قراءة على وقع فوضى الواو..قصيدة "أعيدي الطفلة"، للزهر دخان

Reading on the rythm of the cahos of waw…Poem "return the girl" by 'Lazhar Doukhane'

د. أبو بكر مرزوق [1،*]

[1] جامعة عمار ثليجي بالأغواط - الجزائر

تاريخ الارسال: 2021/09/29 تاريخ القبول: 2021/11/06 تاريخ النشر: 2021/11/11

ملخص:

من الانشغالات التي يطرحها نقاد الشعر مسألة الحدود الفنية التي تؤطر قصيدة النثر، بوصفها مظهرا من مظاهر قصيدة "ما بعد الحداثة"، والشروط الفنية التي تجعل منها شكلا شعريا مقبولا، متمتعا بمقوماته الفكرية والجمالية، دون أن تكون قصيدة النثر كتابة متاحة لكل من زعم قول الشعر، أو خوضا متحررا يسيء إلى القصيدة العربية أكثر مما ينفعها. ولنا في النماذج التي نصادفها في مواقع الشبكة العنكبوتية حاضنة مجانية، وملاذا رخيصا ممتنعة عن أقلام النقاد، وأصوات الأدباء الحقيقيين. وحول هذا المعنى كانت مقاربتنا.

الكلمات المفتاحية : قصيدة النثر – إيقاع – بحور خليلية – كتاب الكتروني – لزهر دخان.

Abstract:

Among concerns posed by critics of poetry the question of the artistic limits that frame the prose poem described as one of the manifestations of the 'postmodern' poem and the question of the artistic criteria whichmake it an acceptable poetic form enjoying its intellectual and aesthetic assets without the prose poem being an affordable composition to anyone who claims to say poetry or an unbridled adventure that harms the Arab poem more than benefit to it. And it is in the examples on the websites that we find a free receptacle and a feather-proof refuge from critics and the voices of true literary man. It is around this sense that our approach has been developed.

Keywords: prose poem; rhythm; khalilean metric; the electronic book; Lazhar Doukhane

* **المؤلف المرسل:** merzougboubakeur@yahoo.fr

مقدمة:

من الأسئلة الملحّة، التي تطرح في مجال "الشعر"، سؤال (قصيدة النثر)، وما صاحبها من صرخات أصحابها المتذمّرة من أولئك الذين استسهلوا الكتابة على منوالها، من غير امتلاك لأدواتها الفنية، أو معرفة بشروطها الشعرية، أو تمييزٍ للحدود الدقيقة، بَلْهَ البِدْهية بين (الشعر) و(لا الشعر)؛ مما أوجد تيارا من أشباه الشعراء فصلوا – في كتابتهم العابثة – بين بنية النص الإيقاعية، وبين المقاصد الفكرية للكتابة الأدبية.

لقد استحالت القصيدة – مع هذا الفريق من جامعي العبارات – ضربا من النثر الغريب: المضطرب الرؤية، المشوّش البناء، الشاحب الصورة، الناشز الإيقاع، توهّما منهم أنّ هذا الشكل الفني الجديد هو من متطلبات الحداثة والتجديد، فكانت الإساءة إلى تجربة روّاد هذا الفن، التي حملت الكثير منهم إلى إعلان التوبة، والعودة إلى أحضان القصيدة الموزونة، التي كان الوزن فيها – من قبل – من أهمّ دواعي التمرّد عليها، لتغدو – في زمن الإسفاف الفني– إحدى الملاذات الآمنة.

ولعلّ مقاربتنا لنص (لزهر دخان) قد يصب في هذا السبيل، قناعة منا أن الفن الجميل جميلٌ بأبعاده الإنسانية، وصوره التخييلية، ولغته المشعّة، وأساليبه العذبة، وبعض هذه الروح الفنية كامن في إيقاعه وموسيقاه، وإن جانب – في بعض الأحيان – مسألة الوزن والعروض.

2. منطلقات:

1.2ما ارتبط بمنتج النص:

عند الملامسة البصرية الأولى لنص "**أعيدي الطفلة**"، للشاعر الجزائري (**لزهر دخان**)، على "الشاشة الزرقاء، ينازعك انطباعان، يرتبط أحدهما بمنتج النص، والآخر بنصه.

فأمّا ما ارتبط بمنتج النص (لزهر دخان)، فذلك أنّك، حين تلمح ما في النص من اضطراب في اللغة، وبعض التفكّك في البناء الشعري، يذهب بك الظنّ إلى أنّ الأمر متعلّق بسقطات الموقع الالكتروني الذي أورد النص، دون استبعاد لحقيقة تلك النماذج الشعرية الهزيلة التي يفاجئنا بها بعض المبتدئين، ممّن استهوتهم الكتابة المتحرّرة على شبكة "الأنترنيت" على نمط النثر الشعري، وسوف تجد النص – الذي بين يديك – قد عكس جوانب من هذا المستوى المعرفي الهشّ، والمستوى اللغوي الفجّ، من خلال أخطاءٍ إملائية ونحوية – ولا أقول مطبعية بالضرورة – انتشرت على صفحة الورق انتشار البثور على سحنة الوجه، على شاكلة: (وءاسْأليني يا أماه)، و(يسمّونه مناجات الرب)، و(يسمّونه شيء في الطريق)، و(أربعة أزهار).. [21].

والتماسا لحسن الظن، قد تقوم بالبحث عن الديوان في "الشابكة"، حيث لا تجد كبير عناء في الوصول إليه، ليتبيّن لك أنّك مع ديوان "إلكتروني"، بل ديوان "مسموع" لهذه الشخصية الجزائرية الجديدة (لزهر دخان)، وحين تطّلعُ عليه "قراءة" و"سماعا"، تتعزّز لديّك تلك الانطباعات السابقة الذكر.

وكم يكون عجبك شديدا، وأنت ترى الصفحات تلو الصفحات على شبكة "الأنترنيت"، تلهج باسم هذا الشاعر الجديد؛ أُولاها: صفحته الالكترونية الخاصة، التي عجّت بتسجيلاته الشعرية، وفق موضة "الكتاب المسموع"، إلى جانب خواطر أدبية، ومجموعات قصصية، وروايات مطبوعة، مع بعض الحوارات النقدية، التي أجراها مع مثقفين جامعيين: كتابٍ، وشعراءَ، ونقاد.

غير أن الملاحظة الأولى حول حضور هذا الشاعر على صفحات "الشابكة"، قد تكشف لك عن غياب كلّي للكتابات الواصفة التي تناولت شخصيته، أو إبداعه، ونعني تلك القراءات النقدية، أو التعليقات، أو التعقيبات، وحتى المجاملات، التي يوزّعها النقاد، وجمهور من القرّاء ذوي الذائقة الأدبية عن وجه حقّ، وعن غير وجه حقّ أيضا.

والغريب أنّ كلّ ما كتب عنه إنّما كان عن طريقه، وبقلمه، وأقربها: ترجمته الذاتية، التي لم يكن لها من الحمولة الفكرية والفنية والإبداعية ما يعكس صورة مقبولة لمثل أصحاب الكفاية الأدبية، مثلما صورت ذلك صفحاته الالكترونية الدعائية، وهذا انطباع لا يحمل أدنى استخفاف أو استصغار لهذا المحبّ للأدب والشعر، إذ نحن نؤمن – حق الإيمان – بعصامية الأديب، الذي يشغل الورى بكدّه ومثابرته، ويملأ الدنى بعطائه وإبداعه، ثمّ إنّ الترجمة الشخصية – ومثلها السيرة الذاتية – حقيقة أكيدة، مشروعة، لا جدال فيها، نلمسها –كثيرا – عند أهل الأدب، بل نعتقد أنّه من الجميل أن يُقْدِم الأديب على ترجمته "الشخصية" بقلمه، لامتلاكه من الشعرية والشاعرية، والصدق والمصداقية، ما يجعله يبزّ كتاب التراجم "الغيرية" في ميدانهم، والأجمل من ذلك –كلّه – امتلاكه براعة أسلوب، وروعة بيان، تصل – في أحايين كثيرة – إلى مستوى إبداعي مدهش، قد يقصر عنه الأديب، حين يطلبه، وهو ينظم قصيدة أو يكتب رواية.

إنّ تسجيلات هذا الشاعر الكثيرة، على صفحته الالكترونية، قد تعطينا انطباعا سالبا في طريقة الإشهار والترويج؛ ذلك أنّ إقدام الشاعر على قراءة شعره بنفسه، دون تدبّر للعواقب، هي مغامرة ما بعدها مغامرة؛ فكم من شاعر عرفه تاريخ الأدب – قديما وحديثا – أحجم عن إلقاء شعره بنفسه، خوفا من عدم القبول، ويقينا منه أنّ الجمهور يمتلك رهافة حسّ مائزة، يستطيع من خلالها أن يصل إلى كنه مقاصد النص، وعمق جمالياته الفنية، بل أنْ يصل إلى حقيقة الشخص الذي يسمعه، بمجرّد نبره ولهاجه، وقد قيل قديما: "تكلّم حتى أراك". وفي مقابل ذلك، كم من شاعر كان إلقاؤه بعثا جديدا لشعره، وكانت قراءته ولادة ثانية لأدبه، وكأنّ الذي أصله إلقاء ومخاطبة، لا يَحسُن – دائما – أن يعرض صامتا بوسيط الكتابة.

ولمّا كان شاعرنا قد أفصح عن نفسه، وقرأ نصه عبر ديوانه "الصوتي"، قرأه الناس وفق مؤاخذات لغويّة (نحوية وصرفية)، وإلقائية (صوتية ونبرية)، وإخراجية (تصويرية وتسويقية)؛ عكست سوء تقدير لوظيفة هذه الوسائط (السمعية – البصرية) المستبدّة في زماننا، وسوء إلمام بسيميائية خطابها التواصلي، وما يحمله من أبعاد دلالية لا تحدّها الحدود، ولا تصدّها السدود.

ومن هنا، فقد يتبيّن لجمهور الشاشة الزرقاء، ورواد "التواصل الاجتماعي" مستوى هذا الشعر الذي يستهلكه، حين يصله من خلال سطحية الأفكار والمعاني، ومجانية الأساليب والمباني، وهزال اللغة، وغرابة التراكيب، وعماء الإيحاء،

وبرودة الخيال، ونشاز الإيقاع، ولم يبق في النص إلاّ ما ارتبط بطبيعة موضوعاته، التي لم تكد تخرج عن حسّ صاحبها، تُجاه الإنسان والزمان والمكان.. وشعوره الوطني تُجاه الأرض والرجال والمبادئ والقيم، التي قد تعكس – وليس لنا إلاّ ظاهر الأشياء –كونا إنسانيا نبيلا، وحسّا وطنيا جليلا، وارتباطا حميما جميلا نحو الوطن والمجتمع والفن والأدب.

غير أنّ نصّه لم يستطع أن يترجم هذه المشاعر فنيا أو جماليا. ومن هنا، أوشكت شاعرية هذا الأديب أن تنتفي، خاصة مع تعاطيه موضوعة الزمن، أو – لنقل – تيمة الوقت، بصورة مسطّحة دون أن يتعب نفسك، فيوفّر لقارئه إمكانات إيحائية للتأويل – ولو بِلَيّ عنق النص – لتخريج الثلاثي المقدّس، الذي حام حوله أيّ حوم، ألا وهو: (الأم، والوالد، وروح الطفلة).

يقول (لزهر دخان) في مقطع من قصيدته:

"أمي أعيدي والدي

إعادة أسبوعية

وسنوية وشتوية وصيفية

وربيعية وخريفية.."

إنّ محاولة لمّ شتات هذه الملفوظات، يوصلنا إلى فكرة مفادها: إنّه يطلب من الأمّ أن تعيد إليه والده، ليكون ماثلا أمام ناظره على الدوام، فعبّر عن ذلك بلغة مباشرة تقريرية، مستحضرا تيمة الوقت بأغلب علاماتها الزمنية؛ فمرة: تكون الاستعادة أسبوعيةً، ومرة: تكون سنويةً، ومرة: فصلية؛ وذلك بترتيبه الفصول فصلا فصلا: شتاءً، صيفا، ربيعا، خريفا، ولم يبق من المواقيت إلاّ الأيام، والشهور، وإلاّ الأحقاب والدهور، فتكتمل – عندئذ – دارة الزمن أو الوقت. وأمّا ما يريد إيصاله لجمهور القراء والمتلقين، وما ينشد تمريره إلى الأذهان والوجدان، فلا يعدو أن يكون رصفا وحشوا، بل عبثا ولغوا.

2.2 ما ارتبط بالنص:

هذا من جهة منتج النص، وأمّا ما ارتبط بالنص، فأوّل ملاحظة يلاحظها متلقي أدب (لزهر دخان)، هي: غزارة إنتاجه الشعري والنثري، الذي يكاد يلمّ بكلّ شيء، وأيّ شيء، ما دام الموضوع مرتبطا بالمناسبة الراهنة. والظرف المعيش، ومن هنا، قد تكون من حسنات هذا الشاعر: تمكّنه من تسجيل كلّ ما يشغل الناس، ويملأ الدنيا، من قضايا ذاتية، ووطنية، وقومية، ودينية، وإنسانية.

ولعلّ هذا الأديب يكون قد وجد من ييسّر له هذا الحضور على شبكات التواصل الاجتماعي أو يستغلّ فيه ما يكتبه من موضوعات لترويجٍ سهلٍ، ودعاية مجانية لنوع من الأفكار والسياسات – لا مجال للكلام عنها هنا – في زمن بهتت فيه الأحاسيس، وتشنّجت فيه العلاقات بسبب ما اعتورها من تقلبات الإنسان على المستوى الاجتماعي، والفكري، والوجداني، واصطراعه مع الواقع المتردي، والراهن البائس. وكان على الشاعر أن يترجم هذا الواقع – بكل

حسناته وسيئاته – ترجمة فنية تتناسب مع طبيعة الذات المبدعة، وصدقها الفني – لا صدقها الأخلاقي – لكن واقع النصوص المعروضة أمامنا، لم تحقّق هذه الوظيفة الجمالية، إذ لم تكن نصوصه الشعرية إلاّ كتابات تقريرية تسجيلية انطباعية مسطّحة؛ لا تكاد ترقى إلى درجة "الشعرية"، ناهيك إلى درجة "الشاعرية".

بل إنّنا نجد – في كثير من مواطن نصوصه – أشبه بالهذاء، والخبط العشواء، وكأنّا بالرجل، حين أسلم قياده لهذا التداعي الفكري الحرّ، قد وقع له نزيف لا يقوى على ردّه أو حدّه، فتنفر منه العبارة، وتنأى عنه الإشارة، وتتضبّب أمامه الرؤية، وتضيق به سبل الإبداع، فلا تجد – عندئذ – إلاّ خَسفا، ولا تسمع – لحظتئذ – إلاّ سُخفا. فإن تعجبْ – بعد ذلك – فعجبك من قارئ يقول فيه شيئا، إلاّ أن يقول ما شعرنا به، فعبّرنا عليه بعفوية وصدق، ما دام هذا القارئ يمتلك أبسط أبجديات القراءة النقدية، وأقرب معايير الذوق الفني، بل نعتقد أنّنا لم نجانب الصواب في جلّ ما ذهبنا إليه، وما سنذهب إليه. ولأجل ذلك، سنختار أبرز مستوى قرائي يواجهه المتلقي الذي تعوّدت أذنه دمدمات النشيد، ووشوشات القصيد، ونعني به مستوى الإيقاع، كونه الظاهرة المائزة لهذا التشكيل (الشعري) المتحرّر.

3. إيقاع النص من منظور عروضي:

إنّ شعرية "القصيدة" لا تستقيم – عند كثير من نقاد الشعر – إلاّ عبر ضوابط إيقاعية معروفة؛ فنعتُنا "نصا أدبيا" بأنّه من جنس "الشعر"، معناه: ملازمة النص لمظاهر إيقاعية يكتنفها الوزن، والموسيقى، والنبر والتنغيم، واللحن والترجيع، وكلّ ما شئت من معجم الغناء والتغني التي يألفها رواد الشعر.

ولسنا نقصد – برصف هذه الملفوظات الإيقاعية رصفا – أن يُحمل الشاعر – والقارئ أيضا – على الاضطلاع بهذه التشكيلات الإيقاعية كلّها، أو بعضها، أو بعض بعضها؛ ولكن في حدود الضرب الإيقاعي الذي يختاره صاحب القصيدة لَبوسا لنصّه، سواء أكان الشكل الذي اختار تقليديا "خليليا"، أم حداثيا "تفعيليا"، أم كان شعرا منثورا مرسلا مقنّع الموسيقى، إذ المستساغ أنْ يقوم على ضرب من الإيقاع، تستمرئ به الأذن، وتأنس إليه النفس؛ ذلك أنّ كلّ تعريفات منظّري هذا الفن لم تستطع مجاوزة هذا المقوّم، الذي فهمه القدامى على أنّه الوزن والقافية، وفهمه المتأخرون على أنّه تعاضد بين الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية في النص، وفهمه المنظّرون المعاصرون على أنّه الإيقاع مطلقا، بكلّ امتداداته المادية، والمعنوية، والفنية والفلسفية المفتوحة.

وإذا ما حاولنا إسقاط هذه الرؤية الإيقاعية على النص – الذي بين أيدينا – ووفق أبسط مقومات موسيقى الشعر، وجدنا عسرا في تحديد مكان لها بين هذه التشكيلات الإيقاعية؛ إذْ لا نراه من الشعر العمودي، حتى نؤسّس الحكم على إيقاعية النظام الخليلي، ورتابة البيت والشطر والقافية المؤطرة له، كما لا نراه من شعر التفعيلة الذي يحْتكم إلى نظام السطر الإيقاعي، وبلاغة الجملة الشعرية، وحذاقة التعامل الموسيقى مع نهاياتها المتحرّرة. ولا يبقى من نصيب لنصّنا إلاّ أن نصبّه في خانة قصيدة النثر المتحرّرة من ربقة الوزن والقافية، وقانونهما الصارم، ونُشدان إيقاع عام يسعى أصحاب هذا التوجّه – جاهدين – إلى تكريس فنياته، بل فلسفته، بتعويض ذلك الإيقاع المادي بزخم من الإيقاعات المعنوية التي قد يصعب على الكثرة الكاثرة القبض عليها، بَلْهَ إدراكها أو الشعور بها.

وربما كانت قصيدة "أعيدي الطفلة"، من أحسن نماذج الديوان عند (لزهر دخان)، حيث شاء أن تكون عنوان ديوانه، ثمّ إنّها – من حيث تموقعها في صفحات الديوان – هي أول استهلالات مجموعته الشعرية، وكأنّا به قد أحسّ بعض تميّزها الإيقاعي، وبعض عنتِها الموسيقي، فاستفتح بها، من باب حسن الابتداء، وبراعة الاستهلال –كما يقول نقادنا القدامى في مطالع القصائد –.

ونستطيع، من خلال هذه المسحة الإيقاعية، أن نتوهّم نَفَسًا عروضيا لاهثا مبحوحا في مجموع مقاطع النص، تهيمن عليه إيقاعيةُ بحر المحْدث (فعِلن)، أو نتخيّل أنفاسا عروضية متقطعة أخرى قد يكون لإيقاع الرَجُز، بتفعيلته (مستفعلن)، حظٌ منها.

فأمّا إيقاعية (المحدث)، فنجدها في بداية نصه:

"باليوم يكون السرب ولا.." [فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن]

"باللوم تكون الحرب ولا.." [فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن]

ثمّ تتقطّعُ هذه الأنفاس، لتفسحَ المجال لحشرجة إيقاع (الرجز)، حين نستشعرها من قوله:

"أمسيتي، وتبدأ بكلّ فوضى الواو" [مستعلن متفعلُن متفعلن مستفعلْ]

"شعرا، ورتّلته طفلة ووالدْ.." [مستفعلن متفعلن متفعلاتن]

ثم يرتد نفَس (المحدث) بعد ذلك، وهو حسير، فنتحسّسه في قوله، بعد إعادة ترتيب فوضى حرف "الواو"، حتى تستقيم الحال:

"[و] أعيدي الطفلة أمسيتي مجرُو.." [فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن]

ولو قُدّر للشاعر الاستغناء عن هذه الواوات (الفوضى)، في هذا السطر، والسطر الذي يليه، لاستقام كلامه على إيقاع الرجز، حيث يتحوّل قوله:

"أمسيتي مجرورةٌ، وساكنةٌ، ومرفوعةٌ

قد تمّ تعذيب الحرف"

إلى:

"أمسيتي مجرورة، ساكنة، مرفوعه [مستفعلن مستفعلن مستعلن مستفعلْ]

قد تمّ تعذيب الحروفْ" [مستفعلن مستفعلانْ].

لكن شاعرنا لم يكن متحمسا للوزن العروضي.

1.3 النص وبنيتا "التوازي" و"التكرار":

إذا ما تجاوزنا هذه التمحّلات الإيقاعية المنتزعة من (المحدث) و(الرجز)، اللذيْن عدّهما أهل العروض من الأوزان البدائية*؛ بدلالة هذين البحرين: الرجز والخبب – وهما البرزخ الإيقاعي بين النثرية والشعرية – إلى ما يمكن أن يكون بديلا للرتابة الإيقاعية في الشعر النثري، وجدنا مظهرين إيقاعيين مهيمنين هما: (التوازي) و(التكرار)، اللذان اجتمعا – اطّرادا – في مقاطع عديدة من هذه القصيدة:

أولا – التوازي:

إنّ ربط ظاهرة التوازي بالشعر دون النثر، إلى درجة تصبح فيها هذه البنية الصوتية الدالة علامةً على ما هو شعري، لا يعني – بحال من الأحوال – حرمان النثر منها، بحجة تحرّره من الضوابط الإيقاعية الخارجية، وتحلّله من التكريس الموسيقي الداخلي. غير أنّه يمكن القول: إنّ هذه الظاهرة الصوتية هي ظاهرة متفاوتة الحضور في النص الأدبي مطلقا – شعرا كان أم نثرا – لأنّ المسألة تكمن في الزخم الإيقاعي الذي يحتاج إليه النص، بغض النظر عن تمظهراته الفنية، التي قد تجد طريقا ممهّدا في النص الشعري، قياسا بالنص النثري، أو قد تجد ذلك في "القصيدة العمودية"، في الشعر، قياسا بـ "قصيدة التفعيلة"، أو تجده في "قصيدة النثر"، في النثر، دون استبعاد وجود بعض مظاهر التوازي في أبسط صور لغة التخاطب العادي العام، بل وفي نصوص الأدب الشعبي، التي تُعاملُ معاملة الأدب الرسمي في ظاهرة التوازي.

وربما كان "أسلوب التوازي"، في تراثنا النثري العربي، ظاهرة نثرية بارزة، اعتمدها أصحاب "الخطابة" و"الترسّل"، و"المقامات" شكلا من أشكال المعارضة الإيقاعية للشعر، وذلك بمقابلة المقاطع النثرية (الفقرات)، بالمقاطع الشعرية (الأشطر)، مع تكريس (الفاصلة والسجعة) لتقابل، في المنثور، (القافية وحرف الروي) في المنظوم.

وعلى أساس هذه الحدود الفنية، أمكن الخوض في مفهوم (التوازي)، الذي عرّفته البلاغة القديمة بأنّه: "تصْيير أجزاء القول متناسبةَ الوضع، متقاسمة النظم، معتدلة الوزن، مُتوخَى، في كلّ جزء منها، أن يكون بزنة الآخر دون أن يكون مقطاعهما واحدا"[3]، أو عرّفته البلاغة الجديدة، بأنّه تكرار بنيوي يقوم على توالي سلسلة لغوية متطابقة أو متشابهة، تتعادل كمّيا، وتشمل عناصر صوتية، وتركيبية، تنتظم الدلالة من خلالها[4].

فبنية التوازي – إذاً – تقوم على توزيع الكلام توزيعا صوتيا وتركيبيا، قائما على الإيقاع المنسجم، والترجيع المنتظم، الذي من شأنه أن يحقّق الاتساق الدلالي داخل النص. ويقترب "التوازي" من "التكرار" كثيرا؛ لتشابه عناصره الإيقاعية، غير أن التوازي يقتضي تماثلا في المباني، يترتّب عنها تماثلٌ في المعاني، في تطابق وتعادل تامين، في حين، يكتفي التكرار بالتماثل الصوتي، فلا يتجاوزه[5] (حسن الشيخ، 1999).

وتبقى العلاقة بين (التوازي) و(التكرار) علاقة عموم وخصوص، إذ التوازي أعمّ من التكرار، في حين أنّ التكرار أخصّ من التوازي، ومعنى العموم هنا: أنّ جملة التوازي، عند حصر أجزائها، هي: (متتالية التوازي، مضافا إليها ما

تضمّنته الجملة من ألفاظ مكرّرة)، بينما جملة التكرار، هي: (الملفوظ المكرّر – لفظا ومعنى – دون غيره من ألفاظ جملته).

ولعل الاستهلال الذي بدأ به الشاعر (لزهر دخان)، في السطرين الأولين من نصّه، قد يسعفنا لتوضح ما ذهبنا إليه.

يقول الشاعر:

"باليوم يكون السرب ولا أبيع

باللوم تكون الحرب ولا أطيع"

لقد تكافأت الجملتان من حيث الكم الملفوظي، والتركيب الصيغي، والبناء النحوي، بحث نستطيع فرز ما يدخل في باب التوازي، وهو (السطران مجتمعان)، بما فيهما من تكرار ملفوظ (يكون/ تكون – ولا..)، بينما يدخل في التكرار ملفوظ (يكون/ تكون، ولا.) فقط. ويمكنك أن تجريَ هذا الحكم على قوله:

"التقليد، تماما هو الشارب

التنويم، تماما هو الشاي

التنحي، تماما هو الوالد"

حيث تجد امتزاج أسلوب "التوازي"، بأسلوب "التكرار"، الذي كشفت عنه إعادة ملفوظ (.. تماما هو..). ومثله قوله:

"أسمّيه:

أربعة أسماء

أربعة أعمار

أربعة ثوار

أربعة أزهار (كذا).."

أين يتحقّق التوازي بين: (أربعة أعمار)، (أربعة ثوار)، (أربعة أزهار**)، وبتكرار ملفوظ (أربعة).

غير أنّ القراءة الدلالية لما يحمله هذا التوظيف الأسلوبي للتوازي في المقاطع المستشهد بها، قد تكشف لنا عن منطلقات المنهج البنائي الذي سلكه الشاعر في توليد الكلام، الذي يبدو مجرّد كلام؛ ذلك أنّه قام – أو يتخيّل أنّه قام – بعملية استبدالية لجملة من الألفاظ على الطريقة (الشومسكية)، أو على الطريقة (الجاكبسونية)، التي تقوم على نظام "إسقاط مبدإ المماثلة من محور الاستبدال على محور التركيب"[6]، حين راعى فيها ميزانها الصرفي، وتركيبها النحوي.

ومن العسير محاكاة هذا التركيب الاستبدالي، على الصورة التي سلكها صاحب النص، لعسر القبض على ملفوظات لها وجاهتها، نستطيع انتقاءها وفق هذا النسق الذي أسقطه على محور اختياراته، كيما تمنحك معنى مستقيما أو تصل بك إلى طائل دلالي معتبر، وإلاّ، فما المعنى الذي يخفيه قوله:

باليوم يكون السرب، ولا أبيع

باللوم تكون الحرب، ولا أطيع

ونعتقد – غير جازمين – أن صاحب النص قد سلك هذا النسق من التركيب الاستبدالي، توليدا للكلام. ولا نرى مُغامِرا يغامر مغامرته، ولو استعان بـ "عين" الخليل، و"لسان" ابن منظوره، و"جاسوس" الشدياق، و"رائد" جبران؛ لأنّه – ببساطة – سوف يدخل دائرة التمحّل، واللغو، والهذيان، فيقول على طريقته – مثلا –:

"بالصوم يكون الشرب ولا أضيع"

أو يقول مثلا:

"بالقوم يكون الصحب ولا أشيع"

فهل ترى لهذا التركيب المتوازي من قيمة في المعنى إلاّ أن تقول: "أسمع جعجعةً ولا أرى طحينا".

ثانيا – التكرار:

أمّا التكرار، فهو تماثل صوتي يقوم على إعادة ألفاظ[7] بشكلها المادي (تكرار الحرف أو اللفظ)، المرتبط بالصيغ الصرفية، كالذي نجده في أوزان الأفعال المضاعفة (دمدم، هلهل)، ومثلها في الأسماء (صرصرة، صلصلة)، وهذا التكرار الصرفي من شأنه أن يحدث إيقاعا وتنغيما يحقّق في النص وظيفته الصوتية، ناهيك عن وظيفته الدلالية، وتدرج، تحت هذا الباب، المجانسات البديعية (التامة، والناقصة، والمركبة).

وعادة ما يستعين الكتّاب والشعراء بهذه الظواهر اللغوية، لإضفاء تلك الهالة الموسيقية، حين يكون التكرار من أهمّ طرائقهم؛ ذلك الذي نلمسه في نصنا، حين استعان الشاعر بهذه الموازنات الإيقاعية، باعتماد "أسلوب التوازي"، أو مزج "التوازي بالتكرار"، أو اعتماد "أسلوب التكرار" خالصا، وذلك، بتدوير كلمة واحدة تتغيّر دلالتها – جزئيا – مع كلّ بنية تلفّظية جديدة، كقوله:

"والطفولة تضحك

والدي تاريخ مضحك

إذْ نسَبَ (تضحك) إلى الطفولة، رامزا إلى دلالة الصفاء والبراءة أو دلالة العفوية والسذاجة. ونسب (مضحك) للتاريخ؛ تاريخ الوالد، دلالة على الاستهانة والاشمئزاز أو عن الاستهزاء والاستخفاف.

ونجده، في موضع آخر – يزيد في كمية المكرور، مثل قوله:

"كم عمرَ شفتي أنا أيضا

كم فصلا في مدرستي أنا أيضا

كم حبّا في روضتي أنا أيضا"

أين حافظ على التركيب المسكوك [كم ... أنا أيضا]، ووجّه المعنى إلى دلالات أخرى [عمرَ شفتي – فصلا في مدرستي – حبّا في روضتي]، فكان على هذا اللفظ المكرور أن يعمّق الأثر الوجداني، الناجم عن إعادة المكرور، وأن يثبّته في الذهن والنفس – معا – عملا بالحكمة القائلة: "إنّ الشيء إذا تكرّر تقرّر".

وقد نلتفت – عرضًا – إلى عتبة العنوان، أين نلمس هذا التكثيف الدلالي لملفوظ (أعيدي)؛ المكرّر خمس مرات في النص بمقاصدَ دلاليةٍ متعدّدة: (أعيدي الطفلة – أعيدي الوالد – أعيدي والدي)؛ بل نجد هذا الملفوظ عنوانا للديوان، بل عنوانا للقصيدة (أعيدي الطفلة)، التي استهلّ بها مجموعه الشعري.

ولا نخرج من ظاهرة "التكرار" في هذا النص إلاّ مع التفاتة دلالية مرتبطة بحرف الواو، الذي كرّر الشاعر ملفوظه تصريحا (**فوضى الواو**)، أو تلميحا (**الحرف.. الحروف**)، أو تضمينا (**مجرورة، ساكنة، مرفوعة**).

وكأنّا به، في الحالات كلّها، يعاني – فعلا – من أزمة حروف:

– فمرة، من فوضى الواو: **"أمسيتي، وتبدأ بكل فوضى الواو"**

– ومرّة، من عذاب الحرف: **"أمسيتي مجرورةٌ، وساكنةٌ، ومرفوعة.. قد تم تعذيب الحرف"**

– ومرّة أخرى، من خصومة الحروف للبندقية، التي انتهت – حمدا لله – بتحسّن في العلاقات: **"فقد تمّ تحسين العلاقة بين الحروف والبندقية"**.

2.3 النص وبلاغة الوصل والفصل:

بين أيدينا هذا المقطع من قصيدة (أعيدي الطفلة):

"باليوم يكون السرب، ولا أبيع

باللوم تكون الحرب، ولا أطيع.."

تقوم هذه الجملة على سطرين تنبثق عن كلّ منهما جملتان، يفترض أن تكون بينهما علاقة منطقية، أو يكون لها – على الأقل – تخريج فني وجيه.

باليوم يكون السرب. تقابلها: **ولا أبيع**

باللوم تكون الحرب. تقابلها: **ولا أطيع**

غير أنّ تعليل العلاقة المعنوية (الدلالية) بين الجملة الأولى، وبين ما يقابلها –كردّة فعل تُجاهها – تبدو لنا غامضة كلّ الغموض، بل غريبة كلّ الغرابة؛ إذ كيف أستطيع رسم معالم هذا المشهد الشعري في ذهني – إلاّ أن يكون عجائبيا – حتى أفهم قول صاحب النص: بأنّ السرب يكون باليوم حتى يحدث امتناع البيع، وأنّ الحرب تكون باللوم حتى يحدث العصيان وعدم الطاعة. إنّي أتساءل – فقط – لأجل الفهم.

إنّ علاقة الوصل بين الجملة الأولى والثانية، وقد حقّقت "كامل الانقطاع" –كما يقول أهل البلاغة –، لم تحقّق وجها من وجوه البلاغة؛ فهي تقوم على "أسلوب الوصل"؛ باعتماد حرف العطف؛ الذي قال البلاغيون في أسلوبه، وفي أسلوب "الفصل"، بأنّهما أصل البلاغة، أو كما قال صاحب "العمدة": "البلاغة: معرفة الوصل من الفصل"[8]، وعلى هذا الأساس، يكون قد حدث الانفصام الكلي – والغموض الكليّ – بين المعنى والمبنى.

ثمّ يزيدنا المقطع الموالي حيرة على حيرة، على الرغم من بعض جماليته الطائشة، وكأنّها رمية من غير رام، حين يقول الشاعر:

أمسيتي، وتبدأ بكل فوضى الواو

شعرا، ورتلته طفلة ووالد

أعيدي الطفلة

ولنذهب إلى مقطع آخر من القصيدة، وهو قوله:

"أمسيتي مجرورة، وساكنة، ومرفوعة

قد تم تعذيب الحرف"

إنّ محاولة قراءة هذه التعاقبية النفسية لحركات الإعراب، من جهة سيميائية، قد تسفر عن مأخذ يرتقي إلى درجة الحكم؛ ذلك أنّنا إذا أخذنا بدلالة حركات الإعراب، وسميائيتها، أي: ما تدّله الدوال على مدلولاتها الخفية، نجد أنّ الجرّ يكون للتابع المغلوب على أمره، وأنّ السكون يكون للصامد الهامد في مكانه، وأنّ الرفع يكون للسامي المترفّع عن غيره. وقد جمع الشاعر، في نصّه، هذه الدوال جمعا عشوائيا، ولم ينْفرطْ من سِلكها إلاّ النصب؛ لأمر في نفس شاعرنا، ممّا كشف عن تباين إلى حدّ التناقض، حتى لا يقال: "حدّ المفارقة"، التي قد تكون إحدى صور التجاوز الفني المقصود في الشعر، المالكة لمصوّغها الفني في القصيدة.

إنّ هذا التوظيف الفاضح للمصطلح النحوي الواضح قد يحملنا إلى التماس التعليل المبرِّر، ونحن نرى الشاعر قد ألّف، وآلف بين خفض وضيع، وجمود هجيع، وسمو رفيع، وإلاّ فإنّنا نجد أنّ هذه التوليفة الاصطلاحية لعلامات الإعراب مجرّد تعذيب للحروف، التي ابتليت بسلطة علامة الإعراب وسطوتها، أين اصطرعت بين ضعف الجرّ، وثبات السكون، ورفعة الضمّ، دون أن يكون من مقاصد الشاعر – ولو تلميحا – أن يجعل "أمسيته" قد تدرّجت من ضعف، إلى ثبات،

إلى سمو. إنّها سلطة حركات الإعراب، وسوطها الذي تلهب به ظهر الحروف، وقد أقرّ صاحب النص – نفسه – وفي قصيدته – عينها – بذلك.

وباعتماد بلاغة الوصل والفصل، نستطيع إعادة ترتيب بيت الجملة الشعرية السابقة، بتوجيه التداعي الحر – الذي استسلم إليه الشاعر – وإعادة تأثيثه، وفق منطلقات هذا الأسلوب، ومن ثمّ، سوف نحظى بالوحدات الشعرية الآتية:

الوحدة الأولى:

"باليوم يكون السرب..

ولا أبيع

باللوم تكون الحرب..

ولا أطيع.."

إضاءة:

يحضر الوصل (بحرف الواو)، كجزء من بنية التركيب في الجملتين؛ إذ توحي الجملة المتقدمة عليه بتقرير الحقيقة (حقيقة أن يكون السرب باليوم)، و(حقيقة أن تكون الحرب باللوم)، في حين، تتموقع الجملة الثانية من باب الاستدراك المعارض المقاوم (عدم المساومة والبيع)، (وعدم الإذعان والطاعة)، ممّا لا يجعل منها واواً "عاطفة"، بل واوًا (استئنافية) منفصلة عن الجملة التي تسبقها، على الرغم من وجود علاقة ضمنية بينهما، أنتجت الصدّ والمواجهة، ممّا أوحى بالعلّية أو السببية. ومن ثمّ أمكن نعت هذه الواو بـ "واو السببية".

الوحدة الثانية"

"أمسيتي..

وتبدأ بكل فوضى الواو شعرا

ورتّلته طفلةٌ ووالدْ

أعيدي الطفلة.."

إضاءة:

في هذه الوحدة، يحضر الوصل بصورة مواربة، يحمل إمكانية فصله دون أن يختلّ المعنى، إذ يمكن قراءة الوحدة بالشكل السطري الآتي:

"أمسيتي تبدأ – بكل فوضى الواو – شعرا رتّلته طفلةٌ ووالدْ: "أعيدي الطفلة".

حيث يمكن تخريج هذه الجملة الشعرية – نحويا – على النحو الآتي:

"**أمسيتي**": مبتدأ

"**تبدأ**": خبرٌ جملةٌ اكتفى فعلها بالفاعل

"**بكل فوضى الواو**": جملة اعتراضية

"**شعرا**": اسم حال

"**رتلته طفلة**": جملة وصفية تعود على الشعر

"**والد**": اسم معطوف يعود على الطفلة

"**أعيدي الطفلة**": مقول القول متعلق بفعل "رتّل"، ناب عن فعل القول الحقيقي الصادر عن صوت الشاعر، الذي تردّد في أكناف "أمسيته" الصاخبة، ولا يعود على الطفلة؛ إذْ لا تعيد نفسها بنفسها، ولا على الوالد؛ كونه هو المطلوب الحقيقي في النص، الرامز لـ "التاريخ المضحك"، كما أورد ذلك الشاعر في نصه.

في المقابل، يمكن الإبقاء على الوصل، حيث يكون التخريج النحوي الدلالي كالآتي:

"**أمسيتي**: مبتدأ يقتضي خبرا محذوف مقدرا؛ يحمل كلّ أنواع الاصطراع والاضطراب

و: واو الحال

تبدأ بكل فوضى الواو: جملة حالية

شعرا: تميز من المبتدأ

و: واو حال ثانية

رتّلته طفلةٌ: جملة الحال

و: حرف عطف

والدْ: معطوفة على الطفلة

"**أعيدي الطفلة**": مقول القول من صوت الشاعر في نصه، كما تمّ تأويل ذلك سالفا.

الوحدة الثالثة:

"أمسيتي مجروره..

ساكنة.. مرفوعه

قد تم تعذيب الحروف.."

إضاءة:

إنّ إبقاء "الوصل" في هذه الجملة قد يكرس صورة "العطف" القسري (عطف اسم حركة الإعراب على اسم الحركة التي تتقدّمها)، وصورة "الترتيب" على الأقل – إن كان هناك قصد في ترتيبها –. وعليه، فسوف يكون الترتيب لآثار حركات الإعراب، ترتيبا تفاضليا متناميا، من السالب إلى الموجب، على النحو الآتي: الجر، والسكون، والنصب، والرفع.

ويبدو أنّ شاعرنا قد أورد حركات الإعراب دونما اعتبار دلالي، فيقول:

"أمسيتي مجرورة، وساكنة، ومرفوعة"

أي: يوردها جزافا، دون علاقة منطقية بينها، وقد كان أولى – عندئذ – أن يلحق النصب بها، فيقول: **"ومنصوبةٌ"**، أيضا.

وإذا أخذنا بما جاء به الشاعر في سطره الشعري من علامات، دون غيرها، فلا نجد وجه علاقة مبرّرة بين الأمسية المجرورة، والأمسية المرفوعة، بيد أنّه يمكن تبرير علاقة الجرّ بالسكون وتعليلها؛ حين يكون الجرّ حاملا على السكون؛ أي: على الاستكانة والخضوع، في حين، يبقى الرفع لا محلّ له في هذه "الأمسية" البائسة، إلاّ أن ترفع "الأمسية" إلى السماء مثل ما رفع الله "عيسى" من الأرض إليه.

وهنا، يكون الكلام عن الفصل؛ فصلِ حرف الوصل (الواو)، من هذا السطر الشعري، كلاما له وجاهته، بل بلاغته أيضا، ذلك أنّه يحقّق خاصيتين:

– **الخاصية الدلالية**: ذلك أنّ ملفوظات حركات الإعراب تحمل، عند فصلها، دلالة التحوّل والتقلّب؛ إذ قولنا: **"أمسيتي مجرورة.. ساكنة.. مرفوعة.."**، قد تعني أنّها متقلّبة بين جرّ، فسكون، فرفع؛ أي: بين تبعية، واستكانة، وترفّع، فيتولّد هذا البعد النفسي المضطرب تجاه لحظة زمنية معيّنة هي (المساء).

– **الخاصية الإيقاعية**: وذلك أنّ إسقاط الوصل يحقّق وفرةً إيقاعية في هذا السطر الشعري؛ تحوّله من جملة "نثرية" إلى جملة "موزونة" على تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن)، ممّا يخرجه من هدأة التقرير المرسل الساكنة إلى ثورة اللحظة الزمنية النفسية المتقلّبة، وعليه، فقد يتحقّق لدينا هذا التحوير العروضي الموحي الجديد.

"أمسيتي مجرورةٌ.. ساكنةٌ.. مرفوعةْ" = [مستفعلن مستفعلن مستعلن مستفعلْ]

وقد تدرّجت تفعيلاته – باصطلاحات العروضيين – من سالمة صحيحة (مستفعلن)، إلى مزاحفة مطوية (مسْتعلن = مفْتعلن)، إلى معلّة مقطوعة (مستفعلْ = مفعولن)، ممّا زاد من حركيتها وتموّجها.

ولو كنّا مكان (لزهر دخان) لأجلينا عن قصيدته بعض الدخان المتكاثف عليها، بحيث لا نرى منها إلاّ ما نعتقد أنّه الصفاء، ليُقرأ النص – بعد التشذيب والتوزيع – قراءة أخرى لا تعدم حسنا عند الحفر في دلالتها العميقة. ولا ضير أن نقترح عليه هذا التحوير لنصه عسى أن يخفّف عنه بعض غلوائه.

"أمسيتي..

وتبدأ بكل فوضى الواو..

شعرا قد رتلته طفله

لوما أعدت الطفله!

أمسيتي مجرورة.. ساكنة.. مرفوعه..

قد تم تعذيب الحروف

لوما أعدت الوالد!

واسأليني، أماه:

كم عمر شفتي؟

كم فصلا في مدرستي؟

كم حبا حفّ روضتي...؟؟

أمي أعيدي والدي

سيصبح للكوخ شيخ

سيصبح للشيخ ثوره

شيء من العودة صوب الأبْ

أمي أعيدي والدي

حتى نناجي الربْ

سأبدع جَدّا جديدا

له أربعة أسماء

أربعة أعمار

أربعة ثوار

ونوع واحد من عدم الدموع..

من عدم الدماء..

من عدم الضياع..

والد تذكّر هامته عند كل صوت مذياع

أمي أعيدي والدي

أمي أعيدي والدي

بكل أزراره

بكل أسراره

ثمانين عاما – مثلما يريد –

كاملة بخبرة لِما بعد التقاعد

أمي أعيدي الوالد!

4. خاتمة:

لقد طرحت المقاربة سؤال قصيدة النثر، وما اعتورها من استسهال عند من لم يدرك كنهها، ولم يساير الظروف التاريخية والفكرية والفنية التي أوجدتها؛

ظهر فريق من الشعراء، وأشباه الشعراء، ركبوا موجتها، وكتبوا على منوالها – جهلا أو تجاهلا لشروطها الفنية – بدعوى التجديد، والبحث الدائب عن القالب الشعري المساير لمنجزات العصر، والمتساوق مع الأدب التفاعلي وما تنحه صور التواصل الجديدة من إمكانات الكتابة الجديدة.

اختيار أنموذج لهذا الشعر الجديد منتزع من ديوان إلكترونيا، مسموعا، مثل معايير الكتابة والنشر والتسويق للنص الأدبي (أعيدي الطفلة، للزهر دخان).

النظر إلى النص المختار عبر مستويين قرائيين، هما:

– مستوى منتج النص، وكيف يصنع الشاعر في عالم المواقع الإلكترونية، وكيف يسوق نفسه أو يسوّق له تحت اعتبارات تجارية أو أيديولوجية، دون مراعاة للشروط الشاعر أو الأديب، وكونه الفني.

– مستوى النص، وطبيعة الأدب المسوّق من حيث الشكل الفني المهلهل، والمضمون الشعري العقيم، وإن بدا من حيث تيمته موضوعا مقبول جدا (الموضوع الوطني والإنساني..).

تحديد زاوية القراءة في بنية النص الإيقاعية، بالنظر إلى عيّنة الدراسة من منظور عروضي لتقلّب النص بين الوزن، ولا الوزن.

تحديد عناصر القراءة في موسيقى النص الخارجية والداخلية:

– تناولنا في البنية الإيقاعية الخارجية الحس العروضي السائد في القصيدة، من خلال نغمة بحري الرجز، والمتدارك بشكله المحدث (الخبب)، وكانت الملاحظة أن طفوّ إيقاعية هذين البحرين على النص هو محاولة الشاعر الكتابة على العروض الخليلي، من خلال صوره العروضية الفطرية، بدلالة هذين البحرين، وهما البرزخ الإيقاعي بين النثري والشعري، لكن جاذبية المنثور (الأرضية) كانت أقوى من الانجذاب الشعري (السماوي).

– قرأنا مستوى الإيقاع الداخلية من خلال بنيتي "التوازي"، و"التكرار"، وهما ملمحان بارزان في القصيدة الحديثة، بلهَ، في القصيدة النثرية، حيث يمثل التوازي والتكرار البديل الإيقاعي القريب للعروض الشعر الكلاسيكي.

وعبر هذا المستوى الإيقاعي (الخارجي والداخلي)، سمحنا لأنفسنا ببعض التخريج العروضي لمقاطع رأينا أنّها كانت تقترب في لحظات غفلة من الحس العروضي، كما اجتهدنا في اقتراح بعض التعليل الجمالي، المرتبط ببنية النظم التي يتعاضد فيها النحوي والإيقاعي، لنختم المقاربة بتقديم تصوّر نظمي لنص "أعيدي الطفلة"، لما يجعل من قصيدة (لزهر دخان) قصيدة مشتهاة، أو – على الأقل – مقبولة فنيّا.

5. الملحق:

نص "أعيدي الطفلة"***

باليوم يكون السرب ولا أبيع

باللوم تكون الحرب ولا أطيع

أمسيتي وتبدأ بكل فوضى الواو

شعرا ورتلته طفلة ووالد

أعيدي الطفلة

أمسيتي مجرورة وساكنة ومرفوعة

قد تم تعذيب الحرف

التقليد تماما هو الشارب

التنويم تماما هو الشاي

التنحي تماما هو الوالد

أعيدي الوالد

وءاسْأليني يا أماه

كم عمر شفتي أنا أيضا

كم فصلا في مدرستي أنا أيضا

كم حبا في روضتي أنا أيضا

والطفولة تضحك

والدي تاريخ مضحك

أمي أعيدي لي التاريخ المضحك

فقد تم تحسين العلاقة بين الحروف والبندقية

حتى أصبحت تعرف أن لهذا الكوخ شيخا وثورة

أمي أعيدي والدي

نواصل الحديث والمتر في خطواتي يسمونه مناجات الرب

والمسير يسمونه شيء من الطريق

من العودة صوب الأب وأخترع جدا جديدا

أسميه أربعة أسماء

أربعة أعمار

أربعة ثوار

أربعة أزهار

ونوع واحد من عدم الدمع

والد تذكر هامته عند كل مذياع

أمي أعيدي والدي

بكل أزراره

بكل أسراره

بكل أقلامه

إعادة أسبوعية

وسنوية وشتوية وصيفية

وربيعية وخريفية

ثمانين عاما مثلما يريد

كاملا بخبرة ما بعد التقاعد (**الديوان: 9، 10**)

6- قائمة المراجع:

1. لزهر **دخان**. (2015). *أعيدي الطفلة* (الطبعة الأولى). الاسكندرية، مصر: دار حروف منثورة للنشر الالكتروني.
2. القاسم **السجلماسي**. (1980). *المنزع البديع* (الطبعة الأولى). الرباط، المغرب: مكتبة المعارف.
3. عبد الواحد حسن **الشيخ**. (1999). *البديع والتوازي* (الطبعة الأولى). القاهرة، مصر: مطبعة الإشعاع الفنية.
4. ابن رشيق **القيرواني**. (2000). *العمدة* (د.ط). القاهرة: مكتبة الخانجي.
5. مُحَمَّد **مفتاح**. (1996). *التشابه والاختلاف* (الطبعة الأولى). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
6. رومان **ياكبسون**. (1988). *قضايا الشعرية* (الطبعة الأولى). (مُحَمَّد الولي/ مبارك حنون، المترجمون) الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر.

7- إحالات:

[2]- لزهر دخان: ديوان (أعيدي الطفلة)، منشورات حروف منثورة للنشر الإليكتروني – الاسكندرية (مصر)، الطبعة الأولى (مارس 2015)، صص: 9، 10.

* يكفي أن نشير إلى موقف العروضيين المتأخرين من بحر "الخبب"، حين لمسوا في إضمار تفعيلته (فعِلن = فعْلن)، وهو: تسكين ثاني سببه الثقيل، قربه من روح النثر، والكلام العادي، الذي تتعاقب فيه الأسباب.

[3]- القاسم السجلماسي: المنزع البديع، تح. علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط.1، 1980، 514.

[4]- مُحَمَّد مفتاح: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 1996، ص: 97.

[5]- عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، ط.1، 1999، صص: 7، 8.

** الأصل (أربع أزهار)، إذا ما تجاوزنا فصاحة هذا الجمع.

[6]- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر. مُحَمَّد الولي/ مبارك حنون، دار تربقال، الدار البيضاء، ط01، 1988، 33.

[7]- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر. مُحَمَّد الولي/ مبارك حنون، دار تربقال، الدار البيضاء، ط01، 1988، ص: 33.

[8]– ابن رشيق القيرواني: العمدة (في صناعة الشعر ونقده)، تح. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000، ص: 387.

*** عرضنا نص الدراسة كما جاء على الصفحة الالكترونية لمنشورات "حروف منثورة للنشر الإليكتروني المصرية"، دونما تصويب أو تصحيح لأخطائه. وقد سمحنا لأنفسنا – في خاتمة الدراسة – بتحويره وتشذيبه حتى يستقيم مع مقاصد القراءة.