حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة - تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A Refereed Academic Quarterly, Published by the Academic Publication Council - University of Kuwait

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

الحولية الخامسة والثلاثون

الرسالة ٤٠٩

١٤٣٥هـ / ٢٠١٤م (سبتمبر)

جامعة الكويت

مجلس النشر العلمي

University of Kuwait

Academic Publication Council

تناوبُ فاعلاتن ومستفعلن في شعر أدونيس

قصيدة (هذا هو اسمي) أنموذجًا

د. راشد علي عيسى

جامعة البلقاء التطبيقية – كلية الأميرة عالية الجامعية

المملكة الأردنية الهاشمية

The Rotation of Fa'elaton, Mostaf'elon in Adonees's Poetry:

Hatha Howa Ismee as a Model

Dr. Rashed Ali Issa Abumariam

Balqa Applied University - Princess Alia College

Hashemite Kingdom of Jordan

ISSN: 1560 - 5248 ISSN: 1560 - 5248

الرسالة ٤٠٩ - الحولية ٣٥ Monograph 409 - Volume 35

١٤٣٥هـ / ٢٠١٤م (سبتمبر) 1435 A.H/2014 (Sept)

ثمن العدد

- **الكويت**: ٥٠٠ فلس
- **البحرين**: دينار واحد
- **قطر**: ١٠ ريالات
- **الإمارات**: ١٠ دراهم
- **السعودية**: ١٠ ريالات
- **عمان**: ريال واحد
- ثمن النسخة في دول الوطن العربي ما يعادل دولاراً واحداً
- ثمن النسخة في الدول الأجنبية ما يعادل ثلاثة دولارات

الاشتراك السنوي لعدد (١٢) رسالة

سنوات الاشتراك	نوع الاشتراك	الكويت	الدول العربية	الدول الأجنبية
سنة واحدة	أفراد	٤ دنانير	٦ دنانير	٢٢ دولاراً
	مؤسسات	٢٢ ديناراً	٢٢ ديناراً	٩٠ دولاراً
سنتان	أفراد	٧ دنانير	١٠ دنانير	٣٧ دولاراً
	مؤسسات	٣٧ ديناراً	٣٧ ديناراً	١٥٠ دولاراً
٣ سنوات	أفراد	١٠ دنانير	١٤ ديناراً	٥٢ دولاراً
	مؤسسات	٥٣ ديناراً	٥٢ ديناراً	٢١٠ دولارات
٤ سنوات	أفراد	١٣ ديناراً	١٨ ديناراً	٦٧ دولاراً
	مؤسسات	٦٧ ديناراً	٦٧ ديناراً	٢٧٠ دولاراً

جميع المراسلات الخاصة بشروط النشر أو أية استفسارات أخرى
توجه إلى رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص. ب: ١٧٣٧٠ الخالدية - الكويت: 72454 - ت: ٢٤٨١٠٣١٩ - فاكس ٢٤٨١٠٣١٩

ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
E-mail: aass@ku.edu.kw
http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS/

إصدارات مجلس النشر العلمي

مجلة العلوم الاجتماعية ١٩٧٣، مجلة الكويت للعلوم والهندسة ١٩٧٤، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ١٩٧٥، لجنة التأليف والتعريب والنشر ١٩٧٦، مجلة الحقوق ١٩٧٧، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٨٠، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ١٩٨١، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية ١٩٨٣، المجلة التربوية ١٩٨٣، المجلة العربية للعلوم الإدارية ١٩٩١.

Rates

- **Kuwait**: K.D 0.500
- **Bahrain**: BD 1
- **Qatar**: RQ 10
- **Emirates**: DH 10
- **Saudi Arabia**: RS 10
- **Oman**: RO 1
- **Cost per issue in Arab Countries: Equivalent to one US dollar**
- **Cost per issue in other Countries: Equivalent to three US dollars**

Subscription for 12 Monographs

Subscription Period	Subscription Type	Kuwait	Arab Countries	Foreign Countries
1 Year	Individuals	4 K.D	6 K.D	22 $
	Institutions	22 K.D	22 K.D	90 $
2 Years	Individuals	7 K.D	10 K.D	37 $
	Institutions	37 K.D	37 K.D	150 $
3 Years	Individuals	10 K.D	14 K.D	52 $
	Institutions	52 K.D	52 K.D	210 $
4 Years	Individuals	13 K.D	18 K.D	67 $
	Institutions	67 K.D	67 K.D	270 $

All correspondence and enquiries must be addressed to:

Editor
ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES
P.O Box 17370 El-Khaldiah - KUWAIT 72454
Tel: 24810319 - Fax: 24810319

ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
E-mail: aass@ku.edu.kw
http://Pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS/

The Publications of The Academic Publication Council

Journal of the Social Sciences 1973, Kuwait Journal of Science and Engineering 1974, Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies 1975, Authorship Translation and Publication Committee 1976, Journal of Law 1977, Annals of the Arts and Social Sciences 1980, Arab Journal for the Humanities 1981, The Educational Journal 1983, Journal of Sharia and Islamic Studies 1983, Arab Journal of Administrative Sciences 1991.

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

فصلية علمية محكّمة تتضمن مجموعة من الرسائل وتعنى بنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات اهتمام الأقسام العلمية لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية:

الآداب:

اللغة العربية وآدابها، اللغة الإنجليزية وآدابها، التاريخ، الفلسفة، الإعلام.

العلوم الاجتماعية:

الاجتماع والخدمة الاجتماعية، الجغرافيا، علم النفس، العلوم السياسية.

الحولية الخامسة والثلاثون
الرسالة التاسعة بعد المائة الرابعة
١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م

هيئة التحرير

د. فاطمة إبراهيم آل خليفة
رئيسة هيئة التحرير

أ.د. شفيق الغبرا
قسم العلوم السياسية

أ.د. جمال بدر القناعي
قسم اللغة الإنجليزية وآدابها

أ.د. أحمد الهواري
قسم اللغة العربية وآدابها

أ.د. عويد المشعان
قسم علم النفس

د. حسين أحمد بو عباس
قسم اللغة العربية وآدابها

د. علي زيد الزعبي
قسم الاجتماع والخدمة الاجتماعية

د. أحمد الشربيني
قسم التاريخ

د. مناور بيان الراجحي
قسم الإعلام

مها إبراهيم المسعد
مديرة التحرير

الهيئة الاستشارية

أ.د. إبراهيم السعافين
قسم اللغة العربية - الجامعة الأردنية

أ.د. حياة ناصر الحجي
قسم التاريخ - جامعة الكويت

أ.د. عبدالقادر الفاسي الفهري
قسم اللغة العربية - جامعة محمد الخامس

أ.د. إسماعيل صبري مقلد
قسم العلوم السياسية - جامعة أسيوط

أ.د. ماري تريز عبدالمسيح
قسم اللغة الإنجليزية - جامعة الكويت

أ.د. إمام عبدالفتاح إمام
قسم الفلسفة - جامعة عين شمس

أ.د. محمد غانم الرميحي
قسم الاجتماع - جامعة الكويت

أ.د. حمدي حسن أبو العينين
عميد كلية الإعلام - جامعة مصر الدولية

أ.د. محمد محمود إبراهيم الديب
قسم الجغرافيا - جامعة عين شمس

أ.د. محمود السيد أبو النيل
قسم علم النفس - جامعة عين شمس

قواعد النشر في
حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

١ – حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلة فصلية علمية محكمة، تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، تنشر البحوث من الجامعات والمؤسسات العلمية العربية والأجنبية في الموضوعات الأدبية والاجتماعية والإنسانية.

٢ – تنشر الحوليات البحوث والدراسات الأصلية، باللغتين العربية والإنجليزية، على ألا تتجاوز صفحات **متن أي بحث** ٢٠٠ صفحة، ولا تقل عن ٥٠ صفحة **(في المتن دون الهوامش والمراجع)**.

٣ – **قواعد تسليم البحوث:**

أ – يقدم البحث **مطبوعاً من ثلاث نسخ**، على ورق (A4)، وعلى مسافة واحدة، وبنط **(١٤)**، مع **القرص المرن** الخاص به.

ب – يرفق الباحث ملخصاً للبحث مطبوعاً باللغتين العربية والإنجليزية؛ في حدود **١٥٠ كلمة** للغة العربية، و**٢٠٠ كلمة** للغة الإنجليزية.

ج – يرفق الباحث مع البحث سيرة علمية مختصرة، مطبوعة باللغتين العربية والإنجليزية، تشمل أهم مؤلفاته وأبحاثه.

د – يقدم الباحث إقراراً كتابياً بأن البحث المقدم لم يسبق نشره في أي مجلة علمية أو غيرها.

هـ – تقدم الخرائط، والأشكال، والرسوم **بأصولها** الصالحة للطباعة، أما الصور الفوتوغرافية فتطبع على ورق لماع، مع ضرورة تقديم **الشريحة الأصلية للصور الملونة**.

و – في حال رغبة الباحث نشر الصور، أو الخرائط، أو الأشكال البيانية **ملونة، يلتزم دفع تكاليفها**.

٤ – **يراعي الباحث عند كتابة هوامش البحث ومصادره ومراجعه ما يلي:**

أولاً – الهوامش:

أ – توضع الهوامش في **نهاية كل فصل**، أو في **نهاية البحث** في حالة عدم وجود فصول.

ب – ترتب أرقام التوثيق بطريقة متسلسلة حتى نهاية كل فصل، أو حتى نهاية البحث في حالة عدم وجود فصول.

ج – تثبت الهوامش عند ذكرها لأول مرة كاملة على النحو التالي:
اسم المؤلف، عنوان الكتاب **(بالبنط الأسود)**، رقم الطبعة/ رقم الجزء، مكان النشر، اسم الناشر، سنة النشر/ رقم الصفحة.

مثال:

- أحمد محمد عبدالخالق، **معجم الألفاظ الشخصية**، الطبعة الأولى - دولة الكويت، مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت، ٢٠٠٠م/ ص١٥.

* المرجع السابق، ص٢٦.

- وفي حالة وجود فاصل **هامش مختلف** يذكر على النحو التالي:

* أحمد عبدالخالق، **معجم الألفاظ الشخصية** - ص٣٥.

ثانياً - المصادر والمراجع:

يرتب ثبت المصادر والمراجع **ترتيباً ألفبائياً**، بحسب الأسماء المشهورة للمؤلفين.

ويتبع في إثباتها ما يلي:

اسم المؤلف، عنوان الكتاب **(بالبنط الأسود)**، اسم المحقق أو الشارح أو المترجم، رقم الطبعة، اسم الناشر، مكان النشر، السنة.

مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **كتاب «الحيوان»**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده - مصر، ١٩٦٥م.

٥ - **شروط قبول الأبحاث في الحوليات:**

أ - لا تقبل الحوليات البحوث التي سبق نشرها في أي مجلة علمية أو غيرها.

ب - أصول البحوث المقدمة للنشر لا ترد ولا تسترجع، سواء أنشرت أم لم تنشر.

ج - لا يجوز نشر البحوث في جهات أخرى بعد موافقة الحوليات على نشرها، وإذا ثبت ذلك، فستتخذ إدارة الحوليات الإجراءات القانونية المتبعة بهذا الشأن.

د - يمكن للباحث نشر بحثه في جهات أخرى، بعد الحصول على إذن كتابي مسبق من رئيس التحرير، وبعد انقضاء ثلاث سنوات - على الأقل - على نشره في الحوليات.

هـ - تمنح المجلة للباحث **خمسين** نسخة من بحثه المنشور إهداء.

٦ - ترسل البحوث وجميع المراسلات الخاصة بالحوليات إلى:

رئيسة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية
رمز بريدي: 72454
الكويت

ISSN 1560 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS
E-mail: aass@ku.edu.kw

الرسالة ٤٠٩

تناوبُ فاعلاتن ومستفعلن في شعر أدونيس

قصيدة (هذا هو اسمي) أنموذجًا

د. راشد علي عيسى

جامعة البلقاء التطبيقية - كلية الأميرة عالية الجامعية

المملكة الأردنية الهاشمية

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية الخامسة والثلاثون - ١٤٣٥ هـ / ٢٠١٤م

المؤلف:

د. راشد علي عيسى أبو مريم

– دكتوراه لغة عربية وآدابها، تخصص أدب ونقد حديث، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٣م.

– أستاذ مساعد، أدب ونقد حديث، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية الأميرة عالية الجامعية، عمان، الأردن.

الإنتاج العلمي:

أولاً- الكتب:

– وساطة الشعر في التسامح الديني والمثاقفة العالمية، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين، الكويت،٢٠١١م.

– التشكيل الفني في أدب الأطفال، الأردن، ٢٠١٠م.

– قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية، إصدارات نادي حائل الأدبي. السعودية، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٠م.

– شاعرية حسني فريز، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٨م.

– شعر الأطفال في الأردن، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ٢٠٠٦م.

– الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٥م.

ثانياً- البحوث:

– تحولات فاعلن في شعر التفعيلة، المجلة الأردنية في اللغة العربية، جامعة مؤتة، مج٢، العدد ٢، نيسان، الأردن، ٢٠٠٦م.

– خطاب الموت في قصيدة (الجبل) لابن خفاجة، مجلة جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، مج ٢٥ (٨)، أيلول، ٢٠١١م.

– أسلوب النداء في ديوان (أوراق الزيتون) لدرويش، المجلة الأردنية في اللغة العربية، جامعة مؤتة (موافق على نشره وهو قيد النشر).

– الموروث الشعبي في شعر نايف أبو عبيد، مجلة جامعة جدارا، من وقائع المؤتمر الدولي الثاني لكلية الآداب، إربد، الأردن، ٢٠١٢م.

– استدعاء الطفولة في القصيدة العربية المعاصرة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت (موافق على نشره).

المحتوى

الملخص..... ١١
مدخل..... ١٣
الحداثة الشعرية وأدونيس..... ١٤
قصيدة (هذا هو اسمي)..... ١٨
مشكلة البحث..... ٢٠
هدف البحث..... ٢١
منهج البحث..... ٢٢
الدراسات السابقة..... ٢٢
فاعلاتن ومستفعلن في العروض العربي..... ٢٩
أولاً: فاعلاتن..... ٢٩
ثانياً: مستفعلن..... ٣٠
ثالثاً: تجاور فاعلاتن ومستفعلن..... ٣١
رابعاً: شعر تفعيلة أم شعر بحر..... ٣٢
تحولات فاعلاتن ومستفعلن في قصيدة (هذا هو اسمي)..... ٣٣
مؤثرات أساسية في تشكيل البنية الإيقاعية في القصيدة.....٣٨
أولاً- التدوير..... ٣٨
ثانياً- علامات الترقيم..... ٤٢
ثالثاً- خطاب المتكلم..... ٤٥
رابعاً- البنية النحوية والصرافية والبلاغية..... ٤٧
خامساً- بنية القوافي الجزئية..... ٥٦
قصيدة (هذا هو اسمي) مقطعة عروضياً..... ٦٥
نتائج البحث..... ٩٨
الهوامش..... ١٠٣
المصادر والمراجع..... ١١٠

الملخص

يسعى هذا البحث إلى تحليل نظام التناوب الإيقاعي بين تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن في قصيدة [(هذا هو اسمي)] لأدونيس. وهو نظام إشكالي عزّزته مجموعة من المؤثرات الشكلانية من مثل خطاب المتكلم، والبنية النحوية المنزاحة، وعلامات الترقيم. يُزاد على ذلك طواعية التفعيلتين للزحاف والتدوير والتكرار والقوافي الجزئية بكيفية وكميّة قلّ مثيلهما في شعر التفعيلة.

خلص البحث إلى أن تناوب تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن في تلك القصيدة قام على مداميك موسيقية استثنائية، قادت مجموعة من الباحثين إلى إصدار أحكام فنية غير صحيحة في توصيف البنية الإيقاعية، اجتهد البحث في تصويبها. كما كشفت مفاصل البحث عن قدرة الزحاف والتدوير والتكرار على التعالق والانسجام مع البنى اللغوية والانفعالية والخيالية في القصيدة، وهي خاصية استثمرها أدونيس لإنجاز كتابة شعرية جديدة عبر رؤيا شعرية حداثية تخترق المستقر من المضامين والأوزان الشعرية، وتؤسس – بوضوح – لنقلة نوعية في إيقاع الشعر العربي المعاصر.

مدخل:

حقـق نظـام التفعيلـة الإضافة الفنيـة الأبرز للبنيـة الإيقاعية فـي الشعر العربي المعاصـر، فجـرى في العقود الستـة الأخيرة تحوّل واسع فـي موسيقى الشعر من نظـام البيت القائـم على البحر إلى نظام السطر القائم علـى التفعيلة. إذْ «بدأ الشاعر يتحرك نفسياً وموسيقياً وفق مدى الحرية التي تموج بها نفسه... والجديد في هذه الحالـة هـو أن الكلام – بالإضافـة إلى عنصـر التنسيق الصوتي المجـرّد الصرف الذي تكفله التفعيلة العروضية – قد حاز خاصية موسيقية جوهرية هي ذلك الإيقاع الناشـئ عـن تسـاوق الحركات والسكنـات مع الحالـة الشعورية لـدى الشاعر»[١]. وربمـا كان كتـاب (قضايـا الشعـر المعاصـر) لنـازك الملائكـة[٢] أوّل رؤيـة عربية تنظيريـة قدمـت اجتهـاداً فنياً في هذا المجال، على الرغم ممـا أثاره كتابها من جدل نقدي متباين الاتجاهات.

أدونيس أحد الشعراء الأعلام الذين كتبوا على وفق نظام التفعيلة وجدّدوا فيه[٣] بانزيـاح تشكيلـي جديد جسور يكتشف الطاقة الكامنة فـي موسيقى الشعر العربي، ويعدل بها من الثبات في نظام الوزن إلى المتحرك في نظام الإيقاع.

وهـو فـي سبيل تحقيق هذا العدول الجـريء إنما كان يطبّق في شعره الموزون مـا كان يؤكّـده في آرائـه النظرية ودراساته مـن مثل مقدّمة للشعـر العربي[٤] وزمن الشعر[٥] والثابت والمتحوّل[٦]. وهي آراء وتجليات تنظيرية متطورة عن طرحها الأول في مجلة شعر إبان فاعليتها بين أعوام (١٩٥٧-١٩٦٢م)، تلك الأعوام التي نشر فيها أدونيس قصائده الأربع التي قدمت دلالة واضحة على طبيعة اتجاهه الفكري بحسب (الشرع)[٧].

لفـت شعر أدونيس انتباه النخبة من المثقفين والدارسين، في حين ظل جمهور عريضـ مـن عامة القـراء لا يستسيـغ ذلك الشعـر لغموضه، ولانحرافه عمّـا اعتادته الذائقـة العربيـة في الشعـر القديم من وضـوح وانبساط وغنائية[٨]؛ إنـه شعر يقلب

الموازين التقليدية لمفهوم الشعر، فهو وافر بالمرجعيات الأسطورية والتاريخية، والإشارات الصوفية والفلسفية وجدّة البنى اللغوية، وغرابة التخييل والتصوير الفني، والحضور الخصب لأساليب الانزياح والتناص والتجريد، وتقاطع الفكر الشعوري مع فضاءات الشعرية عند بعض الشعراء الغربيين.

وأتوقع أن أي دراسة نقدية في شعر أدونيس لا بُدَّ أن تحترز من الأحكام النقدية المتعجّلة في انحيازها إيجاباً أو سلباً تجاه شعر أدونيس الذي ما فتئ يوقع البلبلة في الذائقة الخاصة والعامة. لذلك سأستند في هذا التمهيد النظري إلى آراء أدونيس نفسه في الرؤيا الشعرية الجديدة، فاخترت كتابه (زمن الشعر) لأعتمده مرجعية تومض لي بملامح الفضاء الشعري النظري الذي وطّده أدونيس في شعره ودعا إليه، فهذا الكتاب يكاد يضمّ أهم آراء أدونيس في الشعرية المعاصرة.

الحداثة الشعرية وأدونيس:

يقوم المنهج الشعري عند أدونيس على مبدأ تجاوز المنجز الثابت إلى متغير دائم، ويقتضي هذا التجاوز تفجير التراثيّ القارّ لتسجيل انتقال حاسم نحو التخطي والإضافة، حتى لو أدّى هذا التفجير الرؤيوي والفني إلى انبتات ما عن المنجز التراثي. فأدونيس مشغول بهاجس الثورة الإبداعية والثقافية بمعناها الشمولي، والقصيدة – في رأيه – «ليست مضموناً ثورياً وحسب وإنما هي أيضاً شكل ثوري»[٩] فهو معتقد بأنه «لكي يكون الشعر ثورياً في المجتمع فلا بُدَّ أن يكون هو نفسه ثورياً في التعبير الشعري؛ أي لا بُدَّ أن يثور على أدواته التقليدية[١٠].

إذن، ثمة انطلاق من حساسية شعرية إبداعية معاصرة في التجريب والانقلاب على المنجز، إذ «القصيدة لا تمثل موضوعاً وإنما تكشف عن تفجر انفعالي تخييلي، وفي هذا ما يعصمها من تقريرية الاستهلاك واستهلاكية المباشرة»[١١]. لذلك «فالشعر في معناه الأخير خرق للعادة؛ أي أنه تفرد لا نموذج له إلا ذاته»[١٢]. أي أن «الشاعر يبدع هويته؛ أي يعيد إبداع تراثه باستمرار»[١٣]، وبذلك أيضاً «يبدو الشعر

الجديد تمرداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة» [١٤].

بهذا يتضح أن «أدونيس عانى ويعاني أكثر ضروب التجريب على الصعيد النفسي والشكلي والتكنيكي؛ فهو لا يستقر على تعبير مهما نجح فيه، بل لا ينفكُّ يبحث عن طرق أخرى، عن جوّ مختلف» [١٥].

كما أنه دائم النظر إلى الارتباط بالتراث على أنه «ارتباط التقابل والتوازي والتضاد» [١٦].

يعطي أدونيس لبنية القصيدة الجديدة أهمية قصوى سواء في تنظيره أو شعره، فهو في موقفه من اللغة الشعرية الثائرة يرى «أن الشعر ثورة داخل اللغة، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعاً من السحر؛ لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركاً» [١٧]. كما أن «اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عما تكلَّمته، تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها بنفسها» [١٨]؛ إذ التعبير الشعري «مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا لا مسألة نحو وقواعد، ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة» [١٩]. فشكل القصيدة تحديداً نال عمق اهتمام أدونيس في مسألة التثوير العشري، إذْ هو «وحدتها العضوية، وهو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً» [٢٠]. ومن هنا نبدأ بتلمس قضية التشكيل الإيقاعي في شعر أدونيس، هذا التشكيل الذي يقوم على نظام اللانظام في البنية الموسيقية الجديدة، فهو متجه إلى التخلي عن الموسيقى الخارجية (الوزن) إلى فاعلية الموسيقى الداخلية (الإيقاع) بمختلف تموّجاته وتنغيماته ومساحات توتره الانفعالي.

القصيدة الجديدة عند أدونيس «تقوم على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، لذلك هو ابتكار يتطلب استخدامه قوة وبراعة وموهبة أكثر مما يتطلب استخدام الوزن» [٢١].

بَيْدَ أنّ المعمار الإيقاعي مرتبط بمؤثرات شكلانية أخرى زيادة على تأثير الرؤية أو المعنى أو الفكرة كالترسيمات والفراغات والبياض والسطور الغامضة ومختلف علامات الترقيم، فمثل هذه التشكيلات البنيوية «تعطي للكلمات بعض أبعادها الحسّية حيناً وتشير حيناً آخر إلى مالا تقدر الكلمة أن تستوعبه أو تعكسه»[٢٢]. وفي هذا كله – بحسب أدونيس– ما يساعد على ترسيخ البنية الكتابية بالمعنى الحديث مقابل البنية الشفوية للنص، وهي البنية الموروثة التي لا تزال بشكل عام سائدة»[٢٣].

يبدو أن اطلاع أدونيس المبكّر على ملامح الفكر الأدبي الجديد في الغرب ولا سيّما في فرنسا دعاه إلى نقل جوهر الآراء النقدية إلى حيزّ التطبيق، فما فحوى نظرات أدونيس في قضية الكتابة الشعرية الجديدة إلا جزء من آراء المدرسة التفكيكية في النص الجديد.

وتسعى التفكيكية Deconstruction «إلى تعويم المدلول المقترن بنمط ما بين القراءة، واستحضار المغيّب بحثاً عن تخصيب مستمر للمدلول على وفق تعدّد قراءات الدال، مما يفضي إلى متوالية لا نهائية من الدلالات... ولهذا دعت التفكيكية إلى الكتابة بدلاً من الكلام لانطواء الأولى على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأول في حين يتعذر ذلك بالنسبة للكلام إلا في نطاق محدد جداً[٢٤]، فالنص المكتوب خالد حتى بعد موت المؤلف يعبر تحوّلات التاريخ مستنداً إلى بقاء القارئ وتجدده عبر الأزمنة. فالتفكيكية تخدم الشفاهية وتنتصر للخطاب الكتابي الذي تبقى دواله متناسلة الدلالات.

ولعلّ من المناسب أن نفهم اتساع البنية الإيقاعية في شعر أدونيس وتغذيتها بالعلامات والإشارات والتناوب المتجدد في استخدام التفعيلتين أو الثلاث على أنه نوع من الكتابة الشعرية التي تخص القارئ المتمكن عبر توالي المراحل؛ وليس المتلقي السامع للقصيدة ملقاة من الشاعر، هذا المتلقي الذي يؤخذ بانفعالات الشاعر المؤقتة تطريباً وغنائية وحماسة عابرة. وأحسب أن استمرار الاختلاف في

طبيعة الهندسة الإيقاعية في شعر أدونيس إنما راجع إلى تعمّد أدونيس محو القيمة الصوتية الخارجية العالية للوزن وإظهار القيمة الداخلية المقروءة في الإيقاع. وبذلك يُلقي أدونيس أعباء التذوق والفهم على القارئ الخبير بأساليب الشعر الحديث، لكأن القارئ غير الخبير لا حظَّ له من شعر أدونيس كما لا حظّ للسماع Listening بل للبصر Sight والبصيرة Insight.

وبتعالق البنى الإيقاعية بتجاوزات البنى النحوية ونظام المفردات يتضح مدى اجتهاد أدونيس في خلخلة المألوف من التراكيب اللغوية القديمة، والخروج عن السائد من ثوابت الصياغة المستقرّة؛ إذ البنى التعبيرية الجديدة تخلق بنى إيقاعية مغايرة تؤدي فاعلية فنية شكلانية متجاوزة للسائد. والإيقاع شعرياً «هو كل تناوب منتظم.. تناوب في النسق... والشاعر الجديد إذاً لا يجمد في أوزان محدّدة تجعل من كتابة الشعر تطبيقات منهجية... فأمام الشاعر مجال غير محدود لابتكار أشكال أو تآلفات إيقاعية غير محدودة» [٢٥].

طبّق أدونيس أفكاره ومفاهيمه في شعره ولا سيّما شعره الموزون في قصائده الطوال، حتى حقق – فيما أحسب – نقلة نوعية مهمة في النظام الإيقاعي للتفعيلة العربية، وهي نقلة ما زال أغلب الدارسين مترددين في استيعابها، وإذا جازفوا في دراستها فإنما يقع بعضهم في المحظور من الأحكام الفنية، فما زال إرث نقد البنية الإيقاعية في الشعر العربي ضئيلاً غير متأصل بصورة يُطمأنُّ لها.

ولعل كمال أبو ديب من أبرز الباحثين الذين تجاوزوا آراء نازك الملائكة واقتحموا البنية الإيقاعية العربية للتحوّل إلى بنية النبر الإيقاعي [٢٦] أو اكتشاف فاعلية إيقاعية جديدة في شعر أدونيس [٢٧]. أتوقع أن غرابة التشكيل الإيقاعي في شعر أدونيس تستحق التعمق في تجلية صورها وفاعليتها، وما هذا البحث إلا حلقة من حلقات دراسة البنية الإيقاعية في الشعر العربي القائم على نظام التفعيلة، وهو بحث يستنير بأصول موسيقى الشعر العربي، ويفيد من البحوث السابقة في هذا

المجـال، ويجتهد في تجلية ملامح الحداثة في التشكيل الإيقاعي عبر كشف أساليب أدونيـس فـي استخدام قدرة التفعيلة العربية على التناغم مـع الرؤية واللغة والخيال والانفعـال في القصيـدة القائمة على نظام التفعيلة، لتحقيق فاعليـة التثوير الفني في موسيقى الشعر.

قصيدة (هذا هو اسمي):

هي إحدى القصائد الطّوال الموزونـة الواردة في ديوان (هذا هو اسمي وقصائد أخرى) [٢٨]؛ أي أن الديوان حمل اسمها لامتيازٍ ما رآه أدونيس فيها. كتبها أول مرة عام ١٩٦٩ ونشرها في طبعات مختلفة متعاقبة في ديوانه (وقت بين الورد والرماد) وفـي أعمـال شعرية كاملـة متتالية. لكني اعتمـدتُ نسختها في أحـدث أعمال شعرية كاملة لأدونيس، وذلك في مجلد القصائد الموزونة، الذي حمل أيضاً عنوان (هذا هو اسمي) وقصائد أخرى [٢٩].

بلـغ عدد أسطرها الشعرية ثلاثمائة وتسعـة عشر سطراً في سبع عشرة صفحة من القطع المتوسط، وكان عدد التفعيلات ألفاً ومئتين وستّاً وعشرين تفعيلة موزّعة بيـن تفعيلتـي فاعلاتن ومستفعلـن وتحوّلاتهما (زحافاتهما)، وهو عـدد ضخم يُتوقع أنـه ملائم وكافٍ لدراسـة نظام التناوب بين (فاعلاتن ومستفعلـن) في تشكيل البنية الإيقاعية في القصيدة.

ومـن مأتـى آخر، فإن القصيـدة تصلح – فيما أرى – لأن تكون مثالاً جيّداً على اتجـاه الفكـر الشعـوري عند أدونيـس، لما تضمنته مـن مركزية (الأنـا) العالية فوق التوقـع، تلـك التي جعلت من (الذات) قوة أسطورية خارقـة تتوهم قدرتها الاستثنائية علـى تغيير المشهد الكوني، وتتزاهى باختلافها وامتياز مخيالها. فالعنوان (هذا هو اسمـي) يعنـي بحسـب السياق (هـذا هو أنا)، وما تكـرار العبارة الشعريـة «قادر أن أغيَّر: هذا هو اسمي» إلا إشارة ساطعة تؤكد تلك الأنوية الواثقة بمعطيات (ذاتها) ثقة

دعت أدونيس إلى تكرار اسمه (عليّ) إحدى عشرة مرة، والتمحور بياء المتكلم قرابة مئـة وخمسـ وأربعين مرة، واستخدام (تائِهِ) المتكلمـة قرابة أربعين مرة، والاحتماء بضميـره المتكلم (أنا) تسع مرات. وهو أمر يعزّز محور الأنويّة في القصيدة تعزيزاً واسعاً.

ومـن امتيـازات هذه القصيدة ذلك الحشد الهائل مـن علامات الترقيم المعروفة والإشـارات الشكلانية الغريبة أحياناً (كالفراغ وسط العبارة الشعرية)، فقارب عدد فـروع هـذا الحشـد المتنوّع من العلامـات على (مئتـي) علامة أو إشـارة أو سيماء، وكان له أثر بارز في المعمار الإيقاعي في القصيدة.

وللقصيدة تشكيل غريب؛ إذ تبدأ بخمسة وعشرين سطراً شعرياً دون عنوان، ثـم نجـد عنواناً في بداية المقطع الثاني هـو (لافتة) يقع تحته أربعة وثلاثون سطراً. أما عنوان المقطع الثالث فهو (منشور سرّيّ) فينطوي تحته اثنان وعشرون سطراً، وجـاء السطـر الأول منه والسطـر السادس عشر بارزين في بنـط أسود غامق كما لـو أنهمـا عنوانـان، ولكنهما ليسـا كذلك، إنما همـا سطران يمثّـلان جوهر الأنوية فـي القصيـدة تلك التي تعلن عن رغبـة الشاعر في التغيير والاختـلاف بصفته (لغْم الحضـارة)، ثـم يجيء المقطع الرابع بعنوان (منشور سـرّي) وتندرج تحته مائتان وثمانية وثلاثون سطراً، يتخلّلها أربعة أسطر مطبوعة بلون أسود غامق وهي ذوات الأرقـام [١٨٢، ٢٨٠، ٢٩٢، ٣٠٥]، وقـد ميّزهـا الشاعـر للسبب نفسـه، ولتوكيد مظهرية الكتابة الشعرية الجديدة التي يسعى إلى تأسيسها.

يتـراءى لـي أن أدونيس نزَّاع بقصدية مدروسة إلـى الاختلاف والتميز في بناء قصيدة عامرة بالتشكيل الفني الجديد الذي يحرج الذائقة الجمالية السائدة، والذائقة البصرية القرائية الدارجة، ويحرج أيضاً التلقي الوجداني الغنائي التقليدي للقصيدة العربية بذهنية فنية تعي ما تهندسه وتؤسس له بشجاعة ومهارة غريبتين.

مشكلة البحث:

وقعت فئة من الباحثين في أخطاء فنية في أثناء تحليل البنية الإيقاعية في شعر أدونيس ولا سيّما قصيدة (هذا هو اسمي)، وما زال الوقوع في مثل هذه الأخطاء قائماً وربّما يظل محتملاً. يتوقع أن سبب هذه الأخطاء هو حداثة التشكيل الإيقاعي في قصيدة أدونيس، وأعني بذلك استخدام أكثر من تفعيلة في القصيدة، واستثمار أقصى مزايا التناغم الصوتي المشترك بين تفعيلتين ويزيد، بهندسة إيقاعية تبدو فوضوية عند أوّل قراءة وربما ثانية، وصادمة لغنائية الشعر العربي. فأدونيس لم يخلخل عمود الشعر العربي وحسب، إنما أحرج ما كاد يستقرّ من نظام إيقاعي نمطي في شعر التفعيلة. فعلى سبيل التمثيل، جاءت قصيدته (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) – إحدى قصائد الديوان المذكور – مكتوبة على إيقاع متناوب بمسافات مختلفة بين فاعلاتن ومستفعلن، ثم ختم القصيدة بستة أسطر شعرية مكتوبة على وفق (متفاعلن). وقارئ تلك القصيدة يقف على حروف أبجدية منفردة وردت هكذا (ك، ت، ا، ب) ويعني بهما (الكتاب) في بداية أسطر معينة، وهو أمر يوقع التقطيع العروضي في الحرج حتى الرمز (إلخ) إذا لم يقرأه القارئ القراءة اللفظية الصحيحة المعتادة [إلى آخِرِه] فسيخطئ في التقطيع [٣٠].

ويستطيع قارئ ديوان (هذا هو اسمي) أن يتبيّن تناوب فاعلاتن ومستفعلن في القصيدة الواحدة إلى جانب تفعيلات أخرى سابقة أو لاحقة، ففي آخر قصيدة (الثائر) نجد حضوراً للتفعيلتين [٣١]، وفي القصيدة الرابعة (مجنون بين الموتى) يقع على تناوب للتفعيلتين ورد على لسان الجندي [٣٢]، واستخدم أدونيس فاعلاتن في بداية القصيدة (منفردة) ثم جاورها بمستفعلن في الصفحة التالية [٣٣]، وغيرها من المواضع في قصائد أخرى. وإذا كان استخدام تفعيلتين من مثل فاعلن فعولن في القصيدة الواحدة معروفاً عند أدونيس وغيره، فإن استخدام تناوب فاعلاتن ومستفعلن يكاد ينفرد به أدونيس. وتلك ظاهرة تُشْكل على بعض دارسي البنية

الإيقاعية، الذين يتجنّبون – على الأغلب – الدخول في متاهة المعمار الإيقاعي، وإذا دخلوا كانوا غير مطمئنين إلى أحكامهم أو نسبوا التفعيلات المستخدمة كلٌّ إلى بحرها، فيقولون مثلاً نوّع أدونيس بين الرمل والمديد والمتدارك والبسيط، على نحو ما سنرى في موضع قادم من البحث.

ربما لا ينتبه بعض الدارسين إلى أن التشكيل الإيقاعي في شعر أدونيس الموزون إنما هو منسجم مع منهج أدونيس في تثوير النص الشعري الجديد من حيث تهميش الجانب الشفاهي السماعي والاستناد إلى الجانب القرائي، ومن حيث تبادل التأثر والتأثير بين كلٍّ من البنية الإيقاعية ومختلف أشكال الانزياح في البنى اللغوية وأساليب التصوير الفني، والتنامي الانفعالي في القصيدة، يزاد على ذلك كله أثر نظام العلامات والترقيم في تشتيت القراءة الإيقاعية الصحيحة عند القراءة الأولى، من مثل ما جاء في قصيدة (هذا هو اسمي).

هدف البحث:

تجتهد مسارب هذا البحث في تجلية نظام التناوب الإيقاعي بين فاعلاتن ومستفعلن في هذه القصيدة للكشف عن ملامح الهندسة الإيقاعية التي استخدمها الشاعر عبر توظيف استثنائي جديد للمؤثرات الشكلانية، وبمهارة جلية في تطويع التفعيلتين زحافاً وتدويراً وتناوباً بما يوافق حدود الزحاف المعروف في العروض العربي حيناً، وبما ينزاح عن هذه الحدود في أحيان أخرى. وسَيُظْهر البحث التحوّلات التقليدية في فاعلاتن ومستفعلن والتحولات الجديدة التي استخدمها الشاعر، ويصف تناوب التفعيلتين المذكورتين، ويتناول أثر كلٍّ من التدوير وخطاب المتكلم والبنية النحوية والصرفية والقوافي الجزئية في تشكيل البنية الإيقاعية الكلية القائمة على تناوب التفعيلتين.

منهج البحث:

يستند البحث إلى تحليل بنائي ووصفي للعلاقات الموسيقية التي تشكلت في القصيدة من خلال تناوب تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن وما أثر فيهما من عناصر شكلانية؛ ذلك أن جوهر البحث إنما يتناول عنصراً من عناصر البناء الفني العام في القصيدة وهو الإيقاع الذي يُعدّ أساساً شكلانياً في عمارة القصيدة، ولا يتعالق البحث من جهة رؤى القصيدة (مضمونها) إلا بما يتآصر بين الإيقاع والرؤى من تأثر وتأثير يخدم هدف البحث. ورأيت من الملائم أن أورد القصيدة – على الرغم من طولها – في آخر البحث بتقطيعها العروضيّ الذي أقترحه، حتى يتسنى المراجعة والمقارنة ويمكن الرجوع إلى أي سطر أو مقطع بحسب الحاجة. على أنه ينبغي التنويه بأن أدونيس عدّل في القصيدة الأصل (صورتها القديمة) من الناحية الشكلية فحذف الشرطة المائلة ووضع مكانها (الفراغ). كما حذف بعض الجمل الشعرية من القصيدة الأصل فحذف الكلمات المتتابعة الآتية [انفصل عن مسارات خطاها، تصنعْ تعرّبْ تصرْ تحولاً تصرْ مسلخاً / هي الحلم والحالم وهيَ الملاك، ترتسم الأمة فيها كبذرة] وأبقى كلمة (الملاك) وأضافها إلى المالك وحذف (ترتسم الأمة) ووضع مكانها (غد الأمة منها).

فالقصيدة الآن في صورتها المنشورة في آخر طبعة من الأعمال الكاملة من مجلد القصائد الموزونة، إذ حرصت أن أوردها كما هي في ذلك المجلّد، سواء من حيث الضبط بالشكل أو بقاء المؤثرات الشكلانية حفاظاً على مواضع التدوير في نهاية كل سطر في أواخر بعض الصفحات.

الدراسات السابقة:

تبدو الدراسات الفنية في البناء الموسيقي في شعر أدونيس قليلة بعامة [٣٤]، وربما كانت خالدة سعيد [٣٥] أول من اجتهد في تحليل المعمار الإيقاعي في قصيدة (هذا هو اسمي) في معرض تحليلها العميق للفكر الشعوري في القصيدة. وقد رأت

«أن قصيدة أدونيس هذه محاولة لاستقصاء إمكانات الإيقاع الصوتي في اللغة العربية وصهرها في سمفونية صوتية حركية جديدة؛ أي ترويضها وانتزاعها من مجراها المألوف ووضعها في مدار جديد لتصبح من عناصر لهجة الشاعر» (٣٦).

ثم تفصّل الباحثة رأيها بما ينسجم وطبيعة التثوير الإيقاعي في القصيدة، فترى أن أدونيس «يأخذ التفعيلة ويتخلى عن البحر كلياً. يأخذ تفعيلات من بحور متعددة وينظمها تنظيماً جديداً مطابقاً للإيقاع المعنوي في القصيدة. ففي القصيدة تتوالى المقاطع الهذيانية والغنائية، أو أمواج التوتر فأمواج الانبساط، ويحدث الانتقال بين هذا وذاك بحركة التفافية حلزونية متغوّرة هابطة في غور الهذيان، أو التفافية إشراقية صاعدة نحو المقطع الغنائي» (٣٧). وأحسب أن هذا الرأي من أصوب النظرات النقدية الواصفة لبنية الإيقاع في هذه القصيدة. غير أن الباحثة عندما حاولت أن تدلل على رأيها وتفصّله قليلاً أخطأت في وصف التفعيلات المستخدمة، فقالت «هكذا ينتقل من تفعيلات البسيط في المقطع «دهر من الحجر العاشق...» وهي مستفعلن فاعلن إلى تفعيلات المتدارك (فاعلن فاعلن...) عبر التفعيلة المشتركة (فاعلن) فلا يجيء في الانتقال انقطاع مفاجئ بل انعطاف. ومثل ذلك الانتقال من المديد إلى الخفيف عبر فاعلاتن بين مقطع «أيقظتني قريةٌ في مهبّه» وأغنية «ولتولد حراب الوقيعة الأبديةْ»، ثم الانتقال من الخفيف في الأغنية المذكورة إلى الرمل في الأغنية التالية «والنساء ارتحْن في مقصورة» التي تجيء تصعيداً للغنائية وذلك عبر فاعلاتن» (٣٨). وأرى أن خالدة سعيد في هذا التوصيف لنقلات الإيقاع تعَجلتْ في التوصيف دون تدقيق تطبيقي يقطّع القصيدة كلها تقطيعاً عروضياً يتيح لها استبصار أنواع التفعيلات المستخدمة في القصيدة. ولذلك وقعت في التوهم بصور مختلفة، من مثل: أنها اختارت الشاهد الشعري الذي يبدأ بـ «دهر من الحجر العاشق» بعد ثلاث صفحات ونصف من بداية القصيدة ثم قطعته من سياقه الذي يسبقه بجملتين شعريتين، هما:

[وطني فيَّ لاجئ
ولْيكنْ وجهيَ فيئاً] [٣٩]

وهما مستهلّ مقطع شعري جديد بعنوان (منشور سريّ)، فكان الأحرى – في ما أحسب – أن تبدأ بتقطيعهما لتتبين نقلات التفعيلات على وجه الدقة. فالمقطعان عروضياً يمثلان:

فعِلاتن / متَفْعلن

فاعلاتن / فعِلاتن [٤٠]

والقصيدة كلها قائمة على إيقاع تجاوريّ متبادل بين (فاعلاتن وصورها ومستفعلن وصورها)، وهو ما لم تنتبه إليه الباحثة، فاقتطعت جملة شعرية وهي (دهر من الحجر العاشق) تبدأ بمستفعلن لتقرر أن ثمة انتقالاً من تفعيلات البسيط مستفعلن فاعلن إلى تفعيلات المتدارك فاعلن فاعلن، مع أن السطور الشعرية بعد (دهر من الحجر العاشق) تمتد حتى آخر سطر في الصفحة على وفق فاعلاتن مستفعلن في حركة تبادلية متوترة ومختلفة التكرار [٤١].

فليس –إذن– ثمة انتقال من بحر إلى بحر في الأصل؛ لأن القصيدة قائمة على نظام التفعيلة أولاً وليس على نظام بحر، ثم إنّ فاعلن التي ألحقتها الباحثة بمستفعلن توهّماً هي فعِلاتن فلا أثر للبحر البسيط أو البحر المتدارك في القصيدة كلها، وليس في هذا المقطع فحسب؛ ذلك أن القصيدة – كما ذكرت – مبتناة على نظام التفعيلتين فاعلاتن ومستفعلن وصورهما الجائزة المعروفة من نحو، والغريبة التي اشتقها أدونيس من تحولات التفعيلتين من نحو آخر، على غرار ما سيؤكده البحث في موضع لاحق. وينطبق توضيحي هذا على قول الباحثة في نهاية المقتبس «ثم الانتقال من الخفيف في الأغنية المذكورة إلى الرمل». إن الأبحر التي ذكرتها الباحثة لا وجود لها أصلاً في القصيدة، إنما الحضور للتفعيلتين المتعاقبتين فاعلاتن ومستفعلن بانتظام إيقاعي غير مألوف فرضته رؤيا القصيدة وعناصرها البنائية المتباينة.

أمـا الالتفاتـة الثانية إلى إيقاع التفعيلة في قصيـدة (هذا هو اسمي) فوردت ضمن مناقشـة عبدالحميـد جيدة القصيدة المدوّرة في الشعـر العربي المعاصر، وهي التفاتة غير تطبيقية إلا أنها مهمة، إذ يقول: «استمر أدونيس في بعض شعره المدوّر يستعمل التفعيلتيـن المختلفتين؛ ففـي قصيدة (هذا هو اسمي)، يقول في أحـد مقاطعها...»[٤٢]، ثم يتابع جيدة رأيه «إنها قصيدة مدوّرة خرجت على شكل القصيدة التقليدية، وقصيدة الشعـر الحـر، وتخلـت عـن وحـدة البيـت والشطـر والقافيـة. ولكنهـا حافظـت على الموسيقـى والتفاعيل؛ إنها أسست على نظـام التفعيلتين (فاعلاتن ومسْتفعلن) وقعاً موسيقياً جديداً في شعرنا العربي المعاصر» [٤٣].

وهـذا هـو الرأي الصائب الذي أخمّنـه، وقد جاء كما لو أنه تصويب لرأي خالدة سعيد التي أصدرت كتابها قبل عام من كتاب جيدة. ومن المهم الإشارة إليه أن جيدة أخذ على مصطفى جمال الدين رأيه في أن المقطع السابق الذي يبدأ بـ «وقفت خطوة الحيـاة...» مكتـوب علـى قالب البحر الخفيـف، عندما قال جمال الديـن: «لا أظن أني بعـد هـذا بحاجة إلى التعليق على جدة موسيقى هذه التجربة، فقد جمعت ميزة الشعر العمودي في بحر الخفيف من خلال وحدة إيقاعية ثلاثية هي (الشطر) ذو التفعيلتين المختلفتيـن، إلى ميزة الشعر الحر مـن خلال تعدد هذه الوحدة الإيقاعية بحرية تامة دون أن يكـون لـه نظام الشطريـن» [٤٤]. رد جيدة على هذا الـرأي بقوله: «إن الباحث نسـي أنـه باستطاعتنا أن نأخذ أية قصيدة مدوّرة ونكتبها على هذا الشكل وإن كانت علـى تفعيلـة واحدة» [٤٥]، ويتابع جيدة: «إن الموسيقـى الجديدة في قصيدة (هذا هو اسمـي) لـم تكـن ناجمة من البحـر الخفيف بل ناجمة مـن الموسيقـى الداخلية، ومن الوقفات الخارجية الفاصلة ومن التدفق العاطفي القوي، ومن التوتر المشدود الدائم والمـلازم لهذه القصيدة... إن القصيدة المدوّرة نضجت على يدي أدونيس وظهرت معالمهـا وترسخـت فـي الأدب العربي بعد كتابة قصيدة (هذا هـو اسمي) التي تعتبر رمزاً للشعر المدوّر» [٤٦].

صـوّب (جيدة) رأي مصطفى جمال الدين مباشـرة، ورأي خالدة سعيد تلقائياً، وكان علـى صـواب فـي نسبة إيقاع قصيـدة (هذا هـو اسمي) إلـى تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلـن، لكنـه لم يقدّم المقطع الشاهـد مقطّعاً عروضياً ليكـون رأيه مستنداً إلى شاهد تطبيقي يقطع الشك باليقين. ولعل مثل هذا الرأي العام غير التطبيقي وإن كان صائبـاً جعل باحثين لاحقين يقعون فيمـا وقعت فيه خالدة سعيد من توهم كمصطفى جمـال الدين وانتصار الخليـل؛ أي في خطأ تعرف تفعيلتي (فاعلاتن ومستفعلن) في شعـر أدونيـس بصفتهما تفعيلتين رئيستين وحيدتين فـي بعض القصائد، على نحو مـا وقـع به كمـال أبو ديب في كتابه (فـي الشعرية) [٤٧] بعد سبـع سنوات من صدور كتـاب عبدالحميـد جيدة. ففـي مناقشته لقضيـة الإيقاع في شعر أدونيـس ولا سيّما [الفجـوة: مسافـة التوتـر الإيقاعية] نسب أبو ديب مقطعاً كتبه أدونيس على وفق تفعيلتي (فاعلاتن ومستفعلن وصورهما) إلى تفعيلتين أخريين هما (فاعلن وفعولن) واجتهـد في إثبـات تداخل المكوّنـات الإيقاعية بيـن هاتين التفعيلتيـن بالاستناد إلى شاهدين شعريين، فقال «إن حركة القصيدة لدى أدونيس من فاعلن إلى فعولن مثلاً، تخلق مسافة توتر حادّ لا على الصعيد الإيقاعي وحسب، بل على صعيد البنية الكلية للقصيدة وتؤسس بذلك جوّ الشعرية الثري كما يحدث في:

أ- أَصِلُ الغصْنَ بالشطوطْ

وإذا ضاعت المرافئ واسْوَدَّت الخطوطْ

أو في:

ب-إننا ندفنُ النهارَ القتيلْ

إننا نكتسي برياح الفجيعةْ

غيرَ أنّا غداً نهزُّ جذوعَ النخيلْ»[٤٨].

في حين إنّ تقطيع الأسطر الشعرية السابقة هو على النحو الآتي:

١- فعِلاتُنْ / مُتَفْعلانْ

فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / مُتَفْعِلانْ

٢- فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتْ

فاعلاتن / فعولُ / فعولُن / فعولُنْ

فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فَعولْ

لا أحسب نسبة هذه الأسطر الشعرية إلى (فاعلن وفعولن) صحيحاً كما توّهم أبو ديب؛ وذلك للأسباب الآتية:

- إنّ (لانْ) التي هي (طوطْ) في آخر السطر الثاني من الشاهد (أ) ستكون زائدة لو نسبنا الشطرين إلى فاعلن وفعولن.
- إنّ (لُنْ) التي هي (عَهْ) في آخر السطر الثاني من الشاهد (ب) ستكون زائدة لو نسبنا الأسطر إلى (فاعلن وفعولن). ولو افترضنا أن هذه (عَهْ) الزائدة تكتمل تدويراً مع (غيْ) التي هي (فا) لتصير (فعْلن)، فإن حضور (فعْلن) مع (فاعلن) في مقطع شعريّ غير جائز لا في شعر الشطرين ولا في شعر التفعيلة، لسبب موسيقي هو أن الوتد (عِلن) من (فاعلن) قد كُسِر، ثم إن الزِّحاف لا يجوز إلا في الأسباب[٤٩]، كما يقول التبريزي وابن عبد ربّه.
- إذا نسبنا الشاهدين (أ + ب) إلى فاعلاتن ومستفعلن وصورهما فإن الإيقاع يغدو منسجماً. وأما مسوّغ حضور (فعولُن وفعولُن وفعولْ) فكل واحدة منهما هي زحاف عن مستفعلن، ويسمى هذا الزحاف المخبون المقصور أو المسلوب الذي يرِدُ في مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفعلن)[٥٠] وفي مجزوء البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن)؛ إذ يجوز أن تأتي مستفعلن الأخيرة (مفعولن) وتسمى مقطوعة، لكن الخبن فيها جائز فتصير فعولن[٥١].

- اعتـاد أدونيـس أن يستخدم (فعولن) التي ترد في قصائده القائمة على فاعلاتن ومستفعلن على غرار قصيدة (هذا هو اسمي) قيد البحث، كما في الأسطر أرقام (٥٢، ٥٣، ٥٤) وغيرها.

- بالعودة إلى القصيدة التي أخذ منها أبو ديب الشاهد (أ) سنرى أن السطر الأول منهـا مبنـيّ على فاعلن وفعلن وفاعِـلانْ دون فعولن على الإطـلاق، وجاء سطرا الشاهـد (أ) ليمثـلا السطر الثاني والثالث مباشرة، والسطر الأول في القصيدة هـو (ذاهـبٌ أتفّيأ بين البراعم والعشب أبني جزيرةْ). وعليه، فإن صحّ رأيي فإنّ حديث (أبو ديب) عن الفجوة: مسافة التوتر – كما يسميها – بين فاعلن وفعولن سيكـون تعسّفـاً، وإن الجانب الصحيـح فيه هو الفكرة نفسهـا وليس التطبيق. كمـا أن لـدي شاهداً آخر على تعسّف (أبو ديب) في ليّ الشاهد الشعري لصالح فكرتـه علـى نحـو حديثي بعد أسطر قليلة. ومع كل ذلـك لا يدّعي البحث أنّه خالٍ من آراء قابلة للنقاش أو التصويب.

وفـي أطروحـة دكتوراه حديثة تناولـت في قسم منها البنيـة الإيقاعية في شعر أدونيـس [٥٢] وقعـت الباحثـة فـي ما وقعـت فيه خالدة سعيـد في مسألـة الحديث عن تنقـل أدونيـس في قصيـدة (هذا هو اسمي) بين بحور مختلفـة، فلخصتْ رأي خالدة واستشهـدت بمقتبسـات منـه، وقد انتبهـت إلى خطأ خالدة حين حسبـت (الأخيرة) الجملـة الشعريـة (دهرٌ من الحجر العاشق) تبدأ ببحر البسيط، لكن تصحيح الباحثة كـرّر الخطأ نفسـه حين قالـت: «إن الجملـة المذكورة تُبنـى علـى وزن الخفيف وإن الشاعـر يستثمـر الوحدة الزمنية لبحر الخفيـف لا البسيط ثم ينتقل من الخفيف إلى المتـدارك فـي نهايـة المقطـع، أو ينتقل من الخفيـف إلى الرمل»[٥٣]، ثـم دعمت رأيها بمـا ينقضـه حين اقتبست مـن عبدالحميد جيـدة قوله: «إن الموسيقـى الجديدة في قصيـدة (هـذا هـو اسمي) لم تكن ناجمة عـن بحر الخفيف بل ناجمـة مـن الموسيقى الداخلية...» [٥٤].

والغريب أن الباحثة سبق أن استشهدت في بحثها برأي (جيدة) الذي يؤكد أن القصيدة المذكورة قائمة على تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن وليس على وحدة البيت والشطر والقافية [٥٥].

يبدو أن الباحثة حارت بين آراء خالدة سعيد وآراء جيدة فخلطتهما معاً، وبخاصة أنها وقعت في خطأ آخر عندما خصصت في بحثها عنواناً للتفعيلة الناقصة في شعر أدونيس وأوردت مقطعاً شعرياً لتدلل على ذلك، فكان المقطع غير مناسب، لخلوّه أصلاً من نصف التفعيلة. وفاتها أن الحركة الطويلة (السبب الخفيف) الذي ورد في نهاية بعض الأسطر إنما هو جزء من التفعيلة التي تكتمل في بداية السطر اللاحق، وهو التدوير بعينه [٥٦].

حقاً إن شعر أدونيس في نسيجه الإيقاعي المتشابك مصيدة للدارسين، فكمال أبو ديب حين أراد أن يثبت صلاحية استخدام إيقاع الشعر العربي في تحليل النوى الإيقاعية مطبقاً رأيه على نماذج من الشعر الأحادي الحر استعان بمقطع من شعر أدونيس يبدأ بـ [نهداكِ، في نهديكِ طفلتانْ] [٥٧]، فأبدل النون الساكنة في آخر كلمة (طفلتان) إلى كسرة؛ ليناسب هذا التبديل رأيه في القيم الرياضية التي يسعى إلى إثباتها في المقطع [٥٨]، في حين أن نون (طفلتان) ساكنة في الأصل وصحيحة منسجمة مع إيقاع التفعيلة في القصيدة، يثبت ذلك أنها وردت ساكنة في جميع الطبعات التي وردت فيها. ففي كسرها إخلال بالتفعيلة الرابعة التي أصبحت مع هذا الإبدال (متفاعلن) المخِلّة بالإيقاع والقافية الجزئية (الزمانْ، بهلوانْ).

- فاعلاتن ومستفعلن في العروض العربي:

أولاً- فاعلاتن:

تحضر فاعلاتن في خمسة من بحور الشعر العربي هي: الخفيف والرمل

والمديد والمضارع والمجتث. أما زحافاتها في البحور المذكورة فهي على نحو ما يأتي:

فَعِلاتن: مخبونة

فَعْلاتن أو فالاتُن: مُشَعَّثة

فاعلاتُ: مكفوفة

فعِلاتُ: مشكولة

فاعلن: محذوفة

فعِلن: مخبونة

فَعْلن: مخبونة مقطوعة

فاعِلانْ: مقصورة

فعِلانْ: مخبونة فاعِلانْ

فاعِليّانْ: مُسبغة

فَعِلَيانْ: مخبونة فاعِليّانْ [٥٩]

أي بمجموع اثنتي عشرة صورة مع الصورة الأصلية السالمة (فاعلاتن)، ويختلف جواز حضورها من بحر إلى آخر من البحور الخمسة التي ترِدُ فيها.

ثانياً- مستفعلن:

ترِدُ مستفعلن في ستة من بحور الشعر العربي هي الرجز والمجتث والبسيط والسريع والخفيف والمنسرح، وتتنوع زحافاتها في الأبحر المذكورة على النحو الآتي:

مُتَفْعلن (مفاعِلن): مخبونة

مُتَفْعِلُ (مفاعلُ): مشكولة

مُفْتَعِلن (مُسْتَعِلنَ):	مطويّة
مستفعلْ	مُشَعَّثة
مُسْتَفْعِلُ:	مكفوفة
مستفعِلانْ:	مذالة
فَعِلَتُنْ (مُتَعِلنْ):	مخبولة
فَعِلَتانْ:	مخبولة مذالة
مَفْعولنْ:	مقطوعة
فعولنْ:	مخبونة مقصورة أو مخبونة مقطوعة [٦٠]

أي مجموع إحدى عشرة صورة مع التفعيلة الأصلية السالمة (مُسْتفعلن) ويتباين جواز حضورها من بحر إلى آخر من البحور السِّتة التي ترِدُ فيها.

ثالثاً- تجاور فاعلاتن ومستفعلن:

تتجاور فاعلاتن ومستفعلن في بحرين هما: الخفيف والمجتث، فتأتي فاعلاتن في بحر الخفيف أولى وثالثة وفي مجزوئه أولى. وتأتي ثانية في بحر المجتث (مستفعلن فاعلاتن). أما مستفعلن فتأتي في بحر الخفيف وسطاً، وترِد ثانية في مجزوئه، في حين تأتي أولى في بحر المجتث.

إن تفعيلتي فاعلاتن مُسْتفعلن بهذا التجاور هما تفعيلتا مجزوء بحر الخفيف «وسُمّيَ خفيفاً؛ لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب، فخفَّتْ. وقيل سُمّيَ خفيفاً لخفته في الذوق والتقطيع؛ لأنه يتوالى فيه ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد»[٦١].

وهما أيضاً تفعيلتا بحر المجتث ولكن بصورة معكوسة (مسْتفعلن فاعلاتن) «وسُمّيَ مجتثاً؛ لأن الاجتثاث في اللغة الاقتطاع، كالاقتضاب، ويقع في هذه الدائرة

الخفيف، فلفظ أجزائه يوافق لفظ أجزاء الخفيف بعينها، وإنما تختلف من جهة الترتيب فكأنه قد اجتثّ من الخفيف»[٦٢].

ويؤكد التبريزي أن ثمة «معاقبة قائمة بين نون فاعلاتن وسين مسْتفعلن، وبين نون مستفعلن وألف فاعلن وفاعلاتن التي بعدها، وبين نون فاعلاتن وألف فاعلاتن»[٦٣]. وبذلك لا أستبعد تفطّن أدونيس إلى ميزة (المعاقبة) التي ارتآها التبريزي بين التفعيلتين، فبنى قصيدته بتوسّع غير محدود قائم على نظام المعاقبة في صور مختلفة من التجاور والتباعد.

رابعاً- شعر تفعيلة أم شعر بحر؟:

يقوم شعر التفعلية على نظام التفعيلة في السطر الشعري، فقد تحضر التفعيلة مرة واحدة في السطر أو مرتين أو ثلاثاً أو ثماني مرات مثلاً. لذلك أحسب الصواب ألاّ نعدَّ نظام فاعلاتن ومستفعلن المستخدم في القصيدة نظام بحر على غرار ما كررته خالدة سعيد وانتصار الخليل في حديثهما السابق عن نظام التفعيلة في القصيدة، حين رأتا أن أدونيس يتنقل بين بحور الخفيف والبسيط والرمل والمتدارك؛ ذلك لأن نظام استخدام فاعلاتن ومستفعلن في القصيدة ليس فيه تعاقب منتظم كما في مجزوء بحر الخفيف؛ أي أن استخدامهما لم يرِدْ كاستخدامهما في البحر، فالقصيدة قائمة على نظام تفعيلة وليس على نظام بحر. أما الأمر الثاني فإن مشروع الكتابة الشعرية عند أدونيس يستند إلى تطويع البنية الإيقاعية واستحداث فاعلية موسيقية جديدة فيها ثائرة على نمطية الموسيقى الشعرية العروضية. والأمر الثالث أن أدونيس استخدم نظام فاعلاتن ومستفعلن إلى جانب تفعيلات أخرى في بعض القصائد القائمة على نظام التفعيلة. والأمر الرابع أن أدونيس يستخدم تحولات فاعلاتن ومستفعلن بحسب شيوعهما في البحور التي تردان فيها وليس في بحر واحد كالخفيف وحسب. فعلى سبيل المثال لم يستخدم أدونيس (مُسْتعِلن) المطويّة بعد فاعلاتن في قصيدة (هذا هو اسمي)؛ لأنه يعلم أن هذا الاستخدام يحدث كسْراً

موسيقياً، وهو رأي قال به التبريزي (٦٤)، إنما استعملها في أسطر شعرية غابت عنها فاعلاتن كالأسطر أرقام (٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١).

آمل أن تكون هذه المسوّغات كافية لإثبات أنه لا يجوز أن نصف نظام التفعيلة بالبحر الشعري حتى لو استخدم الشاعر في القصيدة كلها تفعيلة أحد البحور الصافية كالمتقارب والكامل والرجز والمتدارك، فما سُمّيَ شعر التفعيلة بهذا الاسم إلا لأنه اعتمد التفعيلة نظاماً بديلاً عن نظام البحر الذي يعتمد عدداً ثابتاً من التفعيلات في كل شطر، ناهيك عن استخدام أدونيس نفسه ثلاث تفعيلات وأكثر في القصيدة الواحدة [٦٥].

مارس أدونيس حريّة واسعة في استخدام التفعيلتين؛ فحيناً تتجاوران التصاقاً وحيناً تتكرر إحداهما ولا سيّما فاعلاتن ثلاث أو أربع مرات ثم تحضر مستفعلن مرةً أو مرتين.

- تحوّلات فاعلاتن ومستفعلن في قصيدة (هذا هو اسمي):

بلغ العدد الكلي لفاعلاتن وصورها في القصيدة ثمانمائة وأربعة وسبعين تكراراً، وكان عدد مستفعلن وصورها ثلاثمائة واثنين وخمسين تكراراً؛ أي بمجموع ألفٍ ومائتين وستّ وعشرين تفعيلة، وهو عدد هائل اقتضاه طول القصيدة.

زاد حضور فاعلاتن وصورها على ضعف حضور مستفعلن وصورها، وربما يعود ذلك إلى أن عدد زحافات فاعلاتن في الأصل أكثر من زحافات مستفعلن، أو لأن أدونيس يفضّل استخدام فاعلاتن في العادة على غرار مجموعة من قصائده الطوال التي استخدم فيها فاعلاتن منفردة في كل أجزاء القصيدة كقصائد الوقت والبرزخ والبهلول.

جدول يوضّح صور فاعلاتن ومستفعلن (المستخدمتين) وعدد تكرارهما

التفعيلة	التكرار
فاعلاتن	٣٤٤
فَعْلاتن	٤٥٨
فَعْلاتن [٦٦]	٥
فاعلن	٣٠
فعِلن	١٣
فاعلانْ	٢٢
فاعلاتُ	١
مستفعلن	٩٨
مُتَفْعِلن (مفاعلن)	١٧٨
مُتَفْعِلان [٦٧]	١
مُتْفَعِلن (مُسْتَعِلنْ)	٧
فعولن	٣٨
فعول	١٩
فعولْ	٤
فعو	٥
مُسْتَفْ	٣

إذا كان مجموع فاعلاتن وصورها ومستفعلن وصورها في العروض العربي ثلاثة وعشرين زحافاً على نحو ما رأينا، فإن الجدول يبيّن أن أدونيس لم يستخدم من هذا العدد سوى أربع عشرة صورة عدا الأصليتين فاعلاتن ومستفعلن، وقد بقي أمامه تسعة تحوّلات أخرى، وهذا يؤكد اتساع التفعيلة العروضية الأصلية لطرائق استخدامها في الشعر المعاصر، وإذا تفحصْنا ما استخدمه أدونيس من هذه الصور الجائزة فربما نقرّ له بفرادته وشجاعته في إنقاذ عدد منها من الإهمال وتطويعها لصالح القصيدة الجديدة.

استخدم أدونيس من صور فاعلاتن كما يوضح الجدول فاعلاتن السالمة، والمخبونة، والمشعّثة، والمحذوفة، والمخبونة، والمكفوفة، والمقصورة؛ أي سبع صور فحسب من أصل اثنتي عشرة صورة جائزة، واستخدم من صور مستفعلن حسبما يوضح الجدول مستفعلن السالمة، والمخبونة، والمخبونة (المقصورة والمقطوعة)، والمطويّة، والمنقوصة؛ أي بواقع ستّ صور من أصل إحدى عشرة صورة جائزة، لكن بعض هذه الصور من مثل فعولُ وفَعو، وفعولْ غير واردة ضمن تحوّلات مستفعلن المعروفة في الدرس العروضي العربي، غير أن أدونيس استخدمها تطويعاً منه لمستفعلن المخبونة والمقصورة وهي (فعولن) فتصرّف بها كما لو أنها جائزة. وأحسب هذا الخروج متعمّداً، ومتأتياً من جسارة أدونيس في إزاحة الثابت إلى متحرّك، فهو – فيما أرى – على دراية واسعة بعلم العروض، لكنه مجتهد في تجديد موسيقى الشعر العربي لخدمة طرائق التعبير الجديدة، حتى لو كان هذا الخروج أو التجديد مما يستهجنه علماء العروض.

وإذا تأملنا ما أنتجه أدونيس من صور جديدة في فعولن التي أصلها مستفعلن ربما نقِرّه على ما فعل، فهي بالمجمل قليلة قياساً بالعدد الكلي لصور مستفعلن، ثم إنها وردت – على الأغلب – متتابعة في آخر المقطع الشعري على غرار الأسطر أرقام (٢٥، ٤٦، ٤٩، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٥٧) كما أنها لم تحدث نشازاً موسيقياً – كما أخمّن – فجاءت خواتيم للأسطر والمقطع.

ويبيّن الجدول كذلك أن الزحاف الأشهر لكل من التفعيلتين سجّل أعلى نسبة استخدام في القصيدة. فنلاحظ أن (فَعِلاتن) تكررت (٤٥٨) مرة؛ أي بزيادة (١١٣) استخداماً على الأصلية فاعلاتن. وأن (مُتَفْعِلن) تكررت (١٧٨) مرة؛ أي بزيادة (٨٠) استخداماً على الأصلية (مستفعلن). ولهذا الاستخدام دلالة متعلّقة بقدرة الزحاف على مسايرة البنى اللغوية والصوتية في الأسطر الشعرية، وبقدرة الشاعر أيضاً على استثمار هذا الزحاف في التدوير بسبب الكتابة الشعرية الحلزونية؛ أي استمرار

التدفق بلا وقفات إلا في نهاية المقطع الشعري الكلي.

ويتبيّـن أيضـاً أن أقـل الزحافـات حضـوراً هي (فاعـلاتُ) من صـور فاعلاتن، ومُتَفْعـلانْ مـن صـور مستفعلـن، إذ وردت كل منهمـا مـرة واحدة في نهايـة السطر الشعري.

أما (فعولن) زحافاً لمستفعلن فهي واردة في العروض العربي في مخلّع البسيط وهـي مخبونـة مقصـورة أو مسلوبة. وأمـا فعولُ فيمكـن أن نعدّها (مُتَفْـعِ)؛ أي أنها زحـافٌ لمتَفْعِلـن، فهـي تبـدو جائزة لأنهـا نقصت حركـة واحدة لا غيـر. وأما (فعولْ وفعو ومُسْتَفْ) فكل منها نصف تفعيلة (مستفعلن) تعورف على استخدامها في شعر التفعيلة:

أ- يقول أدونيس في قصيدة الحلم: ألمح فيها امرأةً ذبيحةَ المصيرْ [٦٨]

فجاءت (فعولْ) مطابقة لِـ (قصيرْ).

ب – ومن قصيدة الفينيق، يقول: يا حاضنَ اللهيب واللهبْ

يا طيريَ الوديعَ كالتعبْ

فجاءت (فعو) التي يمكن أن نعدّها (مُتَفْ) مطابقة لِـ (لهَبْ) و(تَعَبْ) [٦٩]

وفي قصيدة نشيد الغربة التي منها المقطع السابق يقول:

مثلكَ يا فينيقْ [٧٠]

فانتهت كلمة فينيقْ بـ (مُسْتَفْ) أي نصف مستفعلن.

هكـذا يتبيـن أن أدونيس جدَّد فـي استثمار فاعلية الزّحـاف باستخدام عدد من أشكالـه الجائزة المألوفة وغير المألوفة، ولكـن دون التزام بأشكال الزحاف لتفعيلة فاعلاتـن أو مستفعلـن فـي بحـر معيـن، إنما استخـدم الزحافـات المألوفة فـي أغلب البحـور التـي وردتا فيهـا، وهذا الاستثمـار يبدو ناجحـاً؛ ذلك أن قصيـدة (هذا هو

اسمـي) وبعضـ القصائـد الطـوال الأخـرى إنما هي شعـر مبني على نظـام هندسي تفعيلـي، وليـس على نظام الشطرين الذي يتقيد به الشاعر في عدد التفعيلات في كل شطـر، وفي مسألـة استخدام زحاف دون زحاف بحسب جـواز استخدام زحاف ما في بحر دون آخر.

كمـا يلاحـظ المتبصّر في تناوب التفعيلتين في القصيـدة أن فاعلاتن وصورها تسبق قرينتها مستفعلن وصورها في الغالب، ويلاحظ ذلك في أول سطر شعري في القصيـدة وفـي أسطر أخرى وافرة [٧١]، وتتكرر فاعلاتن في السطر الواحد أكثر من مستفعلـن، غيـر أن ثمة مواضع وردت فيها فاعلاتـن دون حضور مستفعلن من مثل الأسطـر مـن (١٠٥-١٢٥)، وهي أسطر كثـرت فيها صور (فاعلـن وفعِلن، وفاعلانْ وفاعـلاتُ)، وهو أمـر يؤكد أن تعاقب فاعلاتن ومستفعلن يكـون بحضور التفعيلتين كلتيهمـا فـي إحدى صورتيهمـا المعروفتين،إمّـا فاعلاتن أو فعِلاتـن، ومستفعلن أو مُتَفْعلـن. كأن مستفعلـن أو مُتَفعِلن لا تحضر إحداهمـا إلا مع فاعلاتن أو فعِلاتن، في حيـن تحتمـل فاعلاتـن أو فعِلاتن حضـور صور مستفعلـن من مثل فعولـن أو فعولُ أو فعـو أو مُتَفْعِـلانْ. وإذا حضـرت إحـدى الصور الجزئية لفاعلاتـن من مثل فاعلن أو فعِلـن أو فاعـلان.. فـلا تحضـر مستفعلـن أو أي صـورة منها على غـرار الأسطر مـن (١٥٠-١٧٦)، ولـم يشذّ عن ذلك إلا السطـر (١٨٣) حيث وردت فعْلاتن المشعّثة وفاعلن المدوّرة مع حضور (مُتَفْعِلن).

كمـا أن الأسطر مـن (٢٤٠-٢٧٥) خلت من حضور مستفعلن أو إحدى صورها بسبب وجود فاعلن وفاعلانْ من منحى، وبسبب ارتفاع منسوب الغنائية في الأسطر المذكـورة من منحى آخر؛ إذ يعوق وجود مستفعلن أو إحدى صورها حركة الإيقاع السريـع فـي تلك الأسطـر التي ربما أراد بهـا أدونيس جملاً شعريـة قصيرة راقصة تحرّك انفعال القارئ وتدفعه للاستمرار في القراءة.

ويلاحظ أيضاً غياب فاعلاتن في الأسطر التي حضرت فيها (مُتْفَعِلن) المطوية

وهـي الأسطـر مـن (٧٦-٨١)؛ لأن مستفعلـن المطويـة؛ أي (مُتْفَعِلـن) لا تجتمع مع فاعلاتن [٧٢].

- مؤثرات أساسية في تشكيل البنية الإيقاعية في القصيدة:

أولاً- التدوير:

تقـول نـازك الملائكة «للتدوير فـي نظرنا، فائدة شعرية وليـس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشاعر؛ ذلك أنه يسْبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمدّه ويطيل نغماته[٧٣]، وهـي تقصد بذلك شعـر الشطرين؛ لأنها لم تجز التدوير في شعر التفعيلة في قولها: «إن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر»[٧٤]، غير أن شعر التفعيلة أثبت خلال نصف القرن العشرين أنه يحتمل التدوير ولا ضير في ذلك.

وشعـر أدونيـس غنـيّ بالتدويـر، ولا سيّمـا قصيدتـه (هـذا هو اسمـي)، وجاء التدويـر فيهـا منسجمـاً مـع البنـاء الحلزونـي للقصيـدة؛ إذ الجمل الشعريـة تتدفق وتتنـوع، تطول وتقصر بحريّـة استخدام فاعلاتن ومستفعلن، وبدا التدوير واضحاً في الأسطر الثمانية عشر الأولى، ومن أسباب ازدحام القصيدة بالتدوير أن السطر الشعري يحتوي على سبع تفعيلات أو ثمانٍ، وهو عدد ربما يكون مُملاً في ظل هدوء الإيقاع ورتابته.

إن طبيعة التناوب الإيقاعي بين فاعلاتن ومستفعلن سمحت لأدونيس استخدام التدوير بمرونة واسعة، فبعض الأسطر الشعرية ينتهي بكلمة تمثل بداية جملة جديدة علـى نحـو ما جـاء فـي الأسطـر (٥، ٦، ١٣، ٢١، ٣٩... إلـخ) فيبيت مـن الضروري استخـدام التدويـر للحـدّ من طول السطـر الشعري، وللاستمرار فـي تدفق الشحنة الانفعالية.

١- تدوير فاعلاتن وصورها:

تكرر تدوير فاعلاتن في القصيدة أربعاً وثمانين مرّة على النحو الآتي:

أ- متحركان في آخر السطر، ثم سببان في بداية السطر اللاحق كالسطرين الأول والثاني في القصيدة.

ب- متحركان وسبب في آخر السطر، ثم سبب في بداية السطر اللاحق من مثل السطرين الخامس والسادس من القصيدة.

ت - سبب ومتحرك وسبب في آخر السطر، ثم سبب في بداية السطر اللاحق كالسطرين السادس والسابع.

ث- سبب ومتحرك في آخر السطر، ثم سببان في بداية السطر اللاحق من مثل السطرين السابع عشر والثامن عشر.

ج- سبب ومتحرك (منفردان) في سطر، ثم سببان في بداية السطر اللاحق على غرار السطرين مئة وتسعة عشر ومئة وعشرين.

ومن الملاحظ خلوّ الأسطر الشعرية من (١٥٠-١٧٨) من التدوير. وأرى أن سبب ذلك قصر الجمل الشعرية وغنائيتها في تلك الأسطر.

٢ - تدوير مستفعلن وصورها:

يتكرر تدوير مستفعلن وصورها تسعاً وعشرين مرة، وكان التدوير في مستفعلن السالمة وزحافها (مُتَفْعلن) عدا ثلاثة تدويرات في (فعولن) المخبونة المقصورة في الأسطر (٢٧-٢٨) و(٤٧-٤٨) (٥٤-٥٥). وورد تدوير مستفعلن وصورها على النحو الآتي:

أ- سببان في آخر السطر، ثم متحرك وسبب في بداية السطر اللاحق كالسطرين الأول والرابع.

ب- سببـان ومتحـرك فـي آخـر السطر، ثـم سبب فـي بداية السطر اللاحـق من مثل السطرين الثامن والتاسع.

ت- متحـرك وسبـب فـي آخـر السطر، ثـم متحرك وسبب فـي بدايـة السطر اللاحق مـن مثل الأسطر الثالث عشـر والرابع عشر، والخامس عشر والسادس عشر، والتاسع والستين والسبعين.

ث- متحـرك وسبـب، ومتحـرك فـي آخر السطر، ثـم سبب في بدايـة السطر اللاحق كالسطرين الحادي والعشرين والثاني والعشرين.

ج- متحـرك وسبـب فـي آخـر السطر ثم سبـب في بدايـة السطر اللاحـق على غرار الأسطـر السابـع والعشرين والثامـن والعشرين، والسابـع والأربعين والثامن والأربعين.

ح- متحـرّك فـي آخر السطر، ثم سبب ومتحـرك وسبب في بداية السطر اللاحق من مثل الأسطر (١٣٢-١٣٣)، و(٢٣٢+٢٣٣) و(٢٣٨+٢٣٩).

خ- متحـرك فـي آخر السطـر، وسببان في أول السطر اللاحق علـى غرار السطرين (٥٤-٥٥).

وبهـذا تكـون نسبـة تدويـر فاعلاتـن إلـى مستفعلـن (١:٣) أي أربعـة وثمانون تكراراً من التدوير في فاعلاتن وصورها مقابل تسعة وعشرين تكراراً في مستفعلن وصورهـا، ففاعلاتـن أغنـى حضوراً مـن مستفعلن فـي القصيدة. فأمكنهـا ذلك من فاعلية التدوير كمّاً وشكلاً.

يبـدو أن التدويـر في هذه القصيدة سجّل رقمـاً عالياً حين بلغ مئة وثلاثة عشر تكـراراً، وذلـك أمـر دعـا عبدالرحمن جيـدة إلى وصـف القصيدة بأنها رمـز للشعر المـدوّر، وأن القصيدة المدوّرة نضجـت على يدي أدونيس [٧٥]. ويحسن الانتباه إلى أن هـذا العـدد الكبير مـن التدوير لم يقع إلا فـي فاعلاتن السالمـة وأشهر زحافاتها

المعروفـة (فعِلاتـن) مـع أن زحافات فاعلاتن تصـل إلى اثني عشر زحافـاً، ولم يقع أيضـاً إلا فـي مستفعلـن السالمة وفي أشهـر زحافاتها المألوفـة (مُتَفْعلن)، وشذّ عن ذلـك (فعولـن) المخبونة عن مستفعلن، إذ تكرر تدويرها ثـلاث مرات. وأردّ اقتصار التدوير على المعروف من التفعيلتين إلى أن الزحافات الأخرى سواء في فاعلاتن أو مستفعلن من مثل [فاعِلن، فاعِلاتْ، فعْلاتن، فعو، فعولُ، فعولْ] هي تفعيلات ناقصةٌ فـي أزمانهـا الصوتيـة النغمية، ولا تحتمـل التدوير ما دامت صورتاهمـا الأصليتان موجودتين على الأغلب.

أتوقـع أن التدويـر – وهـو توزيـع أجـزاء التفعيلة علـى سطريـن [٧٦] – خدم تدفق الشحنـات الانفعاليـة العالية في البنية الكليـة للقصيدة، وهي شحنـات أثّرت في أسلوب الصياغـة اللغويـة وفـي تركيـب الصورة الشعريـة، فأعـان التدوير على الحـدّ من طول السطر الشعري الذي كان يضمّ أحياناً خمس جمل شعرية متلاصقة، وهو تدوير – كما يبـدو – متنـوع وغير مسبوق كتقسيم التفعيلة إلى جزأين، الأول يأتي منفرداً في سطر ويتبعـه الثانـي منفـرداً أيضاً فـي السطر اللاحـق [٧٧]، والغريب أن هـذا السطر اللاحق يضـم أوّلـه (تن) من تفعيلة فاعلاتن في السطر السابق، ثم يبدأ تدوير آخر بـ (مُ)؛ أي أن السطر (٩٠) يضم حركتين لا غير، وكل واحدة منهما جزء من تفعيلة مدوّرة.

لعـل مـا فعلـه أدونيس فـي آلية التدويـر يمكن إدراجـه ضمن قدرتـه على توليد حالات تدوير جديدة تخدم النظام الإيقاعي الشامل في القصيدة.

إن وفـرة التدوير في هـذه القصيدة يتأتّى –في ما يبدو – ضمن مفهوم الكتابة الشعريـة التي تُعنى بالمقروء بالعين وليس بالمسموع، وفي ذلك انسجام مع مفهوم أدونيـس لشكلانيـة القصيدة الجديدة، فالتدوير فـي القصيدة حدَّ من وفرة القوافي الجزئيـة الغنائيـة، التي قد تعرقل تدفق المعاني والأخيلة وهـو أمر سعى له أدونيس قصْداً كما يظهر.

ثانياً- علامات الترقيم:

لعلامـات الترقيـم فـي الكتابة العربية وظيفـة جمالية معروفة وأخـرى تتمثل في توضيـح المعانـي وإزالة اللبس أو إشكالية الفهـم وبخاصة في أساليـب الاستفهام والتعجب، فعبارة [كم وردة أحب] يلزمها علامة تعجب في آخرها إذا كان المقصود (التعجب) وإذا وضعت علامة التعجب وجب وضع حركة تنوين كسر على آخر حرف في كلمة وردة، وإذا كانت العبارة سؤالاً وجب وضع علامة الاستفهام في آخر الجملة، وهذا يفرض تنوين كلمة الوردة بالفتح. فبعض علامات الترقيم – إذن – تؤثر في البنية النحوية للجملة، ولا سيّما في المعنى، وهذا أمر معروف لا يحتاج إلى تفصيل.

ومن المعلوم كذلك أن النص الشعري ذا الشطرين يحتمل علامة السؤال وعلامة التعجـب والفاصلة، والنقطتيـن الرأسيتين وربما الشَّرْطة، لكنـه لا يحتمل الفراغات بيـن الجمـل الشعريـة القصيدة في البيت، ولا يحتمل كذلك النقـط الثلاث التي تشير إلى كلام محذوف، ولا النقطة في آخر البيت أو داخل السطر نفسه.

بلـغ عـدد علامات الترقيـم التي استخدمهـا الشاعر فـي القصيدة مئـة واثنتين وثمانيـن علامـة. حصـل منهـا (الفراغ) بيـن الجمل علـى سبعة وخمسيـن موضعاً؛ والنقـط الثـلاث علـى ثمانية وعشريـن موضعـاً؛ أي بمجموع خمسـ وثمانين علامة غيـر مألوفة الحضور في القصيـدة العربية ذات الشطرين، فما دلالة هذا الاستخدام الغريب؟

أحسب أن هذا الاستخدام يعود إلى نزعة أدونيس نحو الاختلاف، ثم إلى حرصه علـى خلخلة النظام الكتابي للقصيدة العربية؛ بحيث تصبح الإشارات الترقيمية جزءاً مـن جماليـات القراءة البصريـة للنص الشعري الجديد. والأهم مـن ذلك هو أن تقوم هـذه العلامات بحمـل المعنى إلى فضاء أوسع، أو ربما إلـى تشتيت الحواس أو إلى إحداث دهشة انفعالية في أثناء القراءة تغني عن التنغيم الطربي المألوف في القصيدة التقليدية.

غيـر أن مـا يهـمُّ البحث فـي هـذه المسألة هو وظيفة هـذه العلامـات الغريبة في تشكيل التفعيلتين فاعلاتن ومستفعلن.

أخمّـن أن هـدف أدونيـس من ترك فـراغ أو فراغين وسط السطـر الشعري هو فصل الجمل بعضها عن بعض على غرار:

نيلٌ يجري طفوْنا ترسَّبْنا تقاطعتِ في دمي قطعتْ (٧٨)

أي أن الفـراغ يقـوم مقام الفاصلـة، وربما جاز لي القـول: إن الفراغ استراحة لتأمُّـل المعنـى في الجملة السابقة للفـراغ، أو قطع رتابة الإيقاع فـي أثناء القراءة أو رغبة في إحداث تشكيل جديد في هيكلية القصيدة المعاصرة، وهو ما يؤكده أدونيس فـي مسألـة الكتابة الشعرية الجديـدة. كما جاءت بعض الفراغـات لتكون فاصلاً بعد تفعيلتـي فاعلاتن ومستفعلن في الجملـة الأولى وبخاصة في مستهل القصيدة، لكأن الشاعر أراد أن ينبهنا إلى أن القصيدة مبتناة على إيقاع متجاور بين تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن، إذ يقول في أول سطر شعري في القصيدة:

«ماحياً كلَّ حكمةٍ هذه ناريَ»

فالفـراغ السابق هو تحديـد لفاعلاتن ومُستَفْعِلن في (ماحيـاً كلّ حكمةٍ) ويترك أدونيس فراغاً واسعاً في بدايات بعض الأسطر الشعرية من مثل ما ورد في السطرين (٤٧ + ٤٨). ولا أظـن هـذه الفراغات في بداية الأسطر إلا نوعاً من التشكيل الطباعي الذي يخرج به أدونيس عن الشكلانية المألوفة رغبة في الاختلاف. أما النقط الثلاث فقد ورد استخدامها متبايناً؛ فيضعها في آخر السطر مثلاً:

أسلمَ أوراقَهُ استقرَّ.... (٧٩)

هل الصخرُ جوابٌ؟

فلعـل النقط الثلاث هنا تؤدي دعـوة إشارية إلى القارئ بالتوقف قليلاً انسجاماً

مـع معنـى الاستقرار في الجملـة. كما أنها فرقـت الوحدة الصوتيـة للتفعيلة الأخيرة التي دُوِّرت، فكان السطر على النحو الآتي [تُن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَ] ولا شك أن فـي ذلـك تخفيفاً من نمطية الإيقاع، فالسطر السابـق يضمّ تدويرين في أوله وآخره، وهـذا مـن غرابات التشكيل الإيقاعي عند أدونيـس أو ربما من رغبته في توليد كتابة شعرية جديدة.

وتـأتـي النقـط الثـلاث فـي أول السطـر الشعري علـى غـرار الأسطـر أرقـام (٢٦ + ٤٣ + ٨٢) مـن القصيـدة، وكانـت الكلمة بعد النقط بدايـة تفعيلة فاعلاتن؛ أي أن التفعيلـة تبـدأ مستقلـة دون تدوير، ولكني أرى أن النقـط الثلاث كانت مناسبة أو ضروريـة في بدايـة السطر، وذلك ليتمكن أدونيس من تسويغ البدء بحرف (الواو)، ومن الأمثلة على ذلك:

[... وعليٌّ رمَوْهُ في الجُبِّ] (٨٠)

[... وعليٌّ رمَوْه في الجُبّ] (٨١)

[... ورأيت التاريخ في راية سوداء] (٨٢)

فحـرف الواو هو (فَ) من فَعِلاتـن، فكان الفراغ تسويغاً لصيغة الاستئناف في بناء التفعيلة.

وتـرد النقـط الثلاث وسط السطـر الشعري، ويبدو أن لها فـي بعض المواضع أثراً إيقاعياً من مثل:

[قتلوهُ... لا لن أحدّثَ عن موتي صديقي] (٨٣)

فكلمـة (قتلوه) تمثل تفعيلة (فَعِلاتـن)؛ فكأنَّ النقط الثلاث فاصل شكلي وإشارة نفسيـة إلـى إحداث دهشة القتل. أما النقطتان الرئيستـان اللتان بلغ تكرارهما تسعة

عشر تكراراً، فقد وردتا لمعنى التفصيل في الغالب أو بعد القول، لكنها انزاحت في بعض المواقع لتؤدي دور البدء في جملة جديدة، فهو انزياح قد يُشكل على من يقطّع السطر عروضياً بسبب تسكين الهمزة (آخر الكلمة) قبل النقطتين كما في المثال:

صدرَكِ أمواجيَ انْصَهرْتِ لنبدأْ: (٨٤)

تُنْ / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن

وبذلك يكون الإيقاع سليماً، فكان وضع النقطتين تسويغاً لبدء جملة شعرية جديدة لا تكسر الإيقاع.

وبتأمل الجمل التالية المبنّطة بالأسود الغامق في القصيدة [قادرٌ أن أغيّر: لغْم الحضارة هذا هو اسمي، وطني فيّ لاجئٌ، لست الرماد ولا الريح، سلام، لم يعد غير الجنون] فإن تميزها حجماً ولوناً يهدف إلى لفت انتباه القارئ إلى تلخيص كل عبارة منها الفكرة أو الرؤيا التي يطرحها أدونيس في المقطع، لكن إشكالية التقطيع قد تحدث عندما يحسب الدارس أنها عنوان مستقل لا يدخل ضمن التقطيع. ومع ذلك فإن البنط الغامق ينسجم مع مرام أدونيس في إحداث نقلة نوعية في الكتابة الشعرية الجديدة التي تحاول أن تنشل القصيدة من قصدية الخطابية والشفوية والطرب.

ثالثاً- خطاب المتكلم:

نوّع أدونيس في أساليب خطاب المتكلم – كما أسلفت في موضع سابق – فاستخدم ياء المتكلم ما يزيد على مئة وأربعين مرة، وتاء المتكلم ما يزيد على خمسين مرة، والفعل المضارع للمتكلم ما ينوف على ثلاثين مرة إضافة إلى ضمير المتكلم أنا، وتكرار اسمه الشخصيّ (عليّ) ما زاد على عشر مرات. وهذا التكرار إنما هو منسجمٌ مع طبيعة الرؤيا الجوهرية في القصيدة.

وفـي تحليـله لعلاقة نبـوءة أدونيس بنبـوءة المتنبي، يرى بومسهولـي «أن ذات الشاعر – أدونيس – تستكشف عمقها في تمرئيها بأنا المتنبي، وهي بذلك تنجز ما يمكن تسميته هنا بالتداخل السيري... إن أدونيس وهو يجرّب تأويل سيرة المتنبي مـن منطلق الذات فإنه يمضي بعيداً في إكسـاب الشخصية الشعرية بعداً كونياً لأنها تعيش تجربة اللاتجربة»(٨٥).

لكـن سعـار الأنا المتضخمة إلى حـدّ (التّألُّه) عند أدونيـس ربما فاق كل هذيان أنتجه المخيال الشعري العربي.

غيـر أنـي لمست من ضمن أساليـب خطاب المتكلم في القصيـدة أن ياء المتكلم سجّلـت أثـراً موسيقيـاً في تشكيـل الإيقاع، فقـد استخدمهـا أدونيس مئـة وخمساً وأربعيـن مـرة علـى وجـه التحديد، فجـاءت ساكنـة في مئـة موضع وموضـع يخدم التفعيلتيـن معـاً، وجـاءت متحركـة في أربعيـن موضعاً؛ حيـث لزم تحريكهـا لتكون متحـركاً قصيـراً لفعِلاتـن في الغالـب، أو تتحد مع الحـرف الذي يليهـا لتكون سبباً لمستفعلن في القليل.

فـإذا تأملنـا الأسطر التسعة الأولى مـن القصيدة على سبيـل التمثيل وجدنا (ياء المتكلم) تردُ متحركة وساكنة على النحو الآتي:

أ- السطر الأول: ناريَ متحركة

ب- السطر الثاني: دميَ متحركة

ت- السطر الثالث: بدئيْ ساكنة

ث- السطر الرابع: حوليَ متحركة

ج- السطر الخامس: دميْ متحركة

ج- السطر السادس: أمواجيَ متحركة

خ- السطر السابع: - -

د- السدر الثامن: - -

ذ- السطر التاسع: حبّيَ متحركة

فيـاء المتكلـم المتحركة خدمت فاعلاتن في هـذه الأسطر أربع مرات في (ناريَ، دمـيَ، حوليَ، حبّيَ) وخدمـت مستفعلن مرة واحدة في (أمواجيَ)؛ حيث شكلت الياء مع ألف (انصهرتِ) سبباً خفيفاً [٨٦].

أمـا يـاء المتكلـم الساكنة فقـد خدمت مستفعلـن مرتين؛ مرة فـي السطر الثالث (بدئـي) ومـرة في السطـر الخامس (دمي). وكانـت تخدم فاعلاتن أيضـاً على غرار (لهبي) في السطر السادس عشر أو عندي في السطر السابع عشر.

إنّ «هـذا النمـط مـن القصائد الذي يتخذ من (أنا) محـور جهته الناطقة لا يرتبط فقـط بتلـك النصوصـ الغنائية التـي تتسم بنبـرة مونولوجية بقدر مـا ينسجم بشكل متميز مع الأسلوب السردي والدرامي» [٨٧]، فالقصيدة حافلة بخطاب الأنا وتموجات انفعالاتها المتعاقبة عبر المستوى النبري والعروضي والصائت والصامت والمعجمي والتركيبي في شبكة شائكة من العلاقات الإيقاعية التي فرضها التناوب المتغيّر بين فاعلاتـن ومستفعلـن، فكانتا طيّعتين باتساعٍ نحو زحافـات أثرت في المفردات وفي التراكيب اللغوية.

رابعاً- البنية النحوية والصرفية والبلاغية:

تتأسـس البنيـة النحويـة للجملـة الشعرية علـى نظام مـن المفردات تقـوم بينها

علاقـات مختلفـة من التقديم والتأخيـر والتكرار والانزياح اللغـوي وتعالق المعاني، وغير ذلك من الخصائص التي تتحكم بالصياغة اللغوية الفنية التي تدير الموسيقى الشعريـة فـي الجملـة، وتؤثـر في نجاح الصـورة الشعريـة وفي بلاغـة المعنى. ومـا أساليب الإنشاء البلاغية كالاستفهام والتعجب والنداء والنفي والنهي والأمر والدعاء والتمنـي إلا مؤثـرات انفعالية متواشجة مع البنية النحويـة. وتتداخل في بناء الجملة الشعريـة تداخلاً جمالياً يوفق بين المبنى والمعنى «والإيقاع حصيلة تشابك عضوي بين جميع مستويات الخطاب الشعرية»[٨٨].

يستثمـر الشعر تسامـح اللغة معه، وما منحته له من رخصٍ وضرورات شعرية ليؤدي وظيفتها الجماليـة المرجوّة. فاللغة تعلم أن الشعر الجيّد يمنحها مزية التجدد والخلْـق الفنـي، فتسامحهـا معـه لا يذهب سُدى. ولذلك يقـول ابن جني (ت ٣٩٢هـ): «فمتـى رأيـت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بهـا، فاعلـم أن ذلك على مـا جشّمه منه، وإنْ دلَّ من وجه على جوْره وتعسّفه، فإنه من وجـه آخـر مؤذن بصياله وتخطّمه، وليس بقاطع دليـل على ضعف لغته، ولا قصوره عـن اختيـار الوجه الناطـق بفصاحته بل مثله في ذلك مثل مجـري الجموح بلا لجام، ووارد الحـرب الضروس حاسـراً مـن غير احتشام، فهـو وإن كان ملومـاً في عنفه وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته وفيض مُنّته»[٨٩].

وأحسـب أن عبـارة ابن جني هذه تنطبق علـى لغة أدونيس الشعريـة انطباقاً كاملاً كمـا لـو أن ابـن جنّي شيـخ النقاد المعاصريـن. فأدونيـس مفتون بمصطلحـات التغيير والتجـاوز فـي مجال اللغة من مثل تفجير اللغـة، واختراقها، وتثويرها، وإعادة إنتاجها، وتطويعها... إلخ من المصطلحات التي قدّمها في آرائه النظرية في كتبه. فنراه يقول «من مظاهـر الشعر الجديد حذف التسلسل المنطقـي وأدوات التشبيه وعرض الصور مهما كانـت عبثية كأنها بداهة مضيئة، والانفعال المعقـد المرهف وتداخل الصور والمشاعر والرموز وتجاورها والمزج فيما بينها، هذا كلّه يباغت القارئ ويبلبله»[٩٠].

ويذهب أدونيس في رؤاه النقدية في لغة الشعر إلى مذهب الخلْق اللغوي عندما لا يركن الشاعر إلى لغته الماضية بقوالبها وجاهزيتها النمطية فيقول: «اللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره»[٩١]. وهذا المذهب متساوق مع اتجاه أدونيس للقصيدة الجديدة بصفتها «كتابة شعرية جديدة» وليس قصيدة للإنشاد وبلاغة السمع، والتطريب. وبما أنها كتابة شعرية جديدة فإن أدونيس بنى قصيدة (هذا هو اسمي) بناء نافراً عن البنية التقليدية النحوية في أغلب الأسطر الشعرية؛ إذ كان يهدم علاقات الترابط النحوي والدلالي والتركيب أولاً فأولاً، على غرار قوله:

«وطني راكضٌ ورائي كنهرٍ من دمٍ جبهةُ الحضارةِ
قاعُ طحلبيٌّ لملمت تاجاً تقمصتُ سراجاً هامت
دمشقُ حنت بغدادُ سيفُ التاريخ يكسَرُ في وجه بلادي»[٩٢]

فهذا المقطع جمل شعرية متقطعة الأوصال في ظاهرها ولا يمكن استيعابها إلا ضمن سياقها الكلي في القصيدة، وقد عملت الفراغات بين الجمل على توسيع مساحة التفكك الكتابي والتشتيت البصري، وحرص أدونيس في الوقت نفسه على تغييب حروف العطف إلا في النادر، وكذلك قلل استخدام أدوات التشبيه المعروفة «كأن، مثل، مثلما، الكاف، شبْه» ولم يورد إلا كاف التشبيه في مواضع قليلة [٩٣]، و(مِثْل) في موضعين [٩٤].

لقد شاعت الجمل الخبرية في القصيدة شيوعاً ملحوظاً، معتمدة على مبنى شبه ثابت من المسند والمسند إليه في الجمل الاسمية، وعلى تقنية بلاغية عمادها الاستعارات والكنايات، فضلاً عن ظاهرة تراسل الحواس، كقوله [سمعنا دماً رأينا أنيناً] [٩٥]. فأدونيس يأخذ اللغة إلى شحنات انفعالية شبيهة بالهذيان لتأسيس كتابة شعرية تنفعل بها العين وليس الأذن، كتابة ميتافيزيقية بحسب تعبير أدونيس الذي

يقول «الشعر الميتافيزقي تجربة شخصية يفجرها الشاعر في حس ورؤى وصور، فالشاعر الميتافيزيقي لا يعنى بالأفكار إلا من حيث انعكاسها وانصهارها في نفسه. فالشعر استبطان للعالم وجهد للقبض عليه»[٩٦].

ومن المعلوم «أن لكل نصّ نحويته الخاصة التي تعطيه هذه الصفة، وتؤكد من جهة ثانية علاقة النحو بالأدب بصفة عامة؛ لأن النحو يعتبر أداة دقيقة لتحليل النصوص أو إنشائها. ولهذا يجب تجاوز النظرة الوظيفية للنحو وننظر إليه على أنه خاصية إبداعية»[٩٧].

بنى أدونيس قصيدته بنظام لغوي مفتوح على نماذج شتى من المداميك النحوية السائدة والغريبة، فمستهلُّ القصيدة قائم على فجاءة من التركيب النحوي الغريب وهي جملة (ماحياً كلَّ حكمةٍ) [٩٨] التي تشكل (فاعلاتن مُتَفْعلن) يأتي بعدهما فاصل فراغي ربما أراد به الشاعر أن يسوّغ استخدامه التفعيلتين مستقلتين يسهل تعرفهما. غير أن غرابة التركيب تكمن في كلمة (ماحياً) التي جاءت منصوبة على الحال بتقدير (جئتُ) ماحياً، فالأصل فيها (ماحٍ) اسم الفاعل من محا، وقد جاءت في أول سطر في القصيدة موفّرة للشاعر فضاءً من الانفتاح والصراحة والجسارة عبر الياء المنوَّنة بالفتح، وجاءت كلمة (كلّ) منصوبة على المفعولية، لكأن هذا المحو يمتاز بشموليته المزيلة لكل حكمة سابقة، فالجملة (ماحياً كل حكمةٍ) تتسم بالاتساع الدلالي الذي يشبه التهديد وإعلان الشّر والمخالفة العمدية للمألوف من التعابير، وبخاصة أن تلك الجملة متبوعة بجملة (هذه ناري) التي عنى بها الشاعر – فيما أحسب – أنها محت كل حكمة حتى لم تبق آية (دليل) سوى (دميَ الآيةُ).

وأظن أن الشاعر أشغل ذهنه عميقاً حتى حصل على هذا المستهلّ العنيف الذي وفّر له الدلالة المرومة منسجمة مع سلامة الإيقاع، حتى إنه كرّر كلمة (ماحياً) في السطر الخامس عشر منصوبة على الحالية أيضاً، ولكن بوضوح وبأسلوب معروف في استخدام الحال في الجملة الاسمية.

وبتأمل أنماط الجمل الشعرية في القصيدة نجد تنويعاً هائلاً من الجمل في بدايات الأسطر الشعرية وفي داخلها، جمل اسمية وأخرى فعلية، وجمل مثبتة وأخرى منفية، وأساليب استفهام وتعجب ونداء ونهي. وقد ساعد هذا التنوع في بناء الإيقاع على وفق المعاني المرادة. فقدّم وأخّر على غرار جملة [وطني فيّ لاجئٌ] والأساس أنها (وطني لاجئٌ فيّ)، ولا يخفى على الدارس أن تقديم (فيَّ) توحي بعمق الالتفات نحوها لتعزيز جوهر الأنوية العالية في الرؤيا العامة للقصيدة، وهي من نحو آخر تحقق تشكيل فعِلاتن مُتَفْعِلن بسهولة. وأرى أن مثل هذا التقديم والتأخير إنما هو تصرّف لبق بين الحركة الظاهرية للغة والحركة الباطنية للمعاني يحدث بمهارة الخبرة والدراية بأساليب الصياغة الشعرية.

ومما يلفت الانتباه أن السطر الشعري في القصيدة قد يضم كلمة واحدة مثل (أجِدْكِ)[٩٩]؛أي (عِلُنْ فَ)، وهي تكمل (تِ لَمْ) السابقة لتكوّن تفعيلة (مُتَفْعلن) التي جاءت مدوّرة. وقد يضم كلمتين مثل (ألمحُ كْلِمةْ) [١٠٠] أي (لن فَعِلاتن) حيث (لن) تكمل مستفعلن المدوّرة آخر السطر التي سبقها. وقد يضُمُّ ثلاث كلمات مثل:

(يا رمادَ المدْفأةْ) [١٠١] وهي كلمات كوّنت فاعلاتن / فاعلن.

على أن طول السطر الشعري في كثير من المواضع جعل السطر يتكون من ثلاث جمل أو أربع أو خمس، يتلاحق فيها التشكيل الإيقاعي بهندسة صارمة على غرار:

(تكلَّم جفرٌ رصدتْني خيولُهُ انطفأ الهمسُ، أعندي أعندكِ الآن) [١٠٢]

حيث تجيء التفعيلتان كما يلي:

(علِنْ/ فعِلاتن/ فعِلاتن/ متَفْعِلن/ فَعِلاتن/ فَعِلاتن/ مُتَفْعِلن/ فاعِ)

فالتدوير في بداية السطر وآخره عائد إلى انقسام الكلمتين اللتين سبّبتاه، ويبدو الانقسام في البنية النحوية واضحاً في التدوير الحاصل في آخر السطر

(فاعِ) التي افترقت عنها (ما يُهْمسُ) إلى السطر التالي:

ومثل هذا موفور في القصيدة، إذ يصل بعض عدد التفعيلات عشراً مع التدوير، وهو عدد ربما يبعث على الملل لافتقاده الغنائية والوقفات.

كما كان أمام أدونيس فرصة واسعة في استخدام الضرورة الشعرية في صرف الكلمة. ومن الكلمات التي صرفها للضرورة الشعرية (آخراً) حين قال:

[صِرْتِ نبعاً آخراً ضفّتي تفيضُ ذراعاكِ اغترافُ قوسُ حملتكِ] (١٠٣)

[فاعلاتن/ فاعلاتن/ مُتَفْعِلن/ فعِلاتن/ فاعلاتُن/ مُسْتَفعِلن/ فَعِ]

كان بإمكان أدونيس أن لا يصرفها فتصبح التفعيلة (مُتْفَعِلن) إحدى صور مستفعلن ولكنه كان نبيهاً فصرفها لتبقى فاعلاتن؛ ذلك أن (مُتْفَعِلن) المطويّة لا تلتقي بفاعلاتن على نحو ما أسلفت (١٠٤). لذلك وردت في القصيدة ستّ مرات في غياب فاعلاتن.

ومما صرفه كذلك لفظة (هياكلُ) (١٠٥) الممنوعة من الصرف. وتصرّف أدونيس بعدد من الأسماء التي أوسطها ساكن فَفَتحه من مثل: الزَّهَر (١٠٦) (والنَّهَر) (١٠٧) و(غصُن) (١٠٨)، على أن بعض هذه الأسماء نفسها جاء ساكن الوسط على أصله منسجماً مع الإيقاع مثل كلمة (غصْن) في السطر الحادي والتسعين.

مارس أدونيس حرية واسعة في بناء السطر الشعري حتى بلغ عدد جمل بعض الأسطر خمس جمل (١٠٩)، منها فعلية مبدوءة بفعل ماضٍ وفعلية مبدوءة بفعل مضارع ومنها اسمية.

ومن الضرورات الشعرية المستخدمة في القصيدة همز الموصول من مثل (ألغبارُ التراثيّ) (١١٠) و[ألأُمّة استراحت] (١١١).

تأسيساً على ذلك، فإن التشكيل الإيقاعي في هذه القصيدة متلائم مع مفهوم

أدونيس للكتابة الشعرية؛ إذ «الشعر نوع من كتابة الغائب. واللغة هنا تفلتُ من قيد العادة... ليس هذا الغائب معنى محدداً يمكن الوصول إليه فالغياب هنا ليس شيئاً بل حركة. والكتابة هنا تنقل دلالة الكلمات من أفق إلى آخر، فيما يخلق للمعنى فضاء آخر، ولذة معرفية أخرى، وهي في هذا تخلخل التقابل بين الواضح والغامض، الواقع والغيب، وتهدم العلاقات الثانية بين الدال والمدلول، فيما تؤكد علاقات أخرى تتناول أسراره الكامنة في الوجود»[١١٢].

فاللغة الشعرية عند أدونيس هي «سبيل لاختراق فجوات العالم المغمورة، التي تفضي إلى أكوان أخرى تكون فيها الحرية المطلقة في جوهر التكنين، ومن ثم سر بحث الشاعر الدؤوب عن هذه الحرية التي تمكنه من ممارسة أقصى درجات الهوس التخييلي» [١١٣]؛ بالإضافة إلى كونها متجردة من أي هدف توصيلي محاكاتي يقلّد أنماطاً سابقة، فهي انفجارات متلاحقة وأساليب تفكيك بين العلاقات اللغوية في بناها المعروفة وإشاراتها الدلالية؛ فقصيدة (هذا هو اسمي) شبكة غريبة النسيج على غير منوال تستخدم تفعيلتين وصورهما استخداماً يبدو فوضوي التناوب، لكنه مربوط ببنية إيقاعية متصلة بأصل من الوزن. كأن أدونيس يمارس حرية بالغة الاتساع ضمن حيّز من قاعدة الوزن المتناوب بين فاعلاتن مستفعلن. إن الأصوات الصادرة عن الكلمات في السطر الشعري إنما تتعالق مع الأزمان الموسيقية العروضية في طبيعة التفعيلة، وهو تعالق يقتضي التصرف المنقّح بالبنى النحوية والصرفية بالضرورة، وربما يكون هذا التصرف شاذاً وغريباً على غرار ما ورد في هذه القصيدة، أو هو ممارسة فنية مخطط لها في استحداث حداثة لغوية إيقاعية ابتكارية «وهذه الممارسة للغة في النص تخلصه من كل تبعية برانيّة ميتافيزيقية ما، ولو كانت مقصودة، وتخلّصه من كل نزعة تعبيرية ومن كل غائية وهو ما يعني أيضاً التخلص من التطورية ومن الإلحاق الاستعمالي للنص [١١٤].

ولما كانت البنية اللغوية في الشعر هي تركيباً نحويّاً وبلاغيّاً وإيقاعيّاً في

الوقت نفسه، فإن المتأمل في قصيدة (هذا هو اسمي) لينخطف أمام شبكة العلاقات البلاغيـة الشائكـة فيها. وهي شبكة مشدودة إلى أرومتها في الدرس البلاغي القديم ونافرة إلى حداثتها في الكتابة الشعرية المعاصرة التي يتبناها أدونيس.

ففـي القصيـدة قرابة أربعين سـؤالاً موزّعة في مفاصلهـا ومتفاوتة في طبيعة حضورهـا الدلالـي الجزئي إلا أنها تكاد تكون متماثلة فـي دلالتها البلاغية العامة، فكان كل سؤال يحمل أسلوباً تقريرياً لا يريد جواباً على الأغلب، أي ليس استفهاماً لبلـوغ جواب، وإنما استفهام لبلوغ ذروة الاندهاش والذهول حين تلتبس النفس في رحلة بحثها اللامجدي عن الخلاص. فأدونيس يقرر في قصيدته:

«وقفت خطوة الحياة على بابِ كتابٍ محوته بسؤالاتيَ

ماذا أرى؟ أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضاراتُ، هل

تعرف ناراً تبكي؟»[١١٥]

فهو عندما يثير السؤال (ماذا أرى) فلا يريد جواباً، إذ الجواب لاحق على الفور فالكـون كتـاب ممحـوّ، والشاعر أدونيـس يقف أمام لحظـة دخول الحيـاة إلى حياة أخرى لا يلبث أن يخرج منها أيضاً.

بدا الإيقاع متناغماً أيَّما تناغم مع الانفعال النفسي الصاخب واستطاعت فاعلاتن ومستفعلن أن تتحملا عبء الانصياع والطواعية للتراكيب اللغوية في جمل الاستفهام فالسـؤال: هـل الصخرُ جواب[١١٦] هو (عِلاتـن فعِلاتن) حيث (ف) وردت في السطر السابق. والسؤال (هل موتك السيد النائم يَعوي؟)[١١٧] حاز على (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن).

في القصيدة احتشاد هائل متواصل للصور البلاغية التي ما يكاد القارئ يظفر باستيعابها حتى ينكص على التشويش والذهول، يقول أدونيس:

«**صرخةٌ تعرجُ المدينةَ والناسُ مرايا تمشي إذا عبر الملحُ التقينا هل أنت؟**»[١١٨].

فصرخة أدونيس تصعد بالمدينة عالياً؛ إذ (تعرج) وهو فعل لازم يصبح متعدياً من غير حرف الباء[١١٩]، وفي ذلك كسر للنمط، فيستوعب القارئ صورة الصرخة الصاعدة بالمدينة ثم ثورة الناس مرايا تمشي ولكنه يصطدم بعائق التشويش عندما يصل جملة (إذا عبر الملح التقينا) فما دلالة الملح هنا؟ ومن الذين سيلتقون؟ ونكمل قراءة السطر بالسؤال: هل أنتِ؟ عند ذلك نشدُّ على رؤوسنا من فرط الحيرة والالتباك، فهل المخاطبة الأنثوية هي التي عناها أدونيس بالصرخة؟

أتصور أن قارئ القصيدة لا يمكن أن يصل إلى دلالة نهائية يطمئن إليها في الجمل الشعرية المتلاحقة التي يهدم بعضها بعضاً. فالقصيدة في رؤياها الكلية إنما هي هدم وبناء (فانتازي) يهدف إلى إنجاز الكتابة الشعرية الخارجة على نمط القراءة الشعرية التقليدية.

وإذا عُدْنا إلى البناء الإيقاعي للجمل المذكورة المبدوءة بـ (صرخة) نجد أنها مبتناة على النحو الآتي: (فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِ

لاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعِ)

فالزحاف المرن والتدوير الليـن في فاعلاتن ومستفعلن خدما هذا الشتات الدلالي الظاهري في الصورة البلاغية. كما خدما أيضاً تكرار التراكيب اللغوية الموفورة في القصيدة على غرار:

قلت اسْتقِرَّ كالرمح يا نيرون[١٢٠] **أو سنقول الحقيقة**[١٢١].

وأحسب أن طول القصيدة وطبيعة مضمونها المفتوح على الهدم والبناء وتشظي الذات أمور وفّرت في القصيدة أنماطاً جديدة من الخروج على أشكال البنى اللغوية في الشعر العربي المعاصر، فالقصيدة حافلة بأساليب البيان الثائر على موروثه وطرائق النحو المعروفة، ومن هُنا حققت فاعلاتن ومستفعلن تضافراً عجيباً غريباً

فـي نقل هـذا العبء الثقيل مـن الانزياحـات الأسلوبية متعددة الأوجـه، وذلك بفضل وفرة زحافاتهما المعروفة في العروض العربي، ولا تقترب منهما من بين التفعيلات الثماني المعروفة إلا (فاعلن).

ومـع ذلك بقي مـن زحافات فاعلاتن ومستفعلن ما لـم يستخدمه أدونيس، وفي ذلك دلالة على خصب التفعيلة في توليد بنى إيقاعية لا حصر لها؛ فأهمية هذه القصيدة مـن جانـب ما هـو في كونها مثـالاً جيّداً علـى إمكانية الوحـدة النغميـة (التفعيلة) في تطويـر موسيقى الشعر العربـي المعاصر عن طريق المعمار الإيقاعي المتجدد الذي يحتـاج إلـى خبرات فريـدة من الشاعر وليس إلـى اتهام متواصـل لموسيقى الشعر العربي بأنها غير ضرورية أو أنها قاصرة عن التناغم مع تجربة الشاعر المعاصر.

هكذا يتبين «أن العلاقات اللغوية الجديدة التي يفتحها الإيقاع الشعري تؤثر في إيقاع الكلمة»[١٢٢]. فتناوب التفعيلتين في القصيدة خدم الانفعال ومنح الخيال حريّة واسعة من التصوير، كما أغنى الدلالة وفتح باباً واسعاً للشعراء لاستخدام تفعيلتين فـي القصيـدة. وليس من الغريب أن نجد شعراء جدداً يستخدمون (فعولن مفاعيلن) أو (متفاعلـن فاعلـن) أو أي تفعيلتيـن يمكـن تحقيق تجـاور إيقاعي بينهمـا. وأحسب أن هـذه المساحـة من الحريّة تفيد الشعر العربي من أمريـن: أولهما تطويع الطاقات الكامنة في موسيقى الشعر العربي لصالح القصيدة الجديدة، وثانيهما التخفيف من سيل الادّعاءات القائلة بأن عجز الموسيقى الشعرية العربية سبب في انسياح الشعر نحو قصيدة النثر.

خامساً- بنية القوافي الجزئية:

مـن المعلـوم أن شعر الشطريـن تنتظمه قافيـة موحّدة يلتزم الشاعـر بها، وهي قيـد فنـي أو شرط جمالي موسيقي متعارف عليه في الشعر العربي، وهي كذلك جزء مـن شكلانيـة القصيدة. «قال الأخفش: هي آخر كلمة في البيـت أجمع، وإنما سُمّيتْ

قافيـة لأنهـا تقفو الـكلامَ؛ أي: تجيء في آخره»[١٢٣]، وقد اختـرت هذا التعريف؛ لأنه بـات سائـداً ومعمولاً به بقطع النظر عن أن بعض العلماء يسمي البيت قافية أو يسمّي القصيدة كلها قافية أو يسمّي حرف الرويّ قافية.

ولعـل أهـمَّ سمـة فنية في شعر التفعيلة هـي خروجه على البنيـة التقليدية للقافية الموحّـدة فـي القصيـدة؛ إذ القافية الموحّدة ضَـرْب من الإلزام فـي أوزان القصيدة التقليدية، في حين أن شعر التفعيلة ناهض على تجاوز هذا الإلزام إلى حرّية تشكيلية فنيـة تتصـرف بالوزن الموسيقي الثابـت وتأخذه إلى أبنية إيقاعيـة واسعة التشكيل تتناسـب وطبيعة الأفكار والمعاني التـي تتدفق في وجدان الشاعر. ولما كانت قافية البيـت الشعـري تحـدّد بالضـرورة كميـة الزمـن الموسيقي وعـدد الكلمـات المؤلّفة للمعنى، فقد بات شعر التفعيلة الحر يملك طلاقه تعبيرية بالغة الاتساع.

تلـك مسألـة قديمة جديدة نوقشت وما زالت تناقش، وهي تبدو أيضاً محسومة لكـن المواهـب الشعريـة العظيمـة قادرة علـى اختـراق كلّ حسْم وشـرط وقيد، فثمة شعـر شطرين معاصـر لعب ضمن قيد البحر الشعري والقافية الموحّدة بحرّية فائقة وأسلـوب جمالـي فنـي عذب، ناهيك عـن موفور الشعـر العربي التقيلـدي القديم كما عرفنـاه عنـد المتنبي وأبـي تمام والبحتـري والمعرّي ومـن قبلهم جريـر والفرزدق ومعلقات الشعر الجاهلي، وشعر الشطرين عند نزار قباني والجواهري وغيرهما.

وقـد كَفَتْنـا نـازك الملائكـة مؤونـة الاستمـرار في البحـث عن دوافـع الخروج علـى القافيـة الموحّدة على غـرار رأيها «وجـاء الشاعر المعاصـر باتجاهاته الحديثة ونظـر فـي نظام الشطرين فوجده يبيح له شكلاً مقيّداً بنمط معين ذي طبيعة هندسية مضغوطة... وأبسط نتاج هذا الإلزام في القصيدة العربية القديمة ما نلاحظه من ميل العبـارات إلـى أن تنتهـي بانتهاء الشطـر، وإذا امتدت فإلى نهاية البيـت حيث القافية الموحّدة تنتهي شامخة وتبني جداراً متيناً يصعب على المعنى أن يتخطاه»[١٢٤].

وإذا صرفنا الانتباه أيضاً عن قوة دوافع الخروج على نظام شعر الشطرين إلى

شعـر التفعيلـة أو عـن ضعفها، فإن شعـر التفعيلة بتجاوزه شكلانيـة شعر الشطرين أصبح سائداً وقارّاً بعد أن رسّخه السياب والملائكة وأدونيس وصلاح عبدالصبور والبياتـي ونـزار قباني وأمل دنقـل ومحمود درويش وغيرهم مـن الأسماء الشعرية الكبيرة المعاصرة.

تحـررت القافيـة –إذن– مـن حضورها في آخر السطر ضمـن نسبة محددة من الكلمـات والزمـن الموسيقي، وتحررت كذلـك من تكرارها الرتيب فـي آخر كل بيت حضـوراً لازمـاً لا محيد عنه، فأصبح حضورها فـي شعر التفعيلة مستنداً إلى مهارة الشاعـر فـي التشكيل الإيقاعي وهندسـة البنية. وأصبح شائعـاً أن نقرأ قصيدة من شعر التفعيلة غير قائمة على قافية أبداً إنما على سطور شعرية موزونة ينتهي كل منها بكلمـة ليسـت قافية. لكن الأشيع أن نقـرأ قصيدة من شعر التفعيلـة خصبة بالقوافي الجزئية الداخلية دون قافية موحّدة في آخر كل مقطع أو بقافية موحّدة.

لا شـكّ أن القافيـة بنيـة إيقاعيـة جزئيـة متساوقة مـع البنية الإيقاعيـة الكلية في القصيـدة ولهـا أثر جماليّ بارز في تحقيق التنغيم والترنيـم مدّاً ووصلاً وقطعاً على نحو ما نعرفه في شعر محمود درويش مثلاً. غير أن الأمر عند أدونيس يختلف، فقد جرّب القوافي الجزئية الغنائية من مثل:

«يجهل أن يزينَ السيوف بالأشلاءْ
يجهلُ كيف تبرقُ الأنيابْ
يأتون في نهر من الرؤوس والدّماءْ
ويصعدون الحائطَ القصيرْ
وهْو وراء البابْ
يحلم أن يظلَّ كالأطفال خلف البابْ
يقرأ فصل الجائع الأخير»[١٢٥]

ضمّت هذه القصيدة القصيرة ثلاثة أنماط من القافية [أشلاء، دماء] و[أنياب، باب، باب] و[قصير، أخير]، غير أنه في قصائده الموزونة الطّوال اتجه بقوة ومثابرة إلى تحقيق مشروعه الفني في الكتابة الشعرية الجديدة، فراح يتخفف من القوافي الداخلية ذات الوقفات الإيقاعية العالية حتى ينأى بالقصيدة عن التطريب والتنغيم والترنيم ويجعلها نصّاً صالحاً للقراءة وكهانة العين دون تدخل الأذن في إدخال الدهشة إلى النفس، بالاستعانة بالمؤثرات الشكلانية السابق مناقشتها. وهنا يبرز السؤال الآتي: ما ملامح التأثر والتأثير بين تناوب تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن، والقوافي الجزئية في القصيدة؟

أولاً- المقطع الأول من (ماحياً كل حكمة... إلى هذا هو اسمي):

يمثل هذا المقطع خمسة وعشرين سطراً شعرياً تداعت بدفقة انفعالية واحدة وجمل شعرية متتالية لا أثر فيها للقوافي الجزئية ولا للوقفات، إذ اندلقت فاعلاتن ومستفعلن في تعاقب تكراريّ هادر يجسّد حماسة الشاعر في التعبير وفي إبراز طاقاته الذاتية الرامية إلى فعل الثورة على التاريخ ونظام الكون فهو «قادر أن يغيرّ» وهو «لغْم الحضارة»، وهذا هو اسمه الذي اختاره ليقلب ميزان التكوين.

ثانياً- المقطع الثاني بعنوان (لافتة):

يستمر هذا المقطع من السطر السادس والعشرين إلى السطر التاسع والخمسين، فمن السطر السادس والعشرين – بداية المقطع – حتى نهاية السطر الأربعين لا نجد قوافي بالإطلاق، ونجد القافية في نهاية السطرين الحادي والأربعين والثاني والأربعين [الأبديّ، الوحشيّ]، لكنها قافية أقرب إلى السجع المتأتي من الصوت المضغوط في حرف الياء الأخير من كلمة الأبديّ، وهي ياء مشدّدة مكسورة في حين أن ياء كلمة وحشيّ وردت منوّنة بالكسر، لكنه من الجائز نطقها بالكسر الممدود؛ لأنها نهاية جملة، ولا يخلُّ مدُّها بإيقاعها الموسيقي فهي في كلتا الحالتين (فعْلاتن) المشَعّثة.

لكن السطر الخامس والأربعين يحمل قافية داخلية هي [هل يُلاقينا سمعنا دماً رأينا أنيناً] ومع أن (أنيناً) تنتهي بتنوين فتح إلا أنها قابلة لأن نعاملها معاملة (النا) في تلاقينا فنمدّها. كأن أدونيس يترك للقارئ الخيار في القراءة المنغّمة المقفّاة أو الاستمرار في القراءة دون إحساس بالتقفية ونلمس في السطرين الخمسين والحادي والخمسين قافية واضحة في قوله»:

هي إصطبلُنا القمريْ

هي عكازةُ السلاطين سجّادةُ النّبيْ

في هذين السطرين يخيّرنا أدونيس فإما أن نقرأ الياء مشدّدة ساكنة في (القمريّ والنبيّ)، أو نقرأها حرَّة دون تشديد فيضعف جرس الياء كأنْ لا وجود لقافية.

وتضم الأسطر من خمسة وخمسين إلى تسعة وخمسين قافيتين واضحتين أيضاً هما [الغيابْ، ترابْ] و[الكلمات، الحياة]. وبتأمل هذه القوافي الجزئية الواردة في السطر المذكورة [٥٠، ٥١] و[٥٥ إلى ٥٩] نجد أن فاعلاتن الأصلية لم تحضر سوى مرة واحدة في أول السطر السادس والخمسين، وتم الاعتماد على صورتها (فعِلاتن). وأما مستفعلن الأصلية فقد غابت أيضاً وحلّت محلها صورتها الزحافية الأشهر (مُتَفْعِلن) مرة واحدة في السطر الحادي والخمسين، في حين اكتسحت فعولن وفعولُ وفعو وفعولْ الحضور الأكبر. وفعولن وأخواتها – كما أسلفت – هي صورة (مستفعلن) المخبونة المسلوبة والمقطوعة. يبدو أن حضور فاعلاتن ومستفعلن الأصليتين السالمتين معاً لا يحقق قافية منغّمة على نحوٍ سينجلي لنا بعد قليل.

ثالثاً – المقطع الثالث بعنوان (منشور سرّيّ):

يحمل هذا المقطع الأسطر الشعرية من [٦٠–٨١]، فظهرت الأسطر من [٦٠–٧٠] خالية من القوافي الجزئية، في حين انتهى السطر الحادي والسبعون بكلمة

(الأزمنـة) التـي جلبتْ قافيتها في كلمة (الأحصنة) في نهاية السطر الرابع والسبعين. وبيـن هاتيـن الكلمتين وقعت قافية أخرى فـي السطرين [٧٢-٧٣] وهـي [النجومْ؛ الغيـومْ] ومـن الملاحـظ أن هاتيـن القافيتيـن وردتا بتأثيـر الحضور الأكبـر لفعولن وأخواتها أيضاً في كل سطر من الأسطر [٧١-٧٤] نيابة عن غياب أمّهن (مستفعلن)، في حين حضرت فاعلاتن الأصلية ثلاث مرات وصورتها (فعلاتن) مرة واحدة.

أمـا الأسطـر مـن [٧٥-٨١] أي إلـى نهايـة المقطـع فـوردت القافيـة بـارزة في [المحـرابْ، البـابْ، البابْ]، ونجد في هذه الأسطر حضوراً لفعولن وأخواتها في السطـر الخامـس والسبعين وهو السطر المكتوب ببنـط كبير أسود غامق [قادرٌ أن أغيّـرَ: لغْـمُ الحضارةِ هذا هو اسمي] وهو سطر مبـدوء بفاعلاتن. نلاحظ أن السطر السابـع والسبعيـن ينتهي بنصف تفعيلـة (مستفعلن) وهو (مُسْتَـفْ) وكذلك السطر الثمانـون والحـادي والثمانـون، لكـن الأمر اللافـت للانتباه أن الأسطـر [٧٨-٨١] وهـي الأسطـر التـي وضحت فيهـا القافيـة خلت مـن فاعلاتن وصورهـا، وحضرت صـور مستفعلـن ثماني مـرات وورد نصـف مستفعلـن (مُسْتَفْ) مرتيـن. وفي هذه الأسطـر تحديداً حضـرت الصورة المطويّة من مستفعلن ستّ مـرات وهي (مُتْفَعِلن) ولم تحضر إلا في هذا الموضع من القصيدة. وسبق أن أكّدت أن فاعلاتن لا تحضر مع المطويّة (مُتْفَعِلن).

رابعاً - المقطع الرابع بعنوان (منشور سرّيّ):

يبدأ هذا المقطع بالسطر الثاني والثمانين وينتهي بالسطر الأخير من القصيدة؛ وهو أطول المقاطع وأوفرها حظّاً من حضور القافية وتنوّعها.

فمـن السطـر الأول (الثانـي والثمانيـن) إلى السطـر [١٠١] لا نجـد أثراً لقافيـة؛لأن فاعلاتـن ومستفعلـن كانتـا تتناوبـان على الـدوام ولا أثـر في تلك الأسطر لحضور فعولن وأخواتها، بينما نجد في السطرين (١٠٢، ١٠٤) قافية أقرب إلى السجع وهي [الأبدية، الأبجدية] وهي قافية ليست ذات أثر تنغيميّ،

لكن قافية السطر (١٠٦) وهي كلمة (المستنزلة) تستدرج مثيلاتها في الأسطر (١٠٩، ١٢٣، ١٢٥) حتى بدت هذه القافية رئيسية على الرغم من حضور قافية أخرى تمثلت في كلمات (السماءْ، الشقاءْ، ماءْ).

والملاحظ أن هاتين القافيتين حضرتا بسبب الإيقاع الراقص في فاعلاتن وصورها من بداية السطر (١٠٥) إلى نهاية السطر (١٢٥)؛ حيث غابت مستفعلن وصورها تماماً عن هذه الأسطر. ثم تتناوب فاعلاتن ومستفعلن الحضور من السطر (١٢٦) إلى السطر (١٤٩) من غير أثر لفعولن وأخواتها، وبتصعيد بليغ لتتابع الجمل القصيرة من مثل: [لملمتُ تاجاً، تقمصتُ سراجاً هامت دمشقُ حنتْ بغداد]. وفي آخر سطرين وهما الثامن والأربعون والتاسع والأربعون نقف على قافية أشبه بالسجع أيضاً [بياضي، أنقاضي] وهي تخلو من جرس إيقاعيّ.

ثم نجد أن الغنائية ترتفع والقوافي تتكرر منذ السطر (١٥٠-١٧٦) بسبب غياب كلي لمستفعلن وصورها، وحضور متنوّع لفاعلاتن وصورها من مثل [فعِلاتن، فاعلن، فاعِلانْ فعِلن]. ومن القوافي الواردة في تلك الأسطر [خيمةْ، غيمةْ] و[المنكسرة، شجرةْ] و[العيونْ، الجنونْ] و[الغرابْ، الكتاب] و[المدينةْ، حزينةْ] و[التسميةْ، أغنية] و[نخلة، طفلة] و[مدفأة، امرأة] و[رافضونْ، الجنونْ]. وتمثل تلك الأسطر أغنى حضور للقافية ربما لورودها في منتصف القصيدة كي تقطع أثر النمطية والملل والتوحش من التجريد والترميز والأخيلة الغريبة.

يخرج أدونيس من غنائيته وقوافيه منذ الأسطر (١٧٧) إلى نهاية السطر (٢٣٩)، لتظلّ فاعلاتن ومستفعلن متناوبتين في دفق من المشاعر الفكرية التي تحتاج إلى قارئ يستطيع استيعابها وتجلية دلالاتها. فبعد أن أعطى القارئ فرصة للاستمتاع بالإيقاع الراقص على فاعلاتن وصورها عاد ليأخذه إلى معانٍ غامضة في صياغات لغوية شاقة.

وبعد أن اطمأن أدونيس أن قارئه متيقظ قدّم دفقة عالية من الغنائية مرة أخرى

تبـدأ مـن السطـر (٢٤٠) وتنتهي بالسطـر (٢٧٥). فغابت أيضـاً مستفعلن وصورها وظلـت فاعلاتـن وصورها مسيطرة علـى التنغيم الراقص الذي يجـدّد ذائقة المتلقي ليهيئـه إلـى دفقة تأمليـة أخرى تبـدأ بالسطـر (٢٧٦) وتنتهي بالسطـر (٢٩٨)، ومن القوافي التي حضرت بين الأسطر (٢٤٠-٢٧٥) مئذنةْ، مدخنةْ، سقيفة، خليفة، هواءْ، سمـاءْ، ماءْ، مومياءْ. ومن بداية السطر (٢٩٩) إلى نهاية السطر (٣١٤) نلمح الغنائية التـي لعبـت فيها فاعلاتن وصورهـا دور الحضور القوي في غيـاب كامل لمستفعلن وصورها، لنجد حضوراً لقوافٍ من مثل: [المنهزمةْ، الكلمةْ] و[الساهرةْ، الساحرةْ] و[امـرأة، مدفأةْ]. لتنتهي القصيدة بخمسة أسطرٍ مؤداة بتوقيع فاعلاتن ومستفعلن تناوباً وتكراراً ضمن قافية واحدة هي [الخلاّقِ، الباقي].

وبتأمـل البنية الإيقاعية نلاحـظ أن أدونيس لم يتخلَّ عن القافية، فهو يدرك أنها (ثيمـة) موسيقيـة محبّبة للذائقة البشريـة بعامة، ومتغلغلة في ذائقـة العربي بخاصة، غير أنه نجح - فيما أحسب - في تنحية التطريب جانباً عندما جعل القصيدة موجات مـن التأمـل الهـادئ حينـاً وموجات مـن الإيقاع حينـاً آخـر، لكأنه يستـدرج القارئ إلـى ضرورة التخلّي عـن مرجعيته الموسيقية الصاخبة، للاندغـام بالكتابة الشعرية الجديـدة، أو يحـاول أن يمهّـد للخطاب الشعـري الجديد بمثل هـذه القصيدة (الغابة الموحشة).

ولعـل السمـة الصوتيـة البارزة فـي مجموع القوافـي الجزئية التـي استخدمها أدونيـس فـي القصيدة هي (القافية الساكنة) من مثـل (بياضي، أنقاضي) (أحصنةْ، أزمنة) (سماءْ، ماءْ). والقافية الساكنة من أبرز سمات البنية الإيقاعية في شعر التفعيلة بعامة، ولكنها عند أدونيس تهدف إلى المشاركة في تغييب الضجيج الموسيقي الذي تحدثـه القافيـة المتحرّكـة، وإلى الانسجام مـع طبيعة الكتابة الشعريـة الجديدة التي تنحّي جانب السماع وتعلي من شأن القراءة البصرية. كما أن القافية الساكنة أدعى إلى التأمل الهادئ السابر لدلالة النص ومعانيه، ولا سيّما أن التسكين يأتي في شعر

التفعيلـة ردّاً تلقائيـاً غيـر مباشر على ظاهـرة القافية المنغَّمة المرنَّمة فـي آخر البيت الشعـري في آخر الشطرين. وقد نجحـت مهمة أدونيس في تسكين القوافي الجزئية بسبـب البنيـة الصوتية في كل من فاعلاتن ومستفعلـن، إذ تنتهي كل منهما (بسبب) والسبـب؛ أي الحركة الطويلة، تتقبل التسكين بالضرورة. ولا سيّما السبب المنتهي بعلامة مدّ صامتة مثل (سماءْ، ماءْ، هواءْ)، والغريب أن هذه القوافي الجزئية الساكنة ورد أغلبها في المقاطع الغنائية التي قامت فاعلاتن وحدها بإدارتها من مثل المقطع الطويل في الأسطر (١٠٥-١٢٥).

عندمـا كان أدونيس شاطحـاً في التخييل والترميز تلاقـت فاعلاتن ومستفعلن فـي تعاقبهمـا، وعندمـا مال إلى الغنائية صعّـد الإيقاع الراقصـ المنسجم مع طبيعة الرؤيـا، إذ القصيـدة تبدأ (بالنار) (هذه ناريَ) ولكن لاهوب النار حيناً يرتفع بصمت وحيناً يهجع تحت الجمر.

فـي ضوء ذلك فإن التقاء فاعلاتن ومستفعلن في تناوب إيقاعي لا يحقق الغنائية كما لاحظنا؛ إذ برزت إيقاعية النغم أكثر ما برزت في غياب مستفعلن على الأغلب، أو غياب فاعلاتن وصورها في الأقل القليل من مثل الأسطر (٧٨-٨١).

لا أحسـب أن هـذا النظـام الإيقاعـي وارد بعفويـة، وإنما بتخطيـط هندسيّ واعٍ لطاقة التفعيلة في بناء جمل شعرية تتساوق مع المعنى أو الفكرة؛ بمعنى أن أدونيس خـرج علـى نظـام التفعيلة الواحدة فـي القصيدة بعـد أن جرّب ذلك، ثـم راح يؤسس لمشروعه الحداثي في الخطاب الشعري الجديد. وعليه «فلا يسع المتقصي لمسيرة الشعر العربي الحديث إلا أن يعترف لأدونيس بحضور استثنائي متميز، كان له أثر تحويلـيّ فاعل في الثقافـة العربية الحديثة في بعديها الفكـري والإبداعي في آن. فقد شـارك في تحقيق ثورة تحويلية تنبثق مـن داخل الفعل الشعري على مستوى بنائيته اللغوية والدلالية عبر فهم جديد لمعنى الشعرية»[١٢٦].

غيـر أن أغلـب قصائـد أدونيس الموزونـة ولا سيّما الطّوال منهـا خسر إيقاعية

الإنشاد التي قام عليها الشعر العربي، وانشغل بالذهنية والتجريد والفكر الشعوري الحاسم، فجفّ الماء الشعري ونضب الرونق، وصار شعر أدونيس موقوفاً على القارئ المتمكن.

وإزاء هذا الخطاب الشعري الصادم لذائقة الجمهور العربي اتُّهم أدونيس باتهامات أيديولوجية شتى، ونُسب إليه ما نسب من انتحال أفكار غريبة في مجال الشعر الجديد، وعندما اتجه أدونيس إلى كتابة قصيدة النثر ازداد القارئ العاديّ بعداً عن شعر أدونيس الذي أثّر بجيل كبير من تلامذة الشعر حتى غدت قصيدة النثر نصاً مختلفاً على هويته وجنسه وشرعيته وجذوره وقيمته الفنية الجمالية. وأحسب أن قصيدة النثر لم تستطع حتى الآن إثبات جدارتها الإبداعية بسبب ندرة النصوص الجيدة منها، ووفرة الأعداد المتزايدة من كتابها. وقعت قصيدة النثر في الفهاهة وفي النمطية نفسها التي ثار عليها أدونيس في خطابه الشعري الجديد.

قصيدة (هذا هو اسمي) مقطّعة عروضياً

١ - ماحياً كل حكمةٍ هذه ناريَ

فاعلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن / فَعِ

٢ - لم تبقَ آيةٌ، دميَ الآيةُ

لاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فَعِ

٣ - هذا بدْئي

لاتن / مُسْتَفْ

٤ - دخلتُ إلى حوضكِ أرضٌ تدور حوليَ أعضاؤكِ

عِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعِلن / فعِلاتن / فَعِ

٥ – نيلٌ يجري طَفَونا ترسَّبْنا تقاطعتِ في دمي قطعَتْ

لاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فعِلا

٦ – صدرَكِ أمواجيَ انصهرتِ لنَبْدأْ: نسي الحبُّ شفرَةَ الليل، هل

تن / فعِلاتن / متَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعلن / فاعلا

٧ – أصرخُ أنّ الطوفان يأتي؟ لِنْبدأ: صرخةٌ تعرج المدينةَ

تن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / متَفْعلن / فَعِ

٨ – والناسُ مرايا تمشي إذا عبَر الملحُ التقينا هل أنتِ؟

لاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعِ

٩ – حبِّيَ جرحُ

لن / فعِلاتن

١٠ – جسدي وردةٌ على الجرح لا يُقطَفُ إلا موتاً. دمي غُصُنٌ

فعِلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن / فعلاتن / مستَفعلن / فَعِلا

١١ – أسلم أوراقَه استقرَّ...

تن / فعِلاتن / متَفْعلن / فَ

١٢ – هل الصخرُ جوابٌ؟ هل موتكِ السيدُ النائم يُغْوي؟ عندي

عِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مستَفْ

١٣ – لثدييكِ حالاتُ وَلوعٍ لوجهك الطفل وجهٌ مثلهُ... أنتِ؟ لم

عِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْ

١٤ – أجدْكِ

عِلن / فَ

١٥ – **وهذا لهبي مَاحياً**

عِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْ

١٦ – **دخلتُ إلى حوضكِ عندي مدينةٌ تحت أحزانيَ**

عِلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فَعِ

١٧ – **عندي ما يجعل الغُصُنَ الأخضرَ ليلاً والشمسَ عاشقةً سوداءَ**

لاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعِ

١٨ – **عندي...**

لاتن

١٩ – **تقدّموا فقراءَ الأرض غطّوا هذا الزّمان بأسمالٍ ودمْعٍ**

مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن

٢٠ – **غطّوهُ بالجسد الباحث عن دفئه... المدينةُ أقواسُ جُنونٍ**

مستفعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن

٢١ – **رأيتُ أن تلدَ الثورة أبناءَها، قبرت ملايين الأغاني وجئتُ،**

متَفْعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِ

٢٢ – **هل أنتِ في قبريَ؟ هاتي ألمسْ يديكِ اتبعيني.**

لن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن

٢٣ – **زَمني لم يجئْ ومقبرة العالم جاءت عندي لكل**

فعِلاتن / متَفْعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فا

٢٤ – **السلاطين رمادٌ هاتي يديك اتبعيني...**

عِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن

٢٥ – قادِرٌ أن أغيِّر: لغْمُ الحضارة – (هذا هو اسمي)

فاعلاتن / فعولُ / فعولن / فعولُ / فعولن / فعولن

لافتة

٢٦ –... وقفتْ خطوة الحياة على باب كتابٍ محوته بسؤالاتِيَ

فعِلاتن / متَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعلن / فعِلاتن / فَعِ

٢٧ – ماذا أرى؟ أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات، هل

لاتن / متَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستَفْعلن / فاعِلا

٢٨ – تعرف ناراً تبكي؟ أرى المئة اثْنين أرى المسجدَ الكنيسةَ

تن / فعِلاتن / مستفعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعلن / فَعِ

٢٩ – سيّافيْن والأرض وردةً.

لاتن / فاعلاتن / متَفْعلن

٣٠ – طار في وجهيَ نَسْرٌ قدَّستُ رائحة الفوضى

فاعلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فا

٣١ – لِيَأْتِ الوقتُ الحزين لتستَيقظْ شعوب اللهيب والرَّفض

عِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فاعِ

٣٢ – صحرائيَ تنمو أحببتُ صفصافةً تحتارُ بُرْجاً يتيهُ مِئْذنةً

لاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعِلاتن / متَفْعلن / فَعِلا

٣٣ – تهرمُ أحببتُ شاعراً صَفَّ لبنانُ عليه أمعاءَهُ في رسومٍ ومرايا

تن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فعِلاتن

٣٤ – وفي تمائمَ

متَفْعِلن / فَعِ

٣٥ – قلتُ الآن أُعطي نفسي لهاوية الجنس وأعطي للنار فاتحةَ

لاتن / فاعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلا

٣٦ – العالم قلتُ استَقِرَّ كالرمح يا نيرون في جبهة الخليقةِ روما كلُّ

تن / فعِلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن / فاعِلاتن / متَفْعِلن / فَعِلاتن / فاعِ

٣٧ – بيتٍ روما التخيل والواقع روما مدينةُ الله والتاريخ قلتُ استقرَّ

لاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِ

٣٨ – كالرمح يا نيرونُ...

لن / فاعلاتن / فاعِ

٣٩ – لم آكل العشيَّة غير الرّملِ، جوعي يدورُ كالأرضِ أحجارُ

لاتن / متَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن / فا

٤٠ – قصورٌ هياكلُ أتَهجّاها كخبزٍ رأيت في دميَ الثالثِ عينيْ

عِلاتن / متَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن

٤١ – مُسافرٍ مزج الناس بأمواج حلمه الأبديِّ

متَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعِلن / فعِلاتن

٤٢ – حاملاً شعلةَ المسافات في عَقْلٍ نبيٍّ وفي دمٍ وَحْشيٍّ.

فاعلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فَعْلاتن

٤٣ –... وعليٌّ رَمَوْهُ في الجبِّ غَطُّوهُ بقشٍّ والشمس تحمل

فعِلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مستفعِلن / فعِ

٤٤ – **قتلاها وتمضي هل يعرف الضوءُ في أرض عليٍّ**

لاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فعِلاتن

٤٥ – **طريقَهُ؟ هل يُلاقينا؟ سمعنا دماً رأينا أنيناً.**

متَفْعِلن / فاعِلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن

٤٦ – **سنقول الحقيقة: هذي بلادٌ**

فعِلاتن / فعولُ / فعولن / فعولن

٤٧ – **رفعت فخذَها**

فعِلاتن / فعو

٤٨ – **رايةً...**

لن / فعو

٤٩ – **سنقول الحقيقة: ليست بلاداً**

فعِلاتن / فعولُ / فعولن / فعولن

٥٠ – **هي إصطبلنا القمريّ**

فَعِلاتن / فعولُ / فعو

٥١ – **هي عُكَّازة السّلاطين سجَّادةُ النبيّ**

فعِلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن / متَفْعِلن

٥٢ – **سنقول البساطة: في الكون شيءٌ يسمّى الحضور وشيءٌ**

فعِلاتن / فعولُ / فعولن / فعولن / فعولن / فعولُ / فعولن

٥٣ – **يُسمّى**

فعولن

٥٤ – الغياب نقول الحقيقةَ:

فعولُ / فعولن / فعولُ / فَ

٥٥ – نحن الغيابْ

عولن / فعولْ

٥٦ – لم تلدنا سماءٌ لم يلدنا ترابْ

فاعلاتن / فعولن / فاعلاتن / فعو

٥٧ – إننا زَبدٌ يتخبَّرُ من نَهَرِ الكلماتِ

لن / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولن

٥٨ – صدأٌ في السماء وأفلاكِها

فعِلاتن / فعولُ / فعولن / فعو

٥٩ – صدَأٌ في الحياةِ !

فعِلاتن / فعولن

منشور سري

٦٠ – وطني فيَّ لاجئٌ

فعِلاتن / متَفْعِلن

٦١ – وليكنْ وجهيَ فيئاً !

فاعلاتن / فعِلاتن

٦٢ – دهْرٌ من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول

مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فَعِ

٦٣ – للنار

لاتن / مُ

٦٤ – تحبلُ النار أياميَ نارٌ أُنثى دَمٌ تحت نهديها صليلٌ

تَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن

٦٥ – والإبطُ آبارُ دمعٍ نهَرٌ تائهٌ وتلتصق الشمس عليها كالثوبِ

مستفعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُسْتَفْعِ

٦٦ – تزلقُ جرحٌ فرَّعتْه وشعشعَتْهُ ببَاهٍ وبهارٍ، هذا جنينُكِ؟

لن / فَعِلاتن / فاعلاتن / متَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فَعِ

٦٧ – أحزانيَ وَرْدٌ.

لاتن / فعِلاتن

٦٨ – دخلتُ مدرسة العشب جبيني مُشقّقٌ ودمي يخلع سلطانَه:

مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْ

٦٩ – تساءلتُ ما أفعلُ؟ هل أحزم المدينة بالخبز؟ تناثرتُ في

علن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْ

٧٠ – رواقٍ من النار اقتسمْنا دم الملوكِ وجعْنا

عِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن

٧١ – نحمل الأزمنه

فاعلاتن / فعو

٧٢ – مازجين الحصى بالنجومْ

فاعلاتن / فعولن / فعولْ

٧٣ – سائقين الغيومْ

فاعلاتن / فعولْ

٧٤ – كقطيعٍ من الأحصنَه.

فعِلاتن / فعولن / فعو

٧٥ – قادرٌ أن أغيِّر: لغْمُ الحضارةِ – هذا هو اسمي

فاعلاتن / فعولُ / فعولن / فعولُ / فعولن / فعولن

٧٦ – أَلأمّة استراحتْ

مستفعلن / فعولن

٧٧ – في عسل الرباب والمحرابْ

مُفْتَعِلن / مُتَفْعلن / مُسْتَفْ

٧٨ – حصَّنها الخالقُ مثلَ خندقٍ

مُفْتَعِلن / مُفْتَعِلن / مُتَفْعِلن

٧٩ – وَسدَّهُ

مُتَفْعِلن

٨٠ – لا أحدٌ يعرفُ أين الباب

مُفْتَعِلن / مُفْتَعِلن / مُسْتَفْ

٨١ – لا أحدٌ يسأل أين البابْ.

مُفْتَعِلن / مُفْتَعِلن / مُسْتَفْ

(منشور سري)

٨٢ –... وعليٌّ رموهُ في الجبِّ كان الجمر ثوباً له اشتعلنا

فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعِلاتن / مُتَفْعِلن / فا

٨٣ – تمسَّكنا بأشلائِه اشتعلتُ مساءَ الخير يا وردةَ الرَّماد

عِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فاعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَ

٨٤ – عليٌّ وطنٌ ليس لاسْمهِ لغةٌ ينزف نفْياً ويُثْبت العشب والماء

علاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فَ

٨٥ – عليّ مهاجِرٌ

عِلاتن / مُتَفْعلن

٨٦ – أين يغفو سيد الحزن كيف يحمل عينيه؟ سمائي مخنوقةٌ

فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن

٨٧ – كتِفي تهبط والأرض خوذةُ ملئتْ رملاً وقَشاً هَلعْتُ أركض

فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِ

٨٨ – غطّتني سنونوةٌ نهضتُ لهيبُ ناهداها نهضتُ أفتحُ شبّاكاً:

لاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فا

٨٩ – حقولٌ خضرٌ أنا الفاتح الآخر والأرض لعبةُ فرسٌ تدخل في

عِلاتن / مُسْتَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلا

٩٠ – الغيمِ

تن / مُ

٩١ – يخرج الشجرُ العاشقُ غصنٌ يهزّني انْبجَس الماء انتهى

تَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعِلن

٩٢ – زمن الناس القديمُ ابتدأتُ وجهي مداراتٌ وفي الضوء ثورةٌ.

فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن

٩٣ - أيقظتْني قريةٌ في مهبِّهِ انْكسر الصمتُ

فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فا

٩٤ - احتضنّي يا خالقَ التعبِ امنحني أَراجيحَكَ امتحنِّي أنا

عِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلا

٩٥ - الصخرة والبحث والسُّؤالُ ولا عيدٌ ولا موقدٌ أنا الشّبَحُ الراصدُ

تن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فَعِ

٩٦ - في فجوة المدينةِ والناس نيامٌ دخلتُ في شَرَك الضوء

لاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فَ

٩٧ - نقيّاً كالعُنْف أسطعُ كالتيه خفيفاً أطرافيَ البرق أطرافي رياحٌ

عِلاتن / مُسْتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُسْتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن

٩٨ - منحوتةٌ ليس عظمي طعمَ تاجٍ أو فضَّةٍ لستُ مُلْكاً ودمي هجرةُ

مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْ

٩٩ - السماء وعيناي طيورٌ يُقال جلدكَ شوكٌ لتمتْ ولتكن

عِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْ

١٠٠ - سمائيَ من جلدكَ صفراء قيل جلدكِ دهرٌ راسبٌ في قرارة

عِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن

١٠١ - الحلْمِ

فاعِ

١٠٢ - وَلتُولدْ حِرابُ الوقيعة الأبديّة

لاتن /فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن

١٠٣ – بيننا حفرة انهدامٍ وصوتي

فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن

١٠٤ – هذيانُ المغيرِ يكسر عُكَّاز الأغاني ويقلع الأبجديّة

فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن

١٠٥ –... والنساءُ ارْتحْنَ في مَقْصورةٍ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعِلن

١٠٦ – يستجرْنَ الكتبَ المستنزلَةْ

فاعلاتن / فعِلاتن / فاعِلن

١٠٧ – ويُحوّلن السماءْ

فَعِلاتن / فاعِلانْ

١٠٨ – دميةً

فاعِلا

١٠٩ – أو مقصلهْ

تن / فاعِلن

١١٠ – وعليٌّ فاتحُ أحزانَه

فعِلاتن / فاعلاتُن / فاعلن

١١١ – لبهاليل الشقاءْ

فعِلاتن / فاعلانْ

١١٢ – للذين استنْسروا وانكسروا...

فاعلاتن / فاعلاتن / فعِلن

١١٣ - وعليٌّ لَهبٌ

فعِلاتن / فعِلن

١١٤ - ساحرٌ مشتعلٌ في كل ماءْ

فاعلاتن / فعِلاتن / فاعِلانْ

١١٥ - عاصفاً يجتاحُ - لم يترك تراباً أو كتاباً

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

١١٦ - كَنس التاريخ غطَّى

فعِلاتن / فاعلاتن

١١٧ - بجناحيه النّهارْ

فعِلاتن / فاعِلانْ

١١٨ - سرَّه أنَّ النهار

فاعلاتن / فاعِلاتُ

١١٩ - جُنَّ

فاعِ

١٢٠ - هذا زمنُ الموتِ، ولكن

لاتن / فعِلاتن / فعِلاتن

١٢١ - كلّ موتٍ فيه موتٌ عربيّ

فاعلاتن / فاعلاتن / فعِلاتن

١٢٢ - تسقط الأيام في ساحاتِه

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعِلن

١٢٣ – كجذوع الأرزة المكتهلهْ

فَعِلاتن / فاعلاتن / فعِلن

١٢٤ – إنه آخرُ ما غنَّى بهِ

فاعلاتن / فعِلاتن / فاعِلن

١٢٥ – طائرٌ في غابةٍ مشتعلهْ.

فاعلاتن / فاعلاتن / فَعِلن

١٢٦ – وطني راكضٌ ورائي كنهرٍ من دمٍ جبهة الحضارةِ

فَعِلاتن مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِ

١٢٧ – قاعُ طحلبيٌّ لملمت تاجاً تقمَّصتُ سراجاً هامت

لاتن / فاعلاتن / مُستَفْعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مُسْتَفْ

١٢٨ – دمشق حَنت بغدادُ سيفُ التاريخ يُكْسَرُ في وجه بلادي

عِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن

١٢٩ – مَن الحريقُ من الطوفانُ؟

مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعِ

١٣٠ – كنتِ الصحراء حين أسرتُ الثلج فيكِ انشطرتُ مثلك رملاً

لاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن

١٣١ – وضباباً صرختُ أنتِ إلهٌ لأرى وجهه لأمحوَ ما يجمع بيني

فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن

١٣٢ – وبينه قلتُ جاسدتك أنتِ الشقُّ المليء بأمواجي أنا الليلُ

مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُ

١٣٣ - حافياً حين أدخلتكِ في سُرَّتي تناسلتِ في خطوي طريقاً

تَفْعِلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن

١٣٤ - دخلتِ في مائيَ الطِّفل استضيئي تأصّلي في متاهي

متَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن

١٣٥ - خدَرٌ مثمرٌ يعرِّش حول الرأس حلمٌ تحت الوسادة أياميَ

فَعِلاتن / متفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فَعِ

١٣٦ - ثقبٌ في جيبيَ اهترأ العالَمُ حوَّاء حامِلٌ في سراويليَ

لاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن / فَعِ

١٣٧ - أمشي على جليدِ

لاتن / مُتَفْعِلن / فَ

١٣٨ - ملذَّاتيَ أمشي بين المحيِّر والمعجزِ أمشي في وردةٍ

عِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن

١٣٩ - زهراتُ اليأس تذوي والحزن يصدأ جيشٌ من وجوهٍ

فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن

١٤٠ - مسحوقةٍ يعبر التاريخ جيشٌ كالخيط أسْلَم واستسلَم، جيشٌ

مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن

١٤١ - كالظِّل أركض في صوت الضحايا وحدي على شفة

مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فعِلا

١٤٢ - الموت كقبرٍ يسيرُ في كرةِ الضوءِ

تن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فا

١٤٣ - انصهرنا دَمُ الأحباء كالأهداب يحمي سمعتُ نبضكِ في

عِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلا

١٤٤ - جلديَ، هل أنتِ غابةٌ؟ سقط الحاجزُ، هل كنتِ حاجزاً؟

تن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن

١٤٥ - سأل النورس خيطاً في البحر يغزله الرُّبانُ غنّى ثلج المسافر

فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فَعِ

١٤٦- شمساً لا يراها، هل أنتِ شمسيَ؟ شمسي ريشةٌ تشرب

لاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْ

١٤٧- المدى سمع الضّائع صوتاً، هل أنتِ صوتيَ؟ صوتي زمني

عِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلا

١٤٨- نبضك الشهيُّ ونهداك سوادي وكل ليلٍ بياضي

تن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فَعِلاتن / متَفْعِلن / فاعلاتن

١٤٩- زحفت غيمةٌ فأسلمتُ للطوفان وجهي وتهتُ في أنقاضي...

فعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فَعْلاتن

١٥٠- هكذا أحببتُ خيمه

فاعلاتن / فاعلاتن

١٥١- وجعلت الرَّملَ في أهدابها

فعِلاتن / فاعلاتن / فاعلن

١٥٢- شجراً يمطر والصحراء غيمَهْ

فَعِلاتن / فعِلاتن / فاعلاتن

١٥٣- قلتُ: هذي الجرَّة المنكسرة

فاعلاتن / فاعلاتن / فَعِلن

١٥٤- أمّة مهزومةٌ، هذا الفضاءْ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعِلانْ

١٥٥- رَمَدٌ، هذي العيونْ

فعِلاتن / فاعِلانْ

١٥٦- حُفَرٌ، قلت الجنون

فعِلاتن / فاعِلانْ

١٥٧- كوكبٌ مختبئٌ في شجره

فاعلاتن / فَعِلاتن / فعِلن

١٥٨- سأرى وجه الغرابْ

فَعِلاتن / فاعِلانْ

١٥٩- في تقاطيع بلادي، وأسمّي

فاعلاتن / فعِلاتن / فَعِلاتن

١٦٠- كَفَنا هذا الكتابْ

فَعِلاتن / فاعِلانْ

١٦١- وأسمِّي جيفةً هذي المدينه

فعِلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

١٦٢- وأسمِّي شجرَ الشام عصافير حزينه

فَعِلاتن / فعِلاتن / فعِلاتن / فَعِلاتن

١٦٣- ربما تولَدُ بعد التّسميهْ

فاعلاتن / فعِلاتن / فاعلن

١٦٤- زهرة أو أغنيةْ،

فاعلاتن / فاعلن

١٦٥- وأسمِّي قمرَ الصحراء نخلهْ

فعِلاتن / فعِلاتن / فاعلاتن

١٦٦- ربما استيقظت الأرض وعادت

فاعلاتن / فعِلاتن / فعِلاتن

١٦٧- طفلةً أو حلْم طفلهْ

فاعلاتن / فاعلاتن

١٦٨- لم يعد شيءٌ يغنِّي أغنياتي:

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

١٦٩- سيجيء الرافضونْ

فعِلاتن / فاعِلانْ

١٧٠- ويجيء الضوء في ميعادِه...

فعِلاتن / فاعلاتن / فاعلن

١٧١- لم يعد غيرُ الجنونْ

فاعلاتن / فاعلانْ

١٧٢- هل لتاريخيَ في ليلكَ طفلٌ

فاعلاتن / فعِلاتن / فَعِلاتن

١٧٣- يا رمادَ المدفأه

فاعلاتن / فاعلانْ

١٧٤- غضبُ الثورة جمرٌ عاشقٌ

فَعِلاتن / فَعِلاتن / فاعلنْ

١٧٥- وأغانيّ امرأةْ:

فعِلاتن / فاعلن

١٧٦- هل لتاريخيَ في ليلكَ طفلٌ؟

فاعلاتن / فَعِلاتن / فَعِلاتن

١٧٧- ألغبارُ التراثيّ في العظم ألجأُ ؟ هل يُلجِئُ الغبارْ؟

فاعلاتن / فعولن / فعولُ / فعولن / مُتَفْعِلانْ

١٧٨- لا مكانٌ ولا ينفع الموتُ... هذا دُوارْ

فاعلاتن / فعولن / فعولن / فعولْ

١٧٩- من يرى جثّة العصور على وجهه ويكبو لا حِراكُ

فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن / مستفعلن / فا

١٨٠- يحسُّ الكهولَهْ

عِلاتن / فعولن

١٨١- حلْمةً للطفولَهْ.

فاعلاتن / فعولن

١٨٢- قادِرٌ أنْ أغيِّر: لغْمُ الحضارة – هذا هو اسمي

فاعلاتن / فعولُ / فعولن / فعولُ / فعولن / فعولن

١٨٣- عُدْ إلى كهفكَ التواريخُ أسرابُ جرادٍ، هذا التاريخُ

فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / فَعْلاتن / فاعِ

١٨٤- يسكن في حضن بغيٍّ يجترُّ يشهق في جوف أتانٍ ويشتهي عفَنَ

لن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فعِلا

١٨٥- الأرض ويمشي في دُودةٍ عُد إلى كهفكَ واخفض عينيكَ

تن / فَعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مستَفْعِ

١٨٦- ألمح كِلْمَهْ

لن / فَعِلاتن

١٨٧- كلنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امرؤُ القيس هزَّها والمعرّي

فاعلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن

١٨٨- طفلُها وانحنى تحتها الجُنَيْدُ انحنى الحلاج والنِّفّري

فاعلاتن / فعولن / متَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْ

١٨٩- روى المتنبي أنها الصَّوت والصَّدى أنتَ مملوكُ

عِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن / فا

١٩٠- هيَ المالكُ الملاكُ غدُ الأمة فيها كبذِرَةٍ

عِلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن

١٩١- عُدْ إلى كهفكَ

فاعلاتن / فَعِ

١٩٢- ماذا؟ نَفَوهُ أو قتلوهُ؟

لاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن

١٩٣- قتلوهُ... لا لن أحدّث عن موتي صديقي: رِيفٌ من الزَّهَر

فَعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مستَفْعلن / فعِلا

١٩٤- الأصفر حولي لكن سأكتب عن آخر غصنٍ في أرزةِ

تن / فعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن

١٩٥- البيت عن رفٍّ يمامٍ يجرّ سَجّادة الليل عن الحلْم عالياً

فاعلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن

١٩٦- كبُروجٍ

فَعِلاتن

١٩٧- قتلوهُ لا لن أفوهَ بأسماء شهودٍ أو قاتلينَ ولن أبكي

فعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فا

١٩٨- سأبكي لأمةٍ وُلدت خرساء للتّمِّ حاضناً زرقة الشطآن يبكي:

عِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن

١٩٩- لِمَ البكاء على طفلٍ على شاعرٍ؟ سأكتب عن آخر فَيْءٍ

مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فَعِلاتن

٢٠٠- لأرزة البيت عن رفّ حمامٍ يجر سجّادة الليل عن الحلم عالياً

مُتَفْعلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن

٢٠١- كجبالٍ.

فَعِلاتن

٢٠٢- وضعَ السيّدُ الخليفة قانوناً من الماءِ شعبُه المرَقُ الطّينُ

فعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فَ

٢٠٣- سيوفٌ مصهورةٌ وضع السيّد تاجاً مُرصَّعاً بعيون الناس

عِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعِ

٢٠٤- هل هذه المدينة آيُ؟ هل ثياب النساء من ورق المصحفِ

لاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فَعِ

٢٠٥- أدخلت محجري

لاتن / مُتَفْعلن

٢٠٦- في مضيقٍ حفرتْه الساعاتُ ساءلتُ هل شعبيَ نهرٌ بلا مصبٍّ؟

فاعلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فا

٢٠٧- أغنِّي

عِلاتن

٢٠٨- لُغَة النصْل أصرخُ انْثقب الدهر وطاحت جدرانُه

فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن

٢٠٩- بين أحشائي تقيَأتُ لم يعد ليَ تاريخٌ ولا حاضرٌ

فاعلاتن / فاعلاتن / متَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْ

٢١٠- أنا الأرَقُ الشمسيُّ والفُوهة الخطيئة والفعلُ انتظرْني

علن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن

٢١١- يا راكبَ الغيم أشيائيَ تغوى والشمس تخبط أطرافي أنا

مستفعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلا

٢١٢- الساكنُ المدى والمزامير أنا الغصنُ لاجئاً: أَصْغِ هل تسمع هذا

تن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن / فَعِلاتن

٢١٣- النواح في كبد العالم؟ أُصغي للموت بين

مُتَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فَ

٢١٤- تجاعيدي هَذينا

علاتن / فاعلاتن

٢١٥- هذيتُ كي أحسنَ الموت اصطفيتُ النهدين بين تقاليديَ

مُتَفْعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فَعِ

٢١٦- هل جلدكِ السقوط هل الفخذان جرحٌ ملأتهُ التأمَ

لاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلا

٢١٧- العالمُ هل أنتِ مقلعُ الليل في جلديَ؟ فأسي مسنونة

تن / فعِلاتن / متَفْعلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مستفعلن

٢١٨- صرتُ نبعاً آخراً ضفّتي تفيضُ ذراعاك اغترافٌ قوسُ حلمتكِ

فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فَعِ

٢١٩- وجهي صخَبٌ طائرٌ تقاسمَهُ الصوت اسْأليني أُجِبْ...

لاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْ

٢٢٠- تكلَّمَ جَفْرٌ رصدتني خيوله انطفأ الهمسُ، أعندي أعندَكِ الآن

علن / فعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعِ

٢٢١- ما يُهمسُ؟ نارٌ ملجومةٌ سفُنٌ تجنَحُ بحرٌ مروّضُ

لاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن

٢٢٢- فتح النورس عينيه أغلقي نَسي الفتِحةَ في

فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فعِلا

٢٢٣- ريشه المشعّثِ ماءٌ وشرارُ لو كان لو عرف الرعد لو

تن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فَعِ

٢٢٤- الرَّعد في يديَّ

لاتن / مُتَفْعلن / فَ

٢٢٥- هُدوءاً هذه قُبَّةٌ وسُكنايَ في فُوهَة نَهِدٍ أظلّ أحفر لو

عِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فعِلا

٢٢٦- غيّرت لو غيّر الغبارُ عذاراهُ لو النارُ همزةٌ...

تن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن

٢٢٧- ذُبْتِ في جنسيَ جنسي بلا حدودٍ ولا سيفٍ تلاشَيْ لاشِي

فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُسْتَفْ

٢٢٨- تلاشيتُ وجهٌ واحدٌ نحن لا قميصيَ تفّاحٌ ولا أنتِ جنّةٌ نحن

عِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فا

٢٢٩- حقلٌ وحصادٌ والشمس تحرسُ أنْضجْتُك جيئي من ذلك

علاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن

٢٣٠- الطرف الأخضر هذا قطافنا جسدانا زارعٌ حاصِدٌ

فعِلاتن / فعِلاتن / متَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْ

٢٣١- وحيدةَ أعضائيَ جيئي من ذلك الطَّرَف استحضرتُ

علن / فعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعِ

٢٣٢- موتي وسَلسليني ملكْنا جَمْرةَ الوقتِ والحنين ملكنا رَغَد الكون

لاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُ

٢٣٣- وهو يلتحف الناس اهتدينا...

تَفْعلن / فعِلاتن / فعولن

٢٣٤- قرأتُ في ورقٍ أصفرَ أنّي أموت نفياً تنوَّرتُ الصَّحارى

مُتَفْعلن / فعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فاعلاتن

٢٣٥- شعبي يشطّ... نبشنا كلماتٍ دفينةً طعمها طَعمُ

مستفعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فا

٢٣٦- العذارى دمشق تدخل في ثوبيَ خوفاً حباً تخالط

عِلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فَعِ

٢٣٧- أحشائيَ تلغو...

لاتن / فَعِلاتن

٢٣٨- لفظتِ جلدكِ خلّي شفتيك اصهريهما بين أسناني أنا الليل

مُتَفْعلن / فعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُ

٢٣٩- والنهارُ أنا الوقتُ انصهرنا تأصّلي في متاهي...

تَفْعِلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن

٢٤٠- هكذا أحببتُ خيمه

فاعلاتن / فاعلاتن

٢٤١- وجعلتُ الرَّمل في أهدابها

فعِلاتن / فاعلاتن / فاعلن

٢٤٢- شجراً يمطر والصحراء غيمَهْ

فعِلاتن / فَعِلاتن / فاعلاتن

٢٤٣- .....

.....

٢٤٤- .....

.....

٢٤٥- .....

.....

٢٤٦- ورأيت البحر يأتي في ضباب المدخنه

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

٢٤٧- هائجاً يهمس:

فاعلاتن / فَعِ

٢٤٨- مَن كوَّننا

لاتن / فَعِلا

٢٤٩- .....

.....

٢٥٠- .....

.....

٢٥١- .....

.....

٢٥٢- نادرٌ أن ينطقَ البحرُ ولكن

فاعلاتن / فاعلاتن / فَعِلاتن

٢٥٣- نطقَ البحرُ: يبسنا

فعِلاتن / فَعِلاتن

٢٥٤- يبس التاريخ من تكراره

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلن

٢٥٥- في طواحين الهواءْ

فاعلاتن / فاعِلانْ

٢٥٦- .....

.....

٢٥٧- .....

.....

٢٥٨- والنساء ارتَحْنَ في مقصورةٍ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

٢٥٩- ينتشلن الليلَ من آبارِه

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

٢٦٠- ويُخيّطن السماءْ

فَعِلاتن / فاعِلانْ

٢٦١- ويغنّين: عليٌّ لَهبٌ

فعِلاتن / فعِلاتن / فَعِلن

٢٦٢- ساحرٌ مشتعلٌ في كل ماءْ

فاعلاتن / فَعِلاتن / فاعلانْ

٢٦٣- ويسائلن السماء:

فعِلاتن / فاعلانْ

٢٦٤- نجمةٌ أو مومياءْ

فاعلاتن / فاعلانْ

٢٦٥- هذه الأرضُ؟

فاعلاتن / فَ

٢٦٦- ويفْتقنَ السّماء

عِلاتن / فاعِلانْ

٢٦٧- ويرقِّعن السماء

فعِلاتن / فاعلانْ

٢٦٨- قَبَر الدجّالُ في عينيه شعباً

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

٢٦٩- نَبشَ الدّجال من عينيه شعباً

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

٢٧٠- وسمعناه يصلّي فوقَه

فعِلاتن / فعِلاتن / فاعلن

٢٧١- ورأيناه يحيّيه ويجثو

فعِلاتن / فعِلاتن / فعِلاتن

٢٧٢- ورأينا

فعِلاتن

٢٧٣- كيف صار الشعب في كفّيه ماء

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلانْ

٢٧٤- ورأينا

فعِلاتن

٢٧٥- كيف صار الماء طاحونَ هواءْ.

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلانْ

٢٧٦- جزُرٌ للهيب تصعدُ فيها آسيا يصعدُ الغدُ انطفأت

فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلا

٢٧٧- شمسٌ حلمنا بغير ما هجسَ الليل نهاري يقاسُ

تن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِ

٢٧٨- باللَّهبِ استصرختُ صوتُ الشعوب يفتتحُ الكونَ

لن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فَ

٢٧٩- ويُغوي

عِلاتن

٢٨٠- لستُ الرمادَ ولا الريحَ

مستَفْعلن / فعِلاتن / فَ

٢٨١- سريري أشهى وأبعدُ أقفاصُ دروبٌ مهجورَةٌ

عِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن

٢٨٢- فرسُ الماضي رمادٌ وصبغةُ الله لونٌ آخرٌ

فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فاعِلا

٢٨٣- لا يَدُ عليَّ

تن / مُتَفْعلن / فَ

٢٨٤- عليٌ أبدُ النار والطفولةِ هل تسمع برق العصور

عِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِ

٢٨٥- تسمع آهاتِ خطاها؟ هل الطريقُ كتابٌ أو يدٌ؟ إصبعُ

لن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْ

٢٨٦- الغبار كدرويشٍ يغنّي ملكَ الأساطير هاتوا وطناً قرّبوا

علن / فعِلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْ

٢٨٧- المدائن هزّوا شجر الحلم غيّروا شجر النوم كلامَ السماء

علن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعِ

٢٨٨- للأرضِ

لن / فاعِ

٢٨٩- طفلٌ تائهٌ تحت سرّةِ امرأةٍ سوداء بحثاً

لاتن / فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فَعِلاتن / فاعلاتن

٢٩٠- طفل يشبُّ

مستفعلن / فَ

٢٩١- وللأرض إلهٌ أعمى يموت...

عِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فَ

٢٩٢- سلامُ

عِلاتن /

٢٩٣- لوجوهٍ تسير في وحدة الصحراء للشرق يلبس العشب

فعِلاتن / مُتَفْعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فاعِ

٢٩٤- والنارَ سلامٌ للأرض يغسلها البحر سلامٌ لحبّها...

لاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فَعِلاتن / مُتَفْعلن

٢٩٥- عُرْيكَ الصاعقُ أعطى أمطاره يتعاطانيَ رعدٌ في نهديَ

فاعلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن / فَعِلاتن / فَعِلاتن / مستفعلن

٢٩٦- اخْتمرَ الوقت تَقدَّمْ هذا دمي أَلقُ الشرق اغترفِني وغِبْ

فَعِلاتن / فعِلاتن / مستفعلن / فعِلاتن / فاعلاتن/ مُتَفْ

٢٩٧- أضِعْني لفخذيك الدويّ البرق اغترفْني تبطّنْ جسَدي

علن / فاعلاتن / فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فَعِلا

٢٩٨- ناريَ التوجّه والكوكب جرحي هدايةٌ أتهجَّى...

تن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعلن / فَعِلاتن

٢٩٩- أتهجَّى نجمةً أرسمُها

فَعِلاتن / فاعلاتن / فعلِنْ

٣٠٠- هارباً من وطني في وطني

فاعلاتن / فَعِلاتن / فعلِنْ

٣٠١- أتهجَّى نجمة يرسمها

فَعِلاتن / فاعلاتن/ فَعِلنْ

٣٠٢- في خطى أيامه المنهزمة

فاعلاتن / فاعلاتن / فَعِلنْ

٣٠٣- يا رماد الكلمة

فاعلاتن / فعِلنْ

٣٠٤- هل لتاريخي في ليلك طفلٌ؟

فاعلاتن / فَعِلاتن / فعِلاتن

٣٠٥- لم يَعُدْ غيرُ الجنونْ

فاعلاتن / فاعِلانْ

٣٠٦- إنني ألمحهُ الآنَ على شبّاك بيتي

فاعلاتن / فعِلاتن/ فعِلاتن / فاعلاتن

٣٠٧- ساهراً بين الحجار الساهره

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلنْ

٣٠٨- مثل طفلٍ علَّمته الساحره

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلنْ

٣٠٩- أنَّ في البحر امرأةْ

فاعلاتن / فاعلنْ

٣١٠- حمَلتْ تاريخه في خاتمٍ

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلنْ

٣١١- وستأتي

فَعِلاتن

٣١٢- حينما تخمد نارُ المدفأة

فاعلاتن / فعِلاتن / فاعلنْ

٣١٣- ويذوب الليل من أحزانِه

فَعِلاتن / فاعلاتن / فاعلنْ

٣١٤- في رماد المدفأه...

فاعلاتن / فاعلن

٣١٥-... ورأيت التاريخ في رايةٍ سوداء يمشي كغابةٍ لم

فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فا

٣١٦- أُؤرّخْ

عِلاتن /

٣١٧- عائشٌ في الحنين في النار في الثورة في سحر سُمِّها

فاعلاتن / مُتَفْعِلن / فاعلاتن / فعِلاتن / مُتَفْعِلن

٣١٨- الخلاّقِ

فَعْلاتن

٣١٩- وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي...

فعِلاتن / مُتَفْعِلن / فعِلاتن / فاعلاتن / مُتَفْعلن / فَعْلاتن

نتائج البحث:

يبدو واضحاً أن قصيدة (هذا هو اسمي) تكاد تصلح أن تكون أنموذجاً متقدّماً للقصائد التي تُستخدم فيها تفعيلتان تتناوبان الحضور تجاوراً وتباعداً في بنية إيقاعية حلزونية تكشف عن رحابة الموسيقى الشعرية في التفعيلات العروضية المعروفة، وتبين عن قدرتها على مسايرة التشكيل الفني الجديد في الشعر المعاصر، والخروج عن نمطية البناء الموسيقي التقليدي الرتيب الذي يقع فيه شعر التفعيلة الواحدة أحياناً، وشعر الشطرين غالباً.

وقد تبيّن أن سبب وقوع الباحثين في أحكام فنية غير صحيحة تجاه مسألة البنية الإيقاعية في هذه القصيدة هو حداثة استخدام تفعيلتين في القصيدة الواحدة بأسلوب مغاير للتوقع؛ أي ليس بتعاقب متكرر بين التفعيلتين، فأدت هذه المغايرة إلى بناء إيقاعي مختلف يوحي للدارس بأن أدونيس استخدم التفعيلة (فاعلن وفعولن) مثلاً، وكان يفوت على الدارسين تقطيع القصيدة كلّها عروضياً حتى يتحققوا من توقعاتهم.

كما ثبت من استعراض فاعلية (فاعلاتن ومستفعلن) أنهما تملكان طاقة إيقاعية هائلة عندما يُستخدمان في تعاقب غير منتظم في السطر الشعري الواحد، ومن الواضح أن أدونيس لم يستخدم من زحافاتهما سوى نصف زحافات كل تفعيلة منهما، لكن النسق الإيقاعي كان خصيباً وغنياً في القصيدة التي بلغ عدد التفعيلات فيها ألفاً ومئتين وستّاً وعشرين تفعيلة. وبذلك تشكل هذه القصيدة مع مثيلاتها الطوال (الوقت، والبرزخ، والبهلول، ومقدمة لتاريخ ملوك الطوائف وغيرها) نقلة جديدة في حجم القصيدة العربية المعاصرة من منحى، وفي تجاوز التقليد الإيقاعي الموروث من منحى آخر.

تصلح هذه القصيدة أن تكون كذلك مثالاً ساطعاً على القصيدة التي كتبت لتقرأ لا لتنشد؛ بمعنى أن قصيدة (هذا هو اسمي) سجّلت إضافة متميزة للكتابة الشعرية الجديدة التي غادرت خطابها الشفاهي، بسبب غزارة المؤثرات الشكلانية في هيكلية القصيدة، فأدونيس استخدم فواصل غير مألوفة بين الجمل الشعرية مثل علامة (/) في الطبعات الأولى ثم عاد ووضع عوضاً عنها فواصل فراغية في الطبعة التي اعتمدتها الدراسة طبعة ١٩٩٦م، ومثل توزيع القصيدة على عنوانات، وتعميق اللون في بعض العبارات الشعرية التي توحي بمركزي الرؤيا ودلالاتها.

أكّدت القصيدة تأكيداً جليّاً أن الشعر يعطي الشعراء فسحة تكاد تكون غير محددة في زحزحة العلاقات اللغوية نحواً وصرفاً عن صياغاتها الموروثة، وإبداع علاقات لغوية جديدة غير مألوفة لكنها منسجمة مع طبيعة الحرية الفنية الممنوحة للبناء الشعري القديم، ولكن أدونيس قدّم صوراً جديدة لما يمكن أن أسميه تطويع الزحاف على غرار ما فعل بفعولن التي هي في الأصل (مستفعلن) ولكنها مخبونة مقصورة، فجعلها (فعولُ) و(فعولْ) و(فعو).

كان أدونيس مخلصاً لنزعته الفنية في التمرد على البنية الموسيقية الخارجية (الوزن) لتحريك القدرة الإيقاعية في التفعيلات، وقد أثبتت قصائده الأخريات الطوال أن اتجاهه هذا شكل علامة فارقة في حركة الشعر العربي المعاصر.

فمن جانب آخر فإن وفاء أدونيس لثورته الشعرية عبر النماذج التي قدّمها في مجلّده من القصائد الموزونة أكّد أن إيقاع الشعر العربي القديم غنيّ بطاقة الإيقاع ويمتلك سمة الخصب والتكاثر والتجدد والإضافة، إنما العيب في قصور مواهب الشعراء عن اكتشاف تلك الطاقة الخلّاقة.

وبهذا يكون أدونيس أحرج الغنائية المستهلكة في القصيدة العربية القديمة، ورفعها إلى مستوى الرؤيا الشعرية الجديدة المنسجمة مع ماهية التثوير الفني الشعري لغة وإيقاعاً وصورة وانفعالاً. وأحرج الدارسين المتعجّلين في إصدار الأحكام، وأحرج فوق ذلك كله المتلقي العربي من خلال ما يترتب على البنية الجديدة من تجريد وغموض وذهنية وتشتيت حواس، وتَخَلٍّ عن وظيفة التلقي السماعي إلى البصري.

إن البنية الإيقاعية الجديدة في قصيدة (هذا هو اسمي) تمثل فرادة أدونيس وجسارته الخبيرة في إمكانات موسيقى الشعر العربي، ففي القصيدة –كما رأينا– ما زاد على مئة موضع من (التدوير) الذي رفضته نازك الملائكة في شعر التفعيلة، ولكن أدونيس أثبت بطلان هذا الرأي تطبيقياً.

يضاف إلى ذلك كله فإن القصيدة تشير بصورة لامعة إلى أن طبيعة الشعر الذي تبدو فيه (الذات) مركزاً لرؤيا القصيدة، إنما تتكاثر فيها عناصر خطاب المتكلم تكاثراً واسعاً على غرار ما لمسناه من استخدام غزير لياء المتكلم وتاء المتكلم، وهو استخدام عزّز حضور تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن بتلك الصورة الفريدة المغامرة.

في ضوء ذلك كله، أخلص إلى القول إن إيقاع تفعيلتي فاعلاتن ومستفعلن في هذه القصيدة (الغابة الغامضة الواسعة) حقّق انسجاماً ناجحاً مع مختلف المؤثرات الشكلانية من جهة، ومع جوهر الرؤيا الشعرية المفتوحة على الذهول والانخطاف ولذة الاستبصار والتشوّف، بخروج مقصود ومدروس عن النسق الموسيقي العربي المتداول من جهة أخرى.

إن الحراك الإيقاعي في هذه القصيدة أشبه بأداء مُغَنٍّ محترف ينطلق من

(القـرار) فيرنّـم ويمـدّ الأزمنة الصوتيـة ويقطعها ويستحدث العُـرَب حتى تخاله أحـدث نشازاً وخروجاً على المقـام، فإذْ به يعود إلى (الجواب) بمهارة أقرب إلى لذة الاستعراض، فيتركك مندهشاً ذاهلاً لطربه مع نفسه وليس لطربك أنت.

الهوامش

١- عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ط٣،القاهرة،، دار الفكر العربي، ١٩٧٨، ص ٦٦.

٢- نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٦٢-١٩٧٤.

٣- اسمه الحقيقي علي أحمد سعيد، شاعر سوريّ ولد عام ١٩٣٠م في قرية قصّابين قرب اللاذقية، له أربع عشرة مجموعة شعرية، وأحد عشر كتاباً نقدياً، وما يزيد على عشرة أنواع من المختارات الشعرية، وثلاثة عشر عملاً مترجماً. ينظر تفصيل ذلك في الأوراق الأولى لديوان (هذا هو اسمي) وقصائد أخرى (مجلد القصائد الموزونة)، دمشق، دار المدى، ١٩٦٦. كما ينظر **زمن الشعر**، أدونيس، بيروت، دار الساقي، ٢٠٠٥، ففيه حديث مهم عن حياة أدونيس، ص ٣٧٧-٣٨١.

٤- بيروت، دار العودة، ١٩٦٧.

٥- بيروت، دار العودة، ١٩٧٢.

٦- صدر منه الطبعة السابعة في أربعة أجزاء، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٤م.

٧- القصائد هي: مجنون بين الموتى (١٩٥٧)، البعث والرماد (١٩٥٨)، وحده اليأس (١٩٥٨)، أرواد يا أميرة الوهم (١٩٥٩)، تتبَّع علي الشرع رحلة أدونيس الأدبية بصورة وافية في عقدي الخمسينيات والستينيات في كتابه **بنية القصيدة القصيرة**، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٨٧، ص ٧-٤١.

٨- يقول عبد الواحد لؤلؤة «أثار بروز أدونيس في الساحة الأدبية في بيروت العصر الذهبي في الخمسينات والستينات عدداً من التشنجات النقدية والتجمعات الفكرية معه أو عليه... هذا يقول إنه ضد التراث وذاك يقول إنه من أتباع السياسة الفلانية وآخر يلوّح بسرقات الشاعر». ينظر **شواطئ الضياع**، عبدالواحد لؤلؤة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩، ص ٣٧.

٩- أدونيس، **زمن الشعر**، بيروت، دار الساقي، ط٦، ٢٠٠٥، ص ٤٦. كرر أدونيس هذه المقولة في الكتاب نفسه، ص ٦١.

١٠- المرجع السابق، ص ٨٥.

١١- المرجع نفسه، ص ١١٦.

١٢- المرجع نفسه، ص ٢٨.

١٣- المرجع نفسه، ص ١٤٥.

١٤- المرجع نفسه، ص ١٥١.

١٥- صحيفة النهار، عدد ٧٢٣٠ في ١٠ تموز، ١٩٥٩، ورد هذا القول منقولاً من الصحيفة في كتاب **زمن الشعر**، مرجع سابق، ص ١٥٠.

١٦- **زمن الشعر**، مرجع سابق، ٨١.

١٧- المرجع السابق، ١٥٧.

١٨- المرجع نفسه، ٢٠٠.

١٩- المرجع نفسه، ١٧٦.

٢٠- المرجع نفسه، ١٥٥.

٢١- المرجع نفسه، ١٧٥.

٢٢- المرجع نفسه، ١١١.

٢٣- المرجع نفسه، ١١١.

٢٤- هذا المقتبس تلخيص لمقتبسين أوردهما بسام قطوس في كتابه **استراتيجيات القراءة**، القاهرة، عالم الكتب، (٢٠٠٥)، ص ٢٧، والمقتبسان في الأصل من **كتاب معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، عبدالله إبراهيم وآخرون، بيروت، المركز الثقافي العربي، (١٩٩٠)، ص ١١٤-١١٦.

٢٥- المرجع نفسه، ٢٧٣.

٢٦- ينظر كتابه في هذا الموضوع: **البنية الإيقاعية في الشعر العربي**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، (١٩٨٧).

٢٧- مثل كتاب **في الشعرية**، كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، (١٩٨٧)، الذي بحث فيه مسألة استخدام أدونيس لتفعيلتي فاعلن وفعولن بالاستناد إلى مفهوم الفجوة: مسافة التوتر الإيقاعي.

٢٨- أدونيس، (**هذا هو اسمي**) **وقصائد أخرى**، بيروت، دار الآداب، (١٩٨٠).

٢٩- دمشق، دار المدى، (١٩٩٦). يقول أدونيس «آثرت أن أنشر أعمالي الشعرية بترتيب آخر، القصائد القصيرة في مجلد، والقصائد الطويلة في مجلد، والنصوص غير الموزونة في مجلد»، ينظر ص ١١ من ديوان (**هذا هو اسمي**) الهامش السابق.

٣٠- يُنظر القصيدة في الديوان، ص ٢٤٩.

٣١- الديوان، ص ٣٣.

٣٢- الديوان، ص ٤١.

٣٣- على غرار فصل الصعود في قصيدة تحولات الصقر، الديوان ص ١٠٤-١٠٨.

٣٤- ينظر على سبيل المثال، محمد العياشي كنوني، **شعرية القصيدة المعاصر**، إربد، عالم الكتب الحديث، ص ٢٨٧-٢٩٠. وينظر كذلك راوية يحياوي، **شعر أدونيس: البنية والدلالة**، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٨.

٣٥- مي خزامى صبري زوجة أدونيس.

٣٦- خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٧٩، ص ١١٣.

٣٧- المرجع نفسه، ص ١١٦.

٣٨- المرجع نفسه، ص ١١٦.

٣٩- ينظر القصيدة في الديوان، ص ٢٢٦.

٤٠- ينظر السطران رقما ستين وواحد وستين من القصيدة في آخر البحث.

٤١- ينظر الأسطر الشعرية من السطر رقم ستين إلى السطر الحادي والسبعين، وبالطبع إلى نهاية القصيدة بحسب ما سيثبته البحث.

٤٢- في كتابه **الاتجاهات الحديثة في الشعر العربي المعاصر**، بيروت، مؤسسة نوفل، ١٩٨٠.

٤٣- أورد الباحث مقطعاً من القصيدة يبدأ من «وقفتْ خطوة الحياة... إلى تمائم»، ينظر القصيدة في آخر البحث، والمرجع السابق، ص ٣١٢.

٤٤- المرجع السابق، ص ٣١٢.

٤٥- أورد جيدة رأي جمال الدين في المرجع السابق، ص ٣١٢، وكان نقله ذاك الرأي لجمال الدين عن مجلة الراية الأدبية في النجف، عدد (١)، سنة (٢)، ص ١٠٤. بحسب جيدة.

٤٦- المرجع نفسه، ص ٣١٢-٣١٣.

٤٧- مرجع سابق.

٤٨- المرجع نفسه، ص ٥٢-٥٣.

٤٩- التبريزي، **الوافي في العروض والقوافي**، ط٤، تحقيق فخر الدين قباوة، دمشق، دار الفكر، ١٩٨٦. ص ١٤٣، ينظر كذلك مناقشة هذه القضية في بحثين محكمين الأول بعنوان الوتد، خلف الخريشة، مجلة دراسات، ع١، مجلد ٣٠، شباط، الجامعة الأردنية، عمان، ٢٠٠٣، ص ١-٧. والثاني لصاحب هذا البحث بعنوان تحولات فاعلن في الشعر المعاصر، المجلة الأردنية للغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، مج٢، ع٢، نيسان، ٢٠٠٦، ص ١٠٧. ويقول ابن عبد ربه: «ولا يدخل الزحاف في شيء من الأوتاد وإنما يدخل في الأسباب خاصة»، ينظر ابن عبد ربه الأندلسي، **الأعاريض والقوافي**، وهو كتاب الجوهرة الثانية من العقد الفريد لكن كرم بستاني شرحه وأفرده في كتاب اسمه **الأعاريض والقوافي**، بيروت، دار صادر، ١٩٥٣م، ص ٩.

٥٠- ينظر هذه المسألة **في الوافي في العروض والقوافي**، مرجع سابق، ص ١٤٢. وفعولن زحاف مزدوج من الخبن والطيّ ترد في تفعيلة مستفعلن في مخلع البسيط، ينظر **علم العروض والقافية**، عبدالعزيز العتيق، بيروت، النهضة العربية، د.ت، ص ٥١.

٥١- المرجع السابق، ص ٥٩.

٥٢- بعنوان «**بنية اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة، الخطاب الشعري عند أدونيس**

نموذجـاً، للطالبـة انتصار الخليل، جامعة دمشق، فـي ٢٠١١/٢/١٩م كان الباحث أحد أعضاء لجنة التحكيم.

٥٣- المرجع نفسه، ص ٢٣٢، ٢٣٣.

٥٤- المرجـع نفسـه، صـ ٢٣٤، والمقتبس مـن **الاتجاهات الجديدة في الشعـر العربي المعاصر**، عبدالرحمن جيدة، مرجع سابق، ص ٣١١.

٥٥- المرجع نفسه، ص ٢٢٥-٢٢٦، أما رأي (جيدة) فهو في كتابه في الهامش السابق، ص ٣١٠.

٥٦- ينظر المرجع نفسه، ص ٢٢٢.

٥٧- ينظر أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج٢، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٧١، ص ٣٧٥.

٥٨- ينظر **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، مرجع سابق، ص ٨٥.

٥٩- ينظـر **الوافـي في العروض والقوافي**، مرجع سابق، الصفحـات التي تتناول تلك البحور، ص ٤٥، ١٠٩، ١٣٩، ١٤٨، ١٥٥.

٦٠- ينظـر **الوافـي في العروض والقوافي**، مرجع سابق، الصفحـات التي تتناول تلك البحور، ص ٥٤، ١٠٢، ١٢٥، ١٣٣، ١٣٩، ١٥٥.

٦١- المرجع السابق، ص ١٣٩.

٦٢- المرجع السابق، ص ١٥٥.

٦٣- المرجع نفسه، ص ١٤٣.

٦٤- لا يجوز في مستفعلن الطيُّ لأن فاءه في هذا البحر أوسط وتد مفروق، والأوتاد لا يدخلها الزحاف إلا ما لحقه الخُرمُ، والزحاف لا يجوز إلا في الأسباب، ينظر **الوافي**، مرجع سابق، ص ١٤٣.

٦٥- ينظر قصيدة الثائر، وقصيدة مجنون بين الموتى، وغيرهما في الديوان.

٦٦- هذه الصورة مُشعَّثة، والتشعيث هو «حذف أحد متحركي الوتد فتصير فاعلاتن (فاعلن أو فاعلاتن، ولا يكـون إلا فـي الخفيـف أو المجتث، وإنمـا سُمّي المشعثّ لأنك أسقط مـن وتده حركة في غير موضعها فتشعّث الجزء) ينظر **الوافي**، مرجع سابق، ص ١٤٤. وقد سوَّغت لنفسي أن أعد هذه التفعيلـة مـن صور فاعلاتن وليس من صور مستفعلن التي يجـوز أن تأتي مشعثة أيضاً؛ ذلك أن عـدد تكـرار فاعلاتن وصورهـا يزيد على ضعف عدد تكرار مستفعلـن وصورها، كما أن فعْلاتن المشعثة أكثر ملاءمة لجوار أصلها السالمة في أغلب المواضع التي ورد فيها التشعيث.

٦٧- استخدم أدونيس في آخر السطر رقم (١٧٧)، صورة شاذة من زحافات مستفعلن لم يوردها علماء العروض، غير أنها تبدو منسجمة في النسق الإيقاعي التي وردت فيه.

٦٨- الديوان، ص ٦٧.

٦٩- الديوان، ص ٧١.

٧٠- الديوان، ص ٧٠.

٧١- ينظر الأسطر أرقام (٢٥، ٢٦، ٤٢، ٤٦.... إلخ).

٧٢- يُنظر الهامش رقم (٦٤). والمقصود أن مستفعلن مطوية هكذا (مُتْفَعِلن) لا تتجاور مع فاعلاتن.

٧٣- قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ١٠٨.

٧٤- المرجع السابق، ص ١١٢.

٧٥- الاتجاهات الحديثة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ٣١٢-٣١٣.

٧٦- جزء من التفعيلة في آخر السطر، والجزء الآخر في بداية السطر اللاحق.

٧٧- السطر رقم (٩٠) في القصيدة، ينظر الغرابة في السطرين ١٨، ٦٣.

٧٨- السطر الشعري رقم (٥) في القصيدة.

٧٩- السطر الحادي عشر من القصيدة.

٨٠- السطر الثالث والأربعون من القصيدة.

٨١- السطر الثاني والثمانون من القصيدة.

٨٢- السطر الخامس عشر بعد الثلاثمئة في القصيدة.

٨٣- السطر الثامن والتسعون بعد المئة في القصيدة.

٨٤- السطر السادس في القصيدة.

٨٥- عبدالعزيز بومسهولي، **الشعر والتأويل**، الدار البيضاء، المغرب، دار إفريقيا الشرق، ١٩٩٨، ص ٩٠-٩١.

٨٦- وردت في الديوان في السطر العاشر كلمة (جسدي) متحركة الياء، وهذا يقيناً خطأ طباعي، لأن تقطيعها والحالة هذه سيكون أربع حركات قصيرة متحركة [ب ب ب ب] وهو أمر غير وارد على كل احتمال، الديوان، ص ٢٢٣.

٨٧- **شعرية القصيدة العربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص ٢٦٣.

٨٨- المرجع نفسه، ص ٧٦.

٨٩- ابن جني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، بيروت، دار الكتاب العربي (د.ت)، ص ٣٩٢.

٩٠- زمن الشعر، مرجع سابق، ص ١٥٧.

٩١- زمن الشعر، مرجع سابق، ص ٢٠٠.

٩٢- الأسطر أرقام (١٢٦، ١٢٧، ١٢٨).

٩٣- الأسطر أرقام (٧٤، ٩٧، ١٢٦، ٤٢، ١٤٣، ٢٠١، ٢٤٣).

٩٤- السطر رقم ٧٨، ٣٠٨.

٩٥- السطر رقم ٤٥.

٩٦- زمن الشعر، مرجع سابق، ص ٢٨٠.

٩٧- حسين خمري، **نظرية النص**، ط١، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، (٢٠٠٧)، ص ٢٢٧.

٩٨ - هـذا استهـلال غريـب في استخـدام (الحال) هذه الكلمة التي هي اسم فاعـل بمعنى (أمحو) فجاءت (كلَّ) مفعـولاً بـه، و(ماحيـاً) اسـم فاعل نكرة مقتـرن بياء المتكلـم، ويحار الدارس كيف يخرّج استخدام الحال في هذا الموضع، فإذا اطمأن إلى أن العامل في الحال هنا معنوي يفيد الإشارة والتنبيه على أساس تقدير «(أنا) ما حياً كلَّ حكمةٍ» أو (جئتُ ما حياً كلَّ حكمة)، فهل (ماحياً) حال تقدمـت علـى الفعل العامل المقدّر (جئت) أم أن (ماحياً) حال سدّت مسَدَّ الخبر للمبتدأ المحذوف المقدّر بأنا؟ فهذا التقديم الغريب يحرج القاعدة النحوية غير أن الجرجاني (ت ٤٧١هـ/ ١٠٧٨م) - بحسـب حسـن الملـخ - أدرك أن التقديـم والتأخير ليسا دائماً للعناية والاهتمـام، وإنما يأتيان لتحريـر المعنـى وضبـط الدلالة، فقال الجرجانـي «واعلم أن من الخطأ أن يقسـم الأمر في تقديم الشـيء وتأخيـره قسميـن، فيجعـل مفيداً في بعض الـكلام وغير مفيد في بعض، وأن يعلل تارة بالعنايـة، وأخـرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب حتى تطرد لهـذا قوافيه، وكذلك سجعه؛ ذلك لأن مـن البعيـد أن يكـون في جملة النظم ما يدلُّ تـارة ولا يدلُّ أخرى» يُنظر كتـاب **رؤى لسانية فـي نظرية النحو العربي**، حسـن الملخ، الأردن، دار الشـروق، (٢٠٠٧)، ص ١٢٠، **ودلائل الإعجـاز**، عبدالقاهـر الجرجاني، تحقيق محمد رضوان الداية، فايـز الداية، سوريا، دار قتيبة، ط١، (١٩٨٣)، ص ٨٢.

٩٩- السطر الرابع عشر من القصيدة.

١٠٠- السطر مئة وستة وثمانون من القصيدة.

١٠١- السطر مئة وثلاثة وسبعون من القصيدة.

١٠٢- السطر مئتان وعشرون من القصيدة.

١٠٣- السطر الثامن عشر بعد المئتين من القصيدة.

١٠٤- ينظر الهامش رقم (٦٤) من البحث.

١٠٥- السطر الأربعون من القصيدة.

١٠٦- السطر مئة وثلاثة وتسعون من القصيدة.

١٠٧- السطر سبعة وخمسون، والسطر رقم خمسة وستين من القصيدة.

١٠٨- السطر العاشر، والسطر السابع عشر من القصيدة.

١٠٩- السطر الثامن والثمانون من القصيدة.

١١٠- السطر مئة وسبعة وسبعون من القصيدة.

١١١- السطر السادس والسبعون من القصيدة.

١١٢- أدونيس، **النص القرآني وآفاق الكتابة**، بيروت، دار الآداب، (١٩٩٣)، ص ٦٨.

١١٣- الشعر والتأويل، مرجع سابق، ص ٥٣.

١١٤- جوليا كريسطافيا **علم النص**،، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، (١٩٩١)، ص ١٠.

١١٥- القصيدة الأسطر (٢٦، ٢٧، ٢٨).

١١٦- القصيدة، السطر ١٢.

١١٧- القصيدة السطر ٢.

١١٨- القصيدة من نصف السطر السابع حتى آخر السطر الثامن.

١١٩- عُرجَ بالشيء، صحبه في عروجه، وعُرجَ بالروح والعمل: صعد بهما. المعجم الوسيط، باب عرج.

١٢٠- الأسطر (٣٦، ٣٧، ٣٨).

١٢١- السطران (٤٦، ٤٩).

١٢٢- فاتح علاق، **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر**، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، (٢٠٠٥)، ص ٢٤٧.

١٢٣- التبريزي، **الوافي في العروض والقوافي**، مرجع سابق، ص ١٩٩.

١٢٤- نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص ٥٩.

١٢٥- أدونيس، ديوان **هذا هو اسمي وقصائد أخرى**، مصدر سابق، ص ١٢٥.

١٢٦- أسيمة درويش، **تحرير المعنى**، بيروت، دار الآداب، (١٩٩٧)، ص ٧.

المصادر والمراجع

أولاً- المصادر:

١- أنيس، إبراهيم وآخرون. **المعجم الوسيط**، ط٢، ج٢، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٧١.

٢- أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج٢، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

٣- أدونيس، **(هذا هو اسمي) وقصائد أخرى**، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦.

٤- أدونيس، **(هذا هو اسمي) وقصائد أخرى**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠.

٥- **ديوان المتنبي**، شرح عبدالرحمن المصطاوي، ط٤، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٧.

ثانياً- المراجع:

١- إبراهيم، عبدالله وآخرون، **معرفة الآخر**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.

٢- ابن جنّي. **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

٣- ابن عبد ربه، **الأعاريض والقوافي**، شرح كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ١٩٥٣.

٤- أبو ديب، كمال. **البنية الإيقاعية في الشعر العربي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.

٥- أبو ديب، كمال. **في الشعرية**، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧.

٦- أدونيس، **زمن الشعر**، ط٦، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٥، وطبعة دار العودة، ١٩٦٧.

٧- أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ١٩٦٧.

٨- أدونيس، **الثابت والمتحوّل**، ط٧، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٤.

٩- أدونيس، **النص القرآني وآفاق الكتابة**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣م.

١٠- إسماعيل، عزالدين. **الشعر العربي المعاصر**، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨.

١١- بومسهولي، عبدالعزيز. **الشعر والتأويل**، دار إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٨.

١٢- التبريزي، الخطيب. **الوافي في العروض والقوافي**، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط٤، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٦.

١٣- الجرجاني، عبدالقاهر. **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، ط١، دار قتيبة، سوريا، ١٩٨٣.

١٤- جيدة، عبدالرحمن. **الاتجاهات الحديثة في الشعر المعاصر**، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠.

١٥- خمري، حسين. **نظرية النص**، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٧.

١٦- درويش، أسيمة، **تحرير المعنى**، لبنان، دار الآداب، ١٩٩٧.

١٧- سعيد، خالدة. **حركية الإبداع**، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.

١٨- الشرع، علي. **بنية القصيدة القصيرة**، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٨٧.

١٩- العتيق، عبدالعزيز، **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت.

٢٠- علاّق، فاتح. **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر**، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

٢١- قطوس، بسّام. **استراتيجيات القراءة**، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٥.

٢٢- كريسطافيا، جوليا. **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١.

٢٣- كنوني، محمد العياشي. **شعرية القصيدة المعاصرة**، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠.

٢٤- لؤلؤة، عبدالواحد. **شواطئ الضياع**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

٢٥- الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**، ط٤، دارالعلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤.

٢٦- الملخ، حسن. **رؤى لسانية في نظرية النحو العربي**، دار الشروق، عمان، الأردن، ٢٠٠٧.

٢٧- يحياوي، راوية. **شعر أدونيس البنية والدلالة**، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨.

رسائل جامعية:

- الخليل، انتصار. **بنية اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة والخطاب الشعري عند أدونيس نموذجاً**، جامعة دمشق/ نوقشت في ٢٠١١/٢/١٩م.

الصحف:

- صحيفة النهار، بيروت، العدد ٧٢٣٠ في ١٠ تموز، ١٩٥٩.
- مجلة دراسات، العدد، مجلد ٣٠، خلف الخريشة، العادم (الوتد)، الجامعة الأردنية، عمان، ٢٠٠٣.

The Rotation of Fa'elaton, Mostaf'elon in Adonees's Poetry: Hatha Howa Ismee as a Model

Abstract

This research aims at analyzing the rhythmic rotation order between two foots: Fa'elaton, Mostaf'elon within the poem *Hatha howa Ismee* by Adonees. This problematic order is consolidated by several formal effects, such as: first person, deviated grammatical structure, punctuation marks, and the disposition of the two foots towards creeping, revolving and repetition with uniqueness in quality and quantity. The research concludes that the rotation of (Fa'elaton, Mosraf'elon) is built on different musical bonds which by giving wrong technical judgments, wich the research tried to correct.

The directions of the research discover an effective hidden power of creeping, revolving and repetition that harmonize with lingual, emotional and imaginary structure through the poem. Adoness ulilizes this characteristic feature to add new poetic writing style through a new modern potic vision which penetrate significations and musical verse. In addition, it sets up a new specific addition to the rhythm of modern Arab verse

The Author

Dr. Rashed Ali Issa Abumariam

- PhD in Modern Literature & Criticism, University Of Jordan, 2003.
- Current Job: Assistant Lecturer for Modern Arabic Literature, Al-Balqa'a Applied University - Princess Alia college branch.

Books:

- **Poem's Mediation in Religion Indulgence and Universal Culture**, Abdel-Aziz Price Institution, Kuwait, 2011.
- **Artistic Formation in Children Literature**, Amman, Jordan, 2010.
- **Woman's Poem in Saudi Arabia**, Ha'el literature Club & Arabian Expansion Institution, Beirut, 2010.
- **Husny Fareez's Poeticalness**, Ministry of Culture, Amman, Jordan, 2008.
- **Children Poems in Jordan**, Amman Municipality, Jordan, 2006.
- **Mystic Dispatch in Modern Poetry**, Ministry of Culture, Amman, 2005.

Articles:

- "Alterations of Fa'elon in Foot Verse" **Jordanian Journal of Arabic Language**, Mu'tah University, April Edition, 2006.
- "Death Vision in Ibn-Khafajah Poem, *The Mountain*" **Journal of Al-Najah National University**, Nables, Palestine, September Edition/2011.
- "The Vocative Style in Mahmoud Darweish Poems", **Jordanian Journal of Arabic Language**, Mu'tah University, Accepted for Publication.
- "The Folk Heritage in Nayef Abo-Obaid Poetry", **University of Jadarah's Journal**, Irbid, Jordan, 2012.
- "The Recall of Childhood in Modern Poetry" **Arabic Journal for Humanities**, Kuwait, Accepted for Publication.

Monogragh 409

The Rotation of Fa'elaton, Mostaf'elon in Adonees's Poetry:

Hatha Howa Ismee as a Model

Dr. Rashed Ali Issa Abumariam
Balqa Applied University - Princess Alia College
Hashemite Kingdom of Jordan

استبانة آراء القارئ

عزيزي القارئ:

يسر أسرة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية أن ترحب بكم وتتقدم لكم بأطيب التحيات، شاكرين لكم سلفاً تعاونكم من أجل تطوير الحوليات؛ وذلك من خلال إجابتكم عن هذه الأسئلة:

١ – العمر: ..... سنة

٢ – الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐

٣ – بلد الإقامة: الكويت ☐ خارج الكويت (اذكر) .....

٤ – التعليم:

ثانوي ☐ جامعي ☐ ماجستير ☐ دكتوراه ☐

٥ – طبيعة المهنة:

أكاديمي ☐ إداري ☐ مهني ☐ أخرى (واذكرها)...

٦ – مواضيعك المفضلة:

أدبية ولغوية ☐ سياسية ☐ اجتماعية ونفسية ☐

تاريخية ☐ ثقافية ☐ أخرى (واذكرها) ...

٧ – كيف تحصل على الحوليات؟

شراء ☐ اشتراكاً ☐ استعارة ☐

٨ – هل تصلك الحوليات في الوقت المناسب؟ نعم ☐ لا ☐

٩ – رأيك في حجم الحوليات؟

كبير ☐ متوسط ☐ صغير ☐

١٠ – كيف ترى موضوعات الحوليات؟

متنوعة ☐ غير متنوعة ☐

١١ – ما الطابع العام للحوليات من وجهة نظرك؟

لغوي ☐ اجتماعي ☐ تاريخي ☐ جغرافي ☐ متنوع ☐

١٢ – هل تقرأ الحوليات بانتظام؟ نعم ☐ لا ☐

١٣ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كان موضوعها له علاقة بتخصصك؟ نعم ☐ لا ☐

١٤ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كنت ستستعين بمادتها كمرجع لبحث؟ نعم ☐ لا ☐

١٥ – هل تحتفظ بالحوليات بعد قراءتها؟ نعم ☐ لا ☐

١٦ – اقتراحاتك لتطوير الحوليات وتطوير خدماتها للقارئ:

.....

.....

.....

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

ص. ب: 17370 الخالدية
الكويت 72454
دولة الكويت

البريد الجوي
BY AIR MAIL
PAR AVION

مجلة الحقوق

مجلة فصلية أكاديمية
محكّمة تعنى بنشر البحوث
والدراسات القانونية والشرعية

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير
الأستاذ الدكتور/ أحمد عبد الرحمن الملحم

صدر العدد الأول في
يناير ١٩٧٧

الاشتراكات

	في الكويت	في الدول العربية	في الدول الأجنبية
الأفراد	٣ دنانير	٤ دنانير	١٥ دولاراً
المؤسسات	١٥ ديناراً	١٥ ديناراً	٦٠ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:
مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت
تلفون: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣
E.mail: jol@ku.edu.kw

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol

ISSN 1029 - 6069

المجلة التربوية

مجلة فصلية، تخصصية، محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير: أ. د. عبدالله محمد الشيخ

تنشر:

- البحوث التربوية المحكمة
- مراجعات الكتب التربوية الحديثة
- محاضر الحوار التربوي
- التقارير عن المؤتمرات التربوية وملخصات الرسائل الجامعية

- تقبل البحوث باللغتين العربية والإنجليزية.
- تنشر لأساتذة التربية والمختصين بها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية.

الاشتراكات:

في الكويت: ثلاثة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول العربية: أربعة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول الأجنبية: خمسة عشر دولاراً للأفراد، وستون دولاراً للمؤسسات.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير المجلة التربوية - مجلس النشر العلمي ص.ب. ١٣٤١١ كيفان - الرمز البريدي 71955
الكويت هاتف: ٢٤٨٤٦٨٤٣ (داخلي ٤٤٠٣ - ٤٤٠٩) - مباشر: ٢٤٨٤٧٩٦١ - فاكس: ٢٤٨٣٧٧٩٤

E-mail: joe@ku.edu.kw

إصدار شهري

«تصدر مؤقتاً كل ثلاثة أشهر»

تعنى بشؤون الأنظمة والمحاماة

رئيس التحرير :
المحامي / طارق المزيني

سكرتير التحرير :
حسين العسكر

مسؤول إشتراكات :
خالد يس

الهيئة الإستشارية :

فضيلة الشيخ / عبد الله البسام
فضيلة الشيخ / مصطفى الزرقا
فضيلة الشيخ / سعد البريك
سعادة الدكتور / سعود الدريب
سعادة الأستاذ / عبدالله السبهان
سعادة الدكتور / عبدالفتاح خضر
سعادة المستشار / أحمد منير فهمي

أهداف المجلة :

* طرح ومعالجة شتى قضايا العصر ذات الطابع الشرعي والقانوني مع التركيز على إبراز الفقه الإسلامي وتبيان تميزه وشموليته في معالجة تلك القضايا .
* أن تكون ساحة إعلامية لذوي الإختصاص الشرعي والقانوني يقدمون من خلالها البحوث والدراسات ، فضلاً عن التحقيقات الصحفية المتميزة ذات العلاقة .
* نشر الوعي بأهمية المحاماة ، وحاجة الناس إليها والتأكيد على أن المحاماة علم ، وفن ، ورسالة .

دعوة للمشاركة :

* يسر «المحامي» دعوتكم للمساهمة عبر صفحاتها في كل الشؤون الشرعية والقانونية من بحوث ودراسات ومقالات أو تحقيقات .
* تقدم المجلة مكافأة عن المقالات والمواضيع التي تقبلها للنشر .

الإشتراكات : المملكة العربية السعودية : ١٠٠ ريال في السنة (للأفراد والمؤسسات)

الدول الأخرى : ٢٧ دولار أمريكي (للأفراد والمؤسسات)

تدفع الاشتراكات باسم المجلة ، بشيك مسحوب على أحد المصارف السعودية أو بتحويل مصرفي باسم رئيس التحرير : حساب رقم ٥٦٤٩/١ ـ شركة الراجحي المصرفية للاستثمار ـ الرياض ـ فرع الروضة .

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير : ص . ب ٦٨٧٤ الرياض (١١٤٥٢)

هاتف : ٤٦٥٢٧٢٥ (٩٦٦١) / فاكس : ٤٦١٣١٥٢ (٩٦٦١)

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
صدر العدد الأول منها في يناير عام 1975م

رئيس التحرير
أ. د. بـدر عمـر العمـر

ترحـب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف علوم البحث والدراسة .

ومن أبوابها

- البحوث العربية.
- البحوث الإنجليزية.
- عرض الكتب ومراجعتها .
- البيبلوجرافيا العربية.
- ملخصات الرسائل الجامعية: ماجستير - دكتوراه.
- التقارير: مؤتمرات - ندوات

الاشتراكات

ترسل قيمة الاشتراك مقدماً بشيك لأمر - جامعة الكويت
مسحوب على أحد المصارف الكويتية

داخل دولة الكويت : للأفراد : 3 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الـــدول الـعـربـيـة : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول الغير عربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً

توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

Tel.: (+965) 24833215 - 24984066 - 24984067 Fax: (+965) 24833705 P.O. Box 17073 Al-Khaldiah, 72451 Kuwait
www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps E - mail : jgaps@ku.edu.kw
w w w . k u . e d u . k w

مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت
تعنى بالبحوث والدراسات الإسلامية

رئيس التحرير الأستاذ الدكتور: عبد العزيز خليفة القصار

صدر العدد الأول في رجب ١٤٠٤هـ - أبريل ١٩٨٤م

* تهدف إلى معالجة المشكلات المعاصرة والقضايا المستجدة من وجهة نظر الشريعة الإسلامية.
* تشمل موضوعاتها معظم علوم الشريعة الإسلامية: من تفسير، وحديث، وفقه، واقتصاد وتربية إسلامية، إلى غير ذلك من تقارير عن المؤتمرات، ومراجعة كتب شرعية معاصرة، وفتاوي شرعية، وتعليقات على قضايا علمية.
* تنوع الباحثون فيها، فكانوا من أعضاء هيئة التدريس في مختلف الجامعات والكليات الإسلامية على رقعة العالمين: العربي والإسلامي.
* تخضع البحوث المقدمة للمجلة إلى عملية فحص وتحكيم حسب الضوابط التي التزمت بها المجلة، ويقوم بها كبار العلماء والمختصين في الشريعة الإسلامية، بهدف الارتقاء بالبحث العلمي الإسلامي الذي يخدم الأمة، ويعمل على رفعة شأنها، نسأل المولى عز وجل مزيداً من التقدم والازدهار.

جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير

ص.ب ١٧٤٣٣ - الرمز البريدي: 72455 الخالدية - الكويت هاتف: ٢٤٨١٢٥٠٤ - ٢٤٩٨٤٧٢٣ - ٢٤٩٨٨٠٩٥
فاكس: ٢٤٨١٠٤٣٤

العنوان الإلكتروني: E-mail - jsis@ku.edu.kw

issn: 1029 - 8908

عنوان المجلة على شبكة الإنترنت: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/JSIS

اعتماد المجلة في قاعدة بيانات اليونسكو Social and Human Sciences Documentation Center

في شبكة الإنترنت تحت الموقع www.unesco.org/general/eng/infoserv/db/dare.html

مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية

جامعة الكويت - تأسس عام ١٩٩٤م

مدير المركز
أ. د. يعقوب يوسف الكندري

يصدر عن المركز

- سلسلة الإصدارات الخاصة.
- سلسلة إصدارات الاستكتاب.
- سلسلة ملخصات الرسائل الجامعية (الماجستير والدكتوراه).
- سلسلة إصدارات لنشر بحوث الندوات والمؤتمرات.
- سجل الأحداث الجارية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.
- مجلدات وثائق مختارة لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.

سلسلة الإصدارات

سلسلة علمية محكمة

تُعنى موضوعاتها بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، وتهدف إلى إبراز خصوصيتها، ورصد قضايا التنمية بأبعادها الحضارية الشاملة في ضوء المتغيرات الجارية.

قواعد النشر

أولاً : أن يكون البحث أو (الدراسة) معنية بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في المجالات الآتية: السياسة، الاقتصاد، الجغرافيا، التاريخ، علم النفس، الاجتماع، الأنثروبولوجيا التربية، اللغة العربية وآدابها، الثقافة، البيئة، القانون، الإعلام ، التراث (الآثار والحضارة والفنون) .

ثانياً: أن تمثل الدراسة إضافة جديدة إلى حقل التخصص.

ثالثاً: لم يسبق تقديمها أو جزء منها للنشر إلى جهة أُخرى.

رابعاً: ألا يقل عدد صفحات البحث أو (الدراسة) عن ١٠٠ صفحة.

خامساً: يقدم المركز مكافأة مالية رمزية عن كل دراسة.

الاشتراكات

نوع الإشتراك	الكويت	الدول العربية	الدول الأجنبية
الأفراد	٤ د.ك	٤ د.ك	١٤ دولاراً
المؤسسات	٢٥ د.ك	٢٥ د.ك	٦٨ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات باسم مدير المركز

ص. ب : ٦٤٩٨٦ (ب) الشويخ ، ٧٠٤٦٠ الكويت

هاتف : ٢٤٨١٦٧٩٩ - ٢٤٨١٦٨٠٧ - ٢٤٨١٦٨٢٤ (المفتاح الدولي ٠٠٩٦٥) فاكس : ٢٤٨١٤٢٩٥ - ٢٤٨١٠٤٧٤

البريد الإلكتروني للمركز cgaps@ku.edu.kw

العنوان الإلكتروني لصفحة المركز www.cgaps.kuniv.edu

جامعة الكويت
مجلس النشر العلمي

- تشكلت لجنة التأليف والتعريب والنشر - التابعة لمجلس النشر العلمي بجامعة الكويت في عام 1976 م .

* أهداف اللجنة :

1- توسيع دائرة النشر العلمي بمختلف التخصصات العلمية لأعضاء هيئة التدريس في جامعة الكويت .

2- إثراء المكتبة الكويتية بالكتب والمؤلفات العلمية والتخصصية والثقافية وكتب التراث الإسلامي باللغات العربية والأجنبية .

3- دعم وتنشيط عملية التعريب التي تعد من الأهداف الرئيسة التي انعقد عليها الإجماع العربي .

* مهام اللجنة :

طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية والكتب الجامعية(Text Book) .و المترجمة لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها علي نفقة الجامعة.ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الاختصاصات في الكليات الجامعية .

توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي :
لجنة التأليف والتعريب والنشر / جامعة الكويت
ص.ب : 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت
تلفون : 4843185 / فاكس : 4843185
البريد الإلكتروني : atapc @kuc01.kuniv.edu.kw

مجلة الكويت للعلوم والهندسة

KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE AND ENGINEERING

EDITOR - IN - CHIEF: *Prof. Fawzia Al-Ruwaih*

KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE AND ENGINEERING

An International Journal of the University of Kuwait

ISSN 1024 8684

A refereed Journal publishes original research in various fields of Basic and Applied Sciences and also all fields of Engineering and Computer Sciences. The Journal is published biannually (June and December) by the Academic Publication Council (APC) Kuwait University - one volume in two parts.

The Journal is cited in Chemical Abstracts, Compumath Citation Index, Current Contents, Energy Data Base, Helminthological Abstracts, Mathematics Abstracts, Mathematical Reviews, Microbiological Abstract, Petroleum Abstracts, Science Citation Index, Zentralblatt fur Mathematick, and Zoological Record. The Journal current page and titles are featured on our website.

Refer to the **Instructions to Authors** for submission of manuscripts.

مجلة الكويت للعلوم والهندسة

المجلة العالمية لجامعة الكويت

ISSN 1024 8684

مجلة الكويت للعلوم والهندسة دورية علمية عالمية تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت تهتم بنشر البحوث الأصلية المحكمة في مختلف العلوم الطبيعية والحياتية والتطبيقية وجميع فروع علوم الهندسة وعلوم الكمبيوتر. تصدر مرتين في السنة (يونيو وديسمبر) في جزأين اثنين أحدهما يختص بالهندسة والآخر بالعلوم.

الاستفسارات بخصوص النشر بالمجلة تطلب من مدير التحرير بالعنوان المذكور على الصفحة المقابلة. يرجى مراجعة إرشادات النشر للمؤلفين في الصفحات الأخيرة من العدد. وكذلك على صفحة الإنترنت.

www.kjse.kuniv.edu.kw

Annual Subscription (two parts, including Postage)

Inside Kuwait		Arab Countries		Other Countries	
for individuals	for establishments	for individuals	for establishments	for individuals	for establishments
3 KD	15 KD	4 KD	15 KD	15 US$	60 US$

Index to Kuwait Journal of Science & Engineering from Volume 1 to 35 is available from the Kuwait Journal of Science & Engineering, Academic Publication Council, Kuwait University.

Enquiries about the journal should be sent to the Managing Editor.

All Correspondence and Manuscripts directed to: Editor-in-Chief: Prof. Fawzia Al-Ruwaih
P.O.Box 17225, Khaldiyah 72453, KUWAIT,
Tel: (+965) 2481 6261, 2498 4414, 2498 4625, 2498 4456. Fax: (+965) 2484 6725
E-mail: kjse@ku.edu.kw - Website: www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/kjse

مجلة الطفولة العربية
Journal of Arab Children (JAC)
مجلة فصلية محكمة تصدرها
الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية

إن مجلة الطفولة العربية مجلة علمية محكمة في أبحاثها الميدانية تقدم للقارئ المهتم بمجال الطفولة غرفاً معرفيا لكل ما يخص الطفولة من دراسات وبحوث ومقالات وقراءات عامة يستفيد منها المختصون والمهتمون . وتقبل للنشر باللغتين العربية والإنجليزية المواد الآتية :

- الأبحاث الميدانية والتجريبية.
- الأبحاث والدراسات العلمية النظرية.
- عرض أو مراجعة الكتب الجديدة.
- التقارير العلمية عن المؤتمرات المعنية بدراسات الطفولة.
- المقالات العامة المتخصصة.

تدار المجلة من خلال مجلس أمناء ، وهيئة استشارية ، وهيئة تحرير.

رئيس هيئة التحرير الدكتور حسن علي الإبراهيم

مدير التحرير الدكتور بدر عمر العمر

الإشتراكات

البيان	داخل الكويت	دول مجلس التعاون	الدول الأخرى
ثمن العدد للفرد	1 د.ك	1 د.ك	2 دولار أمريكي
الاشتراك السنوي للفرد	3 د.ك	4 د.ك	15 دولار أمريكي
الاشتراك السنوي للمؤسسات	15 د.ك	15 د.ك	60 دولار أمريكي

العنوان

أبرق خيطان- شارع فيصل بن عبد العزيز- فيلا رقم 9279
ص .ب : 23928 الصفاة 13100 الكويت
تليفون : 4748479- 4748387- 4748250- فاكس : 4749381
E-mail : haa49@qualitynet.net

Advisory Board

Prof. Ibrahim Al-Sa'afin
Department of Arabic Language and Literature - University of Jordan

Prof. Hayat N. Al-Hajji
Department of History
University of Kuwait

Prof. Abdul Qader Al-Fasi Al-Fehri
Department of Arabic Language and Literature - University of Mohamed V

Prof. Ismail S. Muqlad
Department of Political Science
University of Assiout

Prof. Marie-Therese Abdul Messieh
Department of English Language and Literature - University of Kuwait

Prof. Imam Abdul Fattah Imam
Department of Philosophy
University of Ain-Shams

Prof. Mohammed Ghanem Al-Rumeihi
Department of Sociology
University of Kuwait

Prof. Hamdi Hasan Abul-Enein
Dean, Faculty of Mass Communication
Misr International University

Prof. Mohammed M. I. Al-Dib
Department of Ceography
University of Ain-Shams

Prof. Mahmoud Al-Sayed Abul-Nil
Department of Psychology
University of Ain-Shams

Editorial Board

Dr. Fatima Ibrahim Al-Khalifa
Editor-in-Chief

Prof. Sahfeeq Al-Ghabra
Department of Political Science

Prof. Jamal B. Al-Qenaee
Department of English Language and Literature

Prof. Ahmed Al-Hawarry
Department of Arabic Language and Literature

Prof. Oayed El-Meshaan
Department of Psychology

Dr. Hussain A. Bo-Abbass
Department of Arabic Language and Literature

Dr. Aly A. Alzuabi
Department of Sociology and Social Work

Dr. Ahmed El-Sherbini
Department of History

Dr. Menawer B. El-Raghy
Department of Mass Communication

Maha Ibrahim Al-Mas'ad
Acting Editor

ANNALS OF THE

ARTS AND SOCIAL SCIENCES

Issued by the Academic Publication Council - University of Kuwait

A REFEREED ACADEMIC QUARTERLY THAT PUBLISHES MONOGRAPHS ON TOPICS RELEVANT TO THE SCHOLARLY CONCERNS OF THE VARIOUS DEPARTMENTS IN THE FACULTIES OF ARTS AND SOCIAL SCIENCES:

FACULTY OF ARTS & HUMANITIES:

- Department of Arabic Language and Literature.
- Department of English Language and Literature.
- Department of History.
- Department of Philosophy.
- Department of Mass Communication

FACULTY OF SOCIAL SCIENCES.

- Department of Sociology and Social Work
- Department of Geography
- Department of Psychology
- Department of Political Science

Volume 35, 2014