**الدرس الثاني: اتجاهات الشعر المغاربي: الاتجاه المحافظ/الاتجاه التجديدي**

**1/ الاتجاه المحافظ: تحليل قصيدة (يا نفس) للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة**

محمد العيد آل خليفة من مواليد 28/08/1904 بعين البيضاء من عائلة دينية محافظة متصوفة تنتمي إلى الطريقة التجانية تنحدر أصلا من بلدة كوينين من ولاية واد سوف، حفظ القرآن وأصول الدين في علماء البليدة، انتقل إلى تونس (جامع الزيتونة) للتحصيل، تولى إدارة مدرسة الشبيبة الإسلامية بالجزائر العاصمة في 1927 م لمدة 12 عاما وغيرها من المدارس الأخرى، وفي هذه الفترة أسهم في تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وبعد اندلاع الثورة الكبرى اعتقلته السلطات الفرنسية، ووضع تحت الإقامة الجبرية في بسكرة، كان كثيرا ما يتردد على موطنه الأصلي بواد سوف و الزاوية التجانية بتماسين وقد مدح الشيخ الحاج علي بن الحاج عيسى التماسيني التجاني رحمه الله بقصيدة محفوظة ومكتوبة في الزاوية وهي بعنوان فزت بالمنى يقول في مطلعها:

أيا زائرا هذا الحمى فزت بالمنى، فثق فيه بالبشرى، ودع كل تخمين لقد جئت باب الله من غير مرية، ومن جاء باب الله خص بتأمين هنا وارث الختم التجاني رتبة، خليفة الأرض علي التماسيني.

كان يلقب بـ: شاعر الشباب، شاعر الجزائر الحديثة، شاعر الشمال الإفريقي..، من آثاره: أنشودة الوليد، رواية بلال بن رباح (مسرحية شعرية)، ديوان محمد العيد.

توفي عام 1979م بباتنة ودفن في بسكرة.

**2/ القصيدة:**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| عرفتك يا نفس أزهري أو ترهبي عرفتك نفسا بالغرور مريضة مباءة نكران وورد ضلالة إخالك ليثا بين جنبي أغلبا يروعني بالوثب والزأر دائما أفي كل يوم منك باللوم غارة تريدين يا نفس الحياة طليقة تريدين يا نفس الحياة طويلة مارب لا تنفك تترى كأنها ذري في الدعاوي والمنى كل رغبة وغري بغيري لا تغري بعارف فما لك ان شع السراب بمهمة حسبت شعاع الشمس في الأرض موردا حسبت شعاع الشمس في الأرض ثابتا ردي الترب والأحجار والريح والعنا وذي مأرب في نفسه لم يفز به فان القه يخلد الي وينشرح ألم يكفه أني أحارب حية ولي مطلب صعب الوسائل موعر سأحملها فيها على الموت ساخرا ذريني أنصب للعلى جهد طاقتي خذي الجد زادا في مسيرك والحقي فليس بحر من يرى العز ممكنا وأغرب خطب هالني خطب موطن كما حبست عنه الرياح وعارضت بأجنحة سود كأن خيالها فيالك فردوسا تحولت دمنة ويا وحشتا من محنة نكبت بها تسام بخسف وهي ولهى حزينة وكم قائل فازت بنيل حقوقها ويا نفس كم نفست كربك في الصؤبى فلا تعذليني في التشاؤم بعد ما تريدين خوضي في الأماني تعلة وتشكين مني عزلة وتجنبا وما أنا إلا طائر فوق بانة يسر به تحت الدجى متسترا فلا تحقري صوتي الرقيق فإنه ولا تحقري ضعفي وليني ففيهما وكم من أخ في الدين خان فلم أخن أخوه أنا ما دام يقبلني أخا ولست لغير الله أرهب سطوة وما كان غير الرفق عندي صالحا فيا أيها الداعي الى الله لا تحد |  | على كل حال مذهبي فيك مذهبي قديما فما تجدي ضروب التطبب ومنبت خسران ومهد تقلب فمن لي لليث بين جنبي أغلب ويحبسني ما بين ناب ومخلب علي لقد أتعبتني شر متعب وتهوين أن تلهي عليها وتلعبي لتقضي عليها مأربا إثر مأرب كواكب تبدو كوكبا إثر كوكب فمزن الدعاوي والمنى غير صيب خبير ببرق من عفافك خلب من الأرض يممت السراب لتشربي؟ وما هو فوق الأرض غير التلهب وأيان ما تغرب به الشمس يغرب فذلك ما يبلى به كل أشعبي يراني ظلما دونه لسد مأرب وان أعده يعتب علي ويغتب فيرميني منه بأروغ ثعلب فيا ويح نفسي من وسائل مطلبي من الموت أو ترمي شعار التهيب فلم يرق فيها منصبا غير منصب بها واليها فاركبي كل مركب ويبقى أسير الذل تحت التغلب لنا منعته الشمس أسراب أغرب له دون سيل القطر من كل مسرب ظلام بليل قاتم الوجه غيهب ويا وحشتا من أغرب فيك نعب سلالة مازيغ وفتية يعرب وتوسم إفكا بالخنى والتعصب ولما تفز إلا بعنقاء مغرب بجم الأماني وهي شنشنة الصبى نبت بي صروف الدهر عن كل طيب وذلك أمر إن اخض فيه أكذب ومن فرط وجدي عزلتي وتجنبي يردد سجعا خافتا ذات مغرب ليأمن رمي الصائد المترقب عن الشعب كالسلك الرقيق المكهرب رضى الله لا في قوتي وتصلبي ولاطفته أرجو السماح كمذنب وفي حرمتي ما دام في حرمة الأب فما كان غير الله عندي بمرهب لشعب مريض بالهوى والتحزب عن الرفق إن الرفق أربح مكسب |  |

**3/ التحليل:**

**عتبة النص**

نثر محمد العيد القصيدة التي مطلعها:

على كل حال مذهبي فيك مذهبي عرفتك يا نفس ازهدي: أو ترهبي

بداية سنة 1932 في مصاحبة منه للأحداث والمتغيرات التي كانت تعج بها الحياة السياسية للجزائر تحت وطأة الاستعمار، نشرتها مجلة الشهاب التي تعود عمليا إلى إشراف جمعية علماء المسلمين وتحريرها لابن باديس! في تلك المرحلة كان الوضع الاعتباري لمحمد العيد يتهيأ بعمله مع أفراد جمعية علماء المسلمين، بالخصوص بعلاقته مع أستاذه الشاعر الطيب العقبي الذي شاركه في إصدار جريدة الإصلاح، أولا؛ ومع الشيخ ابن باديس في مرحلة تالية كان لها أثرها الكبير في توجيه شاعرية محمد العيد([[1]](#footnote-1))، واختياراته الفكرية.

«يا نفس» قصيدة متوسطة الطول، تتقدم في أربعة وأربعين بيتا، غير منفصلة مقاطعها عن بعضها البعض بعلامات تميز سابقها عن لاحقها، فنادرا ما استغل محمد العيد البياض للتمييز بين مقاطع قصيدته، فهو لم يلجأ إلى الفصل بين مجموعات الأبيات إلا في قصائد معدودة كالتي عنونها «قوس قزح» وكان نظمها سنة 1939 ومطلعها:

أنظر إلى الأفق شحا بكل لون وضاحا([[2]](#footnote-2))

حيث وظف قاسمة البياض مرة واحدة لعزل الأبيات الستة الأخيرة من القصيدة التي كانت في ست وعشرين بيتا.

ولم يستغن محمد العيد قاسمة البياض أكثر من مرتين في القصيدة الواحدة، في قصائده التاريخية والدينية بالخصوص؛ كما في قصيدته الدينية "سلوا التاريخ" التي كان نشرها سنة 1950 ومطلعها:

هجدت فضاع حظي في هجودي ولم أقض اللبانة من وجودي([[3]](#footnote-3))

وفي تلك القصائد التي خصها لرثاء رجال الإصلاح الجزائري" وفي مقدمتها ذكرى ابن باديس.

يتشكل عنوان القصيدة دالا أولا من الدوال التي اختارت بها التقليدية إنجاز إبدالها النصي، وفي هذه القصيدة يدفع بنا العنوان الذي اختاره محمد العيد للعودة إلى الذخيرة الشعرية العربية القديمة وإلى قصيدة ابن سينا التي كان فكر من خلالها أحوال النفس ومقاماتها في الكون والذات الشاعرة ويقول مطلعها:

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع

فبذات العنوان عرفت قصيدة الشيخ الرئيس إطلاقه النفس عنوانا لها، واشتراك محمد العيد مع ابن سينا في العنوان الدال لقصيدتيهما لا يحيل بالضرورة إلى اشتراكهما في طبيعة الاقتراب شعريا من موضوعة النفس، فلابن سينا تفكير فلسفي في أحوال النفس وتقلباتها في العالم والكون وذات الفرد، يقوله بطريقة شعرية تاركا للقصيدة أن تقول الوعي المختلف بالذات وهو ما لا يصرح به الفلسفي، ولمحمد العيد هدف إصلاحي يسعى إلى إعادة الذات إلى ما به تتحدد في علاقة بالجماعة وفي صلتها بالمتعالي، تقول القصيدة بها الإحساس الناتج عن تفاعل الشاعر مع الشروط التاريخية للجزائر لحظة الاستعمار، وتسعى من ذلك إلى استعادة الدور النبوي في الوطن: تذكيرا بالقدر وبالصلة المحورية للإنسان بالله، في ذلك اختلفت استراتيجية الخطابين، فكانت قصيدة ابن سيتا ذات انتماء إلى متعالي المقدس وحيرة النفس الفردية أمام ما يتبدى لها مجهولا، والثانية يتنزلها الشاعر في مقام المعرفة التي تهيأت له من قديم الثقافة العربية وتفاعله بالتاريخي ومع الاحداث الوطنية.

**2- بناء الخطاب في القصيدة:**

**- تقطيع النص:**

كان رومان ياكوبسون أنهى في اللسانيات تقسيم نص إلى مستويات وجعل كل منها مجالا مستقلا للدرس وفي استقلال عن باقي المستويات، فانطلاقا من مبدأ «الاستقلالية والإدماج، كان رومان ياكوبسون انتهى إلى ان معالجة الخطاب في كليته تحتاج إلى إدماج كل المستويات في تصور شامل، قال:

«كل مستوى لغوي بدءا من مكوناته المنفصلة النهاية وصولا إلى كلية الخطاب، وكل مستوى من مستويات إنتاج وإدراك الكلام يجب أن يشكل موضوع معالجة تهتم في ذات الوقت بالقوانين الجوهرية المستقلة وبالتدخلات المستمرة بين مختلف المستويات، وكذا بالبيئة الكاملة للشفرة والرسائل اللفظية أي اللّسان والكلام في تفاعلهما الدائم».([[4]](#footnote-4))

وصدور هذا التصور في اللسانيات لم يلفت انتباه عدد من الشاعريين الذين استمروا في اعتماد مبادئ اللسانيات عند تحليل النص الذي يتميز دائما بتفاعل العناصر والأجزاء لا يتشكل كمستويات وبنيات؛ ولكن ينبني "كنسق، في ارتباط عناصره عضويا؛ وببنائه ديناميا في علاقات تتضمن إسقاط محور الاستبدال على التوزيع عند اختيار أشكال اشتغال النص بالقوانين والعناصر التي تحتاجها التشكيلات اللسانية بعامة([[5]](#footnote-5))، والشعرية بخاصة، يتقاطع حضورها (بعضها إزاء بعض) ويتجسد في هيمنة بعضها على بنية النص، وبروز دوره في صوغ الطرائق التي بها تنبني الدلالية كسيرورة إنتاج المعنى.

من الممكن أن نجد في توزيع قصيدة «يا نفس» إلى عدد من المقاطع عنصرا يحيل على النموذج التقليدي الذي اعتمده محمد العيد، فنحن نتبين حدودها من خلال توزيع عدد من سلاسل الأبيات إلى مجموعات تجسد العنصر الإيقاعي الذي قد ينوب عن القاسمة في هذه القصيدة، حيث جاءت القصيدة معتمدة البيت الشعري كوحدة مستقلة، لها بين بعض المفاصل أن تعلن الانتقال من غرض إلى آخر؛ ومن معنى إلى آخر؛ ومن ثمة من موضوع إلى آخر بأبيات تسميها الشعرية العربية القديمة بحسن التخلص، بها تعلن القصيدة وجود مجموعات أبيات لكل منها اهتمامها وموضوعها:

* من ب، 1 إلى ب.6 النفس وموقف الشاعر منها
* من ب، 7 إلى ب، 15 نوازع النفس وأوهامها
* من ب.16 إلى ب.23 طريق العلى
* من ب.24 إلى ب.30 خطب الوطن
* من ب، 31 إلى ب.40 التزام الشاعر بقيمه واعتزازه بنفسه
* من ب، 41 إلى ب، 43 التخلص بالعودة إلى الله.

وهذه المجموعات تعرض محاور قصيدة الشاعر واختيار بنائها بعناصر موضوعية راهن الشاعر عليها، فمنذ المطلع تلقى التجاذب بين نوازع النفس وأهوانها وقرار الشاعر في أن يلتزم قيم دينه وان يتشبث بوظيفته بين أبناء شعبه، ينازع الأهواء رافضا اتباعها عاملا على ثني النفس عن نوازع الغرور وما يتهيأ لها من أوهام باطلة، فقد كانت هذه النفس الأمارة عبئاً على صاحبها، تلح في طلب اللهو وإرهاق الشاعر في صبع الأهواء دون قيد ولا مانع، والحال أنه يعيش الآلام والخطوب بسبب ليل الاستعمار الذي داهم وطنه وجعله خرابا يسوم الناس النكبات.

من هنا تنبني القصيدة على تقابل نزعات النفس والصراع بين مظاهرها، فهي تصوغ جدل التنازع بين الأهواء والرغبات، وبين أوهام النفس واحوالها في ضوء الصراع بين بنيتين- تجسد البنية الأولى صفات النفس وترددها في التقلب بين احاسيس الغرور وما تعيشه من أحلام ومظاهر الاوهام، وتمثل الثانية الإرادة التي يتطلع إليها الشاعر بوعيه بالأوضاع وما يعانيه وطنه.

**- أمكنة لإيقاع**

إذا كان من الصعب تأويل الاختيارات النصية والشعرية لمحمد العيد خارج ما كان الشعراء العرب اختاروه مذهبا وطريقة لقصائدهم، فإننا نتبين فيها تعدد المواقع التي قد تهتدي بها قراءة قصيدته انطلاقا من طبيعة البناء الذي تعتمده والعناصر التي تعن على سطح نصها، نهتم أول الأمر بالعناصر العروضية الظاهرة، ومن ثمة ننتقل إلى ما لا يخضع للقياس وإن وجد في الشعرية العربية القدية والبلاغة ما به يتسمى كمفاهيم بلاغية وتركيبية بالأساس.

جاءت قصيدة محمد العيد على بحر الطويل، في ذلك اتفقت مع قصيدة محمد بن إبراهيم، كما اتفقت معها في ورود نفس الحرف لروي القافية، وإلى الوزن العروضي تنضاف الوقفة كدال إيقاعي لافت، اعتمد فيها محمد العيد نمطا واحدا بتكرير نفس القافية حروفا وحركات، فهي من المتدارك (حركتان بين ساكنين) على حرف الباء روياً مكسور حركة المجرى، موصولة بياء المد، وفي أكثر من مناسبة استدعت القافية دوالا معجمية ولسانية كررتها في صيغتها أو بتحوير لها بغرض تقوية حضورها الإيقاعي أو المعجمي وأثره الدلالي.

وشكل التصريع عنصرا إيقاعيا لافتا للانتباه في بناء بيت الابتداء (مطلع القصيدة) فبالتصريع استبق الشاعر ذكر القافية وجلبها إلى المصراع الأول من البيت معلما ما سيعتمده من روي يؤسس عليه قصيدته، ولذلك كان التصريع وحدة تكرير مخصوصة بالبيت الأول؛ أو ببعض أبيات الانتقال والتخلص في القصيدة إذ يكون معلماً عنها ودالا من دوالها، يؤدي بهذه الأبيات باعتبارها امكنة انتقال وظيفته البنائية لنص القصيدة، وباعتباره دالا إيقاعيا يعلن الشاعر من خلاله اتباعه لتقليد شعري وانتماءه إلى تاريخية القصيدة العربية في انتظامها الإيقاعي على أساس الدوال والعناصر اللسانية وترديدها الصوتي، قدامة بن جعفر كان لاحظ أهمية التصريع بالنسبة للقصيدة وللشاعر فعده من مظاهر التقفية، يحتاجها البيت الأول في المصراع لأنها ميزة لمطلع القصيدة، وتجري عليه الاحكام نفسها التي تجري على القافية، ولذلك دعا قدامة إلى جعل قافية المصراع «عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن تقصد لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه».([[6]](#footnote-6))

والعناية بالتصريع تأتت للشعر العربي من اهتمام الشعراء بالوظيفة التواصلية لمطالع قصائدهم، لأن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا وفي ذلك وصف حازم القرطاجني التصريع في تبعيته للمعنى وحدود العلاقة بالوقفة والقافية، ووقعه قائلا:

«فإن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك».([[7]](#footnote-7))

تعود مكانة التصريع في الشعرية العربية لما أولت به استهلال القصيدة من عناية «فقد اعتبر عنصرا إيقاعيا بانيا لسلطة الاستهلال، كما يذهب محمد بنيس([[8]](#footnote-8)) بل إن للتصريع في القصيدة وظيفة نصية تتمثل في بناء النص وتصعيد شاعريته،([[9]](#footnote-9)) يقول ويكتسب البيت الأول في قصيدة محمد العيد مركزيته في اعتباره بؤرة خطاب تتفاعل فيه العناصر الإيقاعية والدلالية لتقول تجاذب الشاعر في مقاومة رغبة النفس من موقع المعرفة التي يصدر عنها، يصوغها الشاعر ببناء وقفة البيت بتوافق الدوال الإيقاعية والدلالية فتتطابق القافية الداخلية للمصراع مع القافية الأخيرة للضرب .

**- دوال التكرير وأثره:**

ومن جهته يلعب التكرير دورا رئيسا في توفير مظاهر التماثل والاتساق في قصيدة محمد العيد، يعود ذلك إلى خصيصة البيت الشعري كما تجسد في تصور الشعرية العربية القديمة وهو ينبني على مبدأ استقلال الوزن بكل بيت على حدة، وعلى انتظار توالي الأبيات على نفس النسق الإيقاعي، بذلك تتشكل متوالية شعرية لها انتظامها ودوالها المتسقة وفق دينامية يتلاحق فيها تماثل وحدات إيقاعية وتكرارها مع تباين وحدات أخرى واختلافها، في ذلك يكون التكرير معلما إبقائها وعنصر بناء للقصيدة ما دام يؤدي وظيفة بناء الخطاب الفردي للشاعر ويجعل عناصره ودواله ذات مركزية ودلالة، فبالتكرير تتعين طريقة تشكل النص من موقع ما يستأثر بالتجربة الفردية للشاعر، أو ما يجسد لاستمرارية علاقته بالكلمات والأعياء، وفي أكثر من تصور تقليدي - ميتافيزيقي مثل تكرير الدوال اللسانية وغير اللسانية تجسيدا لطريقة بناء الخطاب وفق نظام يرعى مقتضى لدلالة المتشكلة في النص ويوفي لمسار الدلالية معاودة العناصر والدوال، ويتمثل نظام التكرير بالنسبة لعملنا على قصيدة محمد العيد من خلال:

**1- تكرير الوحدات:** ونقصد بها تكرير الوحدات الايقاعية والوزنية التي تتشكل منها القصيدة، ففضلا عما يعرفه نسق البيت التقليدي من إمكانية تكرير الوحدة الوزنية الشطر ضمن البيت الواحد فإن قصيدة محمد العيد تعرف عددا من عناصر ومظاهر التكرير، من وزن وقافية ومن المعجم..

2- تكرير الدوال اللسانية والمفردات التي لها أثرها الدال على الخطاب، تستمده من تشكل العناصر اللسانية والدلالية في بنية النص، ومن تفاعلها ضمن الاستعمال والتلقي الفردي والجماعي له.

في هذه القصيدة، قلت الأبيات التي لم تتضمن تكريرا أو أكثر لدال لساني (المفردة أو المركب الاسمي أو الفعلي)، في ذلك يتجاوز التكرير حدود الكلمة المفردة ليتجسد في سلسلة البيت التي تصيح مشكلة لدوال الإيقاع، ولها تأثيرها البالغ على مسار إنتاج المعنى دلالية القصيدة، فقد ورد التكرير في 26 بيتا من43 بيتا في القصيدة، واشتركت بعض الأبيات في حضور كلمات مكررة بينها ب 1 وب 2، ب 7، ب 13 وب 14 كما وردت صيغ للتكرير تعمد إلى أكثر من دال.

منذ المجموعة الأولى (ب.1 .ب.15) عكست تكريرات الأبيات الإحالة على قيم فردية مخصوصة بالشاعر (المعرفة بالنفس، المذهب، غلبة النفس، التعب) ، وعكست المجموعة الثانية رغبة الانتقال والتغيير بدل اتباع وهم السراب الذي راودته النفس إلى ذلك توجهت تكريرات المجموعة (مآرب، مطلب، وسائل، موت)، فيما عرضت المجموعة الأخيرة لانغلاق دائرة الزمن بتكرير الدوال الموجهة للنص نحو مقام الدعاء والعودة إلى الرؤية الدينية، يفيد عدد التكريرات بضميم الأبيات بوظيفة التنسيق وبناء إيقاع القصيدة، فمن خلال التكريرات توفر للأبيات ترديد يقوم بالوظيفة التواصلية والشفهية التي رسختها تقاليد الشعرية العربية القديمة.

إن مشهد توزيع التكريرات لا يفيدنا بمواضع معلومة لتكرار الدوال اللسانية والمعجمية فقط، بل وأيضا لنسق دوري في توزيع هذه التكريرات عند مواقع معينة من تتابع الأبيات أو عبر المجموعات في توالي أبياتها، فيذلك يلاحظ تكثيف لتكرير دوال لسانية في توالي الأبيات (1 و2) نم (6-10) ثم (13,12) ثم (21-22) ثم (33-34) فـ (39-40).

ويلفت الانتباه تكرير بعض الحروف كصوتية الباء التي لها مركزيتها في قصيدة محمد العيد انطلاقا من وضعها رويا بالقافية، وارتباط الاخيرة بالمجالات المعجمية والدلالية التي تنبني عليها الأبيات، وهو ما يترسخ بتكرير الدوال المعجمية البانية للقافية نفسها داخل سلسلة البيت، كما يعود حضور صوتية الباء إلى اعتمادها حرف ربط (جر) بين الأبيات (ب 11.،12، 14، 15).

**- دلالية النص**

لا يحدد التكرير وضع البناء ولا دلالية القصيدة رغم أنه عنصر مهيمن وخصيصة لافتة بالنص، إنه عنصر يساعد الدراسة على تصنيف القصيدة ضمن الشعر التقليدي، فالتركيز والإحالة، بالتكرار على عناصر مخصوصة في مسار المعنى وبناء دلالية النص إذ يفيد طريقة في البناء ينقل قصيدة محمد العيد من مجالات دلالية إلى أخرى به تنتقل القصيدة من المانع الفردي (النفس) إلى تكثيف الدوال لمواجهة الرغبة - لبعض هذه الدوال موقع البدء في الأبيات 1-2، و14-13، و38-37، ولبعضها الآخر أن يعرض لمواقع الانتقال وتحيين العلاقة بالزمن، كما نجد لبعض التكريرات لمعجمية المتعاضدة في وظيفتها مع الوظيفة لإيقاعية قوة توجيه خطاب القصيدة، فتكرير المركب الفعلي (عرف ت - ك) في أول بيت المطلع يوجه فكرة القصيدة كاختبار من أنا الشعر للنفس التي استبد بها حال المرض، وهو يتعضد (تكرير المركب الفعلي «عرفتك» بتكرير دوال معجمية ولسانية تقول المعاناة التي يصطرع الشاعر في أوارها (السراب، الشمس، مغرب....) ، ومجموع تكريرات القصيدة تفيد بحركة القصيدة في اتجاه بناء الدلالية التي ابتغتها وركزت استعمال الدوال المعجمية والإيقاعية في ضوئها، أي من موقع الغرض التقليدي الذي حاولته في مقاومة إغراء النسف والتأسي من انسداد الآفاق أمام الوطن!

لقد أقامت قصيدة محمد العيد «يا نفس نسقها وفق بناء كانت اختارت الشعرية العربية القدية طريقته، فمتوالية أبيات شكلت مجموعات مستقلة، ترتبط فيما بينها بحروف الربط، وتفيد بمشهد بناء نصي له تماسكه ضمن الإيقاع الفردي المتشكل بعناصر الوزن، الوقفة، التكرير، الدوال الإيقاعية، الغرض، وبتركيبه لدائرة تنغلق عليها القصيدة في دورة الزمن التقليدي.

فالأبيات تتصل فيما بينها بروابط عديدة حروف الجر والعطف التي تفيد معاني التشبيه والحال والإلحاق فيظهر حضور بعضها بارزا، كتلك التي تصدرت بداية المجموعات الثانية والثالثة والأخيرة، بها عوض الشاعر بيت التخلص كعنصر للربط بعناصر لسانية أخرى بانية لدلالية القصيدة، ولمسار بنائها ضمن دورة الزمن تشكلت بإيقاع اختارته الذات من مشترك الشعرية العربية القديمة (بناء سلسلة البيت، توالي المجموعات، بناء الغرض الإيقاعي) ومن الأسلوب الخاص في استعادة الدوال والعناصر التي تقول وعي الشاعر وذاته المتحدة في الجماعة، تعرفنا عليها (الوعي والذات) من هيمنة بعض الدوال والخصيصات وهي تنتقل بالقصيدة من الفردي إلى الجماعي، ومن الزمني الآني إلى التاريخي - الذاتي الذي به تكون القصيدة حجة أمام النفس وحاجزا دون انفلات رغباتها.

في ذلك يلاحظ أن العلاقة بالزمن تمر في قصيدة محمد العيد عبر مسارين:

- مسار الزمن الشخصي للشاعر في سياق اللحظة التاريخية التي يعيشها بأحاسيسه الفردية ضد كل إمكانية انفلات رغبته خارج عقال المعلوم.، ، فهو ينخرط كذات فردية في الخطب الجماعي للوطن وفي المعاناة من الاستعمار؛ مع وعيه بحدود الدور الذي قد يطلع به كشاعر في المجتمع والتاريخ، من هنا كان استعمال ضمير المتكلم وحضور الأنا دالا على مقام الممارسة المتورطة في تاريخها وفي المشترك الذي يتقابل مع (الزمن) رغبة فردية وتاريخية من اجل إيقاع خاص بالقصيدة.

- في مسار آخر تنبني العلاقة بالزمن على نق دوري يتطلق من المعلوم (المعرفة بالنفي) ليحاجج به الموضوع التاريخي بأفق الانتهاء إلى ما تأخذ به النفس وضعها في الزمن وتطلع بالدور المناط بها، وليس هذا الزمن غير ما حاولت القصيدة التعريف به منذ البيت الأول، فبه الزمن تعلن الذات الفردية عن نفسها ضد مسار الرغبة، وضد ما يظهر في كقدر في عالمها، أي ضد ما يصطرع في السياق التاريخي من تجاذب بين ما تمنى به النفس من سراب وموت، وبين ما يعيشه الشاعر من تطلع لن يحققه بغير البحث عن سبل العلا ومقاومة مظاهر المحنة التي تواجهها الذات الجماعية ونكبة الوطن.

إن القصيدة مسار بنائي متكامل، يبتدأ بالزمن الفردي والمعرفة بالنفس، وينتهي في مقام الدعوة إلى الله، تنطلق من تبكيت النفس وكبت رغبتها لتصل إلى التأسي بحادث الاستعمار، الذي عصف بالوطن وأبعد النفس عن مسكنها، فتمثل لخطب الوطن كمأساة فردية تقولها القصيدة كجانب من معيش الشاعر ومن تاريخه الذي يعلن دورة زمن تقليدي.

**2- الاتجاه التجديدي: بناء القصيدة الرومانسية**

قصيدة عبد الله شريط (كيف جف الحب من كلّ مكان):

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| أنت سم أكل النور بجفني  أنت هول في فؤادي المطمئن  أنت حرقت أماني وأمني  أنت ليل قد من رجس وعفن  هكذا أنت ولكن لست أدري  وكذا فيك أنا أنفذت عمري  كلما أجهدت أحلامي وفنى  أو تلمحتك في غيران حزنى  أو تسمعتك في أصداء لحنى  عدت مكدوداً وفى عينى غبنى  هكذا فيك أنفذت عمري  وكذا أنت ولكن لست أدري  يا ابنة الأحلام والأحلام تغني  زائغ الوجهة ضليل التمني  لم يجد من أمل حوليه يحني  مله فاشتاق للروح الأحن  قطوى البيد وناجى كل قفر  وهو ما ألفاك لكن ليس يدري  يا ضباب الحب يا ظلمة كوني  أطمس الأضواء في قلبي وعيني  خلني أطرح على صدرك أيني  وأنا الغارق في أرحال عمري  جاحظ الفكر لأني لستا دري |  | وكسا الأيام ألوان العمى  حط للأرض من أوج السما  فاستحالت لى رماداً وظما  كالح الظلمة ممحول الحسمى  كيف لا أسلوك حيناً من زماني  ناشداً دنياك في كل مكان  أن ترى منك شعاعاً باسماً  علنى القاك جرحاً أبكما  كلما انساب بقلبي كالدما  كنبي وحيه قذ فصما  ناشداً دنياك في كل مكان  كيف لا أسلوك حيناً من زماني  عنك من قد عاش مثلي حالما أشعث الروح معنى سائما  ضلعه إلا فراغاً مفعما  ناعم النبض سخياً راحما  ناشداً دنياك في كل مكان  كيف سلوانك حبناً من زماني  لم وشخت الليالي أنجما  فجمال الناس صلد كالدمى فأتى الدهر بالهول همى  صيب المدمع مرضوض الأماني  كيف جف الحب من كل مكان |

**1/ التعريف بالشاعر:**

عبد الله شريط (1921/2010) أحد المؤسسين للخطاب التنويري والعقلاني في الجزائر، وأحد مؤسسي جامعة الجزائر المستقلة، وواحد من الإعلاميين الكبار الّذين كونتهم الثورة الجزائرية بثقلها الوطني والإقليمي والدولي.

**2/ تحليل القصيدة:**

**عناصر اولى لبناء القصيدة**

**1- عتبة العنوان:**

تعود قصيدة عبد الله الشريط إلى سنة 1948 وإلى مرحلة إقامة الشاعر بدمشق في سوريا، فهي من قصائد الأربعينات حيث كان ترسخ إبدال الرومانسية في الشعر العربي الحديث في اتجاه ممارسة مستوعبة لشروط بناء النص وفق الطرق والعناصر التي كان شعراء رومانسيون عرب اعتمدوها، نتبينها في ضوء تفاعل شعراء المغرب العربي بالأثر الذي فجره أبو القاسم الشابي بالجوار؛ وانفتاح البرنامج الشعري الحديث على الرؤى والعناصر الرومانسية الوافدة من النص الشعري الأوروبي، فالنص الشعري يتشكل في خضم التجربة التاريخية لشخص الشاعر، وضمن آيات وجوده وطرقه، فقد كان عبد الله شريط من شعراء المغرب العربي القلائل الذين بادروا إلى جعل ممارساتهم النصية في وضع التماهي مع ما يعيشونه حياتيا، ويمكن لمتتبع سيرته الذاتية أن يلاحظ التباس الشعري وامتداده إلى الحياتى؛ وتجسده في القصيدة قصيدته «كيف جف الحب؟»([[10]](#footnote-10)) إعادة تركيب لمتخيل الحب ولرؤيته كقيمة إنسانية ومجتمعية افتقدتها حياة الفرد الشاعر والمجتمع، وتلمستها سؤالا وجوديا.

فمنذ العنوان نكتشف الاستفهام عنصرا شعريا بانيا للقصيدة وموجها لطريقها في تنظيم عناصر دلاليتها وتشكيل خطابها الشعري، لا يتعلق الأمر هنا بحصر البحث عن الاستفهام داخل البيت أو ضمن تساؤل بأنّ لمقطع من مقاطع القصيدة، فقد تأخر ورود التساؤل المشكل للعنوان إلى البيت الأخير، بل باعتماد الشاعر إنهاء كل مقطع بتساؤل إنكاري يعلنه بلازمة «لا أدري» التي تقفل دائرة المقاطع (البيتين الأخيرين منها)، ففي عتبة العنوان «كيف جف الحب؟» يبدو التساؤل عنصرا موجها لبناء القصيدة ولدلاليتها، فهو يحمل إليها:

* معنى السؤال باعتباره تشكيلا من دوال لا تنفصل عن بناء نسيج النص وتمثل إيقاعه العام، عناصر تركيبية ودلالية في آن.
* توجيه الخطاب نحو الموضوع الذي اختارته القصيدة في بحثها عن الذات وموقفها من الحب، ولكن من موقع العلاقة بالإحساس الفردي وأثره على علاقة الشاعر بالعالم الذي فقد قيمة الحب.
* البحث عن قيمة الحب بين الناس والإحساس بجفاف العلاقات بينهم لخلوها من مظاهره، إن دلالية الخطاب تتوجه نحو تضمين نص القصيدة الأحاسيس المتصلة بالعطش وبما يتهدد الإنسان من موت.

في ذلك تأتي القصيدة بحثا عن الحب، وفي الوقت نفسه طريقة لإظهار انعدامه في الحياة وإظهار سيادة أسباب الموت فيها.

**2- بناء الخطاب وترتيب المقطع:**

اعتمدت قصيدة عبد الله شريط بحر الرفيع لا وزن لها، ضمه يتشكل البيت الشعري في ست وحدات موزعة إلى شطرين:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ولذا جاء انتظام الأبيات عروضيا على هذه الطريقة:

أنست سم /أكل النو/ر بجفني وكسا الأي /ام الوا /ن العمى

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلن

أنت هول /في فؤادي ال /مطمئن حط للار /ض من أو /ج السما

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلن

فإذا كانت العروض التفعيلة الأخيرة بالشطر الأول جاءت تامة؛ فقد ورد الضرب بالشطر الثاني محذوفا فاعلن (ضمن التغيير الذي تقبل به التفعيلة بالرمل)، وإن اختلفت في ذلك ضمن المجموعة الثانية بالمقطع حيث جاءت في الصيغة الصحيحة فاعلاتن:

هكذا أنت ولكن لست أدري كيف لا أسلوك حينا من زماني

فاعلاتن فاعلاتن

وكذا فيك أنا أنفذت عمري ناشدا دنياك في كل مكان

فاعلاتن فعلاتن

في هذا نوعت القصيدة العناصر الإيقاعية التي هيأها تكرير الوحدة الوزنية في اختلاف مواقع الوقفة؛ والقافية، كما نوعت مظاهر تقسيم البيت ذاته باعتماد طريقة المسمط، ومبدا وحدة المقطع بالخصوص، فقد كان هو المهيمن علي التشكيل الإيقاعي لبناء الأبيات، ولبناء النص برمته فجاء موزعا إلى أربعة مقاطع تضمن كل منها ستة أبيات في مجموعتين من أربعة أبيات و من بيتين، قامت المجموعة على الالتزام بقافيتين- ورويين:

1- قافية داخلية؛ بروي الون المكسورة المطلقة.

2- وقافية لنهاية ألبت بروي الميم المنصوبة المطلقة.

فيما اعتمد البيتان الأخيران المجموعة الثانية بالمقطع على نفس الروي الراء بالنسبة للشطر الأول والنون المكسورة المطلقة للشطر الثاني.

عروضيا يهيأ تكرير عناصر القافية عند وقفة البيت تنويعا لإيقاع القصيدة عندما يتاسس على مزاوجة القافية في البيت الواحد (قافية داخلية للصدر وأخرى للشطر الثاني العجز) ، أو على جعل تفعيلة وقفة الشطر الثاني فاعلن لقافية الضرب من البيت الشعري مختلفة عن القافية الداخلية للشطر الأول فاعلاتن لقافية العروض أو بتناوب الروي بها النون واليم الموصولين بمد في كلا الشطرين.

انبنت قصيدة عبد الله شريط في أربعة مقاطع تحددت بدوال إيقاعية أظهرت مواقع الانتقال فيها الوقفة والروي؛ المكان النصي؛ تقسيم المقطع إلى مجموعتين، توزعت إلى أربعة مقاطع تشكل كل واحد منها من ستة أبيات اتفقت الأربعة الأولى فيها على روي الميم الموصول، وجاء البيتان الأخيران من كل مقطع على روي النون الموصولة بمد، وفضلا عن الوظيفة الإيقاعية للمقطع في تفاعله بباقي الدوال نتبين له وظيفة دلالية، فتتشكل المقاطع ضمن وحدات مستقلة يجعل دلالات الأبيات غير تامة إلا باكتمال متوالية الأبيات ذلك أن هذه المقاطع تعتمد بناءات مركبية متميزة، فالمقطع الأول أسندت وحداته المركبية إلى جملة اسمية، واكاني قام على الشرط؛ وجاء المقطع الرابع نداءا.

ويعتمد بناء المقاطع وارتباط أجزاء القصيدة عددا من العناصر النصية والتركيبية، منها ما هو جلي في وصل الأبيات والمقاطع؛ كاستعمال ضمير المخاطب «أنت» في أول مقاطع القصيدة؛ حيث جاء رابطا بين الأبيات - في تكريره وإحالته الخطاب دلاليا على ذات الموضوع: الحب، أو كما استعمل الشاعر أدوات الربط؛ وفي مقدمتها حروق العطف : الواو؛ و أو والفاء ، للوصل بين الأبيات فحضرت الواو عند أول البيت 6و12و18 ، و أو لوصل البيتين 7و9 بما سبقهما؛ والفاء للعطف والاستئناف في البيت 17 ، ومن طرق ارتباط المقاطع تضمين الأبيات فيما بينها ينبني أيضا بالتضمين؛ حيث يتعلق توالي الأبيات فيما بينها تركيبيا ويأتي المقطع الثاني بهذه الخصيصة سافرة عندما تتعلق مجموعة من الأبيات بأداة شرط ابتداء بها ذات المقطع:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| كلما أجهدت أحلامي وفنى  أو تلمحتك في غيران حزنى  أو تسمعتك في أصداء لحنى  عدت مكدوداً وفى عينى غبنى |  | أن ترى منك شعاعاً باسماً  علنى القاك جرحاً أبكما  كلما انساب بقلبي كالدما  كنبي وحيه قذ فصما |

فقد تأخر جواب الشرط غير الجازم ثلاثة أبيات، فجاءت الاداة في أول البيت السابع، والجواب في عجز البيت العاشر.

إلى ذلك يتوسل الشاعر عبد الله الشريط في بناء قصيدته عناصر أخرى، منها الحوار والربط الدلالي فتقوم بعض العناصر الدلالية بوظيفة الربط بين المقاطع والأبيات، ومعها يكاد يصبح التعلق الدلالي أساس بناء المقطع برمته، فعناصره البانية توجه معنى البيت في ضوء تفاعله مع متوالية العناصر المحددة لمسار بناء دلالية القصيدة، فهي تنبني على إقامة حوار وتوجيه الخطاب إلى الحب في استحضار لأثره على الذات الفردية، وينقسم الحوار بالقصيدة إلى:

- مرحلة أولى؛ شكلها المقطعان 1 و 2 حيث كان الحب (كقيمة) هو المعني بتوجيه الخطاب يبحثها الشاعر في الحياة ولا يلقى منه غير ما يسومه العذاب؛ ويهد أحلامه وسكينته بعد هوان الجسد، من الدوال المشيرة إلى الحب كجهة للخطاب: أنت؛ «تاء» و«كاف» الخطاب؛ في نزوع إلى شخصنة القيمة! وإعطائها وضع الوجود.

- ويجد المقطع الثالث مرحلة موالية في توجيه الخطاب إلى ما توهمه الشاعر حبيباً، سماه «بنة الأحلام» ولكنل يعيد صوغ متخيل الحبا المفقود. شكل الشاعر صورته من العناصر الّتي استعاد ما من التراث العربي لقديم، من الغزل المفعم بمعجم العذريين وبالإفادة من معجم وعناصر الصحراء في تجسيدها لمظاهر الحياة في فضاءاتها، بذلك تفهم التعابير الشعرية التي بنت صورة الحب بامتداد لوينات من الشعر العذري- فدوال كالصدى وضليل وسائم، والتعبيرات المجازية كزائغ الوجهة وأشعث الروح وطوى بالبيد وناجى الفقر تعكس جانبا من استعادة العناصر التي شكلت الصورة النمطية للصحراء ولإحساس الحب وأثر العلاقة به في المتخيل الشعري العربي، أعاد الشاعر تركيبها في قصيدته.

- في مقطع أخير تعرض القصيدة للأثر الذي يتركه الإحساس بانعدام الحب في الذات الفردية للشاعر، فهو لا يتملك غير ضباب الحب الذي صير حياته ليلا، وبسبب من ذلك أمعن في الدعاء عليها بقدر الظلمة والعمى، بفقدان البصيرة والغرق في أناء الزمن.

**3- عناصر لبناء متخيل الحب:**

تبني القصيدة متخيلا شعريا تتقابل فيه مجموعة من العناصر ضمن ثنائيات تتقدم في تقابل أو تعارض، فيها يتحول الدال المعجمي إلى عنصر موجه لدلالية الخطاب وموجه لعملية بناء متخيل القصيدة في الوقت ذاته، في قصيدة عبد الله شريط تتقابل في المتخيل الذي ركبته ذات الشاعر صور العوالم المأمولة للحب مع تلك التي يعاني من أثرها على نفسه، اتخذ الشاعر لبنائه صورا ودوالا متقابلة ضمن البيت الواحد تارة وفي توالي الأبيات بالمقطع تارة أخرى، إذ سرعان ما يتوسع تركيب الصور التي يبتغيها من البيت إلى المقطع ثم القصيدة، ومن أجل إقامة صورة تتعبا بالعناصر المشكلة للأحاسيس الفردية والمتجاوبة مع تمثلاتها في الوجود يخضع تركيب الصور والعناصر وتصنيفها في النص لطريقة تتمثل القيم الوجودية وتتفاعل معها ضمن ما يعيشه الشاعر كذات في المسار التاريخي، فيما يخضع تأويلها لربط الدوال والصور، ففي المقطع الأول بمجرد ما تتقابل الدوال المعجمية النور-العمى حتى يتوسع حضور دوال أخرى بانية للصورة المقابلة للحب، تلك التي كان فيها الإحساس بدا اندحار من أعالي السماء إلى وضاعة ما تعيشه ذات الشاعر في بحثها عن الحب ورغبتها الحارقة فيه، إليه انتهت النفس وهي تعيش الظلمة زمناً مستديما في العالم تأبى أحاسيس الحب وتعاندها لدى الذات وبين الناس:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| أنت سم أكل النور بجفني  أنت هول في فؤادي المطمئن  أنت حرقت أماني وأمني  أنت ليل قد من رجس وعفن |  | وكسا الأيام ألوان العمى  حط للأرض من أوج السما  فاستحالت لى رماداً وظما  كالح الظلمة ممحول الحسمى |

فالقصيدة تمثل لمقاومة النفس التي يحاولها الشاعر استجابة لأحاسيسه الفردية الموسومة: جرحا وصمتا داميا متعبا ومنقطعا عن العالم مرفوضا، يتبين الشاعر طريقا إليه من خلال ما كان اعتمده الرومانسيون صورة عن فعل الحواس التي يعيد الشاعر صوغها في أبيات المقطع الثاني من القصيدة:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| كلما أجهدت أحلامي وفنى  أو تلمحتك في غيران حزنى  أو تسمعتك في أصداء لحنى  عدت مكدوداً وفى عينى غبنى |  | أن ترى منك شعاعاً باسماً  علنى القاك جرحاً أبكما  كلما انساب بقلبي كالدما  كنبي وحيه قذ فصما |

فالشاعر يجعل من قصيدته نشيدا يبحث في أن يكون مجسدا لتماهي الصوت الفردي مع أغنية الروح - هيأ لها جسد، الحي ليتحسس نبضه ووجوده كإنسان في صحراء الوجود الواعي بلا جدوى البحث في الظلمة التي تلتف بالعالم، وتجعل حياة الإنسان منذورة للهموم واليأس، ولمعاناة الزمان لغياب الحب وجفاف الأحاسيس.

**3- مسار دلالية النّص:**

تكرير بعض الدوال المعجمية دلالته في مسار باء دلالية القصيدة، فهي تحسد العناصر المشكلة لمتخيل العلاقة بالعالم في ضوء الحاجة إلى الحب، فقد حمل بحث الشاعر عن قيمة الحب؛ وتمثله في ضوء العلاقة بالحبيب المتنائي إلى ذات الشاعر الإحساس بانعدام هذه القيمة من الحياة التي يعيشها، شكلت صورة الحب من موقع الغياب، الذي تمثله الشاعر ظلاما مستبدا بالذات والعالم، تعكسه الدوال المعجمية المتكررة بطريقة لافتة ؛ لتوحي بهيمنة عنصر الظلمة على متخيل الرؤية-العلاقة التي يقيمها لشاعر به (بالحب)، في هذا تتكرر الدوال وتأتي ضمن المشترك الدلالي: فنلقى بالمقطع الأول، العمى؛ الليل الكالح؛ الظلمة، الحما، أو حتى ضمن الصورة النقيض التي تشكلها الدوال المقابلة: النور؛ الألوان، وقي المقطع الثاني نجد إشارة إلى العناصر الموحية نفسها إلى صورة الظلمة؛ وعلى غير القابل لتحديد مصدره ولا للإدراك والامتلاك: الأحلام؛ الأصداء، الوحي..المتمنع عن كلّ منال.

ويترسخ نفس توجه القصيدة في بناء دلائيتها عبر متخيل الحب فيما يتجسد متاهة إحساس بلا جدوى البحث بالتركيز على الحلم وتكرير داله المعجمي ثلاث مرات في بيت واحد (ب.13) وبتوكيد معنى الضياع وفقدان الدليل بعناصر معجمية نختزل الإشارة إليها باستعادة تعابير القصيدة: زائغ الوجهة؛ أشعث الروح؛ ضليل؛ الفراغ؛ القفر؛ البيد.، فالعلاقة بالحب تتحول من صورة تتمثله ظلاما فحلما؛ إلى صورة أخرى تتلمه خطى ضلال وفراغ قبل العودة إلى صورة ما هو غير قابل للإدراك والاهتداء ضباب؛ ظلمة، ليالي؛ طمس الأضواء في صحراء العالم، إلى هذه الصورة اختارت عبارة البيت — عتبة العنوان مجاز : «جفاف الحب من كل مكان؟».

وليس التركيز على تكرير بعض الدوان المعجمية وقفاً على هذه القصيدة من شعر عبد الله شريط، فمعاودة دال معجمي بالبيت أو بالمقطع كان من العناصر البانية لقصيدته باستمرار، فذلك ما يهيئ لها إيقاعا منتظما بتقسيمات تعين مواقعها الدوال المكررة، تجد في قصيدة له أثناء إقامته في باريس نموذجاً آخر لتكرير مفردة «غريب» تسع مراثي ستة أبيات؛ وهو ما يعرض لاعتماد الشاعر التكرير عنصرا محوريا لبناء قصيدته ، فتكرير الدال المعجمي «غريب» يراد به توجيه دلالية القصيدة إلى عنصر محوري في العلاقة بالوطن، حيث تركز التكرير على الدال المعجمي اغتراب وهو دال أساس بالنسبة للشاعر المغترب الذي يعيشه الشاعر تمزعا في المكان والوجود في الطبيعة واللغة لمسماة لوطن قال:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ضمنت إليك يا وطني وإني وفيك تنفست أحلام قلبي ظمئت إليك يا وطني لأني  غريب في بحارك والفيافي غريب في المقابر والنوادي غريب في المعابد والملاهي غريب حيثما أمشي طريد وكلّ بنيك منبوذون مثلي |  | لفيك نفضت أوراق الشباب وهزت مهجتي ريح النصابي غريب في جبالك والروابي غريب في سهولك والهضاب غريب النطق في دنيا اضطرابي غريب في ميولي وانتسابي وفي عيني ذلي وانتحابي وكل بنيك مثلي في اغتراب([[11]](#footnote-11)) |

إلى خصيصة التكرير تعمد القصيدة إلى بناء إيقاعها من خلال صيغ ودوال تركيبية اخرى متكررة يدفع بها الشاعر من أجل خلق ترديد صواتي إيقاعي بالبيت؛ وتجسيد التماثلات التي تظهرها تكريرات الصيغ المركبية الإسمية والفعلية المتلاحقة بالبيت وبالمقطع في مسار بناء:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| أنت سم أكل النور بجفني  أنت هول في فؤادي المطمئن  أنت حرقت أماني وأمني |  | وكسا الأيام ألوان العمى  حط للأرض من أوج السما  فاستحالت لى رماداً وظما |

فكل تركيب أتبع بفعل جواب أو استئناف في مسار بناء القصيدة، تتلاحق الأبيات في ارتباط تركيبي بينها (المقطع الثالث).

كما ينضاف تكرير بنائي أخر يهم بعض العناصر الإيقاعية ضمن البيت باعتماد أساليب التجنيس بين الدوال (سم؛ كسا؛ أماني وأمني؛ ممحول الحمى)؛ والتقسيم والتقابلات ضمن البيت الواحد بحثا عن تجاوبات إيقاعية مخصوصة، بالقصيدة وبالحوار الذي يقيمه الشاعر في القصيدة:

زانغ الوجـــــــــــــــهة ضليل التمنـــــــــــــــــــي أشعــــــــــــــــث الروح معنى سائــــــــــــــــــما

وهذا الانتظام الإيقاعي تساعد عليه طريقة الشاعر في تقسيم البيت إلى شطرين يوضحهما موقع الروي الأول الذي ميز ببن الشطرين؛ واتجاه الحطاب نحو موضوع مكتمل الصور والبناء لدى الشاعر في ذلك جاءت قصيدة عبد الله شريط «كيف جف الحب من كل مكان» بنية مغلقة، فالدوال لا تلبث أن تعود في المقطع ا لأخير إلى ذات العناصر التي شكلت نقطة انطلاق صور المتخيل الشعري للقصيدة عن الحب وحضوره في العالم من خلال أثره بالذات الفردية للشاعر، فهو تشرب صورة الظلمة والبحث في متاهة الأحاسيس وصحراء (ضباب) الوجود رديفا لمعنى الحب ولأهوال العلاقة بالعالم الذي يجعل من تملك الحبيب لا يتجاوز حدود السلوان بالقصيدة والوهم.

**4- بناء النص الصدى عند عبد الكريم بن ثابت**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| حياتك كهف تهيم السنون تبختر فيه أفاعي الأسى وفيه السامة قد أينعت وفي كلّ ركن أريج الضنى لماذا أأنت الوحيد الّذي |  | بغيه وتعيش الظنون وتمرح مزهوة بالمتون كما أثمرت شجرات الشجون له كل لون كئيب حزين أبى ان ينهان ويهون |
| فكفكف دموعك ليس الهنا  وراء البكاء  وخلف الدموع | | |
| حياتك قل لي أيربطها أصاحبها وهي في مهدها لماذا العذاب وليس هنا وماذا نفيد دموعك يا فسقيا وعلا على نهل |  | بدنيا الكآبة عهد قديم؟ أسى كصديق وفي حميم؟ سوى قانع بالعذاب الأليم؟ صديقي وقلبك دام كليم؟ ودع عنك نصح التقي/الأثيم |
| سيمضي النهار ويأتي الدجى ونعقبه الشمس فوق الربوع | | |
| سيمضي الخيال الجميل الرحب سيسبح يقطع بحر الدجا وذاك الجمال الحنون السنا سيبلغك- كالوحش- ليل الأسى فهيأ لنشرب كأس الهنا |  | خيالك يا ابن التراب الجريح ويمضي كطير مهيض ذبيح سيمضي مضي الكريه القبيح أماني الغبوق وحلم الصيوح وكأس الدموع وكأس الجروح |
| وغن حزينا ومنتشيا فإن غنائك  سوف يضيع | | |
| ستذهب كلّ الرؤى مثلما ستمضي مضي النسيم العليل وتهوي لك القيم الرائعات وتذهب أفكارك الحافلات لأنك تجهل يا صاحبي |  | ستذهب أحلامنا في الوجود وتفني فناء ابتسام الوليد وقد عشتها من وراء الحدود بكل قديم وكل جديد وجهلك ليل طويل صديد |
| وفي الكأس يا صاحبي يقظة لروحك من كل حلم مريع | | |
| فقل لي بربك يا صاحبي ومعنى الحياة على حسنها غرائزنا ألهبت ظهرنا وعند المشاعر لا نلتقي لماذا القوي الوديع الجميل |  | أتعرف معنى لهذا الوجود؟ ترنح بين ثقيل القيود؟ بنار وأفكارنا كالسدود ويهوى الخيال بنا ويميد سيفنى فناء الضعيف البليد |
| فقل لي بربك يا صاحبي  اتعرف معنى  لفيض الدموع | | |

**1- عتبة العنوان:**

يوجه عنوان القصيدة «حياة...؟» ([[12]](#footnote-12)) مار بناء دلالية النص عبر مجموعة من الدوال التي توزعت المقاطع أبياتها، فمفردة الحياة..؟، نفسها جاءت بالعنوان في صيغة استفهام حمله الشاعر إلى القصيدة وعليه أقام بناء جل المقاطع: الأول والثاني والخامس، كما نعثر فيا لمقطع الرابع على دوال وعناصر تنتمي إلى المجال الدلالي ذاته بدوال معجمية (الوجود والوليد والعيش) وغياب الدال حياة عن المقطع الثالث (الأوسط) قد يقسر باعتبار المقطع لحظة انتقال ونحول في نسار بناء دلالية القصيدة وانتقالها من الفردي - المحتمل في إحساس الشاعر بمعنى الزمن وعذاباته إلى تبين أثر التخيلي وهو يبني صورة الانكسار والضياع الذي تنتهي إليه مظاهر الحياة (مقطع 3) ، لذلك يتتشح المقطعان الأخيران بظلال صورة الفناء التي ركبتها المقاطع السابقة فتنتهي إلى جعل القصيدة تساؤلا في معنى الحياة وبكاء للمصير الفردي للشاعر ولمصير الإنسان الذي مدت أسباب الوجود وظلال الخيال عليه مسحة حالكة، إن الحياة ذاتها «كهف لأفاعي الأسى» لا ينفع الخيال معها ولا مع كل ما يتهدده من فناء له الإحساس بالمأساة و«فيض الدموع».

**2- بناء المقطع وتوزيعه"**

بدورها تعتمد قصيدة عبد الكريم بن ثابت طريقة المقطع في بنائها فإن أول ملمح تعرضه لبنائها النصي في اختلاف عن الطريقة التقليدية وباستعادتها لنموذج شعري مقطعي مغاير، فالمقطع في اعتباره «وحدة مستقلة متجانسة» يجسد في القصيدة تفاعل عناصر شعرية مستقاة من النموذج القديم الذي لم تتخلص القصيدة من دواله كالاستهلال والتصريع، وأخرى من النص الأثر الذي كانت شكلته ممارسات نصية رومانسية عربية وغير عربية سابقة، وكان محمد بنيس لاحظ تفاعل الشعراء الرومانسيين مع مصادر شعرية مختلفة قادتهم إليه كتنظيم مغاير لبناء القصيدة وكحركية نسق نصي مختلف، وفي ضوء عودة الشعراء العرب إلى الأشكال السابقة من الشعرية العرية وغيرها (كالموشح القديم) وهيمنة المقطع على طريقتهم في البناء النصي فكتب يقول:

«إن الشكل الذي يبنين الممارسة النصية في الشعر الرومانسي العربي، هو أنه ذو شجرة نسب، أكان نثرا أم شعراً، وهو بمقطعيته بعيد الغور في النص القديم، في الوقت نفسه الذي يتجاوب فيه مع الممارسات القديمة والحديثة في آن، رغم ان تعدد الأمكنة يبدو لنا مختزلا في الممارسة الأوروبية وحدها نتيجة سيادة مفهوم الكونية التي قدمت به هذه الثقافة نموذجها لذاتها لغيرها».([[13]](#footnote-13))

فبالمقطع انبنت القصيدة ضمن حركية الدوال التي بحثت أيضا عن هامش حريتها في عدم الالتزام بقافية داخلية؛ وفي تنويع آخر المقطع بتشطير البيت وتقسيم الشطر الثاني من ذات البيت أيضا، فقد وجه المقطع البناء العروضي للأبيات في تفاعل مع بناء القافية بغرض الوصول إلى إيقاع منتظم؛ يتبع النسق العروضي في بنية البيت التام المكتمل، ويعيد تشكيله عند البيت المجزوء في نهاية المقطع.

أثناء ذلك رتب المقطع تشكيل الصفحة بطريقة هندسية يتفاعل فيها الصوتي بالخطي، في ضوء انتظام الدوال العروضية ووفق بناء استقى عناصر انتظامه من ترتيب الموشح الذي اختاره الشاعر، حتى وإن لم يلتزم الشاعر بقافية مخصوصة للشطر الأول من البيت؛ عدا التصريع الذي بادر إليه في المطلع:

حياتك كهف تهيم السنون بغيهبه وتعيش الظنون

**3- عناصر إيقاعية لبناء القصيدة:**

بيد أن اختلاف المقاطع ضمن القصيدة يتجاوز الدوال المشكلة لحدود كل البيت والقافية إلى خصيصة البناء ذاتها في الاعتماد على طرق التكرير ومزاوجة أساليب الخبر والإنشاء فيها، فقد حدد الشاعر المقاطع وابنيتها بعناصر لسانية وتركيبية تفيد الربط بين الأبيات وتفاعلها ضمن مسار باء دلالية القصيدة، ولعل في استعمال الشاعر لحروف الجر والعطف والضمائر ما يحمل إيحاءات برغبته في جعل القصيدة ذات إيقاع، تتداخل فيه الدوال وتتفاعل من أجل بناء دلالية الخطاب الشعري الذي تجسده كإمضاء ذات تتحقق في العبور بطرائق الرومانسية، وبالإبدالات الّتي حملته إليها العناصر والخصيصات النصية في تفاعل حديث الممارسة الشعرية مع قدميها في الخطاب، كتب محمد بنيس يقول :

«مجمل هذه الدوال تضع بين أيدينا خصيصة المقطع بما يهجس به من نسق صواتي ودلالي، في الوقت نفسه الذي تعرض علينا التوازن الذي تدخله الوظيفة الجديدة على العلاقة الترابطية بين الأبيات وعلى العلاقة التواردية بين المقاطع وهذه جميعها تؤالف بين تعدد أنماط المقطع في الثعر الرومانسي العربي، ووحدته ووظيفته بالتفاعل مع تاريخية المقطع وصلته بالذات الكاتبة التي تؤرخ لها الدوال في النص وبالنص».([[14]](#footnote-14))

فالمقطع تفاعل لأنماط مختلف مضمن مجموعات الأبيات وأشكال الوقفة والدوال المحددة لتوزيعها الصوتي والبصري ولمشهد الصفحة والفراغات، به أصبحت القصيدة متعددة في بنائها وفي دوالها وفي تاريخية الذات بها.

* **الوحدة الوزنية ويناء المقطع**

أول مظهر يفيد بخصيصة القصيدة توزيعها إلى خمسة مقاطع تتساوى في عدد الأبيات المشكلة لها، يقوم كل مقطع على حذة في خمة أبيات، مختلفة الروي من مقطع إلى آخر؛ وتنتهي جميعها ببيت توزع بدوره إلى ثلاثة أقسام: الشطر الأول من البيت تام؛ والشطر الثاني مقسم إلى جزأين، ومن هذا التوزيع نتبين هيمنة الدال العروضي على بناء القصيدة التي جاءت في مقاطع يتضمن كل واحد منها عددا متساويا من الأبيات في ترتيب هندسي تفاعلت معه في انتظام عروضي واعتماد على اختصاص كل مقطع بقافية وروي إلى حدود البيت الأخير، وتظهر هيمنة العروضي على بناء القصيدة بالبيت الأخير الذي كان علامة انتقال من مقطع إلى آخر بانتظامه وتقسيمه العددي، فقد بني البيت الأخير مجزوءا ثم جزئ الشطر الثاني منه إلى قسمين، وفي ذلك حجة أخرى على تمسك الشاعر بالطريقة الأقل؛ بتعبير محمد بنيس؛ في بناء النمط الأولي من البيت الشعري. ([[15]](#footnote-15))

لقد اختار الشاعر لقصيدته وزن «المتقارب، وهو أحد البحور الصافية الذي تستجيب وحدته الوزنية «فعولن» للتغيير؛ وتوفر للبيت تنويعا لقصرها وقبولها التناوب والتقسيم.

حيات /ك كهف /تهيم الس /سنون بغيه /به و /تعيش الظ /ننون

فعول فعولن فعولن فعول فعول فعول فعولن فعول

وإذا كانت تفعيلة العروضة -التفعيلة الأخيرة في صدر البيت- قد جاءت مقصورة صحيحة وبحذف الخام الساكن في البيت الأون لحاجة التصريع فقد وردت في باقي أبيات القصيدة محذوفة (فعل).

* **تنويع القافية**

ثاني الخصيصات اللافتة تنويع روي القافية بالمقاطع فقد بينت أبياتها على روي التون والميم والحاء والدال مرتان، فيما بنيت المسموعة الثانية من كلّ مقطع والمشكلة للبيت الأخير المجزوء على روي العين فقط، وتعكس الدوال المشكلة للقافية تفاعلا حيويا ضمن مسار بناء دلاليتها، حيث تحيل الدوال المعجمية على أحواض دلالية تتعالق فيما بينها لتبني دلالية ومتخيل النص، فعن طريق حوار داخلي ذاتي - تصوغ القصيدة أسئلة ذات في مواجهة مظاهر الصراع في الحياة وأشكاله في المواجهة بين ضرورة الوجود وحتم الموت، وها هي الدوال تتمثل ذلك وتجسده بانتظام بنائي لتكون القصيدة خطاب ذات وإيقاعا فرديا من خصيصاته:

* التماثل في انتماء الدوال إلى نفس الحوض الدلالي.
* تقابلها في بناء صور ومتخيل الشاعر عن الحياة.

انبنت القصيدة تساؤلا في الحياة الفردية، يعيشها الشاعر إحساسا عميقا بالسوداوية واليأس ويتمثلهما فيما يعيشه ضمن حلقة مغلقة وأفق مغلق، يوم الأحزان التي لا يستطيع التحرر منها كما تجسد الدوال البيانية للقصيدة ذلك ضمن رؤية لها إيقاع معلق يعود بشكل دوري إلى نقطة البدء (النهاية الكهف، الدمع) ، ويتصل بدوال معجمية عديدة تقود إلى اللايقين المرت؛ الحزن؛ القدم؛ الألم؛ الجرح، في مقابل الوجود؛ الولادة؛ الحياة؛ الجديد.

**4- التكرير وبناء الدلالية:**

التكرير هو القانون المهيمن على بناء القصيدة، فهو يمس كل الدوال ويعين الإيقاع الكلي في انتظام عناصر البناء: عروضية كانت أو لسانية أو تركيبية، تتشكل في توازيات محددة للبيت وللمقطع ولنص القصيدة في آن، وتتقدم بعضها (اللسانية بالخصوص) في معاودة مستمرة تجلي حضور الدوال وأثرها على مسار بناء الدلالية.

أول هذه الدوال العنصر المعجمي الأساس المشكلا للعنوان «حياة...؟» والذي يوجد في امتداد القصيدة ويعتبر النواة الدلالية الموجهة للخصيصات ولبناء النص والخطاب، وتظهر مركزية هذا العنصر في تكريره عند أول المقطعين: الأول والثاني إذ وضع العنصر اللاتي (مفردة حياة) ذلك محل الإسناد فتعلقت به الأبيات الأولى في لمقاطع و2 و 5، وكان حاضرا دلاليا فيما حملته دوال أخرى تركيبا ودلالة (ضمن أسبقية المعنى عند الشاعر) وإيقاعيا عندما يكون تكرير الكلمة متلازما مع كاف الخطاب - المخاطب، في تجسيد لمعنى الحياة التي تساءل العنوان عنها، من هنا تكون القصيدة تشكيلا لعناصر الجواب، للفهم الشعري وتمثل الشاعر الفرد للحياة:

- زمنا مغلقا يعانيه الشاعر حزنا ومهانة.

- عذابا فرديا تغذيه الظنون وظلمة الوجود.

- يأسا من الخلاص عن طريق البكاء أو الغناء بالقصيدة.

ورغم أننا لا نتبنى تصورا يرى بناء القصيدة حصراً عند العناصر الموضوعاتية التي تعلن فيها، فإننا نلتمس مساد بناء دلالية النص عبر مجموعة من الدوال المعجمية التي اشتركت في توجيه القصيدة إلى الأحاسيس الفردية، وكما عاش الشاعر عبد الكريم بن ثابت بعضها والأسباب التي حركتها أو آلت إليها لديه، ففي كل مقطع تلعب عينة من الدوال المعجمية دور الموجه لمسار بناء الدلالية من خلال العناصر التي اعتمدها الشاعر في الاقتراب من معنى لزمن وعلاقته به وفي معاناته الفردية من أجل ذلك وتبنيه لبعض التصورات والقيم التي يصدر عنها شعريا، فالمقطع الأول تضمن مجموعة من الدوال المحددة لدلالية القصيدة فيما تعلن عنه بخصوص الحياة وما به تصعد إحساسها بالحزن والسوداوية وموقفها من الزمن المغلق وعذاب الذات واليأس من إخلاص في لحياة.

وفي هذا المسار توالى عبر مقاطع القصيدة الدوال المعجمية (حياة؛ كهف؛ سآمة؛ حزن؛ الهوان؛ الدموع ) المقطع الأول، و(الكآبة؛ العذاب؛ الدموع؛ القلب؛ الدجى) بالمقطع الثاني، ثم (الخيال؛ التراب، الجرح، الحزن) في المقطع الثالث، فـ(الروى؛ الأحلام؛ الفناء؛ الجهل) بالرابع، وبالمقطع الأخير الدوال المعجمية المحورية للقصيدة (الوجود؛ الحياة؛ القيد؛ الخيال؛ الفناء ؛ والدموع)، وهي دوال تتكرر بين المقاطع لتجسد مركزية بعضها في المعنى الذي ابتغاه الشاعر جوابا عن تساؤله عن الحياة والوجود، وفي بناء إيقاع قصيدته ضمن تمثلها للقدر الإنساني والوجودي وليس انتهاء بالتآسي أو الاستلام.

**5- عناصر المتخيل القصيدة:**

تنتمي قصيدة عبد الكريم بن ثابت للنص الرومانسي الذي استدعى لبناء الخطاب الشعري طريقة مخصوصة في تركيب الصورة، تلمس الشعراء عناصرها من الأحاسيس الفردية تارة ومن الحياة التي عاشوها تارة أخرى، فالنص يتشكل عبر حركة متمثلة لحياة الإنسان فتبني صورتها من خلال العلاقة بين مظاهرها المباشرة من عيشة وبين استكناه الشاعر لها بحثا عن الجمال؛ وتستمد عناصرها ما تقود إليه بصيرة الشاعر في تجاوبه مع فعل الإحساس بها.

في هذا يركب الشاعر صورة موسعة للحياة، يستقي عناصرها من فعل التمثيل حيث، تصير الحياة كهفاً مغلقا ترتع فيه أسباب الموت التي تحيط بالإنسان وتحاصره:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| حياتك كهف تهيم السنون تبختر فيه أفاعي الأسى وفيه السامة قد أينعت وفي كلّ ركن أريج الضنى |  | بغيه وتعيش الظنون وتمرح مزهوة بالمتون كما أثمرت شجرات الشجون له كل لون كئيب حزين |

وتأخذ صورة الكهف امتدادها من خلال اقترانها بصورة القبر وما ينذر به من عذاب واحزان كتلك الّتي حملها الإنسان منذ الأزل.

إلى ذلك تتقابل في القصيدة صورا انغلاق والموت مع عناصر الخيال المشرع على الإحساس بالحياة؛ ولكن ليس لاتخاذها سبب الرجاء والأمل والإقبال على جمال مظاهر الوجود؛ بل من موقع الحدود التي يقيمها الموت أمامها وأمام الذوات، فالإنسان محاصر بعلامات الموت وحدوده، يعلن حضورها حزنا وجراحات ويتآسى بها غناء متلاشيا في ليل الزمن، تلتبس فيه لحظة الدمع بإشراقات الكأس وفرح الولادة بليل الوجود ونذر الموت في آن، تعمل المقاطع على توسيع الصورة وتركيبها في أبيات القصيدة، نسلم الصورة فيها للصورة منتقلة منفعل الخيال وهو يبني القصيدة إلى تلمس قدر الموت وهو يتهدد القرد والوجود، عبر الزمن وتصادي آياته بالقصيدة : فنا وحقيقة، .كيفما تمثلهما الشاعر إحساسا بجمال الروح والوجود أو بحثا عن حقيقة العالم والخلود فيه إذ «الفنان الذي يهيم بالروح وجمال عالم الأرواح المبهم ليصل إلى الحقيقة هو عين الفنان الذي يهيم بجمال عالم الوجود من إنسان وحيوان ونبات وجمادات، فما دامت الغاية واحدة هي الجمال والوسيلة واحدة هي الحب فإن الفنان سيجد طريقه إلى الإبداع والخلود».([[16]](#footnote-16))

بدأت العودة إلى الأنموذج الشعري الذي تبنى الشاعر طريقته عن الص الأثر للرومانسيين، وتحوير مظاهر بنائه والعناصر المشكلة له بالقصيدة، استعاد عبد الكريم بن ثابت المسمط خلفية لطريقته في بناء إيقاع قصيدته حياة..؟، ولذلك؛ ورغم اعتماد الشاعر بناء المقطع، بعناصر التكرير والارتباط الدلالي واستدعاء عناصر المتخيل من نفس الحوض في اتجاه بناء دلالية القصيدة، فقد جاء بناء المقاطع في اعتماده التكريرات الوزنية وفي القافية (التي ظهرت عد نهاية كل شطر من أبيات القصيدة؛ وبتنويع بين المصراع والضرب) بالخصوص؛ أقرب إلى عودة الشاعر إلى أنموذج مسبوق قيد الممارسة النصية إلى أخرى من ماضي الشعر العربي، لا الأندلسي؛ ولكن من الشعر الرومانسي الذي كان اعتمد عبد ألكريم بن ثابت طرائقه في نهاية الأربعينات والخمسينات، بعد أكثر من عقد ونصف عن موت الشاعر أبو القاسم الشابي من الغرب العربي.

بقدر ما كان تجاوب شعراء المغرب العربي منفتحا على الأفكار والتصورات التي حملها الشعراء العرب في المركز بقدر ما تمثلوا الرومانسية طريقا لممارساتهم النصية، جسدوها من خلال العناصر التي بها انبنت القصيدة كخطاب انتقل من اعتماد البيت الشعري وحدة إلى جعل المقطع عنصرا حاسما في إعادة ترتب بناتها النصي ما يفيد اختلافها عن قديم الشعر العربي وحديث تقليديته، من هنا قامت الممارسة النصية للرومانسيين في المغرب العربي على تبني الشعراء لطرائق كان المركز الشعري أعنها للقصيدة العربية من أجل تحديثها بشكل تصبح فيه مختلفة عن القصيدة التقليدية تماما، وفضلا عما وجه ذوات الشعراء من رغبة في جعل قصيدتهم مستجيبة لضرورة الانتماء للعصر و«التقدم» بها في مسار ذاتي وتاريخي من أجل «حقيقة استنبطوها بتجربة الخيال» كفعل شعري هو من مقام «النبوة» استعادوا من قديم الشعر العربي طريقة الموشح واختاروا عناصره (كباقي الرومانسيين العرب في المركز) لطريقتهم في بناء القصيدة في مقاطع يتجاوب في الشعر العري مع الأنموذج الرومانسي الأوروبي ولو عن طريق المركز وعن الشابي بخاصة.

من ذلك أعاد الشاعر في المغرب العربي تركيب قصيدته متخلصا من الاستهلال؛ وإن حافظ في أكثر من مناسبة على التصريع، كما استغل أوزان البحور الصافية التي تناسب بناء المقطع الذي أصبح العنصر الأساس لوحدة البناء النصي لقصيدته، فبه أصبحت الأبيات تندمج إيقاعيا من موقع التركيب، ولم يعد البيت الشعري وحدة مستقلة متفردة للقصيدة ما دامت تبحث لها عن مسار مختلف في تلمس دلاليتها.

1. () ر.أ، محمد ابن سمينة، محمدالعيذ آل خليفة- دراسة تحليلية لحباته، ديوان المطبوعات الجامعية، الحزائر،992,،ص21. [↑](#footnote-ref-1)
2. () حمد العيد، ديران محمد العيد، م٠س ص43. [↑](#footnote-ref-2)
3. () المرجع السابق، ص198. [↑](#footnote-ref-3)
4. () رومان باكبسون، دور العناصر الصوتية في تلقي الكلام، 1986. [↑](#footnote-ref-4)
5. () مرجع سابق، ص90. [↑](#footnote-ref-5)
6. () قدامة بن جعفر، نقد الثعر، ع، محمد عبد المنعم خغاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص86. [↑](#footnote-ref-6)
7. () حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص282. [↑](#footnote-ref-7)
8. () محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1، التقليدية، م س، ص130. [↑](#footnote-ref-8)
9. () المرجع السابق، ص283. [↑](#footnote-ref-9)
10. () عبد الله شريط، الرماد، ص87. [↑](#footnote-ref-10)
11. () عبد الله شرط، الرماد، ص53-54. [↑](#footnote-ref-11)
12. () عبد الكريم بن ثابت، ديوان الحرية، م. س، ص، ص.19-17 [↑](#footnote-ref-12)
13. () محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، الرومانسية العربية، م س، ص78. [↑](#footnote-ref-13)
14. () المرجع السابق، ص82. [↑](#footnote-ref-14)
15. () المرجع نفسه، ص91. [↑](#footnote-ref-15)
16. () عبد الكريم بن ثابت، حديث مصباح، م س، ص24. [↑](#footnote-ref-16)