تقنيات الإيقاع البصري في شعر الدكتور /عبد العزيز المقالح

عبد اللطيف عبده حسين المطري
قسم اللغة العربية- كلية اللغات- جامعة صنعاء
abd774442446@gmail.com

التقديم: 2023/9/27 القبول: 2023/12/11 النشر: 2024/3/15

Doi: https://doi.org/10.36473/6fw24q17

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International Licenses

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى استقراء تقنيات الإيقاع البصري في شعر الدكتور عبد العزيز المقالح، وكشف العلاقة بين تلك التِّقَنِيَّات البصرية والدلالة.

أما **محاور البحث** فسنتناول الإيقاع البصري- في شعر المقالح- من خلال الوقوف على أهم تقنياته البصرية المتوافرة، والمتمثلة في (السواد والبياض، التموُّج، الحذف، التقطيع، التجسيم، عنوان النص وحواشيه، علامات الترقيم).

وقد توصل البحث إلى النتائج الآتية:

- أنَّ المقالح يميل إلى التنويع في البنية الإيقاعية لشعره، تُمَثِّل ذلك في توظيف تقنية الإيقاع البصري في صوره المختلفة.
- أنَّ الإيقاع البصري يمثِّل عنصراً إيقاعياً تكوينيا فاعلا في تجسيد التجربة الشعرية عند المقالح.
- أنَّ توظيف المقالح لتقنيات الإيقاع البصري لم يكن خبط عشواء، بل كان توظيفا منبثقا من التجربة، ويَنِمّ عن وعي تام بهذه التِّقَنِيَّات الإيقاعية متحررا من التكلف.

الكلمات المفتاحية: تقنيات، الإيقاع البصري، شعر الدكتور عبد العزيز المقالح.

Visual Rhythm in the Poetry of Dr. Abdulaziz Al-Muqalih

Abdullatif Abdu Hussien Almatarie
Reseerchr-Yemen-sana,a university

Abstract:

This research explores the techniques of visual rhythm in the poetry of Dr. Abdulaziz Al-Muqalih and examines the relationship between these visual techniques and their significance. The study focuses on the utilization of visual rhythm in Al-Muqalih's poetry, specifically analyzing key visual techniques such as black and white imagery, undulation, omission, fragmentation, embodiment, text titles and footnotes, and punctuation marks. The findings of the research are as follows:

- Al-Muqalih displays a tendency to diversify the rhythmic structure of his poetry, employing various forms of visual rhythm.

- Visual rhythm serves as an active rhythmic element in embodying the poetic experience in Al-Muqalih's works.

- Al-Muqalih's employment of visual rhythm techniques is not haphazard but emerges from his poetic experience, reflecting a conscious awareness of these rhythmic techniques that is free from artificiality.
Keywords: Visual rhythm, Dr. Abdulaziz Al-Muqalih's poetry

المقدمة:

يدور هذا البحث حول تقنيات الإيقاع البصري في شعر المقالح، ودورها في تشكيل دلالة القصيدة، ولعل ما يميز هذا البحث هو اعتماده على الجانب التطبيقي أكثر من الجانب النظري، وتطبيق التِّقنِيَّات الإيقاعية البصرية على مستوى القصيدة أو على مستوى المقطع الشعري على الأقل.

يدور هذا البحث في أربعة من دواوين المقالح، وهذه الدواوين هي (أبجدية الروح– الخروج من دوائر الساعة السليمانية، أوراق الجسد العائد من الموت، كتاب صنعاء).

وترجع **أسباب اختيار الموضوع** إلى توافر العديد من التِّقنِيَّات الإيقاعية البصرية الجديدة اللافتة في شعر المقالح، التي تشكل ملامح إيقاعية بصرية بارزة ومتطورة في الشعر اليمني المعاصر، وقد تمثلت الملامح التجديدية في تقنية (الحذف، التقطيع، التموّج، التَّجسيم (التشكيل الأيقوني)، وكذلك عنوان النص وحواشيه).

وتكمن **أهمية هذا البحث** في أنه لم يتم تناول تقنيات الإيقاع البصري في شعر المقالح من قبل، وأن تلك التِّقنِيَّات الإيقاعية البصرية تمثل ملامح مهمة ولافتة في القصيدة العربية الحديثة، ما جعلها جديرة بالبحث والدراسة.

تمثلت **إشكالية البحث** في السؤالين الآتيين:

– ما أهمية المكون الإيقاعي البصري في شعر عبد العزيز المقالح؟

– ما علاقة التِّقَنيَّات الإيقاعية البصرية بدلالة القصيدة؟

ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن أهمية *تقنيات الإيقاع البصري* في تجربة المقالح الشعرية، ومعرفة دوافع توظيفها في شعره، ومدى وعي الشاعر بتلك التِّقَنيَّات وإجادته في توظيفها.

فيما يخص **المنهج**، فإن هذه الدراسة ستفيد من المنهج (الوصفي التحليلي) في وصف التِّقَنيَّات والظواهر الإيقاعية البصرية وتحليلها، كما أنها ستفيد من الممارسة التأويلية، في مقاربة بعض التِّقَنيَّات البصرية وربطها بالدلالة؛ فالقصيدة الشعرية المُنْفَتحة إبداعيًّا تستدعي انفتاحاً منهجيًّا في مقاربتها النقديّة؛ ولذلك لا غرو إن تعددت مناهج التعامل معها، وتنوعت وفق ما تقتضيه خصائصها الإبداعية.

تدور **محاور البحث** في الإيقاع البصري– في شعر المقالح– من خلال الوقوف على أهم تقنياته البصرية المتوافرة، والمتمثلة في المحاور الآتية: (السواد والبياض، التموُّج، الحذف، التقطيع، التجسيم، عنوان النص وحواشيه، علامات الترقيم).

الإيقاع البصري: النشأة والدوافع:

الإيقاع البصري واحدٌ من التِّقَنيَّات الفنية الجديدة، التي استطاع شعراؤنا المعاصرون الإفادة منها، وتوظيفها في تشخيص دلالة تجاربهم الشعرية، وذلك من خلال التحكم والتلاعب في مقدار مساحات البياض في الصفحة المطبوعة، واستعمال بعض الجمل أو العبارات بحيث تأخذ شكلا هندسيا ما كالدائرة، المثلث، وكذلك من خلال استخدام أسلوبَي الحذف والتنقيط وغيرهما من التِّقَنيَّات الإيقاعية البصرية.

لقد ارتبطت هذه التِّقَنيَّة بشعر التفعيلة، وقصيدة النثر، فمثلت تحولا بارزاً في تاريخ القصيدة العربية المعاصرة، حيث أخذت تعتمد– في ما يخص المتلقي– على القراءة أكثر من اعتمادها على السماع؛ فتحولت القصيدة من نصٍ سماعي إلى نصٍّ سماعيٍّ مرئيٍّ في الوقت نفسه، ومن هنا (لم يعد النص في هذه الحالة مجالا زمنيا فقط، ولكنه مكاني أيضا) (بنيس، محمد، صـ97 ،1979م)(Beniss, Mohammed, p.97, 1979 AD) (فاللغة من حيث هي منطوق زمان، ومن حيث هي خط مكان. وما كان للعرب اهتمام فائق بالزمان إلا لكون الشعر عندهم كان كلاما) (بنيس، محمد، صـ29،1985م).(Beniss, Mohammed, p.29, 1985) AD.).

لقد انتقل الشعر من مستوى الشفوية التي تعلي من شأن الملامح الغنائية، إلى مستوى الرؤية البصرية التي تجعل العناصر الطباعية ذات دور في استقبال النص، فغدت تلك العناصر الطباعية (علامات لقارئ القصيدة يتوسلَّها لدخول العالم الشعري، بينما كان السمع يحمل المتلقي إلى هذا العالم) (العظمة، نذير، صـ375، 2001م)(Al-Adhma, - Nazir, p.375, 2001 AD) وصار (الخوض في موضوع الإيقاع يجب ألا يتم بعيداً عن تغيُّر القنوات الاتصالية، وانتقال الشعر من الشفوية إلى الكتابية، الأمر الذي رتب مزايا توصيلية لم تكن موجودة من قبل) (الصّكر، حاتم، صـ7 ،2004م.).(- Al-Sukkar, Hatem, p.7, 2004 AD).

ذهب بعض الدارسين والنقاد العرب إلى أن تقنية التشكيل البصري ليست جديدة على الشعرية العربية، فقد ظهرت في عصور مبكرة، تمثل ظهورها في الموشحات، وما عرف في القرنين(12هـ، 13هـ) بـــ(الشجرات) حيث تكتب القصيدة بهيئات وأشكال متعددة (الكبيسي، طرَّاد، الشعر والكتابة في القصيدة البصرية، صـ13).(See: Tarrad Al-Kubaisi, Poetry and Writing in Visual Poetry, p.13) وفي القرن الثامن عشر حيث نظمت قصيدتا مدح بشكل دائرة تقرأ من مركزها، لكن حقيقة الأمر، أن توظيف الشاعر الجديد لتقنية التشكيل البصري، لم يكن إلا نتيجة تأثره بالنماذج الغربية، لا سيما الدادائية، والسريالية أوائل القرن العشرين (الكبيسي، طراد، الشعر والكتابة في القصيدة البصرية، صـ6.(كاميليا عبد الفتاح، الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة، صـ361).(See: Tarrad Al-Kubaisi, Poetry and Writing in Visual Poetry, p.6. Also see: Camelia Abdel Fattah, Typography and its Role in Signification, p.361) فعلى الرغم من وجود بذور لهذه التقنية في الشعر العربي القديم، إلا أنها كانت نَزْرَةً، ولم تستطع أن تشكل ظاهرة فنية لافتة، فضلا عن كونها كانت مفرغة من الدلالة.

إذًا فالفضل في وجود هذه التقنية بالدرجة الأولى يعود إلى النماذج الغربية التي أمدت القصيدة العربية بهذه التقنية الجديدة؛ فالبياض عند (مالارميه)، ليس أقل شأنا من الأبيات المكتوبة، ففي رسالة بعث بها إلى (أندريه جيد) عام 1897م قال: (تنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بَهِيٌّ. إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء ... وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة.. إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم) (بنيس، محمد، صـ98، 1979م)،(Beniss, Mohammed, p.98, 1979 AD) وهذا يوافق قول رامبو: (يا نفسي، لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق) (بنيس، محمد، صـ98، 1979م)(Beniss, Mohammed, p.98, 1979 AD).

إذا كانت القصيدة البيتيَّة في شكلها الطباعي ملزمةً للشاعر، حيث لا يمكنه الخروج عليها، فإن شعر التفعيلة الذي عمل على كسر ذلك الجمود الطباعي، قد مكَّن الشاعرَ من استخدام تقنيات البياض، وعدّها عنصرا مهما يسهم في تكوين دلالة القصيدة، وذلك باعتبارها دالًا يحمل دلالة أكثر عمقا وخفاء وبعيدة عن المباشرة؛ وذلك رغبة من الذات الشاعرة في أن تقيم لها نظاما خاصا وجديدا، يتوافق مع حيويتها المطلقة، وتوقها الجامح للحرية، والبعد عن أي تشكيل خارجي جامد، وهي في ذلك كله تتطلع إلى اكتشاف خصائص إيقاعية أكثر تعبيرا مما لم تستطعه عناصر موسيقى الشعر المعروفة، (وهو تطلع غريزي يحرك الذات المرهفة، ويدفعها إلى اكتشاف عناصر إيقاعية طازجة وطرائق موسيقية غير مألوفة، ولعل ذلك لا يمنع النفس من أن تحاول التوصل إلى ماهية النغم المطلق، عن طريق جوارح وحواس أخرى غير جارحة الصوت وحاسة السمع) (الهاشمي، علوي، صـ388، 1992م)(Al-Hashimi, Alawi, p.388 1992 AD).

إذن فقد كان لاهتمام الشاعر الجديد بالإيقاع البصري دوافعه، ولعل أهمها يتمثل في الخروج على رتابة الشكل الطباعي الذي عانت منه القصيدة البيتية ردحا من الزمن، ومن هنا كان شغف الشاعر بذلك الإيقاع الجديد، الذي يمنحه حرية كافية للتعبير عن أفكاره، واستخدام طرائق جديدة للدلالة، متحررة من كل القواعد المقيِّدة للشاعر، والتي قد تعجز عن احتواء المعاني.

إن الدراسة العروضية لإيقاع القصيدة العربية الجديدة لم تعد كافية؛ لأنها لن تكشف عن الإيقاع بأكمله، لأنها تقتصر على الجانب السمعي حسب، في الوقت الذي صار فيه الجانب السمعي يمثل جزءا من الإيقاع الكلي للقصيدة الجديدة، التي تحررت من شكلها البيتي الجامد، لذا غدا الشاعر الجديد يوظف الإيقاع البصري توظيفا لا يخلو من دلالة، فعلَّق عليه جزءا مهما من معاني القصيدة، ولم يعد تركيز الشاعر منصبا على العناصر الصوتية للإيقاع حسب، بل أخذ الإيقاع البصري يحظى باهتمامه؛ فصار البياض لدى كثير من الشعراء والنقاد (صنو مجال التكوين السمعي، وفضاؤه المكمّل، وامتداده الطبيعي في مسار تطور التكوين الإيقاعي، ويمثل مساحة لا بد من اجتيازها والكشف عن ملامحها ومظاهرها) (الهاشمي، علوي، صـ386، 1992م)(Al-Hashimi, Alawi, p.386, 1992 AD)؛ للإلمام بالدلالة الكليّة للقصيدة، إذ لم يعد بمقدور الإيقاع السمعي العَروضي وحده أن يحمل أو يختزل تلك الدلالة.

ومن هنا ظهر توظيف البياض في القصيدة العربية الجديدة بصورة لافته، وكذلك كان اهتمام الناقد الجديد بدراسة تلك الظاهرة البصرية.

لقد أصبح استخدام السواد والبياض لدى الشاعر الجديد، عنصرا مكملا لإيقاع قصيدته؛ فأخذ يتعامل معهما في حذر ويقظة، ويعيش صراعا حادا لحظة استخدامهما، (وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه) (بنيس، محمد، صـ101 يُنْظَر أيضا: علوي الهاشمي، السكون المتحرك، صـ438)(Beniss, Mohammed, p.101. Also see: Alawi Al-Hashimi, Movable Silence, p.438).

إذا كان الكثير من الدارسين قد أولوا الإيقاع البصري أهمية كَوْنهُ مكملا للإيقاع الصوتي ولا يخلو من دلالة، فإن هناك من الدارسين من أعطاه أهمية أكبر من ذلك، فبالإضافة إلى كونه مميّزا بارزاً للقصيدة الجديدة فإنه يجعلها أكثر عمقا وغنى؛ (بسبب ما يتصف به من خصائص ربط عضوية بين فضاء النص الخارجي والداخلي، وبين الشكل والمضمون؛ وبسبب ما يختزنه من إمكانات هائلة للتفرع والتطور، والأخذ بالقصيدة الجديدة إلى آفاق شعرية وفنية أبعد مما منحته إيّاها مظاهر التشكيل الأخرى، فهو ينقل القصيدة الجديدة من حيز الثبات أو الحركة النسبية المترددة إلى فضاء الحركة التعبيرية والدرامية الواسع) (الهاشمي، علوي، صـ451-452، 1992م)(Al-Hashimi, Alawi, p.451-452, 1992 AD).

إذًا، فالتشكيل البصري للقصيدة الجديدة جزء من إيقاعها العام، لا يمكن عده مكونا هامشيا، لذا غدا على الناقد الجديد أن يستنطق البياض وأن يَعُدَّهُ دالا مقابلا، يدخل في حوار مع صوت الكتابة، فالبياض في الصفحة لا يعني الفراغ المرادف للعدم الذي لا قيمة له مطلقا، بل يعني الطرف المقابل للسواد(الكتابة)، وحين يغيب السواد يحضر البياض ويكون له دور دلالي، لذا شبَّه (شربل داغر) الناقد الجديد بالأعمى، إذا ما تعامل مع القصيدة الجديدة دون النظر إلى هيئتها الخارجية، ودون أن يلحظ أن مظهر القصيدة العربية الجديدة متجدد بصورة دائمة (داغر، شربل، صـ15، 1988م)(Dagher, Sharbel, p.15, 1988 AD).

إذا كان الإيقاع البصري قد حظي باهتمام الشاعر والناقد، كونه يحمل وظيفة بنيوية ودلالية، وكونه يلعب دورا مكملا لما هو مكتوب(السَّواد)، فإن إفراط الشاعر في استخدام تقنية الإيقاع البصري، قد يحيل القصيدة إلى لعبة خطيَّة

مبهمة من السّواد والبياض؛ ما يجعل القارئ يقف عاجزا عن فك مغاليقها، فقد يدفع الشاعرَ جموحُه إلى استخدام هيئات طباعيه صادمة للمتلقي، أو ليست بذات دلالة فتقلل من قيمة القصيدة؛ (لأن الشعر نتاج لغوي بالدرجة الأولى لذا يتوجب على الشعراء أن يبقوه في حدوده اللُّغويّة، وأن لا يتجاوز استثمارهم لطاقات الفضاء البصري الحدود التي يخرج بعدَها عن سماته اللغوية؛ فيدخل مدارات جديدة)(سامح الرواشدة، صـ536، 1997م)(Samih Al-Rawashdeh, p.536, 1997 AD). فالإسراف في انجاز أشكال غرائبية – كما يرى (كمال خير بك) – قد يحيل القصيدة لعبة لا هدف لها إلا الشكل نفسه، ذلك ما جعله يؤيد ما ذهب إليه (هنري ميشونيك) حين رفض التَّطرف الذي بلغته بيانات الشعراء الفضائيين، وأشاد بالبصري المتصل بالشفوي الذي يمكننا أن نعده ممارسةً لغوية (بيك، كمال خير، صـ152، 1986م)(Bayyik, Kamal Khair, p.152, 1986 AD).

الإيقاع البصري في شعر المقالح:

يعد المقالح واحداً من أشهر الشعراء العرب الذين وظّفوا الإيقاع البصري توظيفا معتدلا خاليا من الإفراط والغلو، ولا غرو أن يهتم المقالح بتوظيف هذه التقنية الإيقاعية الجديدة؛ فهو شاعر مسكون بحب كل جديد، وكل ما يخلِّص من الرتابة والجمود؛ لأن مفهوم الإيقاع الداخلي عنده قد لا يكون مستغنيا عن الإيقاع البصري، فمفهومه للإيقاع الداخلي يتمثل في (الموسيقى التي يصنعها توازي الأشياء وتضادها، الموسيقى التي تقرؤها العين في اللوحة، وفي إيقاع المعمار، وفي الإيقاع الداخلي للّغة بعد أن تغادر مكانها في القاموس) (المقالح، عبد العزيز، صـ233، 1985م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.233, 1985 AD).

لنذكر الآن عيناتٍ لتقنيات الإيقاع البصري؛ لنرى كيف تعامل الشاعر معها في قصائده، وهل تمثَّلَ الشعرية العربية الحديثة، في استغلال الفضاءات البيضاء المفارقة للشكل التقليدي للقصيدة؟

1- تقنيَّة السواد والبياض:

إن الحريَّة التي تحققت للشّاعر الجديد في استخدام السّواد والبياض؛ قد جعلته يتعامل مع البياض في حذر وحرص كما يتعامل مع السواد؛ لذا عمد الشاعر الجديد إلى التلاعب بالسواد والبياض بطريقة جعلت التداخل بينهما لا يخلو من دلالة، إذ أخذ الشاعر يوزع الكلمات على بياض الصفحة بطريقة تحمل الدلالة التي يقوم بها السواد المتمثل في مفردات اللغة، ولنأخذ مثالا على ذلك قول المقالح في قصيدة(ابتهالات):

(هل سيتركنا الحبُّ للحرب؟
أشهد أنَّ الزمان انتهى
والمكان انتهى
والفصول).(المقالح، عبد العزيز، صـ24، 1998م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.24, 1998 AD)

يلحظ القارئ ترابطاً وتوافقاً بين مضمون السطور الشعرية الأربعة التي تدور حول فكرة (الانتهاء)– انتهاء الزمان والمكان المثاليَّين– من جهةٍ، والسواد الذي يمثل هذه السطور من جهةٍ أخرى، حيث أخذت هذه الأسطر تقصر تدريجياً بشكل تنازلي حتى انتهى السطر الرابع بكلمةٍ واحدة، وكأنّ هذا السواد أو السطور تؤول هي أيضا إلى الانتهاء.

ومثال ثانٍ على توزع المفردات على بياض الصفحة بطريقة تجسد المعنى، قول المقالح من قصيدة **(فصول من كتاب الموت)**:

(يفوح النهار برائحة الموت

ينفرط الوقت، والأفق يسقط،

يغدو رصيفًا يطارده الحزن والأتربة).(المقالح، عبد العزيز، صـ80، 1998م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.80, 1998 AD).

فقد جاءت الأسطر الثالث والرابع والخامس متباعدة وكأنها منفرطة؛ فجسّدتْ بذلك الانفراطَ الذي يتحدث عنه الشاعر، ولو أخذت هذه الأسطر مكانها الاعتيادي على يمين الصفحة؛ لخلتْ من تلك الدلالة التي أفادتها الأسطر من خلال مواضعها.

ويقول في مطلع قصيدة (على قبر غيلان الدمشقي):

"**مازالت سيدة الأحزان دمشق**

تشاهد كل مساء جسداً مشنوقاً

يتأرجح بين نجوم الليل

وغيـمات خـضراء، تضم الجـسد المشنـوق".(المقالح، عبد العزيز، صـ201، 1998م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.201, 1998 AD).

فقد أخذ السطر الثالث موضعا متوسطا جعل البياض ملازما له من اليمين والشمال، فبدا فيه وكأنَّه يتأرجح بين السطر الذي يسبقه والذي يليه يميناً وشِمالًا؛ فأعطى صورةً بصريّة مجسِّدةً لتأرجح الجسد المشنوق بين نجوم الليل.

وهناك ظاهرة إيقاعية بصرية لافته، لا تخلو من قصديّة الشاعر، إذ يأخذ السطر الشعري- أو عدد من السطور الشعرية- مكانه أقصى يسار الصفحة، ويحدث ذلك- غالبًا- عندما يحمل معنى ثانويّا، كأنْ يُمثِّل ذِكرى ماضية أو أملًا يتوق الشاعر إلى تحققه، فمثال تمثيله ذكرى من الماضي قول المقالح من قصيدة (قطرات من دم الجيل):

"**يا وطني، كنت**

أنت الشهيد

وكـــــنا.... صـــــغارا عـــــلى راحـــــتـــــيك

نداعـــــب وجه التـــــُّـــراب

نقبل جـــدرانك الـــــــــهرمات".(المقالح، عبد العزيز، صـ 22، 1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.22, 1981 AD)

فالسطران الأخيران من هذه المقطوعة، يحملان ذكريات للشاعر عن أيام طفولته.

ومثال آخر قول المقالح من قصيدة (ذو نواس .. البحر .. والاغتيال):

"طِفْـــــلَةَ البـــــن إن الـــذي كـــان وعـــــدًا مَضَى ..
والذي كان حلمًا
مَضَى.." (المقالح، عبد العزيز، صـــ45 ،1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.45, 1981 AD)

فالملاحظ أن الأسطر الثلاثة الأخيرة تمثل ماضيا لما كان وعدا ومأمولا لدى الشاعر من نجاح الثورة اليمنية (طفلة البن).

وقد تحْمِل هذه الظاهرة دلالة أخرى، كما في المثال الآتي:
يقول المقالح في القصيدة ذاتها:

"ذو نواس ..
اختفى .. بيـــــنَ بـــــوَّابَة البـــــــحر والفـــــــجر
كيف اختفى ؟!".(المقالح، عبد العزيز، صـــ43 ،1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.43, 1981 AD).

فقد جاء السطر الثالث (كيف اختفى ؟!) في أقصى يسار الصفحة، وربما أراد الشاعر من ذلك التصرف أن يعكس تغاضي الناس عن الطريقة التي اختفى بها ذو نواس، وعدم اهتمامهم بذلك السؤال المهم.

والمثال الآتي يعزز ما ذهبنا إليه في المثال السابق، يقول المقالح:
"وطني .. كانَ
مازالَ
يَبْقَى سخيّا بأمواتِه
وسخيا بأحزانه،
شَجَر البُنّ".(المقالح، عبد العزيز، صـــ22،1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.22, 1981 AD)

إذا أمعنا النظر في السطر الأخير (شجر البن)؛ ألفينا أن تموضعه في أقصى اليسار؛ يدلّل على إقصاء الناس لـــ(شجر البن) رمز العطاء والأصالة من حياتهم، بعد أن كان مصدرا لإكساب اليمن شهرة عالمية، فكان ذلك الإقصاء سببا في إشاعة الحزن في ذات الشاعر.

وقد يستخدم هذه الظاهرة البصرية حين تمثل الأسطر أملا يتمنى الشاعر تحققه، يقول المقالح:
"قافلة البحر والنار لا تنتهي
ذو نواس.. سيـــولد ثانيـــــةً مـــن عيـــون البـــــحـــار
سيطلع ...
من غضبة الموج يطلع".(المقالح، عبد العزيز، صـــ46 ،1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.46, 1981 AD).
فالشاعر في السطرين الأخيرين يأمل ويرجو ظهور (ذو نواس) الثائر، ولكنَّ بُعْد ذلك الحلم عن الواقع أو صعوبة تحققه في نفس الشاعر، جعله يأخذ أقصى يسار الصفحة.

وهناك ظاهرة بصرية أخرى في ما يتعلق بالتلاعب بالسواد والبياض، ونعني بها اتساع الفراغ بين الكلمات، إذ يكون مخالفا للمألوف في الشعر، فمساحات البياض بين الكلمات تكون متسعة بصورة لافته إذ تكفي لكتابة كلمة كاملة، مثال ذلك قول المقالح من قصيدة (الكلمة وضفادع الموسم):

"**كل البيوت، الشوارع محتلة، بالدمامة**

-عيبان!!

يا سيد الثائرين أغثني

أغثني بمدفأة إن برد الدّمامة يرقد فوق جبين الضُّحى".(المقالح، عبد العزيز، صـــ51،1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.51, 1981 AD)

فالفراغ الفاصل بين كلمات السطر الثالث، يثير فضول القارئ لمعرفة تفسير ذلك التصرف، الذي لا يخلو من دلالة، فتلك المسافة تجسد تلهث الشاعر وارتباكه وانقطاع أنفاسه، وتعبه من فظاعة ما يعانيه من دمامة الشعراء الذين باعوا أصواتهم بالمال، فأشبهت قصائدهم نقيق الضفادع. لقد جسَّدتْ تلك الفراغات بطء الشاعر عند نطق ذلك السطر الشعري؛ بسبب ما يعانيه الشاعر من إعياء سبّبته دمامةُ الشعراء (الضفادع).

هم الشاعر الأول والأخير هو استنقاذ الكلمة من القبح الكلمة – كما هو إيمان المقالح– مقدّسة، من يبتذل الكلمة ويسيء استعمالها يلغي ثوابت تأتي في المقام الأول كالدين.

والمثال الثاني، قول المقالح، في القصيدة نفسها:

"**سيدة الوقت**

نحو التوابيت ترحل دامية

بين ميلادها والرحيل توابيت

تنساب فوق نتوء الجراح فَمًا،

وتمد إلى الماء خيطا من الحلم المستقر على الرمل

يا للنهار الذي سوف يرحل

يا للظلام الذي سيجيء !!".(المقالح، عبد العزيز، صـــ53 ،1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.53, 1981 AD)

أول ما يلفت نظر القارئ وانتباهه، أن الأسطر الستة الأخيرة من المقطوعة جاءت كلماتها متباعدة، باستثناء السطر الذي يسبق السطرين الأخيرين، فقد جاء الفراغ بين كلماته في صورة طباعية اعتيادية، وبإمعان القارئ النظر في تباين هذه الأسطر من حيث اتساع البياض المحيط بكل كلمة، يدرك أن الشاعر أراد أن يجسّد بذلك بطء الحركة، فسيّدة الوقت (القصيدة) ترحل دامية نحو التوابيت، ومادامت دامية فلابد أن يكون رحيلها بطيئا، وحركة التوابيت– التي تمثل رمزا للموتى أو الجمود– تكون حركتها بطيئة أيضا. وفي السطرين الأخيرين، يدرك المتأمّل أن الشاعر بذلك البياض المتسع المحيط بالكلمات، أراد أن يجسد البطء في رحيل النهار ومجيء الظلام(الليل)، فظهورهما أو رحيلهما لا يكون سريعا، وإنما بالتدرج المتسم بالبطء والمهل.

2-تقنيَّة الـــــتَّـــــــدرُّج: ويُقصَد بالتدرج (أن تكون السطور الشعرية، غير متوازنة فوق السطح، وتخضع مفردات النص الشعري وأبياته لترتيب غير مطّرد، وتصبح العلاقة الزمنية المطردة في النظام القديم في مرتبة متدنية، ويخضع النص عندئذٍ لنظام تتحكم فيه العلاقات المكانية تقريبا) (تودوروث، تزفيتان، الشعرية، صـ63 ،64) (Al-Sha'riyyah, Tazvitan Tudoroth,,).

يقول المقالح في قصيدة (قطرات من دم الجبل):

"**وحين سمعنا نداء الجبال تطير به قطرات من الدم**

جئنا

أفقنا

استجبنا

حملنا هموم القرى

وحملنا على الجرح أحزانه

ووقفنا نناديـــــــك:

يا طـــالعا

من نسيج شراييننا

أنـــــت علمتنا أن نكـــون

وعلّـــمت أشجـــارنا أن تكـــون

فـــــــــــكـــــانـــــــــــــت

وكـــــــــــــــــــان الشـــــــــــــــــــهيد

وكـــــــــــــــــــــــان المـــــــــــــــــــــطر".(المقالح، عبد العزيز، صـ23، 24، 1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.23, 24, 1981 AD)

يلحظ القارئ في الأسطر الشعرية السابقة تدرجاً على مستويين، الأول على مستوى الجملة أو السطر الشعري الواحد، وذلك في قوله (جئنا)، (أفقنا)، (استجبنا) وأما الثاني فجاء على مستوى عدد من الأسطر الشعرية (على مستوى المقطع)، وذلك في بقية الأسطر التالية للموجة الأولى حتى نهاية القصيدة، وبيان ذلك في الآتي:

في الموجة الأولى جاءت جملة (جئنا) بداية السطر، وجملة (أفقنا) منتصف السطر الثاني، والجملة (استجبنا) جاءت نهاية السطر الثالث.

وفي الموجة الثانية، جاءت الجُمل (حملنا هموم القرى، وحملنا على الجرح أحزانه، ووقفنا نناديك) في أقصى يمين الصفحة، وجاءت الجمل (يا طالعا من نسيج شراييننا، أنت علمتنا ..) جاءت موازية لنهاية الفقرة السابقة، وجاءت الجُمل (فكانت، وكان الشهيد، وكان المطر) في أقصى يسار الصفحة، موازية لنهاية الأسطر السابقة لها. ويتبادر إلى الذهن سؤال مفاده ما دلالة التدرج في هذه الأبيات؟ إذ يبدو التسليم بخلو هذه الظاهرة من الدلالة أمرا غير مقبول، ومن هنا ينبغي افتراض أن استخدام هذه الظاهرة يحمل دلالة وعلينا تأويلها.

على مستوى القصيدة كاملة ظهر التدرج في المقطع(الشطر) الأخير منها، لا سيما الأسطر الشعرية التي تناولت في مضمونها ما كان له أثر إيجابي في إنجاح الثورة، بخلاف المقاطع الأخرى السابقة التي جاءت بداية القصيدة، وتعدّ في غالبها مجرد ذكريات، كتذكر الشاعر لدوره السلبي تجاه وطنه حين كان صغيرا، أو أمنيات تمناها الشاعر لوطنه ...

ومن هنا يمكن القول: إن دلالة التدرج على مستوى القصيدة كاملة، يمثّل في ارتباطه بالدور الايجابي للشاعر ومن كان معه من الثُّوار، أضف إلى ذلك أن الجُمل التي تضمنها التدرج كلها جمل فعلية حركية، وذلك يتناسب مع دلالة التدرج المتمثلة في الفعل الايجابي الذي يعود إليه الفضل في إنجاح الثورة، هذا على مستوى القصيدة.

أما على مستوى الموجة الواحدة، ففي الموجة الأولى (جئنا، أفقنا، استجبنا) إذا أردنا معرفة دلالة التدرج وجدنا أنه يحمل دلالة، حيث يوحي بالتوالي والترتيب، فكل فعل يستوجب مجيء الذي قبله، والإفاقة هنا لا يقصد بها الصحو، وإنما الوعي بخطورة الموقف.

و هناك أمر آخر لافت للنظر له علاقة بالسواد والبياض في هذه الموجة، ألا وهو اتساع البياض بين عناصرها، فإذا كنا قد أشرنا سابقا إلى أن دلالة التدرج في هذه الموجة هو التوالي والترتيب، فإن اتساع البياض بين عناصرها يوحي بالتراخي، أي إن الجُمل (جئنا، أفقنا، استجبنا) وإن كانت متوالية لكنها لم تتحقق في تعاقب، فلم تتحقق بالسرعة التي كان الشاعر يأملها، فالبياض بين (جئنا) و (أفقنا) يوحي بالفترة الزمنية التي تخلّلت المجيء والإفاقة (الوعي)، أي إن اتساع البياض بين عناصر هذه الموجة يوحي بالتراخي وعدم التعاقب في حدوث مضامين عناصر تلك الموجة .

وإذا أتينا إلى الموجة الثانية وجدنا التدرج أيضا يحمل دلالة (التوالي والترتيب)، فالأسطر (حملنا هموم القرى ..) التي في أول الموجة تحمل في مضمونها الإيمان بقضية الوطن والبدء في العمل لإنقاذه، وهي سبب مهم لحدوث الأسطر التي في منتصف الموجة (يا طالعا من نسيج شرايينا ..) وتحمل في مضمونها دور الثوار المتمثل في الجهاد باللسان والقلم، وأما الأسطر التي في آخر الموجة (فكانت وكان الشهيد، وكان المطر) فتمثل نتيجة أخيرة، وهي نجاح الثورة، ذلك النجاح الذي كان ثمرةً لدور الثوار المتمثل في العنصرين السابقين لهذه الموجة، ويتمثل العنصر الأول في (الإيمان بقضية الوطن)، والثاني في (الجهاد باللسان والقلم).

وإذا تأملنا اتساع البياض الفاصل بين مقاطع هذه الموجة، ألفيناه ضيقا – وذلك على خلاف الموجة الأولى – وضيقُ اتساع البياض بين عناصر هذه الموجة يحمل دلالة مفادها أن مضمون العنصر الأول للموجة (الإيمان بقضية الوطن) أعقبه على الفور مضمون العنصر الثاني (الجهاد باللسان والقلم)، ونتج عنه على الفور العنصر الثالث (نجاح الثورة)، ومن هنا يمكن القول: إن دلالة التدرج في هذه الموجة ماثلة في ما يوحي به من الدلالة على التوالي والترتيب والتعقيب لمضمون عناصر هذه الموجة.

مثال ثانٍ على تقنية التدرج ودلالتها، قول المقالح من قصيدة (فصول من كتاب الموت):

"**السلام على العمر لا شيء فيه**

السلام على الأمهات يلدن جيوشا من

الخائفين، المخيفين".(المقالح، عبد العزيز، صـ79، 1998 م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.79, 1998 AD)

فالتدرج الذي رَسَمَهُ السطران الأخيران، يحمل دلالة مفادها التوالي في انقلاب الحال الأولى (الخائفين) إلى الحال الثانية (المخيفين)، وأما دلالة الفراغ الذي بين السطرين، إذ أخذ السطر الذي قبل الأخير أقصى يمين الصفحة، بينما أخذ السطر الذي يليه من منتصف السطر التالي، مكانا له، فدلالته التراخي، فالخائف يحتاج إلى وقت ليس بيسير حتى تتحول حاله ويصير مخيفا بعد أن كان خائفاً، ومن غير المنطق أن يكون هناك تعقيب بين تبدل الحالين.

3- تقنيَّة التـــقـــطـــيـــع:

إن الإمكانات المتعددة لاستخدامات الشكل الطباعي، تتيح للشاعر استخدام أكثر من طريقة بصرية للدلالة، والتقطيع إحدى هذه الطرق، والمقصود بالتقطيع: كتابة الكلمة على هيئة حروف متفرقة، ويوظف المقالح هذه التقنية البصرية في بعض قصائده، ولكن بصورة قليلة جدا، إذ لم يستخدمها في دواوين الدراسة إلا في موضعين، ومثال توظيفه لهذه الظاهرة، المقطع التالي من قصيدة (قطرات من دم الجبل) حيث يقول:

"تضحك أسناني
تضحك نار الحزن
أمضغُ الأحجارَ والأشجارَ
باحثا في الماء عن وجهي
عن وجه نهر الريح
عن حروفِ القا...تِ
عن شجيرات الخيال،
أين تختفي خيلي؟".(المقالح، عبد العزيز، صـ14، 1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.14, 1981 AD)

مجيء كلمة (القات) مقسومة بهذه الصورة (القا.. ت)، آخذة رسما غيَّر موضع الوقف، قد يحمل أكثر من دلالة، فقد يدل على تردد الشاعر بين نطق تلك المفردة وعدم النطق بها، كأنه لا يرغب في النطق بها. وقد تكون الدلالة من ذلك التصرف، بفصل الكلمة إلى مقطعين (القا.. ت)، دعوة الشاعر للقارئ بأن يتوقع المقطع المكمل للكلمة، حيث سيكون أول مما يتبادر إلى ذهن القارئ أن الشاعر أراد مفردة (القاتل) أو بمعنى أدق- كان مترددًا بين كلمة (القات) ومفردة (القاتل)، التي يرى أنها صفة ملازمة للقات، باعتباره قاتلا للوقت والإبداع والمال والصّحة.

أمَّا المثال الثاني فالمقطع التالي من قصيدة (فصول من كتاب الموت)، إذ يقول المقالح:

"صاحبي مات في الليل
غادرنا خِلسةً
وأخاف،
أ
خ
ا

ف

إذا ما أتى الليل ألَّا أرى فضَّةَ الشَّمْسِ ثانيةً

مثله

أنْ يغادرني صوت فيروز منكسرا.

أنْ أرى الشعر يغمض عينيه

يدخل منفردا كفن الليل".(المقالح، عبد العزيز، صـ81، 1998م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.81, 1998 AD)

نلحظ كلمة (أخاف) الواردة في السطر الثالث، جاءت بعده متفرقة الأحرف، فأخذ كل حرف منها سطرا كاملا، ودلالة ذلك أن الشاعر لا يريد أن يعبر عن خوفه من الموت حسب، ولو كان الأمر كذلك لاكتفى بكلمة (أخاف) الأولى، ولكنه أراد أن يعبر عن مدى ذلك الخوف واتساعه في نفسه، فلجأ إلى هذه الظاهرة البصرية، ومن اللافت في هذا المقطع أن الشاعر لم يعبر عن خوفه من الموت، كما قد يتبادر إلى الذهن، وكما هو شائع لدى كثير من الناس، وإنما خوفه من الموت، يعود لكونه سببا في حرمان الشاعر من الإبداع ومعايشة الإبداع في صوره المختلفة، وهي مفارقة جميلة.

4- تقنيّة التَّجْسِيم (الشكل الأيقوني):

إذا كان المقالح لم يهتم بالرسوم المصاحبة للأسطر الشعرية، كما يصنع بعض شعراء القصيدة الجديدة، فإن المقالح قد اهتم بجانب آخر وثيق الصلة بفن الرسم، ونقصد بذلك (التجسيم)، الذي يتمثل في توزيع مفردات القصيدة أو المقطع، بطريقة تأخذ شكلا من الأشكال الهندسية، إنه (يقوم على اصطناع صورة مجسمة للنص تقارب صورة الشيء المعبر عنه).(سامح الرواشدة، صـ533، 1997م)(Samih Al-Rawashdeh, p.533, 1997 AD). وقد شاع استخدام المقالح لهذا النوع من الإيقاع البصري، بصورة لافتة، في ديوان (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) فقد وظفه في قصائد متعددة، فجاءت أغلب مقاطع قصائد الديوان مشتملة على مقاطع وفقرات تمثل مفرداتها شكلا هندسيا.

لنأخذ مثالا على هذه الظاهرة المقطع التالي من قصيدة (قطرات من دم الجبل):

"**يا طالعا**

من نسيج شرايينا

أنـــــت علمتنا أن نكون

وعلمــت أشجـــارنـــا أن تكــون".(المقالح، عبد العزيز، صـ23، 1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.23, 1981 AD)

فالشاعر في هذا المقطع ينادي الوطن الذي رمز له في عنوان القصيدة ومظانها بـــ(الجبل)، ولأن الشاعر ينادي الوطن (الجبل) فقد مثلت الأسطر الشعرية شكل الجبل تمثيلًا بيِّنا.

ولنأخذ مثالا آخر، فاتحة ديوان (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) حيث يقول فيها:

"**يتملكني حزنُ كلِّ اليَمَانِيِّيْنَ**

يفضَــحُنِي دمْعُهُمْ،

جُرْحُهُمْ كلماتي

وصوتي استغاثاتهم
يتسوَّل في الطُّرُقَات الصدى
كلَّمَا قلت إن هواهم سيقتلني
ركضتْ نخلةُ الجوعِ في ليل منفاي
فانتفضَ العُمْرُ
وارتعشت في الضلوع دفوف الحنين".(المقالح، عبد العزيز، صـ11، 1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.11, 1981 AD).

إنَّ مضمون هذه القصيدة التي افتتح بها المقالح ديوانه، تشير إلى أن صوت الشاعر أو شعره ليس إلا صدى استغاثات أبناء نخلة الجوع (اليمن)، و تعبيراً عن حبِّه لهم وعن جراحاتهم وهمومهم؛ حتى أصبح طابع الحزن سمة ملازمة لشعر المقالح، إذ أصبح شعر المقالح يعرف عن غيره بالحديث عن دموع اليمانيين ومآسيهم ...، إن مضمون القصيدة بعبارة أخرى، تصريح واضح من الشاعر بأن هموم ومشكلات اليمن هي المسيطرة على وجدان الشاعر وفكره، أي إنه شعر ذو نكهة خاصة، والطّريف والأجمل في ذلك أن سطور هذه القصيدة قد شكلت مقبض الخنجر اليمني (الجَنْبِيَة) التي تمثل سمة مميزة لليمنيين، وذلك ربط واضح بين مضمون القصيدة وشكلها. كما جاءت الصفحة التالية خالية من الكلمات؛ وكأنَّ الشاعر قد رمز بها إلى نَصْل الخنجر اليمني (الجنبية).

وفي قصيدة (على قبر دمشق) يقول:

"**دمشق التي قاتلت**
ودمشق التي احترقت
ثم عادت من النار لم تحترق
كيف تحترق الآن في السلم
تفقد لون ضفائرها
كيف يهجرها (بردى)
وينام على قبرها (قاسيون)؟!" (المقالح، عبد العزيز، صـ61، 1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.61, 1981 AD)

نلحظ في هذا المقطع أيضا ربط الشاعر بين مضمون المقطع وشكله، حيث يدور مضمونة حول موت دمشق التي قاتلت واحترقت، ويعضد ذلك عنوان القصيدة (على قبر دمشق)، وقد يكون المقصود من موت دمشق جمودها الذي أرْدَاها وأدخلها في حكم الأموات. وجاء شكل المقطع رديفا لذلك المضمون، إذ شكَّل صورة تقريبية لذلك الشكل الهندسي الذي يوضع على القبر.

وهكذا يتَّضِحُ لنا بجلاء، أن توزيع المفردات اللغوية والأسطر الشعرية وفق أشكال هندسية معينة، لا يتمثل في دورها الدلالي حسب بل يزيد طاقتها التخيلية التصويرية.

5- تقنية الحـــــــــــذف:

يمثل الحذف ظاهرة مهمة في الإيقاع البصري في القصيدة الجديدة؛ لذا يلجأ كثير من الشعراء إلى وضع علامات الحذف (النُّقَط) في قصائدهم، وتلك النقط لا تمثل خللًا في القصيدة الجديدة، كما لا تمثل عَبَثًا؛ لأن الشاعر يعمد إلى ظاهرة الحذف ليحمّلها دلالة ما، قد تختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى، وفقا لمضمون القصيدة، فقد يمثّل الحذف حالة الرقابة والخوف التي يعاني منها الشاعر العربي، (ما يجعل الشاعر يستعيض عن الكلمات المحذوفة بالنقط؛ لافتًا انتباه المتلقي إلى أن جزءً من النص قد استُبْعِدَ وحقه الحضور، وعلامته ماثلة أمامنا، وعلى المتلقي أن يجتهد في استحضاره وتخيله).(سامح الرواشدة، صـ517، 1997م)(Samih Al-Rawashdeh, p.517, 1997 AD).

لنقف عند أمثلة في هذا الجانب، ونبدأ بقصيدة (لرائحة الصمت):

"أيها الوهم يا صمت،
يا حلم الشعراء
اقترب من شظايا المعاني
ولملم فضاء الفراغ
وشكل من الماء أسطورة
وقصائد مطفأة
والتقط صورة الوقت يا صاحبي
واحترس ... من سواد الكلام
.....
الكلام دخان من الإثم،
يصعد
جِسْرٌ بلا حَافَّةٍ
مطر لا يجيء،
جدارٌ،
وغضروف ضفدعة
والفراغ فضاء من الضوء
جسرٌ من المَطَرِ الذَّهَبِي
وطين البساتين
خارطة، جَسَدٌ للنهار
لحزن السَّمَاوَات
لؤلؤة للنُّعَاسِ المَهِيْبْ

.....

المقالح عبد العزيز، صـ219، 1998م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.219, 1998 AD)

أوَّلُ ما يلفت انتباه القارئ، في هذه القصيدة، استخدام الشاعر الحذف المُتَمَثِّل في الأسطر المفرغة، على مدار القصيدة، وإذا أمعنا النظر في دلالة تلك الأسطر المفرغة؛ وجدنا المقالح يصرِّح بدلالة ذلك الفراغ في مظان القصيدة ذاتِها إذ يقول:

"**كل الفراغ الذي بين سطر .... وسطر**

هو .... الصمت". (المقالح عبد العزيز، صـ222، 1998م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.222, 1998 AD)

إذن، فقد أراد الشاعر أن يجسِّد صمته في تلك السطور المفرغة؛ لأن البياض في القصيدة الجديدة، غالبا ما يرمز إلى الصمت، والسواد يرمز إلى الصوت. والبياض في هذه القصيدة حاضر بوصفه عنصرا يوازي العناصر اللغوية، فقد أصبح توظيفه بدقة، حلما للشاعر الجديد– كما تقول القصيدة– ومجالا لاشتغاله، سيما إذا كان الشاعر يسمع ما لا يقال، ويقرأ ما ليس يكتب.

فالمقالح مسكون بهاجس السكينة والصمت، فللصمت مكانة خاصة وأثيرة في نفسه، الصمت هو الهدوء والخروج على الفضول الذي يثير أسباب العداوة بين البشر.

إنَّ الصمت في هذه القصيدة يمثل موضوعا محوريا لها، بدليل إشارة العنوان إليه، وشيوعه فيها، فدور الصمت – وفقا لرؤية المقالح في القصيدة – لا يقل أهمية عن دور الكتابة، فللفراغ رائحة، وللكتابة رائحة (إن أساس القصيدة الفكرية يمكن أن يخفي نفسه، ولكنه يظهر بفاعلية في الفراغ الذي يفصل المقاطع الشعرية عن بعضها، وفي بياض الصفحة، إنه صمت مفعم بالمعنى لا يقل روعة عن الأبيات الشعرية نفسها). (مالكم براد بري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، صـ213)(Al-Hadatha Malakum Bradbury and James MacFarlane , 1987, p.213).

إذَا كانت الأسطر المفرغة دالة على الصمت – كما وشت بذلك القصيدة – فيبدو أنها لا تخلو من دلالة أخرى، إذ تحمل إيذانا بنهاية المقطع وبداية الآخر، إذ تلت كل مقطع من مقاطع القصيدة، وقد تُمثل محطاتِ سكون، يتوقف عندها القارئ لتأمل ما ورد في الكتابة من صور استعارية أو رموز.

وقد يكون البياض في هذه القصيدة رمزا للموت، وحينئذ يكون التناوب بين السواد والبياض في القصيدة، مجسِّدا للصراع الأبدي بين الحياة والموت، فالبياض يكون– أحيانا – (طرفا في لعبة الوجود والعدم، فإذا به يحدُّ الشاعر من السواد بصفته لونا مضادا له، وصنوه العكسي، فيقلص من إمكانات التعبير، واندفاعات الكلام، ويغدو البياض رمزا للموت، بينما يمثل السواد الخزان الحاوي لكل الأشياء، الحامل للحياة) (الرواشدة، سامح، صـ517، 1997م)(Al-Rawashdeh, Samih, p.517, 1997 AD).

وقد يعادل الصمت في هذه القصيدة التأمل والبحث في عالم الروح الذي يصعد فيه الشاعر (فالنص يكشف عن صراع بين المادة والروح، يميل فيه الشاعر إلى عالم الروح، بدءا من العنوان (لرائحة الصمت)، حيث تتراسل الحواس

وتكتشف الروح روائح الصمت، وتحاول تملكها) (الحسامي، عبد الحميد، صـ179، 2004م)(Al-Hassami, Abdul Hamid, p.179, 2004 AD).

وَلْنَأْخُذْ مثالا آخر على ظاهرة الحذف، قول المقالح في قصيدة (نقوش وتكوينات في جدار الليل الفلسطيني):

"**إنَّه وَجْهُ عكَّا ....**

وهذي القرائن أجمعها من رفات المنازل

من صخرةٍ يحزم العشب جبهتها " (المقالح، عبد العزيز، صـ22 ،1986م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.22, 1986 AD).

إنَّ وجود نقاط الحذف نهاية السطر الأول، تصرُّفٌ مقصود من قبل الشاعر؛ يدعو فيه القارئَ إلى التوقف لحظة؛ لاسترداد أنفاسه من جهة؛ وملء الفراغ الذي شغلته نقاط الحذف، وذلك بتخيُّل ملامح وجه عكا الحزين الغارق في الدمار، وتخيُّل مأساة أبنائها.

ويقول المقالح في قصيدة (الكلمة وضفادع الموسم) مخاطبا الشعر:

"**لا تتراجع**

إن الوسيط الذي في (..) يعرفهم واحدا، واحدا

يتمرّى،

ويحلق (...) كل يومٍ بحبر تقاريرهم

فمتى يخرسون؟

متى تخرس الألسن الأحذية" (المقالح، عبد العزيز، صـ56-57، 1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.56-57, 1981 AD).

لقد وضع الشاعر النقط الدالة على الحذف بين قوسين، ذلك دال على أن المحذوف هنا كلمة، وأن الكلمة المحذوفة هي اسم علم، وقد دفع الخوفُ الشاعرَ إلى عدم التصريح بتلك الأسماء؛ خوفا من الرقابة، أو بلغة القصيدة خوفه من المخبرين (الأحذية).

6- تقنيَّة عنوان النص وحواشيه:

تحفل القصيدة العربية الجديدة، بمظاهر إيقاعية بصرية لم تتوافر في القصيدة البيتيّة، من تلك المظاهر وجود عنوان، ووجود حاشية بإزاء العنوان أحيانا تجلو النص وعنوانه، وتوحي للقارئ بمغزى القصيدة، ويلجأ الشاعر أحيانا إلى كتابة حاشية للنص تفسر المقصود ببعض أسماء الأماكن التي قد يجهلها القارئ، وقد يثبت نهاية القصيدة تاريخ مولدها، أو المكان الذي كتبت فيه، وهذه المظاهر البصرية كلها غدت تحظى باهتمام القارئ وتأويله؛ لأنها (تُسْهِمُ في توجيه النَّصِّ، وتحديد مقاصدِهِ، ومراميه).(الرواشدة، سامح، صـ505، 1997م)(Al-Rawashdeh, Samih, p.505, 1997 AD)

تعرّف حاشية العنوان بأنها (تلك العبارات التي يقدم الشاعر بها للنص، كأن يضع عبارة نثرية موجزة تلخص قضية، أو إشارة بإزاء العنوان ... أو إهداء إلى شخص آخر) (الرواشدة، سامح، صـــ511، 1997م)(Al-Rawashdeh, Samih, p.511, 1997 AD). وإذا كان العنوان يمثل غالبا عتبة القصيدة وبؤرتها التي تأخذ بيد القارئ إلى معرفة مضمونها، فإن حاشية العنوان لا تقل أهمية عنه، لا سيما حين تَتْشح القصيدة بالغموض، إذ توحي للقارئ بدلالة القصيدة (إنها فاتحة ثانية أو جملة أخرى، علينا ألا ندخل عالم النص دون قراءتها واستحضارها في التفسير، لأنها لَبِنَةٌ أساسية في فهم مقاصد الشاعر) (الرواشدة، سامح، صـــ511، 1997م)(Al-Rawashdeh, Samih, p.511, 1997 AD).

لنأخذ مثالا على تِقنية(عنوان النص وحواشيه)، وليكن قصيدة (من تداعيات الليلة الأخيرة للمتنبي في مصر)، حيث كُتب تحت العنوان الملحوظة الآتية: (تأخرت هذه القصيدة عن النشر ثلاثة أعوام وثلاثة أشهر، منذ غادر الشاعر مصر بطريقة تتنافى مع أخلاقيات مصر، ولا تتناسب مع الحب الكبير الذي يكنه الشاعر لها ولأهلها) (المقالح، عبد العزيز، صـــ107، 1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.107, 1981 AD).

إذا نظرنا إلى القصيدة بعيدا عن حاشية العنوان، فإن القارئ سيضع احتمالين اثنين حول مقصديّة الشاعر، الأول: أن المقصود بالمتنبي في العنوان هو شاعر العربية (أحمد بن الحسين) فقد نُفي من مصر، وكان خروجه منها سببا لقتله. الاحتمال الثاني: أن المقصود بالمتنبي المقالح، فقد نفي منها وكان ذلك سببا في قتله معنويا، بل إن القصيدة تتسم بانفتاح وعمومية يسهلان إسقاطها على أي شخص دفعته غيرته على مصر، إلى ذم التدخل الخارجي، فكان ذلك سببا في نفيه.

وإذا ما أردنا تأوُّل القصيدة بعد قراءة حاشية العنوان، فإن التأويل سيربطها بشخص محدد هو المقالح، أي إن الحاشية قد خصّصت التأوّل، بعد أن كان أكثر انفتاحا، وقابلا لحمل رؤية أوسع وأبعد.

وفي قصيدة (أغنية للرماد) (المقالح، عبد العزيز، صـــ91، 1986م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.91, 1986 AD) ورد أسفل العنوان: (إلى الذي كان صديقي..) ورغم أن هذه الحاشية المتمثلة في الإهداء، قد قللت من حدة عمومية القصيدة في تحديد من يخاطبه الشاعر (صاحب الخنجر) بأنه لم يكن عدوا للشاعر، بل كان صديقا له، رغم ذلك إلا أنها لم تفصح عن مقصود الشاعر بدقة، فقد يتوهم القارئ أن المخاطَب صديق حقيقي للشاعر، ولكن المتأمل في القصيدة يرجّح أن المقصود بالصديق هو (كتاب)، فهناك قرائن في القصيدة دالة على ذلك، منها قوله:

"**يستوي مخلب الذئب والكفّ ...،**
كفّ الصديق الذي حملته جفوني،
ورَوَّاه دمعي،
وكنتُ لهُ الريشَ والأفق،
كنت النجاة من الصمت..." (المقالح، عبد العزيز، صـــ91، 1986م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.91, 1986 AD)

فالصورة في قوله: (حملته جفوني، وروّاه دمعي) وقوله في المقطع الأخير الذي يمثل مونولوجًا: (من يقاسمني نشوة الله، يَخرج من عفن الوقت، ...، ويرحل عن عالم ورقي الوجوه؟) يوحيان بأن المقصود بالصديق (كتاب) لا إنسان، إذن فقد عملت الحاشية في هذه القصيدة، على تضييق المعنى ولكنها لم تفصح عنه تماما.

في (كتاب صنعاء) الذي صدَّره الشاعر بالإهداء إلى مدينة صنعاء قائلا: (إليها كما رسمتها مخيلة الطفولة والكهولة) (المقالح، عبد العزيز، صـ19، 2004م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.19, 2004 AD) وهذا الإهداء يتسق تماما مع مضمون الديوان الذي يدور حول مدينة(صنعاء).

وقد تلعب حاشية العنوان دورا في تفسير ظاهرة فنية ما في القصيدة، كالإهداء الذي سبق نص قصيدة (أغنية للروح) (المقالح، عبد العزيز، صـ153، 1998م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.153, 1998 AD) المتمثل في قول الشاعر: (**مهداة إلى الأخ الأستاذ عبد الجبار سعد**)، فهذه القصيدة جاءت مثلا شرودا في الديوان، من حيث اهتمام الشاعر بالقافية، بينما كانت القافية في بقية الديوان غائبة أو شبه غائبة، وحين وقفتُ على هذه القصيدة محاولا تبرير هذا التصرف من قبل الشاعر، لم أجد مبررا إلا أن الشاعر اهتم بالقافية في هذه القصيدة؛ لأنه نظمها وفقا لرؤية الشخص الذي أُهديتْ إليه، الذي يبدو أنه ليس مع تغييب القافية في شعر التفعيلة.

إذا كانت حاشية العنوان لدى كثير من الشعراء الجدد، تلعب دورا مهما في إضاءة القصيدة وتحديد مقاصد الشاعر، فإن المتأمل في شعر المقالح، وتوظيفه لهذه الظاهرة، يدرك أنها لا تمثل ذلك الدور المهم الذي تمثله عند غيره، لأن الغموض الذي يكتنف بعض قصائده، لا يمثل غموضا يستغلق على القارئ، ولا يصل إلى درجة الإبهام، إنما هو غموض سرعان ما يتلاشى أمام تأمل القارئ وتفحصه.

7- تقنيَّة علامات الترقيم:

يعرِّفها (بوزي) بأنها: (فن تحديد مواضع الوقف التي يجب القيام بها أثناء الكلام باستخدام علامات) (وقّاد، مسعود، صـ337، 2010م -2011م)(Waqqad, Masoud, p.337, 2010-2011 AD)، (وهي عنصر حديث، لم يكن معهودا في قديم الثقافة الإنسانية؛ لأنه مرتبط بضبط نبرة الصوت في الكتابة، وبالتالي لتعوض الصوت كلية بالعين) (بنيس، محمد ،ج3، صـ122، 2009م)(Beniss, Mohammed, Vol.3, p.122, 2009 AD). فإذا كانت علامات الترقيم من الناحية البنائية التركيبية، تعمل على تحديد العلاقات بين جمل القصيدة ومقاطعها، فإنها من الناحية الصوتية تمثل (تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت) (داغر، شربل، صـ24، 1988م)(Dagher, Sharbel, p.24, 1988 AD).

إنَّ وعي الشاعر الجديد بأهمية الفضاء الذي تتوزع عليه القصيدة، جعله يُعنى بالتفاصيل الدقيقة التي تتحرك بصمت على سطحها، وينظر إليها بوصفها عناصر غير حيادية، إذ لا تخلو من دلالة؛ ما جعلها تكتسب أهمية في الدراسات الأدبية، فهي وإن كانت علامات صامتة في القصيدة، نراها ولا نقرؤها، فهي تمثل عنصرا دالا يتفاعل مع باقي دوال القصيدة، إذن فأهمية علامات الترقيم تكمن في ما توحي به من دلالة سكتتْ عنها مفردات اللغة.

في ما يخص موقف الشعراء الجدد من علامات الترقيم، فإن لهم ثلاثة مواقف متباينة نجملها في الآتي:

1-عدم الاكتراث بعلامات التَّرْقِيْم، ولذلك دوافعه كاللامبالاة، وقد يعود (لموقف نفسي يتعلق بالشاعر لحظة الخلق الشعري، أو لموقف نقدي يرجع لكون الشاعر يقترح قارئا موازيا) (الغرفي، حسن، صـ126-127، د.ت)(Al-Ghurfi, Hassan, p.126-127, date unknown) وقد يرجع إلى رغبة الشاعر في توسيع الدلالة، فإذا كانت علامات الترقيم تلعب دورا

مهما في توجيه الدلالة وتحديدها، فإن غيابها يحمل المتلقي على الوقوف على قراءات ودلالات متعددة وربما مختلطة؛ وذلك ما يمثل صعوبة تجاه المتلقي بما تسببه من إبهام يصعب عليه التخلص منه.

2-استخدام علامات الترقيم، ولكن بطريقة مخالفة لوظيفتها النحوية، لتؤدي وظيفة شعرية، كالإسراع بالإيقاع (مسعود، وقاد، صـ338، 2011م)(See, for example: Waqqad, Masoud, p.338, 2011 AD)، فقد يعمد الشاعر إلى تغيير مواضع علامات الترقيم، كاستخدام النقطة- مثلا- مكان علامة الاستفهام، وقد يكون لهذا التصرف دلالة سلبية، إذ تشي بعدم وعي الشاعر بأهمية هذه العلامات ودورها الدلالي، وقد تحمل مدلولا إيجابيا، إذ (غالبا ما يكون ذلك التغيير سببا في اتساع الدلالة، وإنتاج معنى نقيض) (الماكري، محمد، صـ109، 1991م)(Al-Makari, Mohammed, p.109, 1991 AD).

3-استخدام علامات الترقيم، بطريقة ملتزمة بوظيفتها النحوية التركيبية، وفقا لوضعها الاصطلاحي للمواصفات الدلالية، وهذا هو الموقف الذي ينطبق على شعر المقالح، فدواوينه تزخر بعلامات الترقيم، وهو ما يدل على أهميتها عنده، وأن وظيفتها لا تقل عن أي دال آخر من دوال القصيدة.

وهناك ظاهرة لافتة في ديوان (الخروج من دوائر الساعة السليمانية)، وهو أكثر دواوين الشاعر توظيفا للإيقاع البصري، وتتمثل هذه الظاهرة في اختلاف العلامات والرسوم التي تفصل بين المقاطع، من قصيدة إلى أخرى على مدار الديوان، فتارة يستخدم دائرة مملوءة بالسواد بداية كل مقطع كما في قصيدة (الكلمة وضفادع الموسم)، وتارة يستخدم دائرتين مملوءتين بالسواد يتوسطُهُمَا رسم بشبه النجمة (.*.) كما في قصيدة (قطرات من دم الجبل)، وتارة يستخدم ثلاث نُجيمات (***) لتفصل مقاطع القصيدة، كما في قصيدة (احتجاج العائد من الموت)، وتارة يستخدم الأرقام ... إلخ، وهذا التنويع في العلامات الفاصلة بين المقاطع من قصيدة إلى أخرى، خلافا للدواوين الأخرى، يرجّح قصدية الشاعر في توظيفها وتحميلها دلالة، ويفتح الشهية للوقوف عندها لمعرفة مدى ارتباطها بالدلالة.

لنبدأ بقصيدة (الكلمةُ وضفادعُ الموسمِ) حيث سُبق كل مقطع بلطخة سوداء (دائرة مملوءة بالسواد)، ويبدو أن امتلاء الدائرة بالسواد بداية كل مقطع، يجسد امتلاء النفس بالغضب والتوتر، وكأن الدائرة السوداء تختزن أعنف حالات المكابدة التي تعانيها الذات الشاعرة، من نقيق ضفادع الكلمة، أولئك الشعراء الذين تخلَّوا عن مبادئهم، وباعوا قصائدهم بثمن بخس دراهم معدودة.

وفي قصيدة (قَطَرَاتٌ مِنْ دَمِ الجَبَلِ) (المقالح، عبد العزيز، صـ19، 1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.19, 1981 AD)، يفصل بين المقاطع دائرتان سوداوان يتوسطهما رسمة تُشْبِه النجمة الصغيرة، وإذا حاولنا ربط تلك العلامات بمضمون القصيدة، وجدنا أن مضمونها- بوجه عام - ثوري تحرري ضد الظلم والقهر، ويدعو إلى صنع الشمس (الثورة) وتحقيق الحرية (النهار)، ويبدو أن استخدام الشاعر لتلك العلامات لا يبتعد كثيرا عن مضمون القصيدة، فما أرى تلك الدائرتين السوداوين إلا ذلك الواقع المظلم، الذي تحاول النجمة التي تتوسطهما (الثورة) تمزيق ذلك الواقع المظلم وزحزحته والبزوغ من وسطه.

وفي قصيدة (قراءة أولى في كتاب التَّحَدّي) (المقالح، عبد العزيز، صـــ29، 1981م)(Al-Maqalih, Abdulaziz, p.29, 1981 AD) نجد الفاصل بين مقاطع القصيدة الثلاثة، يتمثل في ثلاث نقط تتوسط السطر المفرغ بين الدفقات الشعرية، وهذه النقط التي يستخدمها الشاعر الجديد للدلالة على الاستمرارية، تحمل دلالة مفادها أن تحدي الشاعر وتفاؤله ببزوغ المطر(الثورة) من سجون المناضلين، مستمر ومتواصل ولن يتوقف لحظة.

وهكذا يتضح أن الإيقاع البصري- بصوره المختلفة- في شعر المقالح، قد شكل عنصرا تكوينيا مهما في تمثيل تجربته الشعرية، إذ كان لتوزيع مفردات القصيدة على فضاء الورقة دوره في التشكيل الإيقاعي والدلالي، من خلال مساحات السواد والبياض، وتفاعل القارئ معهما، وكانت أكثر التِّقَنِيَّات الإيقاعية البصرية شيوعا، هي تلك التي توظف السواد والبياض في القصيدة، بطريقة تسهم في تجسيد الدلالة التي تحملها المفردات اللغوية الممثلة للسواد. كما يلحظ القارئ اعتدال المقالح في توظيف الشكل الطباعي للقصيدة، وعدم جموحه؛ فجاءت قصائده نماذج رائعة لتوظيف هذه التِّقَنِيَّات الجديدة.

تمثل لعبة السواد والبياض تقنية جديدة في كتابة القصيدة، ونزوعا إلى تطوير الكتابة والذائقة، وإلى إعادة النظر في التعامل مع القصيدة الجديدة، التي أصبح دور البياض فيها لا يقل أهمية عن دور مفردات اللغة، كونه مسؤولا عن حمل جزء مهم من دلالتها.

تلك هي أهم التِّقَنِيَّات والظواهر الإيقاعية البصرية التي تناولها البحث، وتوصل من خلالها إلى إعطاء صورة جليّة – إلى حدٍ ما– عن التِّقَنِيَّات الإيقاعية البصرية في شعر المقالح وإسهامها في بناء الدّلالة.

النـــتـــــــــائـــــــج:

جاءت هذه الدراسة؛ محاولةً ربط التِّقَنِيَّات الإيقاعية البصرية في شعر الدكتور عبد العزيز المقالح بالدلالة. وإذا كانت الخاتمة تحتم على الباحث سرد أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، فيبدو أن من الأهمية بمكان الإشارة إلى أن هذه النتائج لا تمثل نهاية لما يمكن الوصول إليه، وإنما هي ثمرة قراءة ورؤية متواضعة، قد تَكوْن لبنة في صرح الثقافة العربية بوجه عام والثقافة اليمنية بوجه خاص.

أما **أهم النتائج** التي توصل إليها البحث فهي كالآتي:

- مثّل الإيقاع البصري عنصراً إيقاعياً تكوينيا فاعلا في تجسيد التجربة الشعرية عند المقالح، وذلك باستغلال طاقات أخرى غير لغوية، تمثلت في توزيع القصيدة على فضاء الكتابة، وتلاعبه بمساحات البياض والسواد، توظيف تقنيات الإيقاع البصري في صُورِه المختلفة.
- إنَّ توظيف الشاعر المقالح للتقنيات الإيقاعية البصرية – دون استثناء- لم يكن خبط عشواء، بل كان منبثقا من التجربة، متماهيا مع دلالة القصيدة، متحررا من التكلف، وذلك ينم عن وعيه التام بهذه التِّقَنِيَّات الإيقاعية.

- كان لاهتمام الشاعر الجديد بالإيقاع البصري دوافعه، ولعل أهمها يتمثل في الخروج على رتابة الشكل الطباعي الذي عانت منه القصيدة البيتية ردحا من الزمن، ورغبة الشاعر في شدِّ انتباه القارئ ودفعه للتفاعل مع فضاءات القصيدة، وتخصيب بنية القصيدة إيقاعيا ودلاليا.
- إنَّ الإيقاع البصري للقصيدة الجديدة جزء مهم من إيقاعها العام، ولا يمكن عدُّه مكونا هامشيا.

تلك أهم النتائج التي حرصتُ على الإشارة إليها في ختام هذا البحث، وآمل أن تكون ذات جدوى عملية في إعطاء القارئ رؤية ربما تكون مدخلا أو مفتاحا لقراءة شعر المقالح بوجه خاص والشعر العربي الجديد بوجه عام.

قائمة المصادر والمراجع

الدواوين الشعرية:

1. الخروج من دوائر الساعة السليمانية، دار العودة بيروت، ط1 ،1981م
2. أوراق الجسد العائد من الموت، دار الآداب، بيروت، ط 1 ،1986م
3. أبجديَّة الروح، الهيئة العامة للكتاب صنعاء،1998 م
4. كتاب صنعاء، دار جامعة عدن للطباعة والنشر، ط 2 ،2004م.

المراجع:

1. بنيس، محمد، 1985م، *حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة*، ط1، دار التنوير، بيروت.
2. الحسامي، عبد الحميد،2004م، *الحداثة في الشعر اليمني المعاصر*، د ط، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، العراق، وزارة الثقافة.
3. الغرفي، حسن، د.ت، *حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر*، د ط، إفريقيا الشرق.
4. الصّكر، حاتم، 2004م، *حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر*، د ط، وزارة الثقافة، صنعاء.
5. الهاشمي، علوي، 1992م، *السكون المتحرك*، ط1، الجزء الأول، بنية الإيقاع، اتحاد كتاب الإمارات، دبي.
6. بنيس، محمد، 1979م، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية*، ط1، دار العودة، بيروت
7. بنيس، محمد، 2009م، *الشعر العربي الحديث*، ج 3، ط 3، توبقال، المغرب.
8. المقالح، عبد العزيز، 1985م، *الشعر بين الرؤيا والتشكيل*، ط2، طلاس، دمشق.
9. داغر، شربل، 1988م، *الشعرية العربية الحديثة*، ط1، توبقال، المغرب.
10. الماكري، محمد،1991م، *الشكل والخطاب*، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت +الدار البيضاء.
11. العظمة، نذير، 2001م، *قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث*، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

الدراسات المترجمة:

1- براد بري مالكم. ماكفارلن جيمس ،1987م، *الحداثة*، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، د ط، دار المأمون، بغداد.

2- تزفيتان، تودوروف،1990م، *الشعْرية*، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب.

3- خير بك، كمال، 1982م، *حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر*، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط1، دار المشرق.

الرسائل العلمية:

1- وقَّاد، مسعود،2010م ،2011م *جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي* دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، الجزائر.

الأبحاث والمقالات:

1. الرواشدة، سامح ،1997م، *تقنيَّات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر*، مجلة مؤتة، المجلد 12، العدد الأول.
2. الكبيسي، طرَّاد، 1987م، *الشعر والكتابة في القصيدة البصرية*، **مجلة** الأقلام، بغداد، ع1، السنة 22، كانون ثاني.
3. عبد الفتاح، كاميليا،2009م، *الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة*، مجلة علامات، مجلد 18، الجزء 70.

List of Sources and References:

Poetry Collections by Al-Maqalih:

1. "Exiting the Circles of the Solomon's Clock" (Khuruj min Dawair al-Sa'at al-Suleimaniyah), Dar al-Awda, Beirut, 1st edition, 1981.
2. "The Returning Pages of the Body from Death" (Awraq al-Jasad al-'A'id min al-Mawt), Dar al-Adab, Beirut, 1st edition, 1986.
3. "The Alphabet of the Soul" (Abjadiyat al-Ruh), General Authority for Books, Sanaa, 1998.
4. "Sanaa Book" (Kitab Sanaa), Dar Jamiat Aden lil-Taba'a wal-Nashr, 2nd edition, 2004.

References:

1. Bennis, Mohammed. (1985). "The Modernity of Question Regarding Arab Modernity in Poetry and Culture" (Hadhatha al-Su'al bikhassus al-Hadhatha al-'Arabiyah fi al-Shi'r wa al-Thaqafah), 1st edition, Dar al-Tanweer, Beirut.
2. Al-Hussami, Abdul Hameed. (2004). "Modernity in Contemporary Yemeni Poetry" (Al-Hadhatha fi al-Shi'r al-Yamani al-Mu'asir), Ph.D. thesis, University of Mosul, Iraq, Ministry of Culture.
3. Al-Gharfi, Hassan. (n.d.). "The Dynamics of Rhythm in Contemporary Arab Poetry" (Harakiyat al-Iqa' fi al-Shi'r al-'Arabi al-Mu'asir), Ph.D. thesis, East Africa.
4. Al-Sakkar, Hatem. (2004). "The Dream of the Butterfly: Internal Rhythm and Textual Characteristics in Prose Poetry" (Hilm al-Farashah: al-Iqa' al-Dakhili wa al-Khasa'is al-Nathiyah fi Qasidat al-Nathr), Ministry of Culture, Sanaa.
5. Al-Hashimi, Alawi. (1992). "The Moving Silence: Part 1, The Structure of Rhythm" (Al-Sukun al-Mutaharrik: al-Juz' al-Awwal, Buniyat al-Iqa'), Union of Emirati Writers, Dubai.

6. Bennis, Mohammed. (1979). "The Phenomenon of Contemporary Poetry in Morocco: A Structural Approach" (Zaharat al-Shi'r al-Mu'asir fi al-Maghrib: Muqarabah Binyawiyah Takwiniyah), 1st edition, Dar al-Awda, Beirut.
7. Bennis, Mohammed. (2009). "Modern Arabic Poetry," Vol. 3, 3rd edition, Topkal, Morocco.
8. Al-Maqalih, Abdul Aziz. (1985). "Poetry Between Vision and Formation" (Al-Shi'r Bayn al-Ru'ya wa al-Tashkil), 2nd edition, Talaas, Damascus.
9. Dagher, Charbel. (1988). "Modern Arabic Poetics" (Al-Shi'riyah al-'Arabiyah al-Hadithah), 1st edition, Topkal, Morocco.
10. Al-Makary, Mohammed. (1991). "Form and Discourse" (Al-Shakl wa al-Khitab), 1st edition, Arab Cultural Center, Beirut and Casablanca.
11. Al-Adhma, Nazir. (2001). "Issues and Challenges in Modern Arabic Poetry" (Qada'ya wa Ishkalat fi al-Shi'r al-'Arabi al-Hadith), 1st edition, Literary and Cultural Club, Jeddah.

Translated Studies:

1. "Modernity" by Malcolm Bradbury and James McFarlane, translated by Mu'ayyad Hassan Fawzi, 1st edition, 1987, Dar al-Ma'mun, Baghdad.
2. "Poetics" by Tzvetan Todorov, translated by Shukri al-Mabkhut and Rajaa ibn Salamah, 2nd edition, Topkal, Morocco.
3. "The Modernism Movement in Contemporary Arab Poetry" by Kamal Khair Bek, translated by a committee of the author's friends, 1st edition, Dar al-Mashriq.

Scientific Theses:

1. Waked, Masoud. (2010-2011). "Aesthetics of Rhythmic Composition in Bayati Poetry: A Study of the Aesthetic Roots of Rhythm" (Jamaliyat al-Tashkil al-Iqa'i fi Shi'r alBayati: Dirasah fi Asl al-Jamal al-Takwini lil-Iqa'), Ph.D. thesis, University of Alexandria, Egypt.
2. Al-Samarra'i, Hussein. (2012). "The Role of Rhythm in the Formation of Contemporary Arab Poetry: An Analytical Study" (Dawr al-Iqa' fi Tashkil al-Shi'r al-'Arabi al-Mu'asir: Dirasah Tanziliyah), Ph.D. thesis, University of Baghdad, Iraq.
3. Al-Qassab, Ali. (2015). "The Aesthetics of Rhythm in Contemporary Iraqi Poetry: A Study in the Poetry of Badr Shakir Al-Sayyab" (Jamaliyat al-Iqa' fi al-Shi'r al-Iraqi al-Mu'asir: Dirasah fi Shi'r Badr Shakir al-Sayyab), Ph.D. thesis, University of Basra, Iraq.

Copyrights© Abdullatif A. H. Almatarie2024