

## فاعلية تقنية التوازي في تشكيل بنية قصيدة القناع بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع

## The Efficacy of Parallelism Technique in Modulating the Structural Features of Mask Poems through the Interplay of Semantic and Rhythmic Elements

سمية بن شناف<sup>1</sup>، الدكتور: الحبيب عمي<sup>2</sup>Soumaya Benchennaf<sup>1</sup>, Dr: Lahbib Ammi<sup>2</sup>1 جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية، (الجزائر)، [soumaya.benchennaf@univ-bejaia.dz](mailto:soumaya.benchennaf@univ-bejaia.dz)2 جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية، (الجزائر)، [lahbib.ammi@univ-bejaia.dz](mailto:lahbib.ammi@univ-bejaia.dz)

مخبر التأويل وتحليل الخطاب

تاريخ النشر: 2024/05/16

تاريخ القبول: 2023/09/22

تاريخ الاستلام: 2023/04/29

**الملخص:** لا مراء في أن ضابط الإيقاع مستمر اعتماده في كنه القصائد الشعرية المعاصرة، مهما بلغت مصافاً سامقاً من الحداثة والتجريب، وهو ما نلمسه في قصيدة القناع التي راحت تستنسل مكونات تشكيلها الشعري، من حقول إبداعية متباينة المدى والنوع، وتعد أداة التوازي من أبرز ما ارتكن إليه بناؤها الداخلي، الذي ينهض على دلالات مشفرة تُضمّر أكثر مما تُظهر، ثم إن ماهية تقنية التوازي لا تنحصر في كونها حليّة إيقاعية، أو قيداً يعوق الدلالة الحرة للنص الشعري، بقدر ما هي مكون موسيقي فاعل، يُسهّم بمستوياته المتباينة في تشكيل البنية الداخلية للقصيدة المعاصرة، خاصة القنّاعية منها، التي اتخذت هي الأخرى من هذا الأسلوب محوراً ناظماً لها، يعمل على موسقة النسق وإنعاش الدلالة الكامنة فيه.

**الكلمات المفتاحية:** التوازي، قصيدة القناع، التشكيل الشعري، الإيقاع، الشعرية.

**Abstract:** Undoubtedly, the rhythm controller remains a crucial aspect of contemporary poetry, despite modernity and experimentation. Its underlying structure, characterized by encrypted signs, often conceals the unseen. Furthermore, the function of parallelism extends beyond being a mere rhythmic ornament or a constraint that hinders the free denotation of poetic texts. Instead, it is considered a practical rhythmic element that contributes to the internal structure of contemporary poems, particularly those of a persuasive nature. Parallelism, thus, harmonizes the pattern and revives its inherent significance, thus assuming a vital role in the poetic formation of mask poems. Studying such poetics enrich our understanding of rhythm and parallelism as crucial components of contemporary poetry.

**Keywords:** Parallelism, Mask Poem, Poetic Formation, Rhythm, Poetics.

المؤلف المرسل: سمية بن شناف، الإيميل: [soumaya.benchennaf@univ-bejaia.dz](mailto:soumaya.benchennaf@univ-bejaia.dz)

## 1. مقدمة:

تَحُوز التجربة الشعرية المعاصرة سمناً إبداعياً خاصاً، تَخْلُق عن إشعاعات الحادثة، التي ما فتئت تفرض سلطتها على الجنوس الأدبية، حتى أحدثت خلخلة شاملة على مستوى البنية الكبرى للنصوص الأدبية، وبخاصة القصائد الشعرية منها، التي اكتسبت بفضل تماسها مع مقومات الحادثة، خواصاً جديدة أدخلتها محيط وجوهر التجربة، ذلك الفضاء النوعي الذي حررها من ربة الكتابات الرومانسية، وحدّ من اندلاق ذات المبدع في كنهها، لتغدو شيفرة دلالية تضمّر أكثر مما تظهر، تنهض على حساسية شعرية جديدة، تُمَتِّح مقوماتها من الواقع والخيال، عن طريق استحداثها لمزجية نوعية، تُلاحق بين العناصر المتنافرة والناشزة، التي يتفجر عنها خلق شعري منفرد يبعث على الحيرة والإدهاش، فالحادثة من خلال شقها التقني، الذي ارتقى بالكتابة الشعرية إلى مراتب عليا من التغريب والترميز الدلالي، أمدت المبدع بفتيات تعبيرية هامة مكنته من الكشف عن قضاياها القومية، دونما تواطؤ مع تيارات معينة، تفرض عليه القول وفق مقاييس موضوعاتية وكتابية محددة، لتسهم استجابة الشاعر المعاصر لهذا الوعي الحداثي، في تمخض أساليب تعبيرية جديدة، تتسم بخواص فنية أخذت النسق ودلالته من السطح إلى العمق.

تؤخذ قصيدة القناع على أنها التّسقيف الأعلى للاستخدام التّرميزي المُركّز في الشعر المعاصر، نظراً لكونها تنهض على أداة "القناع" التي تعد أحد أهم المكونات الفنية، المعتمد بها كعامل رئيس في تشكيل هذا الضرب من القصائد، فهي "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرّداً من ذاتيته" (البياتي، 1968، صفحة 35)، والكيان الناسخ لشخصه، المطابق لتوجهاته العقديّة والفكرية، وغالباً ما ينسحب على جل الشخصيات القنّاعيّة المستجلبة في كنه النص الشعري صفة التاريخية، بسبب ارتباط أغلب الشعر المعاصر ومبدعيه بالذاكرة الثقافية، وتعالقه الوثيق بالموروث التراثي القديم، الذي لا يعدم وجوده في أي قصيدة قنّاعيّة، إلا أن نسبة تحقّقه فيها، تتفاوت ما بين نص وآخر، فكثيراً ما يأتي القناع مثقلاً بتفاصيل تاريخية، لأنه سليل حقبة معينة من الماضي القريب/ البعيد، وإن كان معاصراً فإنه لا ينفك من قيد الزمنية" فالمرتبط زمنياً أصبح جزءاً متحقّقاً من التاريخ، والمرتبط دلالياً يستمد مواصفاته من الذاكرة التاريخية" (الرواشدة، 1995، صفحة 10)، وعليه فإن قصيدة القناع هي حالة من التمرّد على السائد في الشعر، تفتّح على حركة تفاعل مستمرة بين الرمز والرمز، وتقوم على استجلاب رؤيا ماضوية، لتعيد قولبتها وفق ما تفرضه تحولات الراهن وأبعاده الحداثيّة، وغالباً ما تكون حالة القلق الوجودي والاغتراب الروحي، وأزمة الوعي الحاد التي يحياها المثقفون/ الشعراء، هي من جرّ بهم تبعاً إلى سلك نفس الخط

التعبيري، وانتخاب القناع كأداة فاعلة، لما لها من طاقات رمزية تكفي لإشباع رغباتهم الجامحة، في الكشف عن خطر الشقاء الأبدي، الذي يترصص بهم، بأسلوب مموه يقيهم من المتابعة السلطوية.

إن عوالم الأسطورة والأبعاد الترميزية التي تجيء قصيدة القناع معززة بها، ليست بالوحدات البنائية التامة، التي يمكن أن يتحقق بحضورها التشكيل الشعري الكامل، الذي ينهض عليه هذا النوع من القصائد النّاضجة تغريباً دلاليّاً، وإنما يُسهم في مأسستها جملة من العناصر التكوينية الأخرى، التي لا غنى للشاعر عنها، مهما بلغ درجات عليا من الانحياز لأنظمة اللاقاعدة في بناء القصيدة، وبخاصة قوى الإيقاع والموسقة، المُعدّة أكثر الأبعاد بروزاً في باب الشعر، التي لم يغفل دورها شعراء الحداثة، رغم المقولات التي تلج على لزومية خلق قطيعة تامة، مع نُظم اشتغال المكونات الموسيقية في المناخ الشعري بدعوى التجديد، وهو ما لم يمتثل له أكثر الشعر المعاصر، على حداثة بنيته، وجدة صوغه، فالإيقاع حركة بانية للنمط الشعري، تتجدد بتجدد وعي الذات الكاتبة، وتسهم في إنتاج الدلالة مع كل ارتجاجة وذنبية، تحدثها حركات وسكنات الحروف، أي أن اللغة في الشعر لصيقة بالإيقاع، تتجذب نحو حركيته، وتهتز دلالتها وفق فاعليته" فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليته ولطريقة إنتاج معناه، فليس للكلمات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب، إن الإيقاع هو المعنى" (بنيس، 1986، صفحة 178)، والعضد الذي تشدّد به نسقية النص، نظير ما يكسبه دخول أدواته على القصيدة من شعريّة، على نحو يخفف من حدة النثرية، التي تفشت في الخطاب الشعري، بعد أن خضع لعملية إعادة بعثرة وبناء، تتناسب ومقاييس حداثة معاصرة، ويعد التوازي أحد أهم السمات الإيقاعية التي تضمن خروج النص من بوتقة النثرية، نظراً لكونه يشغل زاوية حساسة من إجمالي تشكيل النص الشعري، ويقع المحور الأكبر في هيكله مستواه الإيقاعي، ومن ثم ربطه بالدلالة الضمنية، وعليه فإنّ "الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي، إن بنية الشعر هي بنية التوازي" (ياكسون، 1988، صفحة 105).

ويبدو لمن عاين قصائد عبد الوهاب البياتي القنّاعية، وهي الأسلوب الشعري المستحدث الذي مكنه من التوفيق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر" (البياتي، 1968، صفحة 34)، حرصه البالغ على مؤسقتها، والقذف بها إلى شبه متاهٍ إيقاعي، من خلال مساعلته لأشدّ الأدوات البنائية الإيقاعية ضراوة، وأكثرها نجاعة، في خدمة قصيدة القناع، التي تتمترس خلف هيكلتها الدلالية المعقدة، شبكة واسعة من التكنيكات الفنية، التي يُنتخب التوازي أهمها، نظراً لكونه من البنى الإيقاعية التي يكون اطرادها داخل النص غير مصطنع أو مقصود، لأنّ "أي زيادة في هذه الاطرادية يمكن أن تحول المقاطع إلى شعر ركيك"

(باستون، 1984، صفحة 308)، وتُسقط محور الوظيفة الشعرية من على سلم الإبداع، ولذلك فإن العمل بهذه الخَصِيصة وفق سائس تلقائي، يسمح للنص بأن ينزاح إيقاعياً، كلما دعت الحاجة إلى ضرورة افتعال استجابة سريعة، بعد طُروء أي تحول دلالي أو نفسي غائل فيه، ثم إن هذه الخصائص الفنية المتعلقة بالتوازي ومستوياته التي نلفي حضورها بجلاء في قصيدة القناع محل الدراسة "محنة أبي العلاء" لعبد الوهاب البياتي، تدعو إلى التساؤل حول طبيعة إسهام بنية التوازي في النهوض بالتشكيل الفني العام الخاص بهذا النص الشعري القِناعي؟ وعن مدى تأثيرها في الدلالة الرمزية المكثفة التي تحملها أنساقه؟ ولقد شكلت هذه الاستثناءات الفنية التي يختص بها التشكيل الشعري لقصيدة القناع، الأسباب المحورية التي أدت إلى تأسيس هذه المطارحة البحثية، التي تهدف إلى محاولة رصد مختلف التحولات الإيقاعية التي انبنى عليها هذا النص القِناعي، وذلك من خلال الكشف عن أهم محققاتها، التي تؤخذ بنية التوازي على أنها أبرزها، ومن ثم تحديد أثرها في تضافر مكونين رئيسيين في الشعر هما "الدلالة" و"الإيقاع"، للخلوص إلى فك رمزية القصيدة ومستغلقاتها النصانية، التي تأتت عن حداثة تشكيلها الشعري، الذي استتسل مادته هو الآخر من محفزات إبداعية متباينة (المسرح/ الموسيقى)، شكلت خلفية جمالية خاصة أسهمت في تعزيزه بسمات نوعية وخيارات أسلوبية ذات خصوصية إبداعية، يُثَوِّر حضورها من دينامية الرؤيا التي يتبناها النص، ويُصِره خلقاً إبداعياً ذو طبيعة مائزة.

## 2. مدارات الدلالة الرامزة في القصيدة القِناعية:

يُؤثّر المسعى الجمالي في الشعر المعاصر، بتوسل جملة من الآليات الفنية الإيقاعية، التي تزيد أنساقه بحضورها، إمتاعاً وإقناعاً دلالياً وشكلياً، وغالباً ما يكون توافر أكثرها خاصّة اضطرارية تفرض نفسها فرضاً، لأن تتاسل المعاني والتنوع الموسيقي في النص، يتنامى وفق دفقة المبدع الشعورية، وهي ما يستحيل التحكم فيه، فالبنية العامة للقصيدة تتأسس حسب توليفة علائقية، تجمع بين عدد من التقنيات الفنية التي تعد أداة التوازي أهمها، نظير ما تحقّقه من ضبط لإيقاع نمو القصيدة، وانتظام في عالم النص، فهي تشمل "العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية، وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء" (مفتاح، 1996، صفحة 97)، وتماس هذه الخصيصة الإيقاعية مع كل هذه العناصر، يؤكد على فاعليتها كبنية أساسية في تشكيل الشعر، وبخاصة المعاصر منه، كونها تعمل على التخفيف من حدة مظاهر النثرية فيه، وهو الذي انسلخ أغلبه من الحُلي اللفظية، والترف الإيقاعي، الذي عدّته الحداثة ثقلاً نغمياً وذائقة متوارثة، يمكن اختزال بعض فنياتها، من قائمة الثوابت الجمالية الخاصة بالنصوص الشعرية، وعلى الرغم من محاولات الشاعر المعاصر الامتنال لرؤيا الحداثة، وتحرير النص من أقمطة الخليل، إلا

أنه ظل "حبس مجال موسيقي محدود، طائراً يلطم بجناحيه الداميين جدران أقفاصه الصلدة، ولم تسفر محاولاته تلك، تقريباً، إلا عن انعتاق محدود، أو محاولة للرقص في غرفة مملأ بالشظايا" (العلاق، 1990، صفحة 93).

ينحطّ بناء قصيدة القناع "محنة أبي العلاء" (البياتي، 1995، صفحة 24)، في ضوء عشرة مقاطع شعرية ديناميكية الدلالة، يُمايز بعضها عن بعض شبكة عنوائية، تتباين معانيها مع مبتدأ كل مقطع جديد، فالتصدير النصي الأول، على كثافته وشدة توتر بنيته، التي تتأسس على إثرها الدلالة الكبرى للنص، نلحظه يختصر محنة الشخصية القناع (أبي العلاء)، ويمد المتلقي من خلال طبيعته الترميزية الواضحة، ببعد تيماتي يعينه على بناء أفق توقعه، الذي ينكسر مع تناسل العناوين الموازية، التي أسهمت بدورها في تصعيد التركيبية الدرامية للقناع، المتقدمة جذوتها كلما ارتفع صوت الأنا، معبراً عن حالة الغبن الذاتي، والقلق الوجودي التي يحياها الشاعر/ القناع، ثم "إن هذه العتبات- بشكلها الإجرائي- تعدّ تأطيراً لمراحل نمو النص، فهي أشبه بعملية تنقيط الخرائط وتلوينها لنستدلّ من هذه العملية على القصد الكلّي الذي تريد الخارطة/ النص، رسمه وتوصيفه" (الدوخي، 2017، صفحة 18)، هذا وقد أحيطت القصيدة بفعل قناعها الأكبر، الذي يشخص اسمه مفرداً سافراً في العنوان (أبي العلاء)، بهالة صوفية تاريخية وسعت بحضورها من دائرة الرمزية فيها، ومنحتها حساً موضوعياً، يفسر أسباب اللقاء بين الشاعر وقناعه داخل هذه التجربة الشعرية، ويترجم حالة التقمص التي خاضها البياتي، بعد أن وجد في خبرات المعري الوجودية ما يتشارك فيها معه، ويؤهله ليكون قناعاً فنياً ناضجاً، يعكس من خلاله شواغله الراهنية وفق رؤيا مُعاصرة، وعليه فإن القصيدة في مجملها تنهض على حالة تشاكل معقدة، تجمع بين تجربتين متقاربتين في السمات الدالة، متباينتين في طبيعة الحالة الطبوغرافية والكرونولوجية، وأي محاولة للفاكك بينهما تسفر عن تشوه كبير في هرمونيا النص، لأن صوت الشاعر لا يمر مباشرة عبر النسق، بل يعترضه حاجز القناع أولاً، ليتم بعد ذلك خروج صوت "الأنا المزجية"، التي تجمع بين طرفي القناع "الشاعر" و"الشخصية القناع"، اللذين مثلاً اتحداً موقفاً يتحدان لغة" (أطميش، 1982، صفحة 108)، رافضة ومعادية، نلمحها بإيضاح فائق في أنساق هذه القصيدة، التي جاءت كترجمة لحالة اعتراض وتمرد شديدين ضد المنطق السائد، وكصورة مقننة لثورة فكرية كبرى، قادتتها شخصية "أبي العلاء"، التي بعث البياتي على لسانها، رسائل إزراء شديدة اللهجة، إلى جموع النفعيين المتشاعرين الخامدي المواهب، المنساقين لأبواق السلطة، الذين وقفوا بفعل قولهم المزين للواقع المأزوم، ضد أولئك الذين ينزرون تحت هامش الحياة، وليعبر "عن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن إلى ما سيكون" (البياتي، 1968، صفحة 36).

تتنازع هذه القصيدة مكونات بنائية أخرى دون أداة القناع، كإفادتها من فنيات "أداة التوازي"، وهي خاصّة إيقاعية داخلية شكلت محوراً نظاماً فيها، تتبدى مستوياتها تدريجياً على طول مساحة جسد هذا النص الشعري" وهكذا فإن التقسيم الدلالي قد ضوعف بتقسيم صوتي مُوازٍ (كوهن، 1986، صفحة 56)، يتعلّق مع مضمون القصيدة الرمزي، وإذا كان في تنوع البنية الموسيقية علاقة تربطها مع انفعالات الشاعر النفسية، التي تدفعه إلى انتهاج ميكانيزمات تعبيرية، ذات قدرات أنجع على تأدية المعنى، وخلق توازن خاص يقوم بالرفع من قيمة الوظائف الأسلوبية الخاصة بالنص، فلا ريب في أن التوازي كمكون إيقاعي وصوتي، ينأى بالنص الشعري عن الانفلات من حيز الشعرية، ويحيد به عن حدود النثرية، التي بتحايشه لها يحفظ قدراً مهماً من قواه الموسيقية، التي تتفجر عنها آفاق جمالية تضيء على الجملة اثتلافاً وتعادلاً فنياً يهبها إيقاعاً متوازناً محكماً" (شرتج، 2015، صفحة 295)، ويُودع قصائد نهج الحداثة بين جاذبيتين: جاذبية الأصالة، وجاذبية المعاصرة، ويُصيرها قيد نطاقين: البنية الخليلية القديمة، والشعرية الحديثة، وبين هذه المفارقات وغيرها تنتصب قصيدة القناع، ليشد عمودها التشكيلي الذي يكون فيه عاملاً التوازي والانزياح، أحد الدعامات الأساسية المُرتكن إليه بناؤها، لما لهما من دور تهيئتي في تحفيز الخصوصيات الصوتية ضمن القصيدة، وربطها ببعدها الدلالي ربطاً منطقياً، وبالتالي فإن مظاهر التوازي اقتطعت حيزاً مهماً من إجمالي مساحة بنية التشكيل الشعري، عندما أحسن البياتي استغلال" ما تهيئه اللغة وأنظمتها من فرصة لتحقيق البعد الإيقاعي" (الرواشدة، 2006، صفحة 140)، في "محنة أبي العلاء".

### 3. درجات التوازي في سلم الشعرية بين التماثل والتفاعل:

#### 1.3 البنية الفونولوجية - الصوتية:

إن العناية بالمركب الصوتي في القصيدة القنّاعية، ليس مجرد سعي وراء جلية لفظية مُتمحّلة، بقدر ما هو بحث عن خصيصة بنائية علائقية، تنثري النسق الذي تكون فاعلة فيه بأداة إيقاعية منفردة، ولذلك فإن لتوازي الصوت- ونقصد به هنا تكرار الحروف- حظوة بالأسبقية أحياناً على الدلالة، لأن انتقاء الصيغ الصوتية والحرص على وجود تناسق بينها، يشكل عنصراً أساساً في تحقيق الجمالية، ثم إن التراكم الصوتي يكون اختياريًا في بعض الأحيان، وحينئذ فإنه نوع من اللعب اللغوي، وقد يكون اضطراريًا تحتمة طبيعة اللغة نفسها المحدودة الإمكانيات" (مفتاح، 1975، صفحة 25)، وعلى الرغم من اختياريّة تنسيق هذه الميزة داخل النص، فإن هذا الأخير كثيراً ما يفقد قدراته اللغوية، كلما زادت عملية الرّص القسري لحالات التماثل الصوتي من طرف المبدع، وبالتالي فإن تمام الشعرية في النص تتحقق كلما حبر يراعه بعفوية، تعكس مكنوناته الجوانية بأسلوب شفاف لا تكلف فيه، وهو ما يتطلبه توفر البنية الفونولوجية، التي تهتم بإبانة حالات التشابه الصوتي كتكرار " حرف ما في البيت أو على مستوى

القصيدة ككل" (ثامر، 1987، صفحة 242)، ونجد هذا العامل من التوازي غزيراً في عدد من مقاطع قصيدة "محنة أبي العلاء" لعبد الوهاب البياتي، التي تبنت حالات من الإركام الصوتي، ومن الأمثلة التي يمكن أن نسوقها للإبانة عن هذا النوع من التشاكل على مستوى القصيدة، ما ورد في مطلع المقطع الثالث "المغني والأمير" من نص القصيدة، الذي جاء فيه عدد من الحروف المكررة في توازٍ بين:

"كان على الحصيرة

ممدداً مناجياً أميره:

يا قمر الزمان

أسألك الأمان

فإنني رأيت في الأحلام

تاجك منه يصنع الحداد

نعل حصاني، ويحز رأسك الجلال" (البياتي، 1995، صفحة 28)

لا يفتأ أي سطر شعري تابع لهذا المقطع أن ينفك من صيغة النبر الصوتي، والتي تُعنى في الأصل بإظهار موضع معين من المفردة أيان النطق بها، بحيث يتغير محل النبر فيها حسب بنيتها الصوتية، وهو ما جاءت عليه أنساق هذا المقطع، الذي بُني على تواتر عدد من الأصوات الساكنة المجهورة (النون/ الميم/ الياء)، التي قدمت على تنوعها بعداً إيقاعياً خاصاً للنص، كحرف النون الذي يتوزع حضوره على ستة أسطر شعرية، بدءاً من السطر الأول، الذي يظهر فيه هذا الفونيم مقترناً بالفعل الماضي (كان)، وصولاً إلى السطر الأخير من المقطوعة الشعرية، وينتشر بعده النغمي متراوحاً بين القلة والكثرة، متماشياً ودلالة النسق الذي استتطق فيه (مناجيا/ الزمان/ الأمان/ فإنني/ يصنع/ نعل/ حصاني)، وتختصر القيمة المعنوية لهذا الحرف وهو من الأصوات الجهورية في كونه" يدل في أكثر أحواله على الظهور كيفما كان موقعه في الكلمة" (الفاخري، دت، صفحة 151)، كما يعد حرف الميم من الأصوات التي لقيت عناية كبيرة، إذ تكرر وقعه تسع مرات، في تشكيل مفردات متباينة في التركيب والدلالة (ممدداً/ مناجيا/ أميره/ قمر/ الزمان/ الأمان/ الأحلام/ منه)، ولعل حرف الميم يدعم عمل حرف النون، لأن كليهما ينتميان إلى خلية الصوت الصامت الذي "لا يمر الهواء حال النطق به من الفم" (بشر، 2000، صفحة 152)، وقد كان لتوازي هذين الصوتين في بنية عدد من الكلمات، بالغ الأثر في إكسابها جرساً إيقاعياً خاصاً، بالإضافة إلى حرف الياء الذي يعد هو الآخر من بين الأصوات الهامة، التي لقيت حُظوة ضمن مختلف أسطر هذا

المقطع الشعري، إذ نلفيه يتكرر أفقياً بمعدل قُدْرَ عشر مرات متتاليات (الحصيره/ مناجيا/ أميره/ يا/ فإنني/ رأيت/ في/ يصنع/ حصاني/ يحز).

إن العناية بأحرف محددة دون غيرها لا يأتي عفو خاطر، وإنما بترسيم مسبق من المبدع عينه، وذلك يرجع لأمرين: أولهما مرده إلى انتقاء الشاعر لأصوات تتساقق وحالته الوجدانية، ليُبْلَغَ المتلقي من خلال تموجها ارتفاعاً وانخفاضاً، بحقيقة شعوره القار أو المضطرب، وثانيهما عمله على انتشار النص من بوتقة النثرية، التي كادت أن تطمس معالم القصيدة، بعد أن تخطى أكثر الشعر المعاصر عن قواعده الحقّة التي تميزه عن غيره، فنجد الشاعر يعمد إلى إركام المتوازيات الصوتية، ليضمن حضور عامل الإيقاع الذي يزيد من شعريّة النص، ويضاعف من نجاعة ووجاهة المعنى فيه، ولا نعدم أن نُبصر بأن هذه الغاية قد تحقّق أغلبها في هذا المقطع الشعري، الذي لعب فيه تكرار الأصوات المجهورة دوراً محورياً، رفن النسق بموسيقاه المائّزة، وترجم الحالة الانفعالية التي جاء عليها صوت القناع (البياتي/ المعري)، وهو يخبر الأمير بنبوءة أبصرها في منامه (فإنني رأيت في الأحلام)، تشي بقيام ثورة الفقراء، وانتهاء زمن المحنة، الذي انحط فيه شأن الإنسان، والفكر، والفن.

لقد تعددت استخدامات هذا النوع من التوازي ضمن كنه القصيدة، إذ نلفي الشاعر يتوسله مع مستهل كل مقطع وجده بحاجة إلى جرعة حماسة نغمية، تحرك فيه الدلالة، وتُثَوِّرُ أبعاده الرمزية، ويظهر هذا التوازي الصوتي مع مبتدأ المقطع الرابع "سقط الزند"، الذي نحصي فيه عدداً معتبراً من الأصوات المكررة على نحو تشعبي، وكأنها تقفية داخلية تمنح بحضورها النسق مزيداً من الممكنات الإيقاعية، التي تزيده ثراءً وتنوعاً، مُشكلة بهذا المسعى أفقاً تجريبياً رحباً، يعكس مستوى الألق الإبداعي في نص القصيدة:

"مجلسه كان يعجّ بدواب الأرض والهوام

من كل صعلوك شويعر، دعي، داعر نَمَام

كان- إذا ما أنشدوا أشعارهم- ينَام

مفلطحاً ومتخماً

وكلما

أنشد منهم أحدّ تملّماً

وقال لا!

مولاي، هل يخفى القمر؟" (البياتي، 1995، صفحة 29)

تصنع حالة التكرار الفونيمي الحدث الجمالي في هذه المقطوعة الشعرية، وقد تواتر على تهيئة نسيجها التركيبي عدد من الأصوات المجهورة، التي تم استثمارها على نحو يحقق سمناً موسيقياً خاصاً، يتشاكل وحالة الثقل الرمزي الذي تحمله دلالة النص، كالتكرار المكثف لحرف الميم، الذي بلغ عدده ثمانية عشر مرة كاملة، جاءت متفرقة على عدة كلمات، من مثلها ما ورد في السطر الأول، الذي استهل بحرف الميم (مجلسه)، واختتم بروي يشغله الحرف عينه (الهوام)، والأمر نفسه ينطبق على السطر الموالي، الذي استهل هو الآخر بحرف الميم الظاهر جلياً في حرف الجر (من)، وانتهى إلى روي يتبنى الحرف نفسه في لفظة (نمام)، التي جاءت حالة النبر فيها أقوى لاحتوائها حرفاً مضعفاً، وبالرغم من شدة وهج هذا الصوت المجهور، الذي كاد أن يحجب بنغميته الحادة، مجال الظهور عن باقي الأصوات المساعدة له، فإن البنية الفونولوجية الخاصة بهذا المقطع، تأسست بتعاقد عدد من الأصوات الأخرى، كالألف اللينة، التي نلفيها قد شغلت مساحة معتبرة من إجمالي الحيز الصوتي، وقد بلغ عدد تواترها خمسة عشر مرة، توزعت فيها على عدد متباين من الكلمات والحروف من مثل (إذا/ ما/ لا/ ينام/ نمام/ تملما)، وصوت اللام الذي تكرر هو الآخر، على نحو ما يقارب الأحد عشرة مرة، بصورة عشوائية على طول هذا المقطع من مثل (كل/ مفلطحاً/ كلما/ قال/ مولاي)، وحرف الواو الذي خدم النسق بدلالاته المتنوعة، كالعطف (والهوام)، والاستئنافية (وكلما)، وقد ورد عشر مرات بالإجمال، بالإضافة إلى حرفي الياء والعين، اللذين اعتنى بهما النسق بتساوٍ، أين بلغ معدل تواترهما ست مرات، تقاسما في أكثرها نفس الألفاظ (يعج/ شويعر/ دعي)، التي جاءت مشتقة للدلالة على ما يدل عليه اسم الفاعل مع التصغير في المعنى (شويعر = شاعر)، (دعي = دعو)، وغرضه التحقير، وقد تناسبت طبيعة هذه الأصوات الجاهرة بصورة صرفة، مع هذا المشهد الذي يصف من خلاله القناع (البياتي/ أبي العلاء)، بلغة تهكمية لاذعة، طبيعة العلاقة التي تجمع بين الشاعر والسلطة، وقد انتقد مسالك (الصعلوك/ الشويعر) التملقية في تقنيته للشعر بما يخدم الحاكم، وتأكيداً لفاعلية هذا التكرار الفونيمي في تعزيز المعنى، نلاحظ أن تنمة هذا المقطع من القصيدة "سقط الزند"، تعرض لصور مختلفة من التوازي الفونيمي، وتؤكد بأن اللغة الشعرية الحقّة هي التي تربط بين الصوت والمعنى:

"كان زماناً داعراً، يا سيدي، كان بلا ضفاف

الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف

وكنت أنت بينهم عراف

وكنت في مأدبة اللنام

شاهد عصر سادّة الظلام

## قافيةُ الهمزة كانت بغلةً عرجاء

يركبها الأمير كلّ ليلةٍ ليلاء" (البياتي، 1995، صفحة 29)

إن عملية فكّك بنية التركيب الصوتي الخاصة بهذا المقطع الشعري، تكشف عن ملامح أسلوب الإركام الفونيمي الذي تأسس عليه هيكله، والذي يعرض بدوره لزمرة من الحروف المهموسة والمجهورة، التي اتخذها الشاعر وسيلةً للتعبير عن الطارئ الذي أخذ ينقش بين جموع الشعراء، بعد عزوفهم عن مبدأ التمرد والثورة، وتبنيهم لمزاعم إيديولوجية واهية، تحد من حرية الفن والإبداع، ومن الحروف المهموسة التي أثّنت أفضية الإيقاع الداخلية، وتكررت بشكل بيّن، حرف الكاف وهو صوت حنكي تظهر فاعليته بدءاً من السطر الأول، مع الفعل الماضي (كان)، لينتشر بعد ذلك على طول مساحة المقطوعة الشعرية مكرراً ثمان مرات، ومثال ذلك (كان/ كانوا/ كنت/ كانت/ يركبها/ كل)، وحرف التاء هو الآخر أسهم في خلق جلية نغمية في كل نسق سجل حضوره فيه، وقد بلغ تواتر هذا الصوت الأسناني تسع مرات، توزعت على تراكيب لفظية متباينة من بينها (كنت/ أنت/ مأدبة/ قافية)، وحرف الفاء الذي يحسب أيضاً على فصيلة الصوتيات الهمسية الصامتة، وقد جرى اعتماده بكثرة في بنى تركيبية مقاربة في السمة الدالة (ضفاف/ خراف/ عراف)، وإذا أمعنا التركيز في هذه المفردات، فإن حرف الفاء بما فيه من خفة وانسيابية، يحقق بعداً سماعياً منفرداً، له واسع القدرة على خلق نظام صوتي يدعم الدلالة العامة، التي تعزز بدورها أصواتاً انفجارية، لتكتسب بهذا الخليط المزجي بين الأصوات، طابعاً نغمياً خاصاً يخدم تجربة الشاعر.

ومن صور توارد الأصوات المجهورة، المفخمة في نبرها، عمودياً وأفقياً في النص، حرف الباء وهو صوت شفوي انفجاري، يحدث ذنبية واضحة فور التلظ به، ناهيك عن وقع أثره السمعي (بلا/ مأدبة/ بغلة/ يركبها)، ومن بين هاته الصيغ الصوتية الجاهرة أيضاً، تردد حرف الياء في تسع مركبات لفظية، وقد غلب عليه السكون في معظمهما (سيدي/ فيه/ بينهم/ الأمير)، وحرف النون وهو من الأصوات الشديدة، التي برزت فاعليتها بقوة في جميع سياقات المقطع الشعري، أين نجده يتكرر وهو مقترن بحرف الميم (زمانا/ بينهم)، وغالباً ما يرجع هذا التشاكل التواتري بينهما، إلى تقاربهما في نفس المخرج الهوائي عند إصدارهما كفونيم، وقد تحقق عن تواز هذه الصيغ الصوتية، بعداً إيقاعياً هاماً جاء على تناسق والطبيعة الشعورية التهكمية في قلق، التي سيطرت على طول أنساق هذا المقطع الشعري، الذي كفل بدوره رأي البياتي في الفئة التي تسببت في هبوط الفكر والأدب، وقد جاء توجيهه هذا على انسجام تام مع صوت قناعه (المعري)، الذي نادى هو الآخر بضرورة مجابهة هذا النوع الوضع من الشعراء، وما يؤكد هذا التجانس بين الصوتين، عتبة هذا المقطع التي نراها قبساً مباشراً لعنوان ديوان المعري "سقط

الزند"، الذي يقول في توطئته " ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد، ولا مدحتُ طالباً للثَّوابِ " (المعري، 1957، الصفحات 5-6).

### 2.3 البنية المورفولوجية - الصرفية:

تعد البنية المورفولوجية من بين أوجه التوازي الهامة، التي تظهر فاعليتها القصوى في التماثل الحاصل على مستوى " البناء الصرفي للكلمات ومدى مساهمتها في خلق أنساق التوازي المختلفة " (ثامر، 1987، صفحة 242)، فحالة الاطراد الصرفي التي تختص بها بنية لفظية دون أخرى، تُسهم في تعزيز إيقاع النسق، وتبعث فيه أثراً بلاغياً خاصاً، يعزز من قدرته على تبليغ المعنى حسياً وفكرياً، ثم إن حالة التكرار التي تشوب عدداً من المفردات ذات الخصائص الصرفية المتمثلة نوعاً ما، تدعم الفكرة التي تتبناها القصيدة، لتجمع بذلك هذه الأخيرة بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع، ويمكن أن نأخذ المقطع الثاني من نص القصيدة "العباءة والخنجر"، مثلاً فاعلاً في هذا الباب:

"أمدٌ للسحر

يدي التي تتلجث

يدي التي تحجرت، وأصبحت

من دون أن أدري إلى الأمير

خنجره وصوته صوتي أنا الكسيز

يدي التي استرجعتها

أمدّها، لتنفخ الحياة في الجماد

لتزرع الأوراد

أمدّها للشمس والريح وللمطر

لإخوتي البشر " (البياتي، 1995، الصفحات 26-27)

إن طبيعة التشكيل الصرفي الذي جاءت عليه هذه المقطوعة الشعرية، تحيد عن الأسلوب الاطرادي الجاف، وتتزع نحو خلق علاقات خاصة تربط بين الوحدات الدلالية، التي نلمحها معززة بصيغ لفظية ذات تشابه حرفي، كالفعل (أمد) الذي تكرر ثلاث مرات، اتصل في اثنتين منها بالضمير (ها)، وكلمة (يدي)، والاسم الموصول (التي)، اللذين توزعا على ثلاثة أسطر شعرية متباينة بصورة رأسية، ولفظتي (صوته/ صوتي)، اللتين توازينا بصورة شبه حرفية، لولا اتصال كل منهما بضمير مختلف يعود على المتكلم والمخاطب (الهاء/ الياء)، ويأتي التوازي الصرفي واضحاً في تركيبية الكلمتين (الجماد/ الأوراد)، أين نجد كلمة الجماد في بنيتها اللفظية توازي النصف

الأخير من كلمة الأوراد، ويظهر للعيان ضرب مختلف من التوازي وهو الصرفي الترادفي، الذي يبرز في الفعلين (تثلجت/ تحجرت)، وعليه فإن هذا التشاكل الصرفي الواقع على مستوى البنى الداخلية للألفاظ، على اختلاف مسمياتها (اسم/ فعل/ حرف)، تمكن بشكل أو بآخر من تثير الاستطاعة الإيقاعية في هذه الأسطر الشعرية، بما تحتويه أنساقها من تكرار للوحدات الصرفية، والملاحظ أن طبيعة الصيغ المكررة في هذا الجزء من مقطع "العباءة والخنجر"، تسيطر عليها نبرة الأنا، التي تؤكد حصول تواز بين صوتي (البياتي/ المعري)، أين قدم القناع صورة حول علاقة الفن بالسلطة، وكيف تقلل هذه الأخيرة من قيمة الفكر/ الفن وأصحابه، وتجعل منهم أسرى لها، فيتحولوا حجراً في بلاط الأمير/ رمزاً للسلطة، ويصبحوا معاول هدم وقمع، بعد أن تثلجت كلماتهم، بفعل حالة الرضوخ خدمة لأسيادهم، ويظهر هنا نوع من المفارقة الدلالية، عندما يرفض القناع (البياتي/ المعري) الإذعان لهذه التجاوزات المسيئة للكلمة والثورة، لينفض عن نفسه أردية الذل، ويسترجع يده/ رمزاً للشعر، ليمنحها خدمة للصادقين من الضعفاء، فالشعر "لن يأخذ معناه الحقيقي إلا حين يكتب لغة الصراعات، ويشارك في تأسيس اللغة الجديدة" (مقلد، 1996، صفحة 139).

ينهض إجمالي تشكيل القصيدة على صور متباعدة من التوازي الصرفي، التي سجلت حضوراً نسبياً بين مقطع وآخر، إذ تتضاعف وتيرة فاعليتها تماشياً وطبيعة الصيغة اللفظية ودلالاتها، ونشهد أنموذجاً ثان لهذا الجنس من التماثل الصرفي، في المقطع الثامن "لكن الحياة عادلة"، بحيث تظهر فيه حالة من التراكمات اللفظية، التي تخلق عن حضورها في كنه هذه المقطوعة الشعرية بعد نغمي خاص، ارتقى بها إلى درجات سامقة من الانزياح الإيقاعي، الذي تتولد عنه الجمالية، ومثاله قول القناع (البياتي/ المعري):

"- الموت عدلٌ حسناً-، فلتكن الحياة

عادلة، وليمنح الشحاذ عرشَ الشاه

فمصطفى مات على الرصيف في الظهيرة

والشاه مات فوق صدر الدمية الأميرة

مُخَدَّرًا وعارياً

وعندما بكاهُ شاعرُ البلاط، نبج الكلب، عليه باكيا

ولبس المهرجُ السواد

حزناً على سيده

حزناً على البدر الذي غاب عن البلاد" (البياتي، 1995، صفحة 36)

يتبدّى في هذه الأسطر الشعرية بجلاء، مساعي الشاعر في خلق تراتب دلالي صرفي، قائم على تتابع جملة من الوحدات اللفظية، وبالتركيز على طبيعة النسيج التركيبي الصرفي، الذي جاءت عليه أسطر هذا المقطع الشعري، نلمس فيه حضوراً مكثفاً لآليات هذا النوع من التوازي، كتعادل الصيغ اللفظية في مادتها اللغوية والإيقاعية، بوصفها أحد أهم الدوال البانية للقصيدة، التي تظهر في مجموع كلمات توزعت بشكل مُضعف، على أسطر شعرية مختلفة من مثل (مات/ الشاه/ حزنا)، والتي جاءت على تواز في معدل ترددها، الذي لا يتعدى مرتين على طول هذا المقطع الشعري، بالإضافة إلى تكرار اسم الفاعل (عدل/ عادلة)، واسم المفعول (بكاه/ باكيا)، وحصول تواز واضح بين النصف الأخير من لفظتي (الحياه/ الشاه)، وحالة التوازي الصرفي نفسها تظهر مرة أخرى في بنية اللفظتين (الظهيرة/ الأميرة)، وقد كان لهذا التراكم التركيبي الصرفي فاعلية كبرى في مَوْسقة النسق، وتمتين صورة المفارقة التهكمية بادعاء إيقاعي، يتماشى مع الفكرة التي يحاول البياتي تمريرها عن طريق صوت المعري، في وصفه للمتسببين في إحداث شرخ عميق الغور بين الحاكم والمحكوم فيه، فيقدم من خلال هذا المقطع "لتكن الحياة عادلة"، جنازة افتراضية وصف فيها مراسم دفن وتشيع تخص منية شخصين، الأول من ولادة مقاليد السلطة (الشاه)، والثاني جاء رمزاً لمجموع الطبقات الكادحة (مصطفى)، إذ نلفيه يُمايز بين طبيعة حصول هذا الحدث (الموت)، الذي يفترض أن يكون محط تساو بين منكبي الفقر والغنى، لكن الشاعر نقله بصورة أكثر واقعية، تكشف عن طبيعة الفروق بين الطبقات الاجتماعية، وإذا استبطنا دلالة هذه الأسطر الشعرية بصورة أعمق، نستظهر أن (مصطفى) هو رمز ثنائي القطب، بحيث يمكن إسقاطه على شخص الشاعر وقناعه، وهما اللذان كابدا عنهجية السلطة بسبب كسرهما لرتابة الفكر المألوف، ورفضهما لحالة التبعية التي يحياها (شاعر البلاط)، الذي يرى فيه البياتي مهرجاً، وعليه فإن صورة الموت التي تسيطر على المشهد، هي الرمز الذي كشف من خلاله الشاعر، عن مصير كل مبدع كفر بالسلطة (فمصطفى مات على الرصيف في الظهيرة)، وتستمر وتيرة التشاكل الصرفي في التنامي، بالموازاة مع تطور الحالة الدرامية وتوترها في هذا الدور من القصيدة "لتكن الحياة عادلة":

"ومصطفى في حفرة مهجور

عيونه فارغة وأنفه مكسور

ومصطفى الآخر في الحقل على مسحاته يخور

مهشماً منخور

عيونه جاحظةً ووجهه مجدور

يستقرئ الأرض ويمضي باحثاً فيها عن الجذور

السندباد من هنا مرّ، ومرت هذه العصور

وألف نملة بنت وهدمت القصور" (البياتي، 1995، صفحة 36)

امتاح هذا المقطع الشعري جماليته من حالة التكرار المكثفة، التي مست عدداً من المركبات اللفظية، التي جاءت على انتلاف إيقاعي وانسجام لغوي بالغ، كحالة التوازي الصرفي الرأسي التي تظهر جلياً في ختام جميع الأسطر الشعرية، وقد أسهم هذا النوع من التماثل، في التنوع من الموسيقى الداخلية للسطر الشعري، الذي يقوم بالتنسيق الصرفي فيه عن طريق توزيع الألفاظ في الجملة أو العبارة، توزيعاً قائماً على الإيقاع المنسجم للفظ أو الصوت، سواء في الجمل المتصلة ببعضها، أو المترتبة على بعضها عن طريق التضاد أو التشابه في المعنى، أو في الصياغة النحوية" (الشيخ، 1999، صفحة 28)، وقد جاءت التراكيب اللفظية المكررة عمودياً في نهاية كل سطر شعري من هذا المقطع، على نوعين تباينا بين اسم المفعول (مهجور/ مكسور/ منخور/ مجدور)، وجمع التكسير (الجدور/ القصور/ العصور)، وعليه فإن القاعدة الصرفية العمودية الخاصة بهذا المقطع جاءت على صيغتين (مفعول/ فَعُول)، أما أفقياً فيظهر التوازي الصرفي في الفعل (مرّ)، الذي تتشاكل بنيته الصرفية في السطر السابع مع لفظة (مرّت)، ونلمح معالم هذا التماثل مرة أخرى، لكن وفق هيئة مختلفة جاءت مع بروز عنصر التضاد، الواقع حصراً على مستوى بنية السطر الشعري الأخير، الذي جمع بين المفردتين (بنت/ هدمت)، والتوازي الصرفي المعاكس/ الضدي في هذه الحالة، لا تكمن فاعليته في التناسخ الحرفي للصيغة التركيبية الصرفية الخاصة بالكلمة، بقدر ما يحققه من تواز صوتي يخلع حضوره على النسق ميزة موسيقية خاصة تزيد من غنائيته، ناهيك عن الأثر البالغ الذي يحدثه هذا النوع من التشاكل المورفولوجي في لغة النص ومؤداها الدلالي، فقد جاء هذا التراتب الصرفي على وفاق تام مع التوليفة النفسية القلقة والمحنة الكبرى، التي يشترك فيها الشاعر/ البياتي، وهو المفكر والمبدع المتمرد رهين المنفى، مع الشخصية القناع/ المعري، وهو الأديب والحكيم الثوري رهين المحبسين، الذي استغل البياتي صوته، وجزءاً من رحلته إلى بغداد وخروجه منها بعد كل ما وجده في ولاية أمورها/ الضفادع، من تعنت وجور ضد الفن وأصحابه، ليدعو إلى ضرورة الكفر بسلطانهم، واعتماداً على كل هذه المترسبات نشهد تكون تواز من نوع آخر، تتشاكل فيه أحداث الرحلة الوجودية الخاصة بالشاعر وقناعه، فكلاهما حمل منفاه داخله، وأوقعتهما "التجربة الخارجية في مأزق المعاناة الروحية الطاحنة" (بروديسكي، 1997، صفحة 6)، التي حاولا التحرر منها من أجل الدعوة إلى لزومية الانتفاض ضد الوعي العام المتحجر، والبؤس الإيديولوجي، والجوع الروحي والثقافي.

### 3.3 البنية التركيبية - النحوية:

إن في تعادل التراكيب النحوية طابعاً جمالياً تأثيرياً تزدان به قصيدة القناع، ويصنف على أنه نوع من اللعب اللغوي، الذي يكون حضوره بين الاضطرابية التي تحتها طبيعة اللغة، والعفوية التي تستدعيها دلالة النسق، ليسهم وجوده كعامل إيقاعي في اكتمال المعنى، الذي لا يتحقق تمامه إلا باستتقاق هذا النمط من التشاكل، ولعل أحد أهم العناصر المكونة للتوازي " تلك البنى المتكئة على التركيب النحوي، لأنها تعين على تحديد السمات النحوية الأساسية في اللغة وأنظمتها، وتعين على فهم أبعادها الدلالية، والتعمق في الفكر اللغوي " (ياكبسون، 1990، صفحة 110)، ثم إن مؤدى هذه الخاصّة الإيقاعية، تحويل النص إلى بنية ديناميكية أكثر فاعلية في تأدية المعنى، وتصويره وحدة كبرى مفتوحة على تعدد القراءة والتأويل، فالتشاكل النحوي " يؤدي وظيفتين مهمتين، إذ يخدم البعد الإيقاعي، بتكرار التراكيب وانتظامها من جانب، ويهدف من جانب آخر إلى تبليغ رسالة ما " (الرواشدة، 2006، صفحة 151)، لأن هذه التراكيب تربطها خصيصة علائقية مع الدلالة الكبرى للنص، مؤداها موصقة اللفظ وتعزيز حضوره، وتحوي قصيدة "محنة أبي العلاء" جملة من السمات التركيبية الدالة، التي يمكن إدراجها في باب التوازي النحوي، الذي تظهر صوره مع مستفتح المقطع الأول، الذي جاء تحت عنوان "قارس النحاس"، والذي يتناص بدوره مع واحدة من قصص ألف ليلة وليلة "حكاية الحمال مع البنات" (ألف ليلة وليلة، 1889، صفحة 24)، التي يتساق مع مغزاها مع الدلالة الرامزة التي يحملها هذه الجزء من القصيدة، والذي يعرض للمتلقي حوصلة بانورامية لحقائق تمس كل أطراف المجتمع، إذ نلفيه يشكل "رمزا لخواء القيم النفعية التي تتحكم في مقدرات أناس فقدوا الأمل والحاضر والحلم" (خميس، 1971، صفحة 42)، ويكشف عن وعي (البياتي/ المعري) المزدري لواقع عبثي أدركه الهوان، بسبب أصحاب الهويات المهشمة، ولذلك فإن مقدمة هذا المقطع التساؤلية، جاءت كترجمة لحالة اللبس الشديد الذي يعتري القناع (البياتي/ المعري)، حول فاعلية هؤلاء الدخلاء عن الأرض، والغرض من وجودهم فيها وهم المفسدون:

"لمن تغني هذه الجنادب؟

لمن تضياء هذه الكواكب؟

لمن تدق هذه الأجراس؟

وأي يمشي الناس؟" (البياتي، 1995، صفحة 24)

يحتوي هذا المقطع على تكرار تركيب نحوي لأربعة صيغ استفهامية، وردت على شاكلة تواترية، منحت النص مدخلاً خاصاً، ينهض على تنوع إيقاعي داخلي مائز، وقد كان في تتابع هذا البناء الجملي الرأسي، تطابقاً تاماً في البنى النحوية الخاصة بالمركبات الاستفهامية الثلاث الأولى (لمن تغني/ لمن تضياء/ لمن تدق)، التي

يقوم فيها تكرار الاسم الموصول (لمن) بطرح إشكالية عامة للنص، تأتي إجابتها مع انفتاح كل مقطع جديد، ويردّد الوحدات التساؤلية الثلاث الأولى في السطر الرابع، صيغة استفهامية أخرى (أين يمضي)، التي وإن خالفت سابقتها في تشكيلها النحوي، إلا أنها تتوافق معها في مؤداها الدلالي، الذي ننتبّه مستمراً في طرح إشكالية معينة بأسلوب ملحاح، يكسر من رتابة التتميط التركيبي، الذي أخذت بنيته تتكرر في الأسطر الشعرية الثلاثة الأولى، ويظهر التقطيع النحوي التالي، طبيعة التوازي التام، الذي ينهض عليه تشكيل وحداتها التركيبية:

لمن تغني هذه الجنادب؟  
 لمن تضىء هذه الكواكب؟  
 لمن تدق هذه الأجراس؟

اسم استفهام + فعل مضارع + اسم إشارة + بدل

وأين يمضي الناس؟  
 واو استئنافية + اسم استفهام + فعل مضارع + فاعل

لقد أمدّ تكرار هذه الصيغ الإنشائية غير الطلبية هذا المقطع الشعري تنوعاً في الإيقاع، وتعزيزاً في الدلالة، فسلسلة الاستفهامات التي طرحتها الأنا القنّاعية (البياتي/ المعري)، حول الغرض من استمرارية حصول تلك المتغيرات التي تبعث على الحياة في الكون والطبيعة، وجدوى الاستجابة لها، أكسبت النص بعداً علامياً-سيمائياً- ومُسحة عدمية، تُبين عن مدى واقعية الرؤيا التي يتبناها الشاعر وقناعه، وموقفهما المضاد للنظم السائدة، التي يظهر أنها لا تنماشى والمنطق التمردى الذي تتأسس عليه قناعاتهما، التي تسعى إلى تصوير مأساة الإنسان، ومحاولة تحريره من ربكة العقم الروحي، واللاجدوى التي يحياها، ثم إن مرد هذه الرؤيا في الأصل، يرجع إلى تهالكهما على ثورة خاسرة ضد واقعهما المأزوم، ومراهنتهما على الكلمات التي تمردا بها على سلطة الواقع القمعية، التي تُشَيِّقُ الفن وتندّ طلائع الفكر، ولذلك فإننا نجد صراعاً ضارباً بين صوت القناع (البياتي/ المعري)، وقانون السلطة المضادة، الذي يفرض الموت المبكر على "الإنسان المتمرد الثوري الذي يقف بتحد وشموخ أمام قدره في المنفى والملكوت" (البياتي، 1968، صفحة 30)، وقد كان في ظهور الشخصية القناع (لوركا) ضمن ما تبقى من أسطر هذا المقطع، بعداً رمزياً جديداً عزز من موقف الشاعر وتوجهاته المضادة للسلطة" لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان" (البياتي، 1995، صفحة 25)، وتُحسب هذه الشخصية على زمرة الأبطال النموذجيين، الذين رتبوا على موقف ثوري مستمر، مُعاد لأجندة الظلم، ومُسفه لأساليبها المخاتلة، التي تسببت في خلق محنة

اجتماعية وكونية، لتدخل القصيدة بحضور هذه الإلماعة الرمزية (لوركا) حيز النص القناعي المركب، الذي يُبتدع عن طريق تغليف الشاعر لقناعه الأكبر بمزيد من الأصوات، وهو ما يفسر عمق التجربة الوجدية " وشدة التوتر الذي يعانيه المبدع" (كندي، 2003، صفحة 202).

وتتوالى صور التوازي التركيبي في المقطع الأول من القصيدة، الذي يظهر هذه المرة في صورة عمودية وأفقية مطردة، تدفع بالسطر الشعري إلى الدخول في حالة من التماثل النحوي الداخلي، الذي يُحدث حضوره " إيقاعاً نغمياً يضاف إلى السياج الموسيقي فيزيده غنائية" (المسدي، 1986، صفحة 11)، إذ تتشاكل على إثره في السطر الواحد البنية التركيبية لجملتين متباينتين دلاليًا على أكثر تقدير:

"وذا بلا وجه، بلا مدينة، وذا بلا قناع"

أشعل في الهشيم ناراً وانتهى الصراع

وذا بلا شرع" (البياتي، 1995، صفحة 24)

تظهر في هذه الأسطر الشعرية خاصّة التوازي النحوي بجلاء، فمنها التناسق الحاصل كمأ ونوعاً، على مستوى الجملة الاسمية الأولى، التي تتوازي فيها ثلاثة بنى تركيبية نحوية بصورة عمودية واضحة، تستهل الأولى (وذا بلا وجه) بحرف استئناف يتبعه اسم إشارة، وجار، ومجرور، وعلى بنية نحوية تتناسخها، تأسست الجملة الموازية لها نحوياً في السطر الثالث (وذا بلا شرع)، ومن الملاحظ أن جميع الحالات الخاصة بالتماثل التركيبي في هذا المقطع جاءت على قدر كبير من التناسخ، الذي خلق بدوره بعداً جمالياً ضاعف من شعرية القصيدة بشكل كلي، وسنوضح طبيعة هذا النوع من التوازي التركيبي التسلسلي على النحو التالي:

بلا مدينة ← جار + مجرور

وذا بلا قناع ← حرف عطف + اسم إشارة + جار +

مجرور

وذا بلا شرع ← حرف استئناف + اسم إشارة + جار +

مجرور

لقد تنامي عن حرف الإشارة (ذا) الذي يظهر في مبتدأ ووسط كل سطر شعري، حس نغمي خاص، ذو طابع جمالي تأثيري، مانحاً بحضوره تنويعاً في الإيقاع، وتغزيراً في الدلالة "فالشاعر بدل أن يكرر كلمة أو عبارة معينة يكرر أحد أفسان الكلام parts of speech أو تركيباً نحوياً في مواقع معينة في البيت" (ثامر، 1987، صفحة 236)، وفي هذه الأسطر الشعرية كرر الشاعر حرفاً إشارياً، كان لتواتره على مختلف الأنساق بعد جمالي

خاص، تناسق مع صوت القناع، الذي جاء شديد اللهجة، وهو يصف حالة الإذعان التي يعيشها من يحتمون بحصون السلطة، الرافضون لفكرة التمرد عليها، والمنصاعون لأبواقها، ونتيجة ذلك أن خلعت عليهم الحياة أودية الذل والهوان، فأضحوا بلا وجه، وبلا مدينة، وبلا قناع، وبلا شراع.

ونلمس التشاكل العمودي من الناحية النحوية، على مستوى سلسلة الأسطر الشعرية الأولى، في مطلع المقطع الثاني "العباءة والخنجر" من القصيدة، الذي وإن خالطته بعض المتغيرات البنائية النحوية بالزيادة والنقصان، سيظل مُدرجاً في باب التوازي التركيبي الشبه تام، الذي يعتد به "كوسيلة إنشائية ليعمّق ويوسّع ويوحّد القصيدة" (رزق، 1995، صفحة 130)، ويُدخل عليها موتيفات إيقاعية، تخلخل سكونها الدلالي، وتضاعف من سعتها الجمالية:

" شربت من خمر الأمير، ورأيتُ في نهار ليله النجوم

أكلتُ من طعامه المسموم

أصبتُ بالتخمة والحمى وبالضجرُ

أصبحتُ في بلاطه حجر" (البياتي، 1995، صفحة 26)

وبالنظر إلى مجموع هذه الأسطر الشعرية الأربعة، يمكننا أن نستظهر التوازي التركيبي في مبتدأ كل منها، أين نلفي ارتصاص جمل فعلية تنهض على بنية تركيبية، تتشاكل فيها أفعال من الزمن الماضي (شربت/ أكلت/ أصبت/ أصبحت)، وتصحبا عينة نحوية موحدة تشترك فيها تنمة كل سطر من هذا المقطع، الذي ضمن بفعل هذا التطابق في المباني، درجة عالية من الإيقاع الداخلي، وانسجام الصياغة النحوية في هذا المقام، هو فضاء نغمي خفي، يُحدث حضوره ضبطاً إيقاعياً يتحكم في الوحدة البنائية للنص، ويُسهّم في اطراد المعنى وتبليغه بواسطة تحقيق تعادل جبري بين التراكيب النحوية، بحيث تصبح هذه الأخيرة في الشعر ذات مؤدى "جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية" (مفتاح، 1975، الصفحات 26-27)، وينهض هذا التشاكل على مقومات تركيبية نحوية، يمكن أن تحلل إلى:

شربت من خمر الأمير ← فعل ماضٍ + جار + مجرور + مضاف إليه

أكلتُ من طعامه المسموم ← فعل ماضٍ + جار + مجرور + نعت

أصبتُ بالتخمة والحمى وبالضجر ← فعل ماضٍ + جار + مجرور + واو العطف +

اسم معطوف + واو العطف + جار + مجرور

أصبحتُ في بلاطه حجر ← فعل ماضٍ + جار + مجرور + نعت

وتتحقق فاعلية هذا الضرب من التوازي مرة أخرى، على مستوى المقطع الخامس من القصيدة "حسرة في بغداد"، أين يتشكل فيه بجلاء تواز تركيبي لسطرين شعريين، يتقابلان في الصياغة النحوية عينها، وهو ما أدى إلى توليد نسقين متوازيين في الدلالة والبنية، يسيران على ريثم إيقاعي موحد، يؤول إلى حصول تواز نحوي مزدوج عمودي وأفقي:

" لم يبقَ إلا الموت في الأطلال والهيكل

لم يبقَ إلا الشعر في ذاكرة الأحقاب" (البياتي، 1995، صفحة 32)

يتأسس النسق التركيبي الخاص بهذين السطرين الشعريين المُتحقق فيهما عامل التوازي النحوي، على جملتين فعليتين غير مثبتتين، تتألفان من تكرار نحوي تطابقي استهل صدر أولاهما، بفعل مضارع مسبوق بحرف جزم، يتبعه حرف استثناء مقترن بمستثنى، ويكتمل التركيب بشبه جملة مكونة من جار، ومجرور، وواو عطف، واسم معطوف، وتشكلت ثانيتهما تركيبياً، على تناسخ شبه تام مع نظيرتها الأولى، بحيث جاءت على هندسة نحوية تبتدئ بفعل مضارع مسبوق بحرف جزم، يليه حرف استثناء ومستثنى، وتتم بنية هذا التركيب بشبه جملة، جاءت على جار ومجرور، متبوع بمضاف إليه، والغرض من إتيان هذا النسق الشعري منفيّاً ب (لم)، يرجع إلى طبيعة لغة القناع (البياتي/ المعري) الرافضة، التي جاءت متساوقة ونفسيته المستاءة من الواقع المأساوي الذي تعيشه بغداد، وهي المحطة التي مر بها الغزاة المنكلون بالأرض "فماء دجلة الحزين اعتكرا" (البياتي، 1995، صفحة 31)، ونال منها المتربصون من الخونة والمجرمون، لتكون مخرجات كل هذه الأحداث، تحول بغداد إلى أرض يباب وارتحل الأحباب" و "تفرقوا قبائل" (البياتي، 1995، صفحة 32)، ومع كل هذا الخراب والتردي الذي تعيشه أرض بابل، التي غيم عليها سحب الموت (لم يبقَ إلا الموت)، والعيش الضنك، ستظل (الكلمات/ الشعر) مفتاح كل المغاليق، ومصدر انبعاث الحياة والتجدد فيها (لم يبقَ إلا الشعر).

وعلى الأقيسة النحوية عينها نشهد تواز نحوي آخر، في مشهد يغلب عليه الحس الدرامي من المقطع التاسع "الضفادع"، الذي تفجرت فيه مكونات هذا النوع من التماثل النحوي بصورة ازدواجية، جمعت بين المحورين الأفقي والعمودي، وقد خص هذا الانزياح الإيقاعي عدداً من الأسطر الشعرية، التي تشاكلت هيكلتها التركيبية وفق أسلوب مائز، خلق شبكة إيقاعية خاصة، نتج عنها تسلسل متشابه في البناء النحوي للكلمات والجمل، ويندرج هذا النوع من الخلق الفني في خانة الخصائص الأسلوبية الهامة، التي تمنح الدلالة إيقاعها الجواني الخاص:

"رأيتهم في مدن العالم، في شوارع الضباب

في السوق، في المقهى، بلا ضمير

## يزيفون الغد والأحلام والمصير

رأيتهم من عرق الجياح" (البياتي، 1995، صفحة 38)

كان لمساعي التوازي الحاصل على مستوى هذا المقطع الشعري، نسج شبكة دلالية تهض على علاقات مؤثرة وفاعلة معاً، تتسل خيوطها من بنية تركيبية تتألف في التقطيع النحوي عينه، وتتوزع فيها الألفاظ على إيقاع شبه موحد، تشوبه بعض الإضافات التي لا تخل بالتناسق العام للنسق، وستكشف عملية التفكيك لمركبات التشكيل النحوي الخاص بهذه الأسطر الشعرية، التي جاءت على تعامد رأسي وأفقي، نوعية الهندسة التي اتخذتها تقنية التوازي النحوي قالباً لها:

رأيتهم في مدن العالم، في شوارع الضباب ————— فعل ماضٍ + حرف جر + اسم مجرور + مضاف

إليه + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه

في السوق، في المقهى، بلا ضمير ————— حرف جر + اسم مجرور + حرف جر + اسم

مجرور + حرف جر + اسم مجرور

رأيتهم من عرق الجياح ————— فعل ماضٍ + حرف جر + اسم مجرور + مضاف

إليه

إن حالة التوازي النحوي الذي جاءت عليه هذه الأسطر الشعرية، تكشف دور البنية التركيبية في صنع الإيقاع والدلالة، وإن خالط هذا التماثل النحوي الشبه تام، بعض المتغيرات التي منعت إتيانه على تشاكل كامل، فإن عملية تكرار عدد من الجمل التي تتقارب في التركيبية النحوية، والبنية الدلالية بصورة أفقية وعمودية (رأيتهم في مدن العالم/ في شوارع الضباب/ في السوق، في المقهى، بلا ضمير/ رأيتهم من عرق الجياح)، يخلق بؤرة نغمية تمنح النسق مُسحة جمالية خاصة، ويُسهِم في تقوية إيقاع الفكرة، وعليه فإن تداخل استعمالين للتوازي النحوي (رأسي/ أفقي) في تشكيل الدلالة، ينزع إلى تحقيق ذروة موسيقية خاصة، تعكس رمزياً الحالة النفسية للقناع (البياتي/ المعري)، الذي نلفيه في وضعية هجومية هجائية، يتعرض فيها للمرتين عن ثورة الفكر والعقل، والمتشاعرين ممن كرسوا أقلامهم لخدمة مناهضي الفن والثقافة، فسقطوا في وحل التحريف، وغدوا عبيداً لسلطة القمع التعسفية، التي أسقطت واجب الالتزام بالواقع السياسي ونقده، وأدخلتهم "لعبة تبادل المراكز، إذ يأخذ الخائن مكان الثوري، ومحاصرة الثورة العالمية ومحاولة اغتيالها، واستخدام كافة الأساليب الميكافيلية والأيديولوجية لإيقافها" (البياتي، 1968، صفحة 62)، وكل هذا جعل من هذه الطائفة محط تحقير وازدراء، لدى كل من الشاعر وقناعه الأكبر (أبي العلاء)، فالبياتي جُبلت شخصيته على حب الحرية، والتصدي للرياء والتزلف الشعري، الذي امتنعه

أنصاف الشعراء، وهو الذي يرى في المبدع، أو "الفنان الثوري خالق الثورة وصانعها، والسياسي المحترف لصها وقائلها" (البياتي، 1968، صفحة 44)، ويشاركه في هذا التوجه قناعه (المعري)، الذي جابه هو الآخر منطق ألدجة الأدب، وإدخاله حيز النفيعات الخاصة، كجعله أداة للتلق، والخروج به عن أساسه الموضوعي، الذي هو ليس انعكاساً للواقع بل تمرداً عليه، ومن أثر ما جاء في هجائه لهذه الفئة المبتذلة، قوله في لزومياته:

|                           |                                  |
|---------------------------|----------------------------------|
| "بني الآداب غررتكم قديماً | زخارف مثل زمزمة الذباب           |
| وما شعراؤكم إلا ذئباب     | تلصص في المدائح والسباب          |
| أضر لمن تود من الأعداء    | وأسرق للمقال من الزباب" (المعري، |
|                           | اللزوميات، 1891، صفحة 137)       |

#### 4.3 التفقية والتوازي:

إن حالة التشظي التي طبعت بنية القصائد المعاصرة، بسبب نهجها لمسالك التجريب المتشعبة الخاصة بالحادثة الشعرية، التي تلزم المبدع بإحداث قطيعة مع أي سلوك متوارث في الكتابة الأدبية، والسير بالنص نحو فضاء اللقاعدة في الإبداع الشعري، لم تجردها بصفة شاملة- على الرغم من طبيعة قلبها القابل للمط، واستيعاب كل طارئ تجديدي- من جميع المكونات الإيقاعية التي تأمنها خطر الوقوع في النثرية، ومرد ذلك إلى حرص فئة من الشعراء الحداثيين على تقفية النسق، وإن كان في أسلوبهم خروج عن تقاليد البناء التقفوي القديم الموحد، الذي يجيء وفق أنظم التشكيل الموسيقي الكلاسيكي، خاضعاً لتنسيق معين تتحكم فيه حركات وسكنات البحر الشعري، الذي بُنيت عليه القصيدة في مجملها، فقفافية القصيدة المعاصرة تأخذ صفة الفجائية، لكثرة اختلاف تركيبها بين سطر وآخر، ولعدم خضوع النص في أصله لمقاليذ وزنية واحدة، إذ نجده يتقلب بين أبحر الخليل كلما استدعت الحالة الشعرية للمبدع ذلك، وعليه فإن طبيعة القافية في قصيدة القناع، تتوقف على شدة التوتر الدرامي في النص، فمع كل دفقة شعورية جديدة يفتح النسق على تقفية أخرى، ومن الأرجح أن هذه "السمة تتسحب على أنظمة التوازي كلها، فالشاعر المقتدر هو من يطوع النظم- التوازي- ويجعله عنصراً مساعداً في الخلق الشعري وفي تشكيل القصيدة، بحيث لا يبدو له النظم عنصراً معيقاً البتة" (الرواشدة، 2006، صفحة 159)، وتظهر أولى نماذج هذا الضرب من التوازي التقفوي، مع مستهل المقطع السادس "قمر المعرفة"، أين أحدث فيه حضوره تماثلاً إيقاعياً ببنياً:

"الليل في معرة النعمان"  
زنجية على رخام جيدها قلائد الجمان  
يا آخر الدنيا  
ويا نافورة تنحب في بستان  
من أي أرض هذه الألحان  
وأي رعد عافر أيقظ في الوديان  
منازل الأقنان؟  
وحرك الأضغان؟

في هذه الضفادع المقطوعة اللسان" (البياتي، 1995، صفحة 33)

يتعاطف دور القافية في تأدية المعنى كلما جاءت على تشاكل تام، وهو ما نلمسه في هذه المقطوعة الشعرية النونية، التي تأتت فيها القافية على صيغة سلسلة متماثلة، فكلمة (النعمان) يوازها في التركيب الإيقاعي والحس النغمي، جملة من القوافي المتباينة دلالة المتشاكلية إيقاعاً (الجمان/ بستان/ الألحان/ الوديان/ الأقنان/ الأضغان/ اللسان)، والتي لم يكسر استمراريتها سوى لفظة (الدنيا)، التي جاءت في انزواء عن باقي القوافي تركيباً ودلالة، ويُلاحظ أن مجرى جميع هذه القوافي ينحو صوب التسكين، بفعل تشاركها رويّاً واحداً ساكناً (حرف النون)، تردفه (الألف اللينة) التي تكررت هي الأخرى على نحو لافت، إذ تظهر فاعليتها الحقيقية إبان النبر الصحيح للقافية، التي يبرز فيها مدّاً جهورياً، رفع من هارمونيا النص، ومنح الكلمات عمقاً مضجعاً، وهو ما يتناسب والحس الإيقاعي الذي بنيت عليه هذه المقطوعة الشعرية، ثم إن طبيعة هذه القوافي المقيدة، جعلت من نهاية كل سطر شعري محط توقف قسري، لأن حركة السكون تقطع نفس القراءة، وتوحي في أغلب الأحيان بأكمل معنى السطر، وجاهزية النص لاستئناف صورة تعبيرية جديدة.

فالسطر الأول مثلاً، الذي يتقدم فيه صوت القناع (المعري) على صوت الشاعر، يقوم على حالة شروع الشخصية القناع في وصف موطنها (معرة النعمان)، ويؤكد ذلك الطبيعة التركيبية والدلالية التامة التي جاءت عليها الجملة الأولى (الليل في معرة النعمان)، وهو ما جعل من حركة السكون في نهاية كل سطر إيماءة عن توقف الدلالة، وإعلاناً عن شروع النص في فتح آفاق دلالية جديدة، بدءاً من السطر الموالي الذي يأتي مؤكداً لما قبله ومثبتاً لما بعده، وهو ما نلّفه في استرسال صوت "أبي العلاء" في وصفه لبلاد المعرة، وبالتالي فإن التوازي الحاصل على مستوى القافية، جاء على وفاق تام مع الصور الشعرية التي انتخبها القناع، كدليل لغوي يمرر عبره

لمحات وصفية، تكشف عن عنفوان معرة النعمان، والتي يراها في الحسن (زنجية على رخام جيدها قلائد الجمان)، ثم إن هذه القوافي التي جاءت محكومة بوحدة أصوات انفجارية، وبوقفة التسكين، تدفعنا للوقوف على دلالة نهاية كل سطر شعري متأملين رمزيتة، أين يتدرج المعنى من المدح إلى الذم، بدءاً من تعبير القناع عن شدة توقه لبلاده وهو السجين في بغداد، وصولاً إلى ذم المتسببين في شقائه (الضفادع المقطوعة اللسان)، كناية عن أشباه الشعراء الذين كرسوا قولهم (الشعر) خدمة للتعسف، وعليه فإن حالة إطلاق صوت المد (الألف اللينة)، المقترن بنغمة التسكين (النون)، التي جاء عليها كل من الروي والردف، هي على وفاق تام والتشكيل الدلالي الذي حملته أنساق هذا المقطع.

لقد وفر الشاعر لنصه نماذج تقفية متباينة، تتغير مع مبدأ كل دورة شعرية جديدة من القصيدة، ويعرض المقطع السابع "لزومية" القافية الداخلية، التي لا يسعنا إنكار دورها في تجسيد التوازي في النص، وقدرتها على المضاعفة من شعريته:

"يا حافر البئر بأوجاعه

ومودعاً رحمته في السقاء

وجاعلاً من كلماتي فماً

يصيح في ليلٍ بلا أصدقاء

عمق وعمق فغداً ينتهي

عذابك الأسود بعد اللقاء

خبزك مسموم فكل ما اشتتهت

نفسك، ولتتعم بطول البقاء" (البياتي، 1995، صفحة 35)

تتكفئ هذه المقطوعة الشعرية على العمل بنظام التقفية الداخلية، لقدرتها على تجسيد التوازي بفاعلية مضاعفة، تكاد أن تضاهي في أسلوبها التقفية الخارجية، فالتموج الإيقاعي الداخلي الذي يحدثه حضور هذا المكون الإيقاعي، كفيل بالرفع من إمكانات النسق الشعرية، ثم إن هذه الحلية الإيقاعية الداخلية، تحبك شبكتها الخاصة بعيداً عن القافية الخارجية، وهو ما يتضح جلياً في حالة التوازي التقفوي التام، الحاصلة بين ألفاظ جاءت على تساوي في صياغتها العروضية، فكلمة (عمق)، هي على تماثل إيقاعي تام مع نظيرتها (عمق)، وبالإضافة إلى كونهما يجتمعان في نفس التركيب الصوتي والدلالي، فقد تأتيتا على تفعيلية واحدة (مستقلن/- - ب-)، من البحر السريع

(مستفعلن/ مستفعلن/ فاعلن)، تبدأ مع اللفظة الأولى وتنتمى اللفظة الثانية، وفق ما يبيّنه التقطيع العروضي للسطر الشعري:

عَمَقْ وَعَمَقْ فَعْدَا يَنْتَهِي  
- - ب - / - ب ب - / - ب -

إن توازي القوافي الداخلية لم يتوقف عند طابع واحد يقوم على الترادف في التركيب والدلالة، بحيث يلتفت الانتباه وجود درجة أخرى من هذه التقفية، التي تأتي على تواز إيقاعي، فلفظة (خبزك) تناظرها (نفسك)، وتتناسق معها في عدد الحروف، وتشاركها في صوت (الكاف)، الذي يمكن أن نعهده - مجازاً - رويّاً لقافية داخلية، إلا أنها تختلف عنها من ناحية التكوين الدلالي، وقد قضى حضور هذا النوع من القافية على التجانس الصوتي والمعنوي، الذي يتسبب فيه غالباً الجمود الفونيمي المقنن والصارم، الذي ينهج سير الميزان الصرفي، وليس الدفقة الشعرية للمبدع، وبالتالي فإن القافية الداخلية قامت بخرق مبدأ السلبية، وأخرجت السطر الشعري من وحدة التقفية والإيقاع، وهو ما جعل من "حركتها هنا أشبه ما تكون بالت موج الذي لا يخضع لنظام معين" (الورقي، 1983، صفحة 243)، لأن المتحكم في استدعائها في الأعم الأغلب، هو العامل النفسي، وطبيعة السياق الدلالي بالدرجة الأولى، وهذه الخطوة الكبيرة التي لقيتها القافية الداخلية في القصيدة الحدائية، لا تنقص شيئاً من قيمة القافية الخارجية، التي نراها قد لعبت هي الأخرى دوراً محورياً، كوقفة موسيقية تحدد توقف الدلالة، وقد حملت هذه المقطوعة الشعرية أكثر من قافية خارجية تشترك في التركيبة الإيقاعية (السقاء/ أصدقاء/ اللقاء/ البقاء)، وتتماثل في حرفي الروي (الهمزة)، والردف (الألف اللينة)، وفي حركة الحذو أيضاً، التي جاءت قافاً على فتح، وكل هذه المتشابهات ولدت جرساً موسيقياً متجانساً، تتوسع مساحته داخل النص كلما تضاعف حضورها فيه.

لقد أرخى التوازي التقفوي سدوله مرة أخرى، على بنية المقطع العاشر من القصيدة "ولكن الأرض تدور"، الذي لم تسلم أنساؤه هو الآخر من تلك الوقفات الصوتية الداخلية والخارجية، التي خلقت بولجها النص شدة إيقاعية عالية التأثير، جاءت على تناسق كبير مع حالة القلق الوجودي، والاعتراب الروحي، التي يعايشها القناع (البياتي/ المعري)، بفعل حالة الوعي الشديد التي تلازمه، وتدفعه إلى التمرد ضد العابثين، وقد أسهم هذا الضرب من التوازي التقفوي في الإبانة عما يكابد القناع (البياتي/ المعري) من أزمات، وتحولات نفسية وشعورية، بلغة غامضة موهلة في الترميز والتغريب الدلالي:

"إذا أردتم، سادتي، فلتسكتوا الشاعرَ ولتخطموا القيثار

ولتوقفوا الأنهار

فعصركم مضى إلى الأبد

ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور

والأرض، رغم حقدكم، تدور

والنورُ غطى نصفها المهجور" (البياتي، 1995، صفحة 41)

تتشارك القافية الداخلية والخارجية في هذا المقطع، مهام مَوْسِقَة النسق ودعم دلالاته الرمزية الغامضة، بحيث نلمح فيه توازن إيقاعي واضح بين عينات لفظية محددة، جاء على مستوى بنيتها الإيقاعية الداخلية وفق نحو رأسي، فكلمة (فلتسكتوا/ - ب -)، تناظر القافية الداخلية (ولتوقفوا/ - ب -)، وتجتمع معها كذلك في نفس التفعيلة (مستقلن/ - ب -)، وليس خافياً تكرار الحالة نفسها مع لفظتي (فعصركم)، و(حقّكم)، اللتين اجتمعتا على تفعيلة واحدة (مستقلن)، من بحر الرجز (مستقلن/ مستقلن/ مستقلن)، طراً عليها نفس التغيرات، ففي الحالتين نجد بأن التفعيلة قد مسها الخَبَرُ بحذف الثاني الساكن (متقلن/ ب-ب-)، وقد أحدث هذا التشاكل التقفوي على مستوى البنية الداخلية لهذا المقطع، مُسَحة جمالية خاصة زادت من شعريته، وما يؤكد هذا النوع من الانزياح العروضي، إيقاع السطرين اللذين جاءا وزنياً على النحو التالي:

## والأرض رغم حقدكم تدور

فَعَصْرُكُمْ مَضَى إِلَى الْأَبَدِ

۵ - ب / - ب - ب / - ب - -

ب - ب / - ب - ب / - ب - ب

## متفعلن

متفعلن

ويعاود الشاعر تكرار قافيتين أخريين، لكن من نوع آخر، إحداهما جاءت خارجية (المهجور)، والثانية داخلية (النور)، ولا يخفى ما بينهما من تواز عروضي وصوتي، يتمثل في اشتراكهما في بعض الحروف كحرفي الواو، والراء، غير أن دلالة اللفظتين شبه متضادة، فالنور رمز لانتصار حركة الثورة، والعلم، والفن، حسب السياق الذي وردت فيه، ولفظة مهجور جاءت كناية عن الحيز الكوني الذي عمّته العتمة، بسبب حجب المعارضين لحركة الفن عنه، ومنعهم انقشاع ضوء الحرية، والعدالة، والإبداع في أرجائه، ولا يعدم دور القافية الخارجية في استكمال المهمة النغمية التي أوكلت إلى نظيرتها الداخلية، وقد جاءت بصورة أكثر كثافة، بحيث نلمسها تتكرر لأكثر من مرة على نحو صيغتين: أولاًهما جاءت بين السطرين الأول (القيثار)، والثاني (الأنهار)، وقد اجتمعتا على ردف واحد، جاء مدأً لينة معتلة فروي ساكن مثله حرف الراء، أما عن صيغة التقفية الثانية، فقد توزعت على ثلاثة أسطر، الرابع (القبور)، والخامس (تدور)، والسادس (مهجور)، وعلى الرغم من التشابه الفونيمي الذي تشترك فيه هذه القوافي، إذ تجمع ثلاثتها بين حرفين جهوريين هما الواو، والراء، إلا أنها لا تحقق التحاماً دلاليّاً أبداً، فكل قافية تخدم النسق

الذي اتصلت به، وتتوقف فاعليتها مع السكون العارض، نظراً لكونها وقفات صوتية ينقطع معها النفس والمعنى معاً، تهيؤاً لانتفاخ فكرة جديدة، تخدم ما قلبها وتمهد لما هو آت بعدها من أفكار.

إن جملة التمايزات التي جاءت عليها كل هذه القوافي، لم تمنعها من تأدية دورها كتقنية صوتية داعمة بشكل مباشر للوزن، ومحقة تجانساً حقيقياً بين البنية السطحية والضمنية للسياق، وقد جاء هذا البعد النغمي للقافية في هذه المقطوعة الشعرية، على وفاق تام بين سلمها الإيقاعي ولغة القناع (البياتي/ المعري)، التي نلفيها تعالج أزمة الإنسان المثقف الذي يكابد سياسة القمع من طرف الفئات المعادية له، ولتكون الدلالة أجدى وأعمق يظهر مع السطر الأخير صوت قناع آخر، لكن بصورة غير مباشرة، أين يتدخل صوت شخصية الفلكي الإيطالي "غاليليو غاليلي"، الذي لقي حتفه بسبب فكرة دورانية الأرض التي طرحها (الأرض رغم حقدكم تدور)، ولعل العامل الذي يوحد بين هاتين الشخصيات (البياتي/ المعري/ غاليليو) هو المنفى، فكل منهم عاش محرقة بأسلوبه الخاص، لكنهم يجتمعون عند نقطة الألم والضرر الروحي، الذي أحدثته فيهم عزلتهم عن العالم الخارجي، بحجة توقعهم اللاهب لإحداث التغيير، على الرغم من عدم وجود استجابة لدعوى ثورتهم الفنية والفكرية، وعليه فإن انتقاء البياتي لأقنعه لم يكن عشوائياً، بل على وعي تام بطبيعة الشخصيات التي من شأنها أن تنقل تجربته الوجودية على أجود قياس، وتفتح الباب واسعاً أمام تعددية المكونات التي تعود إلى هذين القطبين في سياق تحولاتهما المستمرة التي تنعكس، تفاعلياً، في تحولات القناع، وفي تجلياته الاسميّة، أو الصوريّة المتعدّدة (بسيسو، 2021، صفحة 26)، وهو ما وفر للقصيدة إمكانية تخطي رتابة الصوت الواحد، وتحقيق تساوي بين الدلالة والإيقاع، فإغناء النص بتشكيلة متنوعة من التوازي الصوتي، والصرفي، والتركيبي، والتقفوي، في آن واحد، يُجسّر العلاقة بين القصيدة والشعرية، ويحدث ترابطاً عميق الغور بين وحداتها الإيقاعية والدلالية، على نحو يبعث على التمييز والفردية.

#### 4. خاتمة:

تجنح القصيدة القنّاعية على حادثة قلبها وجدة محتواها، للانزواء تحت نُظم الإيقاع، ومستوياته النغمية، التي يترتب عن اتصالها به انجلاء شقها الموسيقي، الذي من شأنه أن يبعدها عن سمة النثرية، التي تردى أكثر الإبداع الشعري المعاصر فيها، نظير تخليه عن أكثر قوانين العروض وأدواته، وتعد تقنية التوازي أحد أهم المكونات الإيقاعية التي يُعزى بفضلها النص إلى حقله الإبداعي الأساس، وقد تحقق وجودها بقوة في قصيدة "محنة أبي العلاء" للبياتي، وهي من النماذج الشعرية التي تتزاحم فيها الأصوات، لكونها تتدرج ضمن خانة القناع المركب،

وتتوازي في كنهها العديد من العناصر الإيقاعية والصوتية، التي مَنَّت بحضورها العلاقة بين التشكيل والدلالة العامة للنص، وسنبيِّن مؤدى تعالق كل هذه الجزئيات الهامة في هيكله قصيدة القناع فيما يلي:

- تأتَّى عن اقتران خاصَّة التوازي بقصيدة القناع "محنة أبي العلاء"، وهي الحافز الإيقاعي الأول الذي يدفع بأسلوب المبدع نحو خلق بنى دلالية تشكيّلها التركيبي على تماثل كلي أو جزئي، بعداً نغمياً خاصاً، أدى إلى الإخلال بوحدة النظم التركيبية الجافة في النسق، واستحدث تواز من نوع خاص على مستويات عدة، ممّسّ البنى الصوتية والصرفية والنحوية، وحتى القافية صيرها هي الأخرى على نحو رأسي وأفقي، تولّد عنه أثر موسيقي قوي ذو فاعلية دلالية وحسية.

- تباين حضور أداة التوازي في مقاطع القصيدة العشرة على قوّة وقلة، إذ لقيت هذه السمة الإيقاعية حظوة خاصة في كل أدوارها/ مقاطعها ولكن بأسلوب خاص، ففي كل مرة يبرز نوع معين من أدوات التوازي بشكل لافت، الشيء الذي جعلها تتوزع بشكل غير منتظم على طول النص، وتخلق انسجماً إيقاعياً وتماثلاً دلالياً، يتناسب وطبيعة الفكرة التي يناقشها كل مقطع على حدة، مُراعاة للكثير من التّفصّلات التي يستوجب حضورها وفق أقيسة معينة، كالحالة الشعورية للمبدع.

- لقد كان في حالة التمرد والثورة المشوبة بحس عدم الرضا عن الواقع والقنوط من أحواله، التي سيطرت على أخيلة الشاعر وأفنته، عظيم الأثر في طبيعة التشكيل الإيقاعي الخاص بالنص، الذي جاء على خليط بحرين الرجز والسريع، ويرجع نزوع الشاعر إلى اعتمادهما كأساس ارتكن إليه بناء القصيدة الداخلي، لتلبية حاجة في نفسه استدعى التعبير عنها بعدين إيقاعيين يخدمان الرسالة التي يتغيا إيصالها، ويحفظان الثقل الرمزي الذي تحمله كل بنية تركيبية في النص، ويستوعبان تعدد الأصوات الناطقة فيه، والتجارب الوجودية الواقعية التي أحدثت بحضورها اضطراباً في هرمونيا القصيدة كلها.

- إن التماثل الحاصل على مستوى مختلف أبنية الإيقاع الداخلية للنص، ما هو إلا انعكاس لبنية التوازي على تنوع مستوياتها واختلاف مؤدى كل عناصرها، التي هي جديرة بأن تحاور وتستتطق وتحلل استناداً للنسق الذي وردت فيه، ولا يرجع التدقيق في أمرها إلى كونها متعاليات موسيقية فرضت نفسها على شبكة مكونات القصيدة فرضاً، وإنما مرده إلى دورها الفعال في تضعيف الإمكانات الشعرية، وخلقها لسلك وصل بين الظاهر من النسق والخفي منه، وخرقها لمعيارية التشكيل الإيقاعي الرتيب، الذي جاء على تواز وانسجام تام مع رؤيا الشاعر ورموزه الثورية.

- لم يشكل القناع الوسيط الفني الوحيد الذي أسهم في تخفي الشاعر وتأدية المعنى في القصيدة، بل شارك في ذلك تشكيلة ثرية من مستويات التوازي الإيقاعية، التي تولّد عن استخداماتها المختلفة في النص وازعاً استيطيقاً مائزاً، وعليه فإن مسالة النسق الشعري لأبعاد الترميز والأسطرة لأهميتها، لا ينقص من درجة عنايته بالإيقاع الداخلي ومكوناته الفنية، نظير ما يحققه استثمارها من شروط الإبداع الشعري.

## 5. قائمة المصادر والمراجع:

- أبي العلاء المعري، (1891)، اللزوميات (الجزء 1)، تح: عزيز أفندي زند، مطبعة المحروسة، مصر.
- أبي العلاء المعري، (1957)، سقط الزند، دار صادر، بيروت.
- السعيد الورقي، (1983)، لغة الشعر العربي المعاصر مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعارف، مصر.
- ألف ليلة وليلة، (1889)، المطبعة العثمانية، القاهرة.
- جان كوهن، (1986)، بنية اللغة الشعرية، (محمد الولي، محمد العمري، المترجمون)، دار توبقال للنشر، المغرب.
- جوزيف بروديسكي، (1997)، المنفى المستحيل، (غازي مسعود، المترجمون)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان.
- حمد محمود الدوخي، (2017)، تخطيط النص الشعري معانية سيميائية لفاعلية العتبة في صناعة النص الشعري، دار سطور للنشر والتوزيع، العراق.
- خليل رزق، (1995)، شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
- رومان ياكسون، (1988)، قضايا الشعرية، (محمد الولي، مبارك حنون، المترجمون)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- رومان ياكسون، (1990)، أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، (صالح صدام الإمارة، عبد الجبار محمد علي، المترجمون)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- سامح الرواشدة، (1995)، القناع في الشعر العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، جامعة مؤتة، الأردن.
- سامح الرواشدة، (2006)، مغاني النص دراسة تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- شوقي خميس، (1971)، المنفى والملوكوت في شعر عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت.
- صالح سليم عبد القادر الفاخري، (دت)، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية.
- عبد الرحمن بسيسو، (2021)، أصول القناع الشعري الأصل الطبيعي، خطوط وظلال للنشر والتوزيع، الأردن.
- عبد السلام المسدي، (1986)، في جدل الحداثة الشعرية نموذج المفاصل، مجلة البيان، العدد: 238، الصفحات: 5-26.
- عبد الواحد حسن الشيخ، (1999)، البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، مصر.
- عبد الوهاب البياتي، (1968)، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت.
- عبد الوهاب البياتي، (1995)، الأعمال الشعرية الكاملة (الجزء 2)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
- عصام شرتح، (2015)، حداثوية الحداثة شعر بشرى البستاني أنموذجاً دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري - البصري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان.
- علي جعفر العلاق، (1990)، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- فاضل ثامر، (1987)، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- كمال بشر، (2000)، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- ماري كاترين باستون، (1984)، الاطراد البنيوي في الشعر، مجلة فصول، المجلد: 4، العدد: 2، الصفحات: 306-312.
- محسن أطميش، (1982)، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد للنشر، بغداد.
- محمد بنيس، (1986)، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- محمد علي كندي، (2003)، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك والبياتي، دار الكتب الجديدة المتحدة، لبنان.
- محمد علي مقلد، (1996)، الشعر والصراع الإيديولوجي، دار الآداب، بيروت.
- محمد مفتاح، (1975)، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت.

- محمد مفتاح، (1996)، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت.