين نجد حضور (مُتَفاعلنْ) بمرونتها وحركيتها في الجمل الشعرية التي تؤثث صورا حركية من مثل (**تعاقب أفواج القراد إليه / وتكاثرت زمر القراد، فما أحسّ، وظلَّ يحلم بالسلامْ = صورة استطالة الغفلة وتوهم السلام والأمان بهدوء ودعة**) ويناسب هذا ايقاع متوال فيه هدوء واستطالة تكفلته (مُتَفاعِلنْ) وتضاعف بصورتها المذالة في نهاية الجملة لتحكي الامتداد والاستطالة والاسترخاء (مُتَفاعلانْ) 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 تشكلها 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. ولعلنا لا نبتعد كثيرا عندما نقول إن تقطع بعض مقاطع التفعيلة أو أجزاء منها (أوصالها) على مساحة الجملة الإيقاعية لهو وجه من وجوه الهدم والتخلُّع والزوال الذي تعبر عنه القصيدة بكليتها. وهنا نجد أن التشكل العروضي للقصيدة يأتي نابعا من بنيتها الدلالية والتعبيرية تابعا في حركيته لها ليكون عنصرا حاضرا في بُناها 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 طيّعة 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 يغتنموا 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 : (نُضج)[١٧]

إنّيْ فَتىً كالبُرتقالةِ شاحِبٌ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ
والبُرْتقالَةُ لا تَخافْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفاعِلانْ
لكنَّما .. مُسْتَفْعِلُنْ
يصفَرُّ وجهُ البرتقالَةِ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَـ
كُلَّما قَرُبَ القِطافْ ! ـفاعِلُنْ مُتَفاعِلانْ

إن ضرورة حضور التفعيلة الرجزية (مُستفعلنْ) يستدعيها العبير الشعري في بعض مواضع من العبارة لما توفره من سرعة وشدة أسر وقوة جرس كما في (**إنّي فتىً / كالبُرْتقالَةِ / لكنَّما / يَصْفَرُّ وجهُ البرتقالة**) وهي عبارات تحمل معنى متوثبا ولها وقع مميز في الأذن بسبب بنيتها الصوتية ذات المقاطع المغلقة ووحدتها الإيقاعية المتضامة (مُسْتَفْعِلُنْ) لذا فإن أنشادها يكون بنغم متوتر صاعد في حين يهبط هذا النغم ويتراخى في نهاية السطر الأول والثاني وعلى امتداد السطر الأخير فتحضر (مُتَفاعِلانْ) 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.

أما نمط **الرمل** فله حضوره أيضا في التجربة العروضية للقصيدة القصيرة لما يتمتع به إيقاعه من استرسال وتدفق توفره تفعيلته (فاعِلاتُنْ) ومزاحفتها (فَعِلاتُنْ) 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]

قبلَ أنْ نَدفُنَ مَوتانا فَاعِلاتُنْ فاعلاتن فا
هَرَبنا وَتَعَلَّقنا بأعشاب الحياة عِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ فاعِلاتْ
ورَضِينا بِبقايا بَقِيَتْ منهم فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فا
تُسمَّى : ذِكْرَياتْ عِلاتُنْ فاعِلاتْ
فَالَّذِي أُلحِدَ في القبرِ سِوانا فَاعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ
والَّذي يحيا هُنا الآنَ كِلانا فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ
وكَفانا أنَّنا لمْ نُنكِرِ المَوتى، فَعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فا
ولا غِبنا عن التشييعِ، عِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فاعِـ
بل جِئنا ـلاتُنْ فا
وسُرنا معَ مَنْ سارَ عِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فَـــ
ونُحنا ، عِلاتُنْ
وتَلَونا ما حَفِظنا من صلاةْ. فَعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتْ.

إن الإيقاع المتعاقب لوحدات الرمل وتداخلها بين الأسطر جاء هنا بنغم خفيض متصل يواكب الحكي واسترساله وقد كان لأصوات المد دور كبير في إظهار هذا النغم وبروزه كما اكتسبت القصيدة نوعا من البطئ والتدفق المتراخي مع هذا الإيقاع في كل سطر، إذ كل سطر يقدم فقرة من فقرات الحكي 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 لتتشكل الرؤيا الكلية للقصيدة دلالة وإيقاعا. والحقيقة ليس كل ما نظم على وزن الرمل يأتي بنغمة خفيضة مسترسلة بل إن جو القصيدة وتشكلها اللغوي والدلالي يستثمر كل ما في نغمة الوزن من مستويات معبرة لتوظيفها بفاعلية خدمة للتجربة وتشكيل رؤياها. وتفعيلة (فاعِلاتُنْ) 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 تسير في جو شعوري متوهج وانفعال عال، وهذا مانجده في قصيدة قصيرة أخرى لسامي مهدي: (الجزء الضائع)[٢٠]

أيُّها الرَّحبُ الكبيرْ فاعِلاتُن فاعِلاتْ
أيُّها المُلتَفُّ بالضَّوءِ وبالظِّلِّ حَريراً في حَرِيرْ فاعِلاتُن فاعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن فاعِلاتْ
أيُّها السِّرُّ الأَخِيرْ فاعِلاتُن فاعِلاتْ
ما الّذي يُنقِصُنا نحنُ فلا نكتملُ؟ فاعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلا
رَغبةٌ جامِحَةٌ؟ فاعِلاتُن فَعِلا
أَمْ .. خَبَلُ؟ تُن.. فَعِلا

إن جو الدهشة والتوتر والانفعال والتساؤل هو الذي ينتظم أسطر هذه القصيدة التي تتحدث عن أشياء ضبابية ساحرة وغير مدركة بالحس وهي أشياء مهيبة من عالم سماوي تتوق إليها النفس لو اتحد بها الإنسان لأوصلته إلى درجة الكمال، إنه جزؤه الضائع دوما الذي يبحث عنه ويتشوف إليه دوما. إن الخطاب الشعري يجري بانفعال متوتر وتنغيم صاعد كان لنغمة الرمل (فاعلاتن) بوقعها المميز وانزياحاتها المعبرة أن تستوعبه وتتمثله.

هذه أبرز الأنماط العروضية الصافية التي انتظمت عليها قصائد الشعراء القصيرة (مادة البحث) ونحن لسنا بصدد الإحصاء أو الحصر هنا بل بصدد تلمس المستوى الجمالي الذي أنتجه التشكيل العروضي للقصيدة القصيرة.

أما الأوزان المركبة فقد شكلت حضورا متواضعا جدا لايكاد يذكر مقارنة بالأوزان الصافية التي وقفنا عندها ولم تكن تمثل تجارب عروضية مهمة وملفتة تستدعي الدرس في هذا البحث. إن الوحدة الإيقاعية في البحور المركبة لا تتكون من تفعيلة 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 (البسيط) (مستفعلن فاعلن) ليس له أن يكتفي بـ (مستفعلن) وحدها أو (فاعلن) وحدها فاكتفاؤه بمثل 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 او الحالة الشعورية التي يصدر عنها الشاعر والتي قد تتلاءم معها تفعيلة 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 سلفا على القصيدة ويكون حظ التجربة الشعرية في خلق إيقاعها بذاتها وتشكيله بما تقتضيه مستويات التعبير والانفعال فيها قليلا وغير فاعل، بذلك نتبين السبب في انخفاض نسبة البحور المركبة وقلتها في ساحة القصيدة الحديثة.

ـــ تحول النسق العروضي (تداخل الأنماط العروضية):

المعروف حسب القاعدة العروضية أن القصيدة تنتظم على نسق وزني واحد هو الذي يرسم خط تشكلها العروضي وليس للشاعر أن يخلط إيقاعا بآخر غيره في قصيدة واحدة ، غير أن هذه القاعدة فقدت سلطتها مذ بدأ الشعر الحديث في العراق بعد منتصف القرن الماضي يشهد ظواهر موسيقية وفنية جديدة نابعة من روح التجربة الشعرية وحداثتها[٢٢]، وكان من بين تلك الظواهر تداخل نمطين عروضيين في قصيدة واحدة وهذا التداخل لم يكن ضربا 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.

والذي يبدو أن الأصل البنائي المشترك بين وحدتي المتدارك والمتقارب هو الذي يجعل تحول الإيقاع بينهما مستساغا ومقبولا، فكل من (فاعلن، وفعولن) تتشكلان من وتد مجموع وسبب خفيف، يتقدم السبب على الوتد في الأولى، بينما ينعكس الترتيب في الثانية ليتقدم الوتد على السبب ، والأمر الثاني الأهم في هذا التحول هو أن النواتين (السبب والتوتد) في وزني المتدارك والمتقارب يمثلان الأُسّ المشترك للإيقاع بينهما وهذا يعني اشتراك (فاعِلُنْ وفَعُولُنْ) 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 (فاعِلُنْ » عِلُن 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 مسايرا لتحول الفكرة فيها راسما خط تغير الموقف الشعوري وقد اعتمد هذه التقنية في أكثر قصائده القصار، يقول في قصيدته (مقدمة أولى .. زمان المحبين)[٢٥]

ما تَبقَّى فاعِلُنْ فا
هُوَ الحُبُّ ... عِلُنْ فاعِـ
هذا .. رِهاني الأخِيرْ ... ـلُنْ فاعِلُنْ فاعِلانْ
زَهرتانِ على القلبِ ذابِلَتانِ ... فاعِلُنْ فَعِلُنْ فاعِلُنْ فَعِلُنْ فَـ
وَسبْعُ شُموعٍ ، ـعِلُنْ فَعِلُنْ فا
تُنِيرُ الضَّميرْ ... عِلُنْ فاعِلانْ ...
وَأَنتُمْ .. فَعُولُنْ
خُذونيْ بِطيبَةِ قَلبِيْ .. فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ
فَإنَّ المَحَبَّةَ ، طَيِّبةُ القلبِ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ فَـ
والشِّعرُ، مَغْفِرةٌ ... ـعُولُنْ فَعولُ فَعُو
وَزَمانُ المُحِبِّيْنَ .. لُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَـ
جِدُّ قَصِيْرْ ... ـعُولُ فَعُولْ ...

يتشاطر القصيدة سياقان: المتدارك في الأسطر الأولى الست وفيها حديث الشاعر مع نفسه بنغمة تجري على وتيرة واحدة فيها من الثقل والبطء ما يحاكي موقف الحزن والتحسر وكان لشيوع (فاعلن) السالمة في

الأسطر دور فاعل في وسم إيقاع الأسطر بهذه الرتابة مع تلوين هادئ بسيط أضفته (فَعِلُنْ) المخبونة في سطرين منها لم يكسر الرتابة التي تلف هذه الأسطر لأن مستوى الانفعال واحد ينتظم الأسطر كلها. ثم يتحول السياق بتعاقب وحدة (فَعولنْ) إلى المتقارب، وهذا التحول يبدأ مع تحول الخطاب إلى الآخرين وهو خطاب فيه رقة وتودد ومحبة وقرب من المخاطبين وقد بدت نغمة (فَعولُنْ) 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 أوجدتها تعبيرية القصيدة واستدعاه تحول الموقف داخل بنية القصيدة فكريا وشعوريا. الملاحظة المهمة الأخرى هي أن هذا التحول الإيقاعي لا يبدأ إلا بعد أن تتم الجملة الشعرية التي قد تستغرق أكثر من سطر لتستكمل دلالتها وتستوفي 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 أيقاعي 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 او تغير وجهة التعبير فيكون إيقاع النسق العروضي عنصرا له فاعليته من بين عناصر تشكيل القصيدة متلونا بأجوائها التعبيرية والشعورية.

ـــ 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 مُتابَعةً للمعنى وتكون بدايات الأسطر تابعة عروضيا لنهايات التي سبقتها فيسير 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 متعلقا بالدفقة الشعورية والجملة الشعرية ومداها الموسيقي فإن لهذه الحالة مكانة متميزة في القصيدة القصيرة، تجعل للتدوير قيمة مهمة في بنيتها التعبيرية، ولكن على وفق إمكانات 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 جزءا من مقطع، أو مقطعا كاملا، أو يتسع ليشمل القصيدة كلها فتكون مدورة.

- التدوير الجزئي:

وهو امتداد أحد أسطر القصيدة عروضيا إلى سطر يليه ليلتحم معه عروضيا 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]

لا أظُنُّكَ مَنْ يَقتُلُ امرأةً فاعِلُنْ فَعِلُنْ فاعِلُن فَعِلُنْ
عائِماً في القُنوطْ .. فاعِلُنْ فَاعِلانْ

ما جَرى هُوَ أنَّكَ أزمَعْتَ قَتْلَ فاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فاعِلُنْ فَـــ
خَيالٍ لها في الشَّراب ـعِلُنْ فاعِلُن فَاعِلانْ
فاتّخَذتَ (السَّراب) فاعِلُنْ فَاعِلانْ
قَدَحاً أو حَنوطْ ! فَعِلُنْ فَاعِلانْ

جاء التدوير في هذه القصيدة بين سطريها الثالث والرابع إذ أنهما يمثلان جملة تُقرأ بنفس واحد متصل لا سيما أن التدوير وقع بين المضاف والمضاف إليه ، وقد يسمح إنشاد القصيدة بوقفة يسيرة جدا أوشبه وقفة في نهاية السطر عند (أزمعتَ قتلَ) بالقدر الذي يُبرِز حركة الفتح على لفظة (قَتْلَ) ويُلفتُ السمع إلى التعبير(أزمعتَ قتلَ) لتوكيد حضوره ودلالته ثم يوصل بالسطر الثالي ممدا الصوت عند (خَيالٍ) لإبرازها أيضا لأن كلاً من (أزمعتَ قتلَ ، وخيالٍ 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 فإنّه بإمكانه أن يجعل التعبير كله في سطر واحد أو يجعل لفظة (خيالٍ) مع مضافها (قتل خيال لها) وينتهي الأمر لكن ورودهما في سطر واحد يجعل وهجهما التعبيري باهتا وهذا بظني ما تجنبه حسب الشيخ جعفر. وهنا ندرك أن التدوير "وإن جاء جزئيا بين سطرين" كان فاعلا جدا وموظفا بعناية. والتدوير الجزئي لا يقتصر وقوعه عند سطر واحد فقط من القصيدة بل قد يأتي بين أكثر من سطر منها[٣٠]

- **التدوير المقطعي:**

هذا التدوير يمتد ليشمل مقطعاً كاملاً يمثل جملة شعرية واحدة تمتد إلى أكثر من سطر في داخل القصيدة تكتنفها دفقة شعورية واحدة، وهنا يكون التشكيل العروضي للوحدات الإيقاعية ممتدا 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 والتعاضد مع غيرها من المقاطع في سبيل اكتمال التجربة الشعرية. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة سامي مهدي:(ورقة ليست لكافكا)[٣١]

دَبَّ القرادُ إليهِ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفاعِـ
فاسْتَرخَى لُنْ مُسْتَفْـ
ونامْ. ـعِلانْ.
وَتَكاثَرَتْ زُمَرُ القرادِ، مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُـ
فما أحَسَّ ـتَفاعِلُنْ مُـ
وظلَّ يَحلُم بالسلامْ. ـتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلانْ.
حتى إذا ما مرَّ يومٌ واستَفاقَ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُـ
تَخَلَّعَتْ أطرافُهُ من جانِبَيهِ ـتَفاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُـ
وَلَمْ يَجِدْ إلاّ العِظامْ. ـتَفاعِلُنْ مُسْتَفْعلانْ.

القصيدة متكونة من ثلاثة مقاطع مدورة وكل مقطع يطغى عليه الطابع السردي وينتابه 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 متجاوزا وقفتها ليقدم 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 إفراد كل منها في

سطر خاص بها موكلا للتدوير مهمة ربطها إيقاعيا 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 السردي كما شهدنا في هذه القصيدة إذ اكتنف مقاطعها طابع سردي واضح فجاءت مدورة.

ويكون للتدوير المقطعي تعالق متفاعل مع التقفية 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 التقفية في نهاية المقاطع المدورة تسهم كثيراً في تشكيل الفضاء الصوتي للمقاطع كما أن التدوير يسوق التعبير كله ليحقق كمال دلالته عند لفظ القافية، ما يجعلها بؤرة صوتية وتعبيرية لها مكانة بارزة في جسد القصيدة. من ذلك ما نحده في قصيدة يوسف الصائغ: (أيُّها المُغترب)[٣٢]

((وحيد بمقهاكَ)) فعولن فعولن فـ
إن القصائدَ عولن فعولُ فـ
في جبهة الفاوِ فعولن فعولن فـ
ليستْ وحيدَه ... عولن فعولنْ
وبغدادُ، فعولن فـ
في ساعةِ الحبّ عولن فعولن فـ
ليستْ بعيدَهْ .. عولن فعولن
....
حسبُ أن تقتربْ .. فاعلن فاعلنْ
أيها فاعلـ
الشاعرُ ـن فاعلـ
المغتربْ ... ـن فاعلنْ

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

- **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، ولابد 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.

والذي يبدو 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 طبعا أفسح مجالا لهما، ولكن ذلك لم يمنع وروده في القصيدة القصيرة إذا ما اكتنفها السرد بأكملها كما في قصيدة سامي مهدي: (رغبة أخرى):[٣٣]

سَقَطَ الثَّلجُ هذا الصّباحَ فَعِلُنْ فاعِلُنْ فاعِلُنْ فَـ

كثيفاً، ـعِلُنْ فا
فَغطَّى المدينةَ بالصَّمتِ، عِلُنْ فاعِلُنْ فَعِلُنْ فاعِـ
وانبَثَّ في كلّ منعَطفٍ وطريقٍ، ـلُنْ فاعِلُنْ فاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فا
ولكنَّ بي رغبةً في التَّعنُّتِ والسّخْطِ، عِلُنْ فاعِلُنْ فَاعِلُنْ فاعِلُنْ فَعِلُنْ فاعِـ
بي رغبة في الصّياحْ. ـلُنْ فاعِلُنْ فَاعِلانْ.

يكتنف هذه القصيدة نفس شعوري واحد متنام وهو امتعاض الشاعر من شدة البرد وصمت المدينة بسب سقوط الثلج كثيفا في كل منعطف وطريق، لذا جاءت القصيدة في دفقة واحدة بإيقاع متوال لا وقفة فيه حتى النهاية، يحكي استمرارية االبرد وتعاظم صمت المدينة، وفي الوقت نفسه يحكي الإيقاع المدور أيضا تنامي انفعال الشاعر وامتعاضه 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.

لاحظنا في ذلك كله أن التدوير تقنية عروضية أفاد منها شعراء القصيدة القصيرة ووظفوها في قصائدهم بالقدر الذي تحتاجه القصيدة ويستدعيه التعبير، فمنه ما كان جزئيا في سطر أو سطرين، ومنه ما ظهر في مقاطع تامة، ومنه ما اكتنف القصيدة كلها، وكان للفكرة وجوها دور في استدعاء هذه التقنية والإفادة من فاعليتها التعبيرية والإيقاعية.

- **الخاتمة**

وهنا نخلص إلى أن التشكيل العروضي للقصيدة القصيرة حقق فاعليته بكل مستوياتها ومظاهر تشكلها وأثبت حضوره التعبيري والدلالي والإيحائي في وجود القصيدة ، وقد أفاد الشعراء من تقنيات التشكل العروضي فأحسنوا توظيفها داخل قصائدهم القصيرة كعناصر تعبير وإيحاء أسهمت في إنتاج دلالات قصائدهم وتحقيق وجودها الإيقاعي المتفاعل مع التجربة الشعرية، إذ انطلقوا في ذلك من روح التجربة الشعرية متجاوزين نمطية النسق العروضي المسبقة، مستفيدين من كل الإمكانات العروضية والتقنيات 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 خريطتها الإيقاعية التي لا تتماثل فيها مع غيرها .

هوامش البحث

١- بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس: (ص٥١، والكلام للناقد هربرت ريد).
٢- ينظر قضايا الشعر العربي المعاصر: (ص٨٠-٨١)
٣- ديوان السراب الأخير: (ص١١).
٤- غزالة الصبا ص٥٠)، وتنظر قصيدة البريكان (البرق-١-: متاهة الفراشة: ص١٣٥) وكذلك قصيدة زهور دكسن (قشرة البرتقالة : ديوانها ليلة الغابة ص٢٨).
٥- قصائد (ص:٣٨٢)، ونجد مثل هذه الظاهرة عند لميعة عباس عمارة أيضا في قصائها من ديوان:(لو .. أنبأني العراف: مثلث برمودة ص١٠١/ خاطرة ص١٠٢/ ونا ص١٠٤/ سافو: ص:١٠٦).
٦- تواطؤاً مع الزرقة: (ص١٩٧).
٧- خيمة على مشارف الأربعين:(ص٩٥)، وينظر قصيدة يوسف الصائغ: جمعة الأموات: ديوانه قصائد:(ص١٨٦).
٨- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد :(ص ٧٧).
٩- متاهة الفراشة:(ص٧١)، وينظر أيضا قصيدة: خطان متوازيان: (ص٨٧)، وينظر أيضا قصيدة حميد سعيد: (غراب علاء بشير) في ديوانه: (باتجاه أفق أوسع: ص ٤٩).
١٠-مراثي الألف السابع وقصائد أخرى: (ص١٥).

١١-واحتي هالة القمر: (ص:١٥٧).
١٢-ينظر: بنية اللغة الشعرية: (ص:٥١).
١٣-ينظر: الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي:(ص٢٥).
١٤-المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: (٢٤٦/١).
١٥-حركية الإيقاع في الشعر العربي لمعاصر: ص:١١٨).
١٦-الزوال: (ص:١٣).، وينظر: الأعمال الشعرية١٩٦٥ – ١٩٨٥. (ص٢٤١).
١٧- غزالة الصِّبا:(ص٢٥)، وتنظر : قصيدته ايضا : اجزاء المرآة: (ص٢٦)، وتنظر قصيدة حسب الشيخ جعفر(صوت في الريح) التي يحضر فيها ايقاع الرجز بوضوح : (الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٦٤-١٩٧٥:(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 : واحتي هالة القمر:(ص١٣٥-١٣٦).
١٨ - ينظر اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد: (ص:٤٣).
١٩ - حنجرة طرية: (ص٢١).
٢٠ - بريد القارات: (ص٧٤).
٢١ - ينظر: في حداثة النص الشعري: ص٩٣وما بعدها.
٢٢ - ينظر: تحولات الشجرة:(ص١٤٩وما بعدها).
٢٣ - بيّن الدكتور كمال أبو ديب أن أغلب صور التداخل بين البحرين يقتصر على التحول من فاعلن إلى فعولن. ينظر: جدلية الخفاء والتجلي:(ص٩٥).
٢٤ - ينظر السكون المتحرك: (ص٢١٠) وما بعدها).
٢٥ – قصائد: (ص٢٦٤).
٢٦ – ينظر قصائد يوسف الصائغ في ديوانه قصائد :(ص١٨٩، وص١٩٤، وص٢٦٥، وص٣٥٥، وص٣٦٩، وص٣٧٥، وص٣٧٦).
٢٧ – ينظر: الشعر العربي المعاصر: (ص١٠٨).
٢٨ - ينظر: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر:(ص١٣١).
٢٩ - رباعيات العزلة الطيبة: (ص١٠٠).
٣٠ - ينظر قصيدة السؤال الأخير ليوسف الصائغ في ديوانه قصائد (ص٣٥٩)، وقصيدة كاظم الحجاج (ورق الأربعين: غزالة الصبا ص١٣).
٣١ - لأعمال الشعرية ١٩٦٥-١٩٨٥:(ص٢٤١).
٣٢ – قصائد: (ص٣٥٤).
٣٣ - الأسئلة:(ص٤١)، وتنظر قصيدته (إيقاع الأسرة: ديوان الزوال: ص٣٧)، وقصيدة كاظم الحجاج (مراهقة) في ديوانه غزالة الصبا: (ص:١٥).

مصادر البحث ومراجعه

- الأسئلة. سامي مهدي. دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٧٩.
- الأعمال الشعرية ١٩٦٤ – ١٩٧٥. حسب الشيخ جعفر. دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٥.
- الأعمال الشعرية ١٩٦٥ – ١٩٨٥. سامي مهدي. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
- أغاني عشتار. لميعة عباس عمارة. المؤسسة التجارية للطباعة والنشر. ١٩٦٩.
- الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الحطاب النقدي العربي. د. علي عبد رمضان. دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت ط١، ٢٠١٦.
- باتجاه أفق أوسع: حميد سعيد. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ١٩٩٢.

- بنية اللغة الشعرية. جان كوهين، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.
- بريد القارات. سامي مهدي. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩.
- تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها. د. محسن أطيمش. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ٢٠٠٦.
- تواطؤاً مع الزرقة. حسب الشيخ جعفر. دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠١١.
- جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر. كمال أبو ديب. دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. د. حسن الغرفي، إفريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠١.
- حنجرة طرية. سامي مهدي. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
- خيمة على مشارف الأربعين. عبد الرزاق عبد الواحد. مطبعة الأديب، بغداد ١٩٧٢.
- ديوان السراب الأخير ، سامي مهدي، الطبعة الأولى، دار ميزوبوتاميا ، بغداد ، ٢٠١٣
- رباعيات العزلة الطيبة. حسب الشيخ جعفر. دار نخيل عراقي، بغداد، ط١، ٢٠٠٩.
- الزوال. سامي مهدي. دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١.
- السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، الجزء الأول بنية الإيقاع. علوي الهاشمي. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. ط١، ١٩٩٢.
- غزالة الصبا. كاظم الحجاج. ط٢، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢.
- في حداثة النص الشعري. د. علي جعفر العلاق. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
- قصائد. يوسف الصائغ. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢.
- بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس. علي الشرع. مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧.
- قضايا الشعر المعاصر. نازك الملائكة. دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨.
- اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد. محمد كنوني. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧.
- لو .. أنبأني العراف. لميعة عباس عمارة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.
- ليلة الغابة. زهور دكسن. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
- متاهة الفراشة قصائد مختارة ١٩٤٧ - ١٩٩٨، . محمود البريكان. اختيار وتقديم باسم المرعبي. منشورات الجمل، كولونيا- المانيا، ٢٠٠٣.
- مراثي الألف السابع وقصائد أخرى. سامي مهدي. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. عبد الله الطيب. دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠.
- واحتي هالة القمر. زهور دكسن. دار الحرية للطباعة بغداد، ١٩٩٠.