القصيدة القصيرة وأنماط بنائها

الكلمات المفتاحية: القصيدة، القصيرة، وانماط بنائها

البحث مستل من رسالة ماجستير

احمد حسن حميد عباس hsna236@gmail.com

أ.م. د. جلال عبدالله خلف jalalabdallah5050@gmail.com

الملخص

تسعى الدراسة للكشفِ عن البناء الفني في القصيدة القصيرة ، لإستجلاء النصوص الإبداعية المتنوعة للشاعر "أنمار الجراح"، التي استطاع من خلالها تمُثل تجربته الخاصة عبر استثماره للقوة الدلالية للصور الشعرية وعمق الخيال ونضج الفكرة، من دون الإقتصار على الوسائل التعبيرية للقصيدة التقليدية او الغنائية، من هذا المنطلق البسيط جاءت فكرة هذه الدراسة وهي محاولة الكشف عن القيم الجمالية في التجارب الحديثة للقصيدة القصيرة ، فقد اشتبكت لغة الشاعر بين مضامين الحداثة والتراث؛ لتصبح نصوصه جاذبة لكل متلقٍي بما فيها من الحركة والاستمرار والتجدد لتتوالى الأحداث داخل النص الواحد.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، ميسر الأمور، علية توكلتُ وبه استعين، والصلاة والسلام على اشرف خلق الله خاتم الأنبياء وسيد المرسلين سيدنا ووصينا وحبيب قلوبنا النبي المصطفى وعلى اله الطيبين الطاهرين وصحبه اجمعين.

ومن خلال هذا البحث سنحاول دراسة مفهوم البناء الفني ، ومفهوم القصيدة القصيرة وانماط بنائها ، إذ تضمن البناء المقطعي، والبناء الدائري والبناء الرباعي، مستندين في هذه الدراسة على المنهج الفني التحليلي، للوقوف على أهم البنى الفنية والآليات التي شملتها تلك النصوص التي امتازت عموماً بثرائها الفني والفكري.

انتهى البحث بخاتمة كانت نهاية الرحلة المضيئة في شعر أنمار الجراح، وقد ألقت برحالها إلى اهم النتائج، ثم الحقتها بقائمة المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في البحث والاستقصاء.

مدخل

لابد من القول ان النص الشعري يقوم على بناء فني رصين تتظافر الفاظه مع دلالاته لتأسيس معنى جمالي يسعى إلى خدمة غرض الشاعر.

يعرف صلاح فضل البناء بأنهُ الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ويضيف أن هذه الكلمة استخدمت في اللغات الأوربية لتدل على شكل الذي يشيد بهِ مبنى ما، ثم تطورت لتدل على الطريقة التي تتكيف فيها الأجزاء وتتلاحم لتشكل كلاً واحداً[١].

ويعرف أنطوني ويلدن البناء بأنهُ "مجموعة من القوانين التي تحكم سلوك النظام"[٢]، أو هو مجموعة من العلاقات المعقدة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح بأداء وظيفة اللغة الشعرية[٣]، أو هو "مجموعة من القوانين التي تحكم سلوك النظام ومكوناتهِ إذ يمكن أن تحل إحداها محل الأخرى"[٤]، أو "العلاقة التي تسود بين الأجزاء وتحدد النظام الذي تتبعه الأجزاء في ترابطها والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة"[٥].

أما رمضان الصباغ فيعطي البناء معنى "الكل مُؤلّف من الظواهر المتضامنة حيث تكون كل ظاهره منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة بها والبنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل منها عناصر والعلاقات القائمة بينهما ووضعها والنظام الذي يتخذه، ويكشف التحليل عن العلاقات الرئيسة والعلاقات الثانوية ومن ثم يمكن المقارنة بين الأشياء المتعددة في الموضوع"[٦].

بدء الحديث عن أنماط البناء الشعرية الجديدة في مرحلة مبكرة رافقت ظهور القصيدة المعاصرة، وتأثرت بمؤثراتها، وتطورت بتطوراتها، واتجاهاتها، ولعل أقدمها هي تلك المحاولة التي ذكرتها نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، عندما أشارت إلى وجود ثلاثة هياكل تنتظم القصيدة المعاصرة وهي: الهيكل الذهني، والهيكل المسطح، والهيكل الهرمي[٧]، كما كانت محاولة عز الدين إسماعيل حينما أبدى ميله لاستخدام مصطلح (معمارية القصيدة)، في حديثه عن أنماط البناء، وإن كان قد جعل من النمط الدرامي نمطاً مهيمناً على القصيدة الطويلة الجديدة ورافضاً لنمط البناء الغنائي الذي رافق مسيرة الشعر ردحا غير يسير من الزمن.

إنَّ النهضة الشعرية التي طالت القصيدة العربية المعاصرة كانت شاملة على النحو لم يبقَ معه جانب من جوانبها دون تجديد او تحديث إلى الحد الذي يمكن معه القول: "إنَّ القصيدة الجديدة قد تمردت على شكل القديم وخلقت بنيتها الخاصة"(٨)، ولعل هذا التحول نحو أنماط البنائية للقصيدة المعاصرة جاء بدافع الإحساس بعجز الأنماط البنائية التقليدية القديمة عن تقديم تجربة شعرية معاصرة متكاملة تؤازر التقنيات الحديثة للقصيدة المعاصرة، كما أن قصور الأدوات الفنية المتاحة في الأنماط البنائية التقليدية، وعدم كفايتها لاستيعاب متطلبات القصيدة المعاصر في ظل بحثها "عن أشكال وإيقاعات جديدة وتحقيق تحول جوهري في البنى الشعرية"(٩)، فضلاً عن تعقيدات الواقع الحضاري والثقافي اللذان كان لهما دور في توجه الشاعر إلى هذا التجديد في بناء قصيدتهِ.

والحديث عن الأنماط البنائية في القصيدة الجديدة أو المعاصرة لا يعني عدم ألانتفاع بالأنماط البنائية التقليدية القديمة، فنحنُ حين نقف على نمط البناء الغنائي بوصفه نمطاً تقليدياً قديماً دار حوله الكثير من الرفض والجدل فان ذلك لا يعني هجرة البناء الغنائي التقليدي إلى غير رجعة، بل إن هناك بناء غنائي جديد ينتفع بتقنيات التعبير المعاصرة ويستثمر وسائلها الحديثة وأدوات بنائها على النحوٍ الذي يناسب طبيعة التجربة المعاصرة، افادت القصيدة الجديدة من الفنون الأخرى كالقص والحكايات والسيرة، والتاريخ وفنون أخرى كالسرد والتصوير وغيرها.

القصيدة القصيرة

يمكن أن نقول ان القصيدة القصيرة – على تعدد أنماطها – "هي القصيدة الأكثر شيوعاً في الشعر العربي الحديث، والمعاصر ذلك لأنها الأقرب إلى روح الشعر، وأقول روحهِ وليس تقنياتهِ، فهي تتيح للشاعر أن يتابع مواقفه بإتجاهٍ واحد"(١٠)، وهي "رؤية ممتدة باتجاه واحد ويوجهها شعور واحد"(١١)، أو هي بالنسبة للشاعر "مغامرة يحاول خلالها أنْ يعيد اكتشاف الوجود، وأن يكسبه معنى جديداً غير معناه العادي المبتذل"(١٢)، كما أنها "تلبي حاجة الشاعر إلى التكثيف والسرعة والتعبيرية كما هي حاجة القارئ أو السامع أو المتلقي إليها بوحدة الانطباع"(١٣)، فهذه التجربة المحددة تولّدُ لدى القارئ انطباعاً مركزاً محدداً، تموضع

تلقيه في بؤرة شعرية واحدة تتخذ فيها فعالية التلقي لإستشعاره بوحدة الإنفعال والعاطفة الشعرية فيها.

ومن خلال ما تقدم يمكن القول أن القصيدة القصيرة تشكيل شعري خاص يتسم بالتكثيف والإكتناز الشعري والعاطفي والفكري، فضلاً عن خاصية (القصر) التي هي صفة من صفات هذه القصيدة على النحو الذي يدفع البعض إلى التوهم بأن كل قصيدة قصيرة، قصيدة مشحونة ومكتنزة بالضرورة[١٤]، ومن الأنماط القصيدة القصيرة التي وجدتها عند الشاعر (أنمار الجراح) كما يأتي:

البناء المقطعي:

وهو مجموعة من المشاهد المنفصلة بعضها عن بعض كل الانفصال، يكاد كل مشهد فيها أن يقدم بذاته، ولكننا ما نلبث أن ندرك إدراكاً مبهماً أن شيئاً ما يصادفنا في كل مشهد، وكأنهُ يتخذ في كل مرة قناعاً جديداً حتى اذا انتهت القصيدة ادركنا أنَّ هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة من الحياة أو مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة، وكذلك يُعتمدُ في بنية القصيدة على تعدد مراكز الحدث الشعري وهو بناء هرمي يتوزع فيه محاور عدة مجسداً حالات متعددة تختلف في مضامينها وطبيعة تجاربها، لكنها تلتقي ببعضها بخيط واحد قد يكون غير مرئي[١٥].

وتجدر الإشارة إلى أنهُ أحياناً ما يكون هذا التقسيم البنائي في القصيدة غير فني فلا ضرورة له؛ لأنهُ لا يحمل استقلالية فنية لهذا النوع من البناء على مستوى التجربة والموسيقى واللغة وهي بشكل من الأشكال لا تعدو أن تكون قصيدة واحدة متصلة شكلاً أرتأى الشاعر أن يضعها بصورة مقاطع.

ومن نماذج القصيدة ذات البناء المقطعي قصيدة (وهج من الجمرات) التي تتكون من احد عشر مقطعاً، والقصيدة بصورة عامة تصور لنا لقطات من الحياة اليومية الكثيرة التي نعيشها في كل مقطع من مقاطها يكون فيها موقف او لقطه، وفي احد هذه المقاطع استطاع الشاعر (أنمار الجراح) من خلالها في التفاتةٍ جميلة أن يلتقط لنا مشهداً من مشاهد حياتنا اليومية الكثيرة، ويعبر عنه بصورة قصيرة مكثفة، مستخدما في ذلك عين الكاميرا التي صورت (الغيداء)،من الخارج يقول:

ولرُبَّ غَيداءٍ ترفع حُسنها
عن أن يراهُ شاعرٌ ومصوِّرُ
تشرينُ مَرَّ ولم تَزلْ رَيّانةً
يزدادُ حُلوُ مَذاقِها إذْ تكبُرُ
الغُصنُ جادَ بكُلِّ رمّاناتِهِ
نفضاً ليُبقيها وليستْ تشكرُ(١٦)

حيثُ يقوم الشاعر في هذا المقطع بدور الراوي الذي يمد هذا المقطع بالأحداث ويجعلها تنمو نمواً صورياً متماسكاً، ويبدو دور الشاعر المصور منذ افتتاح المقطع المكون من مرحلتين مرحلة الحاضر حين رأى الفتاة ومرحلة الاسترجاع في الزمن عندما عبر (تشرين مرَّ ولم تزل) مستخدماً مخزون ذكرياته عن هذه الفتاة الجميلة، فضلا عما تقدم نجده يستخدم صفات الشباب (ريانه، غصن، رماناته، حلو) فكل هذه الصفات تدل على نحو أو آخر على القوة والمرونة المشبعة بالحياة.

وفي مقطع آخر من القصيدة ذاتها نجد الشاعر يستعملُ لقطات استعاريه في بناء مقطعه الآخر، لما للاستعارة من قدرة على التكثيف والتركيز عبر فاعلياتها التبادلية المتمثلة بتوظيف عنصر التشخيص الذي يبعث الحياة والحركة في الجمادات والمعنويات كما نلاحظ في صورة الشاعر عندما يقدم صورة من الغزل تضمنت الفحش على سبيل التمثيل فيقول:

ردفاكِ لو أدبرتِ ما ادهاهما
يتشابكانِ تخاصُماً وتفاهُماً
كمن كَميَّ فيهِما سَكَنَ الثَّرى
ما في المفاتنِ قاتلُ إلاهُما
ولديكِ خصمُهُما تَسَترَ نازِلا
خجَلا يفتخرانِ في علياهُما(١٧)

قدم الشاعر في بنائه لهذا المقطع نماذجَ استعارية مكونه من عدة لقطات سريعة معتمدا تصوير ذلك على "عين الكاميرا المتنقله، وهو اسلوب يصعب على من لم يخبره النسيج على منواله، فالقصيدة تقترب من كثافتها وشدة اختزالها من الدفقة الشعرية الأولى للمرء دونما إفاضة لتبقى القصيدة الأصعب والأكثر فناً وجمالاً"(١٨).

وفي مقطع آخر من هذه القصيدة يتخذ من الحوار أسلوباً مركزياً غزلياً متمرداً على المجتمع في بناء مقطعهِ:

لو شِئتِ يا سيدتي إغرائي

فَلترقصي لي دونما رداءِ

فإنْ فرطْتُ العِقدَ فاجمعيهِ
عاريةً حتى من الحياءِ

والتقِطي الحبات كي تفُكَّي
اسرَ جمالٍ عاشَ في الخفاءِ

إنَّ انحناءاتكِ سوف تعطي
رَقص الروابي روعَةَ الأداءِ(١٩)

لا ينطوي المقطع على قضية مركزية ولا على قصه معينة، بل فيه قدرة واسعة من التخيل والتأمل أو من الحوار مع الذات أو الأخر المتخيل المستقدم إلى منطقة الذات، فهو يحاور شخص آخر، ذلك الشخص هو تلك المرأة المعشوقة لدى الشاعر والتي ينقل لنا صورتها على نحوٍ من الرؤية الغريزية فهو يتغزل بوساطة لغة الجسد ويقول مستكملا الصورة الغزلية ذاتها في موضع آخر:

لو شئت يا سيدتي
فاجمعيه عارية

والتقطي الحبات

إن انحناءاتك

وعلى الرغم من الحوار الحاصل بينهما إلا أنَّ ملامح الشخص الآخر ظلت مؤجلة أو غائبة غير معروفة وغير واضحة، في حين ذات الشاعر تتجلى وبصورة واضحة.

وفي قصيدة (جراحيات) أيضا يبنيها الشاعر على مقطوعات قصيرة والتي تتكون من أربعة عشر مقطعاً، يرصد بها بعض الواقع الذي مر بها، يقول في احد مقاطعها:

امنْ ديالى أنتِ ؟ قالت بلى

منها وما أغربَ هذا السُّؤالْ

شاهدتني بين بساتينها

أم أنتَ تحتالُ لبدِ المقالْ

فقلتُ ما الأمرُ غريباً فقد

أخبرني في صدرِكِ البُرتقال[٢٠]

إن الأسلوب الدرامي أو الحواري هو الأسلوب المهيمن على هذا المقطع، والحوار هنا قائم بين الشخصية المركزية المتمثلة بـ(الراوي)، والشخصية المصاحبة هي الفتاة وعن طريق الحوار المركز والمكثف استطاع تشكيل قصيدته قاطعاً جميع النتوءات والاستطالات التي يمكن أن تؤثر على القصيدة، ويمكن أن نطلق على هذه القصيدة (غنائية تحليلية) لأنها تهدف الى الكشف عن مواطن الشخصيات "بشكل يقترب من أسلوب القصة الذي يستند إلى شخصية المؤلف وينطلق منها لتطوير فكرتهِ الأساسية"[٢١].

وفي مقطع ثاني من القصيدة ذاتها يتخذ الشاعر من السرد المكثف المتسارع للأحداث طريقاً لبناء مقطوعته يقول:

وسائلٍ أين (شيراتون) قلتُ له

أذهب لمقهى(حسنْ عجمْي) وسل تُجَب

إذ يكن حَسدي يكفي لأصرعهُ

فَرحتُ أرسلهُ للجحفلِ اللجبِ

وحـــالمـا وصل المقهى يســائلهم

هوى صريعـــاً بغير العينِ لم يُصبِ[٢٢]

يأخذ الشاعر هنا دور السارد، فهو يسرد أحداث لقاء بينه وبين سائل، فتمكن الشاعر تصوير ذلك اللقاء تصويراً مكثفاً معتمداً في ذلك على النقلات الرئيسية والمركزة في المقطع فنياً

ويظهر البناء المقطعي في القصيدة عن طريق الحشد المتكامل للتقنيات الشعرية المعاصرة التي تشكلت توليفة منسجمة مع الأنماط الرئيسية (الدرامي، الغنائي، السردي).

البناء الدائري:

ينطلق الشاعر في البناء الدائري من نقطة شعورية يعود أليها في نهاية القصيدة، مكرراً الكلمات نفسها التي بدأ بها أو مضمون الفكرة نفسها التي تبرز الموقف الشعوري ذاتهُ، والتكرار ليس مقصود في ذاتهِ إلا بقدر ما يعبر عن قدرة الشاعر على صياغة التجربة الشعورية في القصيدة التي تجسدت هذا الشكل[٢٣]، عبر صياغة فنية لطيفة تفرغ شحناته العاطفية بشكل محكم، ويتخذ البناء الدائري شكلا تفتح به القصيدة المعاصرة "آفاقاً شعورية من دون تغلقها أو تعميقها أو تكثيفها فهي لا ترمي إلى أن تنقل القصيدة في صورتها الكلية تجربة شعورية كاملة؛ لكنها تكتفي بشذرات منها محددة لوجهة الشعور ومسارية النفسية عند متلقيها في أتجاهٍ بعينهِ من غير تحجيم لحركة الشعور في ذلك الاتجاه"[٢٤].

ويستعين الشاعر على هذا "البناء بنظام المقاطع وقد لا يفعل مسترسلاً في القصيدة إلى أن ينهيها بمثل ما أبتدأ بها من موقف شعوري، وحين لا تشترط إعادة بدء القصيدة بنصها في نهايتها فأن هذا يعود إلى التركيز على الانتهاء إلى الموقف الشعوري الأول وكشفه لا إلى التكرار اللفظي أو الموسيقي"[٢٥].

وفي قصيدة (تخبط)، يستخدم الشاعر (أنمار الجراح)، البناء الدائري في تشكيل قصيدتهِ؛ فكأنما نلاحظ القصيدة مكونه من دوائر تتمركز إحداهما داخل الأخرى:

حين تستهويكِ يا نفس الشجون

ابحثي عن حزنِ ضحكٍ

عن ظنونٍ لا تخونُ

عن جليد النارِ عن اورادِ الشوكٍ

وارحلي في صوت نونو

وارجعي ليْ[٢٦]

بدأ المقطع بالحوار مع ذات الشاعر إذ نجد ذاتهُ موجودة وبصورة متميزة تتجلى من خلال ذلك الحوار مع الذات الذي بدأ يهيمن على فضاء القصيدة، كما ان القصيدة تمثل مفتتحاً لتجربة ذاتية يعيشها الشاعر "لربما اراد من خلالها التعبير عن هاجس الوحدة، إذ لا يكون للشاعر عندها سوى عالمه الذاتي الخاص، عالم ينطوي على كثير من الهواجس ولكنه منقطع من الآخر"[٢٧].

ثم يأتي المقطع الثاني من القصيدة إذ نرى الشاعر يلاحق ذاته ضمن تنامي المقاطع ففي المقطع الثاني يقول:

واحملي ليْ

صرخةً تُسكبُ في الصمتِ الصياحْ

ألماً يشفيْ الجراحْ

واقلبي الصفحة إن شئتِ ولكنْ

لا تكوني ريشةً بين الرياحْ[٢٨]

نلاحظ مدى اتساع الحزن والضياع في ذات الشاعر وهيمنته عليه بحيث يطلب من ذاته التي يخاطبها (لا تكوني ريشةً بين الرياحْ) فريشة بين الرياح هي كناية عن الضياع والمتاهه التي استوطنت ذات الشاعر، ولربما كانت تلك هي صورته الغائبة التي لا يعرفها الجميع، وهي صورتهُ ذاتية في الوقت نفسهِ.

ليرسم المقطع الثالث نهاية البناء الدائري إذ ينهي الشاعر الجراح مع دورة اللقطات عبر العودة إلى تكرار بداية القصيدة، يقول:

ارجعي ليْ

فلقد طال الشقاءْ

واعلمي يا نفس دوماً

ان في لثغةِ نونو

تغماً يوقظ أجفان المساءْ

فابحثي عن شكل قبري

قرب اوتار البكاءْ

فهو كالعمر عتيقٌ

رمّميهِ واَرجعي ليْ

وحمليني وضعيني فوق يا نفسُ اكليل وفاءْ[٢٩]

فهكذا يكون البناء الدائري ضمن مناخ نفسي واح، وبرباط عضوي واحد ونلاحظ أن نهاية القصيدة التي جاءت واضحة تماما توحي بانها مفتوحة؛ "فالشاعر في مثل هذا الشكل لا يتم دورته الشعورية حتى يعود الى حيث بدأ وإنما ينتهي في القصيدة إلى النهاية غير نهائية، أنها نهاية ترتبط بالبداية ارتباطاً عضوياً ولكنها ليست هي البداية أنها نهاية مفتوحة"[٣٠].

وتمثل قصيدة (لا تخافي) نموذجا دالاً على البناء الدائري المغلق الذي يجعل القصيدة "كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ"[٣١]

لا تخافي ..

آه من همسكِ من همسِ يديكِ

آه من خوفي عليكِ

آه منكِ

أتخبينَ وراء الجفنِ حلماً ..

وبقاع الروحِ لوماً ؟

لا تخافي ..

وافصحي عمّا تريدين فأني

لن أملَّ الوترَ المقطوع في صوتكِ يوماً[٣٢]

تنهض القصيدة هنا على المحاورة بين الشاعر وذاتهِ المتمثلة بالآخر الذي يبدو أن الشاعر بحاجة إليه، ويصوّر الآخر خائفاً منه وغير قادر حتى على مشاركته، وأن هذه اللوحات ذات اتصال "معنوي ونفسي، لتتكامل وحدة سوية مشكّلة صورة كلية ذات دلالة عميقة"[٣٣]، تشير الى الاطمئنان الذي يمنحهُ الشاعر للآخر الذي يبدو خائفاً منه، وان هذه الفكرة تنمو وتتطور إذ نراه في المقطع الثاني ينتقل إلى جو روحاني اكثر أماناً وفي ذلك يقول:

لا تخافي .. وابسطي ليْ راحتيكِ

لا تخافي ..

راحتي العفَّةُ لو تسطو على العذار يديكِ

قبّليها ..

وامسحي كل بقايا الثلجِ عنها ..

فأنا الثلجُ وقد ذبتُ من الخوفِ عليكِ[٣٤]

في هذا المقطع الثاني ينمي فكرته الأولى ثم ينتقل إلى الجانب العاطفي لهذا الآخر، فالشاعر هنا تجاوزه مرحلة الاطمئنان التي منحها، إذ نجده في حالة تعايش مع هذا الآخر،

حتى اصبح قادراً على وصف الجانب العاطفي الذي يكمل جزءاً قريبا من لحظة التكامل الدائري.

وفي المقطع الأخير يتكرر المشهد من حيث تكون الدعوة إلى الاطمئنان بقوله:

لا تخافي ..

فسراب الخوفِ مخلوقٌ خرافي

لا تخافي ..

أنني اخجلُ من خوفكِ منّي

وأحاديثكِ عنّي ..

لا تخافي ..

وإذا ما جئتِ يوماً دون خوفٍ

دون رعشاتِ أضابعْ

دونَ حزنٍ ومدامعْ

دون لومٍ وتراجعْ

سوف اخشاكِ لأني

قلتُ يوماً لا تخافي

لا تخافي.[٣٥]

وبهذا الخوف الذي صاحبَ الشاعر قد اكتملت الدائرة المغلقة وأفرغت كل الشحنات العاطفية والنفسية التي وافقت تجربة الشاعر في قصيدته، وان استخدام الشاعر للبناء الدائري مكنه من تركيز تجربته في بؤرة مركزية واحدة على الرغم من اتساع الموضوعات التي تحتويها القصيدة، في "حين تكون تجربة القصيدة متوترة وبحاجة إلى ملاحقة توترها يكون الشكل المدور للقصيدة طبيعياً وحالة صحية"[٣٦].

البناء الرباعي:

هو نمط من أنماط البناء "الذي يجري على تنوع القوافي، نجد بنيتين: الأولى ذات الصورة الكلية تنتهي بانتهاء الرباعية، فلا تتابع ولا تدويم لحالة ممتدة ...، أما البنية الأخرى فذات صور مترابطة، نامية تحقق قدرا مهما من التماسك، لاعتبارات فنية تلحظ في بنية القصيدة، فضلا عن استواء الانفعال الواحد، فأن الانتقال من صورة إلى أخرى لا يشكل تقاطعاً"(٣٧)، اما البنية الأخيرة فلم نجدها عند الشاعر (انمار الجراح).

وفي احدى رباعيات (انمار الجراح) نجد أنهُ يتخذ من (لعبة الشطرنج) في بناء رباعيته بعد تجسيمها وأنسنتها طرفاً آخر يصلح للاتفاق معه يقول:

سَلي لُعبة الشطرنجِ تُنبيكِ أننا
عقدنا على ما لا يُقال رهانا
بتحريكنا للجند أضمرَ ماكِراً
نَوايـاهُ عند الانسحابِ كلانا
كإبرَهةٍ بالفيل كُفراً تُخيفيني
وما من ابابيلٍ تَجوبُ سمانا
دمي زينتُهُ لو شَعَّ قنديلُ خدَّها
أأخجلهُ قتلي بيومِ لِقانا؟(٣٨)

الشاعر في هذه الرباعية – وكما ذكرنا – يجسم (لعبة الشطرنج) بحيثُ يؤنسنها إذ يجعلها شخصاً مكافئاً للشاعر كما يصرح في بداية الرباعية (سلي لعبة الشطرنج) ثم يقوم بالاتفاق معها، وعندما تترسخ فكرة (لعبة الشطرنج) ليتضح أنه رمزٌ للمرأة، يأخذ الشاعر في تأمل تلك الصورة التي أعطاها (لعبة الشطرنج) عبر حدودها وفلسفتها في الحياة، كما أن توظيفه للموروث الديني الذي كان له اثراً واضحاً في بناء هذه الرباعية.

وفي رباعيةٍ أخرى يوظف الشاعر موقف من مواقف الحياة اليومية توظيفا فاعلاً في بناء رباعيته، يقول:

أوشكتُ على البكاء حتى

مِن عينِيكِ سال دَمعُ عيني
راقبتُكِ تَرتَدين ثوبـــــاً
مــن نـافذتـي ولم تَرَينـي
تمـثـالُكِ مـن دمٍ ولحـمٍ
أَم آلـهــةٌ منَ اللُجـيَنِ؟
لــو مـثلَكِ قَدَّسـتْ قُرَيشٌ
رَبــاً حــارَبتْ مُحمَّدَينِ(٣٩)

قدم لنا الشاعر (أنمار الجراح) رباعيته معتمداً في بنـائهِ على ذاتهِ اعتـماداً كلـياً من خـلال حوراه معها أو مع الآخـر المتـخيل، موظـفاً جـميع الوسـائل الفنيـة التـي تسـاعد علـى بناء رباعيته، متخذاً من الحياة اليومية موضوعاً لها متأملا ذلك الموضوع تأملا شعرياً "ذلك أن هذا الموضوع ليس مجرد بارقة ذهنية، أو ملاحظة عابرة في حركة الواقع بل هو واقع المعاد تركيبه بعد تأمل وتحليل"(٤٠)، فهو يعاين موقفه اليومي معاينة ذاتية تأملية خاطراتية ليطرح من خلالها رؤيته الشعرية.

النتائج :

- فقد حاولت في هذا البحث دراسة القصيدة القصيرة وأنماط بنائها، فكان أكثرها البناء الدائري والمقطعي، وجاء اقلها البناء الرباعي، واظهرت البناءات في القصيدة القصيرة من خلال الحشد المتكامل للتقنيات الشعرية المعاصرة التي تشكلت توليفة منسجمة مع الأنماط الرئيسية (الدرامي ، الغنائي ، السردي).
- استعمل الشاعر البناء الدائري ، ببعض تقاناته المختلفة وتنويعاته المتعددة: الحوار الخارجي، والحوار الداخلي، والسرد القصصي، بالقدر الذي يبلور أجواء الاحداث التي تصور النفس البشرية وتسبر أغوارها، ولتخرج القصيدة من الغنائية القديمة البحتة.
- استخدم الشاعر صوت نفسه قناعا في الحوار وكأنّه صوت منفصل عن الذات ليعبر عن ما يجول في خاطرة من جانب، وليشد المتلقي من جانب آخر؛ ليعمق أجواء الاحداث التي تستنفذ الشحنة العاطفية والانفعالية في القصيدة بتغير الأصوات المتحاورة.

Abstract

(Keywords (poem, short, and patterns

Researched from Master Thesis

Asst.Prof. Jalal Abdulla Khalaf Ahmed Hassan Hameed

University of Diyala/ College of Education for Human Sciences/ the department of Arabic language

This study aims to discover the artistic construction in the Short poem , to clarify the varied creative texts of the poet Anmar Al-Jarah in which he can reflect his special experience by exploiting the pragmatic strength of the poetic images, the deep imagination and the maturity of ideas without being limited to the expressive tools of the traditional poems. From this simple point, the idea of this study comes as a trial to discover the values of beauty in modern experiences to the Short poem. The language of the poet clashed between modernity and heritage that caused it attractive to each listener including the movement, continuity and innovation in one .text

الهوامش

(١)ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل: ١٧٥– ١٧٦،، دار الشروق ، ط١، القاهرة، ١٩٩٨.

(٢)المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انجليزي – عربي، محمد عناني: ١٠٤، مكتبة ناشرون، بيروت، ١٩٩٦.

(٣)بنية اللغة الشعرية، جون كوهين: ٢٧ – ٢٨،ترجمة، محمد الوليد، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦م .

(٤)المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، نعمان بوقرة : ٩٤، عالم الحديث للنشر والتوزيع وجدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩.

(٥) دليل الناقد الأدبي، ميجانا لروبلي وسعد بازعي: ٣٣، مركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت، ٢٠٠٠.

(٦) مجلة عالم الفكر، العلاقة بنَ الجمال والأخلاق في جمال الفن، رمضان الصباغ: ١٣١، العدد ١، المجلد ٢٧، الكويت، ١٩٩٦.

(٧) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ٢٠٢ – ٢٠٣ ، دار النهضة ، ط٣ ،(د.ت).

(٨) في البنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطيف اليوسفي: ١٤١، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢.

(٩) الموجة الصاخبة، سامي مهددي: ٢٣٠، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ١٩٩٤.

(١٠) الشعر العراقي المعاصر الرؤية وانساق التشكيل، د. علي متعب جاسم: ٣٢٧، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، ط ١، عمان، الأردن، ٢٠١٥.

(١١) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل: ٢٥٢،دار الفكر العربي ، ط٣، القاهرة ، ١٩٦٦.

(١٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد: ١١، مكتبة أبن سينا للنشر والتوزيع، ط ٤، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢.

(١٣) بنية القصيدة في الشعر العربي (الحر)، رائد وليد سلمان: ١٦، أطروحة دكتوره، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٨.

(١٤) كتاب المنزلات(منزلة النص)، طراد الكبيسي :٢١٤ ، ج ٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧.

(١٥) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد: ٣١ –٣٢.

(١٦) جسد في مرآة الشيطان: ٣٧.

(١٧) المصدر نفسه : ٣٩.

(١٨) تحليل النصوص الأدبية قراءات نقدية في السرد والشعر، عبد الله إبراهيم، صالح هويدي: ١٤٨، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، بيروت، ١٩٩٨.

(١٩) جسد في مرآة الشيطان: ٤١ ، الكويت ، ٢٠١٤.

(٢٠) المصدر نفسة : ٨٥.

(٢١) في الذاكرة الشعرية، قيس كاظم الجنابي: ١٩٩، مطبعة العاني، بغداد.

(٢٢) جسد في مرآة الشيطان: ٨٦.

(٢٣) ينظر: الشعر العربي المعاصر،: ٢٥٥ – ٢٥٩.

(٢٤) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح: ١٦٠ – ١٦١. مركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٤.

(٢٥) المصدر نفسه: ١٦٠.

(٢٦) للذهب بريق خادع، قصيدة مخطوطه.

(٢٧) الشعر العراقي المعاصر: ٣٢٨.

(٢٨) للذهب ريق خادع، قصيدة مخطوطة .

(٢٩) المصدر نفسة .

(٣٠) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ١٦٠، وينظر : الشعر العربي المعاصر: ٢٥٥-٢٥٩.

(٣١) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل: ٢٥٥. وينظر: الشعر العراقي المعاصر، د. علي متعب جاسم: ٣٢٩.

(٣٢) للذهب بريق خادع ، قصيدة مخطوطة.

(٣٣) رماد الشعر، د. عبد الكريم راضي جعفر: ٥٦١. ، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع ، العراق ، بغداد ، ٢٠١٤.

(٣٤) للذهب ريق خادع، قصيدة مخطوطه.

(٣٥) المصدر نفسة .

(٣٦) حرائق الشعر عن تجربة حميد سعيد الشعرية، حسن الغرفي: ٣٣، منشورات مكتبة التحرر، ط١، بغداد، ١٩٨٧.

(٣٧) رماد الشعر: ٥٥٧ – ٥٥٨.

(٣٨) رباعيات مخطوطة.

(٣٩) المصدر نفسة .

(٤٠) مجلة أقلام، مذكرات وما أشبه، سامي مهدي: ١٦، العدد ١٠، تموز ١٩٧٩.

المصادر والمراجع

i. بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ترجمة، محمد الوليد، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦م .

ii. تحليل النصوص الأدبية قراءات نقدية في السرد والشعر، عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، بيروت، ١٩٩٨.
iii. جسد في مرآة الشيطان، أنمار الجراح ، الكويت ، ٢٠١٤.
iv. حرائق الشعر عن تجربة حميد سعيد الشعرية، حسن الغرفي، منشورات مكتبة التحرر، ط١، بغداد، ١٩٨٧.
v. دليل الناقد الأدبي، ميجانا لروبلي وسعد بازعي، مركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت، ٢٠٠٠.
vi. رباعيات مخطوطة ، أنمار الجراح .
vii. رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع ،ط٢ ، العراق ، بغداد ، ٢٠١٤.
viii. الشعر العراقي المعاصر الرؤية وانساق التشكيل، د. علي متعب جاسم، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، ط ١، عمان، الأردن، ٢٠١٥.
ix. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل،دار الفكر العربي ، ط٣، القاهرة ، ١٩٦٦.
x. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، مركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٤.
xi. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد: ١١. مكتبة أبن سينا للنشر والتوزيع، ط ٤، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢.
xii. في البنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطيف اليوسفي، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢.
xiii. في الذاكرة الشعرية، قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني، بغداد.
xiv. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة ، دار النهضة ، ط٣ ،(د.ت).
xv. كتاب المنزلات(منزلة النص)، طراد الكبيسي ، ج ٢، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧.
xvi. للذهب بريق خادع ، قصيدة مخطوطة.

xvii. المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انجليزي – عربي، محمد عناني، مكتبة ناشرون، بيروت، ١٩٩٦.

xviii. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، نعمان بوقرة ، عالم الحديث للنشر والتوزيع وجدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩.

xix. الموجة الصاخبة، سامي مهددي، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ١٩٩٤.

xx. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق ، ط١، القاهرة، ١٩٩٨.

xxi. الأطاريح والرسائل الجامعية

xxii. بنية القصيدة في الشعر العربي (الحر)، رائد وليد سلمان، أطروحة دكتوره، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٨.

xxiii. البحوث والدوريات

xxiv. مجلة أقلام، مذكرات وما أشبه، سامي مهدي، العدد ١٠، تموز

xxv. مجلة عالم الفكر، العلاقة بنَ الجمال والأخلاق في جمال الفن، رمضان الصباغ، العدد ١، المجلد ٢٧، الكويت، ١٩٩٦.