

قراءة دلالية للبنية النصية في قصيدة

"سطور مفقودة من رسالة المشي إلى جدته"

علوي الماشي*

مقدمة

تناول في هذه الدراسة بالتحليل نصا شعريا حديثا، من خلال توظيف شخصية تاريخية، هي شخصية المتنى، توظيفا دلاليا فنيا، يعني على الصعيد المنهجي بتفكيك مكونات النص ووحداته الأساسية، ابتداء من العنوان، ثم إعادة تركيبها من جديد، سعيا وراء الكشف عن المكبوت أو المسكوت عنه مما يشترك فيه ويتفاعل كاتب النص والشخصية الشعرية الموظفة في نصه. وبهذا يبدو الشاعران الحداثي والتراثي وكأنهما وجهان لحقيقة واحدة متكاملة. وسأبدأ الدراسة بهذه الفرضية التي التمعت في مخيلتي وأنا أحاول تفكيك النص موضع الدراسة، مرتبطة بمقولة نظرية غاب عنها

* أستاذ بجامعة البحرين، ورئيس تحرير مجلة ثقافات.

الدقيق واسم صاحبها ومرجعها في ظلام الذاكرة. وتعود أهميتها إلى فرادتها وعدم تكرارها في الفكر النقدي القديم والحديث مما اطلعت عليه شخصياً، نظراً لما تقوم به من عقد الصلة بين النص الشعري والشكل الهندسي. كما أنها تساعد هذه الدراسة على اجترار خياراتها المنهجية المناسبة لموضوع الدرس. تقول هذه المقولة "كل نص شعري لا بد أن ينطوي في داخله على شكل هندسي متصور"، وهي مقولة لأحد الكتاب أو النقاد الغربيين، تذكرها على نحو ملحوظ وأنا أقوم بقراءة قصيدة الشاعر السعودي إبراهيم أحمد الوافي "سطور مفقودة.. من رسالة المتنبي إلى جدته"، وقد تأيناً لي وفقاً لتلك المقولة/ الفرضية أن القصيدة عبارة عن مجموعة من المثلثات أو الأبنية الثلاثية، إذا جاز التعبير، تتحرك جميعاً وتدور حول مركز واحد خفي هو العلاقة الرمزية المتقطعة بين ضمير المتكلم (المتنبي = الشاعر) وضمير المخاطب (الجدة = الأمة وقيمها الحضارية)، في حين تتشكل الرسالة (القصيدة = الصورة البيانية المشلى) نقطة التقاطع بين الطرفين المذكورين بدلالة كل منهما الرمزية. وهذا يعني أن المركز الذي تتمحور حوله الأبنية المثلثة هو الآخر ذو طبيعة ثلاثة تمثل في المتنبي والجدة والرسالة) وهو ما يختزله بصورة دالة عنوان القصيدة (سطور مفقودة.. من رسالة المتنبي إلى جدته !!). أما السطور المفقودة، هذا الغائب الحاضر على مستوى العلاقة الدلالية المركبة بين الدال والمدلول، فتمثل المركز الخفي الذي تدور عليه مكونات العنوان الثلاثة المذكورة إضافة إلى أنه المركز الرئيسي، على مستوى الدلالة الرمزية، الذي تدور عليه كل مثلثات القصيدة أو بنيتها الثلاثية، كما سنلاحظ.

تبعد دلالة الغائب/الحاضر أو المسكون عنه الذي قتله عبارة (سطور مفقودة) في عنوان القصيدة، بالإضافة إلى كونها دلالة مركبة لجميع مكونات القصيدة كما أشرت، فهي كذلك ذات سطوة على مساحة واسعة من رؤية الشاعر في مجمل تجربته الشعرية، إلى الحد الذي يمكن أن يكون طغيانها ملهمًا أسلوبياً مميزاً عند الشاعر،

يترجم حالة الكبح واللحظ، المتصلين بمحاولة نبش المكتوب والمسكوت عنه مما يتربّس في قياع النفس العربية وظلام التاريخ العربي. وهو الأمر الذي سبق لنا أن لاحظناه في قصيدة سابقة للشاعر تحمل عنواناً ذا دلالة خاصة على ذلك، كالذى يحمله عنوان هذه القصيدة موضع البحث، وهو (ما لم يقله أمرؤ القيس)، إذا توازى عبارة (ما لم يقله) في القصيدة السابقة مع عبارة (سطور مفقودة) في القصيدة الأخيرة،^١ وكلا العبارتين مقترب بشخصية من شخصيات التراث العربي والشعري بشكل خاص والتي يمكن تلمس حالة الكبت التعبيري عن أبرز همومها عند كل منها. فالمتنبي عاش متخفياً يحلم باسترخاء مكانته وسيادته ونسبه، في حين عاش الملك الضليل مشرداً يحلم باسترخاء ملك أبيه المقتول والأخذ بأثره. وهذا ما جعل المكتوب أو المسكوت عنه سراً من أسرار الشخصيتين كليهما. وهو ما يعبر عنه الشاعر إبراهيم أحمد الوافي في العبارتين المذكورتين اللتين ابتدأ بهما عنوان كل من قصيدتيه: "ما لم يقله أمرؤ القيس"، و"سطور مفقودة من رسالة المتنبي إلى جدته".

والمتأمل في عناوين القصائد التي ضمتها مجموعة الشاعر الأخيرة الموسومة (سقوط سهواً)، والصادرة عام ٢٠٠٠م يجد أن الكثير منها يتأسس على بنية نصية مزدوجة أو مستقطعة يقوم طرقها على عملية التعالق النصي مع التاريخ العربي من جهة، وعلى الرغبة في تفجير المسكوت عنه وقراءته من وراء سطور ذلك التاريخ. ويمكننا أن نمثل على ذلك بعناوين النصوص التالية:

— ما لم يقله أمرؤ القيس

^١ راجع التحليل كاملاً في جريدة (الرياض) بتاريخ ٤/٩/١٩٦٩م بعنوان (قصيدة : ما لم يقله القيس ، بين التمثيل التاريخي والتوظيف الفني). وقد نشرت القصيدتان ضمن مجموعة الشاعر الأخيرة الموسومة (سقوط سهواً) الصادرة طبعتها الأولى عام ٢٠٠٠م بمقدمة - المملكة العربية السعودية. وقد صدر للشاعر قبل ذلك مجموعة شعرية تان الأولى بعنوان (رماد الحب) عام ٨٦ والثانية بعنوان (رائحة الزمن الآني) عام ٨٧ والوافي شاعر سعودي ولد عام ١٩٦٦ في بنجع النخل (قرية سوقة). ويحمل بكالوريوس في الآداب ، ويعمل مدرساً في مدارس بنجع.

- ما انتحله الرواہ من شعر أبي فراس الحمدانی
 - نقوش مجهولة فوق حصن عمورية
 - رسالة لم تكتب من سيف الدولة الحمدانی إلى أبي الطیب المتنبی
 - ما أختلسه الحائک من خيوط خيمة العامرية
 - هوامش شابية أغفلتها الطباعة.
 - ما نسيته جدتي من حکایة بنت النعمان.
 - سطور مفقودة من رسالة المتنبی إلى جدته.
 - ما لم يحفظه الرواۃ من شعر عنترة العبسي.
 - أوراق مجهولة من ملف النابغة الذیباني لدى النعمان بن المنذر.
- ولئن كان كل عنوان من هذه العنوانين ينضح بما فيه من دلالة الارتباط بالمسكوت عنه، وبخاصة الشعري فيه، عبر کلمة أو فعل مثل (ما نسيته، ما لم يقله، ما لم يكتبه، ما لم يحفظه، مفقودة، مجهولة، ما احتلسه، أغفلتها)، فإن بقية العنوانين، بما في ذلك عنوان المجموعة (سقوط سھواً)، جميعها لا تخلو مما يشير أو يوحی بهذه الدلالات.
- وهذا ما يجعلنا نطمئن إلى أن اتخاذ هذه السمة الأسلوبية الغالبة في شعر الوافی مفتاحاً لدراسة واحدة من هذه القصائد، إختيار منهجي سليم. أما اختيارنا لقصيدة المتنبی، دون غيرها، موضوعاً لهذا البحث، فيمكن تلخيصه في النقاط التالية:
- دوران شخصية المتنبی، أكثر من سواها من الشخصيات التراثية، وإحتلامها ثلاثة عناوين لنصوص شعرية مستقلة، بالإضافة إلى تخاليها في نسيج بعض النصوص الأخرى من مجموعة الشاعر الأخيرة (سقوط سھواً) وقصائد مجموعته الأولى والثانية.
 - يبدو أن شخصية المتنبی، في نظر الشاعر على الأقل، تمثل واحدة من أكثر الشخصيات التراثية التي عاشت في حياتها وشعرها تجربة التعبير المزدوج، إن صح القول، بين الظاهر والباطن، وبين الخاص والعام، وبين الشعر والحياة. ولعل هذا ما

جعلها شخصية إشكالية خالدة على مستوى الشعر بعد أن ملأ صاحبها الدنيا، في حياته، وشغل الناس حيًّا وميتًا.

— ليس استدعاء الشخصيات التراثية،^٢ كما يسميه علي عشري زايد في كتابه الموسوم بنفس الاسم، أو توظيفها حسبما شاع في النقد المعاصر شيئاً جديداً على الشعر العربي الحديث. ونخص بالذكر هنا شخصية المتنبي التي حظيت بالسهم الأوفر من الاهتمام بين شعراء الحداثة، لما لشعر المتنبي من تجربة مثقلة بالمعاناه النفسية والفكيرية، ولما توّمض به من صور تقترب كثيراً من التعبير الرمزي ورصانة الأسلوب.

— لقد خص المتنبي بأكثر من عنوان بجموعة شعرية معاصرة. كما تقمص تجربته أكثر من شاعر عربي حديث، كان أحدثها وأهملها (الكتاب) بأجزاءه الثلاثة لأدونيس،^٣ وديوان (عذابات المتنبي) لكمال أبو ديب.^٤

ولئن كانت البنية الثلاثية التي تضمنها العنوان (المتنبي/الرسالة/الجدة) واضحة ومكتملة في عناصرها ودلالة كل منها وعلاقته بالعنصر الآخر ضمن مثلث البنية المذكور فذلك لأنهما تمثل الإطار الخارجي أو الإطار الرمزي العام للقصيدة الذي تستحرك وتستوّد فيه صورة القصيدة بمثاثلها البنوية المختلفة وإن تكون أقل وضوحاً وأشد استثاراً من مثلث البنية الاطارية.

^٢ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (القاهرة: دار الفكر العربي، ظ ١، ١٩٩٧م).

^٣ صدر الجزء الأول من (الكتاب) عام ١٩٩٥. وقد ذيل الشاعر عنوانه (الكتاب: أمس المكان الآخر) بعبارة دالة على تقمص ادونيس لشخصية المتنبي وتماهيه معها، واصفاً كتابه بما وهي "خطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس" (بيروت: دار الساقى، ط ٢١، ١٩٩٥م).

^٤ صدر الكتاب عام ١٩٩٦ وقد كتب مؤلفه واصفاً عنوانه التالي (عذابات المتنبي: في صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس، ٣٠١ هجرية - ٢٠٠١ ميلادية) كما وصف المؤلف في أول صفحات الكتاب ، كتابه بأنه "سيرة ذاتية مزدوجة وكتابات مبهمة عن/- رجلين فاتحين، أفتنه كل منهما بالآخر وفته و كان كل منهما رجل فتنة" (بيروت: دار الساقى، ط ١، ١٩٩٦م).

وأول ما يمكن ملاحظته من هذه الأبنية بنية النص السردية التي يمثلها ثلاثة ضمائر لغوية اثنان منها يتسمان بالبروز والوضوح هما: ضمير المتكلم الذي هو لسان حال المتني وضمير جدته الذي يخاطبه المتني. وما بين الضميرين يتحرك ضمير لغوي ثالث يتسم بالتحفي ويصل بين الضميرين الآخرين ليلعب دور الوسيط أو دور الرسالة التي لم تصل إلى جدة المتني إلا وقد أقعدها مرض الموت. إن هذا الضمير الحفي هو ضمير الشاعر الذي كان يقرأ في الظل تلك (السطور المفقودة) من رسالة المتني إلى جدته. وهو الضمير الذي يؤطر بحمل صورة القصيدة بعنصر السردية ويقوم باستنطاق دواخل شخصية المتني وعاطفته الجامحة تجاه جدته. وكون ضمير الشاعر هنا وسيطاً بين الضميرين اللغويين (المتني والجدة) فقد جعله ذلك موازياً لوظيفة (الرسالة) في البنية الثلاثية السابقة التي تضمنها عنوان القصيدة، وهي البنية التي حوت سر القصيدة المتمثل في عبارة " سطور مفقودة " حسبما أشرنا إليه سابقاً.

إن البنية الثلاثية المتولدة من البنية الثانية هي أبرز هذه الأبنية وأكثرها تأثيراً في حركة القصيدة وتحولاتها التكوينية، لأنها مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالطاقة الرمزية التي تقوم بتحويل عناصر البنيتين السابقتين إلى عناصر موحية أو إيحائية، أي إلى رموز، وت تكون هذه البنية الإيحائية من ثلاثة عناصر هي (الرسالة/الشاعر/النص). فبمجرد افتقادنا لوجود أية رسالة في نص القصيدة، مما نص عليه العنوان، حتى ولو عن طريق الذكر العابر لمفردة (رسالة)، فإن ذلك يضطرنا إلى اعتبار النص الشعري نفسه صورة رمزية للرسالة الغائبة، كما يجعل (المتني) صورة رمزية للشاعر، والجدة المخاطبة صورة رمزية للملتقى أو الأمة. وتظل هذه البنية الإيحائية قادرة على توليد المزيد من العناصر الرمزية من رحم العناصر الثلاثة الأساسية. فالشاعر يصبح فارساً وعاشاً والرسالة/القصيدة تغدو حالة عارمة من الشوق المختضر والمليق أو الأمة تحول إلى رحم يلد الجراح على النحو الذي يصوره المقطع الأخير من القصيدة.. هكذا:

آتيك

قبل الموت

أو تأتين في وجوه القصيدة..

في اختصار الشوق

في رحم الجراح !!

إننا هنا لا نكاد نلمس أي وجود للعناصر الأولى الأساسية في بنية الرمز الثلاثية (الرسالة/المتنبي/الجhedة) بل تحولت كلها إلى عناصر أخرى جديدة تسودها علائق ضرورية تقوم على الإيحاء. وهو ما نجده في مفردات رمزية مثل (الكأس والفارس والرياح والشوق والليل والجراح) وقد تحولت إلى عناصر في بنية تصويرية تضمها صورة الأمة التي تنتظر فارسها العاشق.. وهي صورة تخايل من ورائها صورة الجhedة المريضة التي تحلم بلقاء المتنبي قبل أن يدركها الأجل. لأنها تخشى من أن يضيع السر الذي آن لها بأن تبوح إليه به قبل فوات الأوان. هذا ما توحّي به صورة المقطع الأخير من القصيدة.. هكذا:

أواه لو تدررين يا أمي التي تحنو

كما أقسوا

وتشرب كأسها العفوي في فرح

وترقب فارسا يأتي على كتف الرياح..!

أواه.. لو تدررين

مات الشوق.. خان الليل مخدعه

فما ولد الصباح !!

إن بنية الرمز الثلاثية تضع قارئ القصيدة في بؤرها الفنية تماماً.. الأمر الذي يتولد عنه عدد من الأبنية الثلاثية المتصلة بشكل القصيدة الخارجي والداخلي، مما يستوجب

مقاربته والكشف عنه لاستكمال هذه الدراسة النقدية ذات المنظور الثلاثي للقصيدة على المستوى المنهجي.

- ٢ -

وتتجلى أبرز أبنية الشكل الخارجي وأبسطتها وأكثرها وضوحاً، في هيكل القصيدة العام الذي توزع على مقاطع ثلاثة تفصل بينها علامات طباعية واضحة. وباستطاق هذه المقاطع الثلاثة دلالي، أي على مستوى الشكل الداخلي، فإننا نجد أن تقسيمها جاء ليخدم الأزمنة الثلاثة التي كان يدور في فلكها النص الشعري. ففي المقطع الأول نجد الذات الشاعرة مشدودة إلى زمن الطفولة والذكريات حيث الحنين إلى زمن الماضي المفتقد.. لذلك كثرت كلمة (رِعَا) في مطلع الجمل التي أستمدت مفاتيح هذا المقطع التوستاجي (الحنيني) المفعمة ومفرداته بأجواء الحنين والأحلام والأسواق والوعود.. وكلمة (رِعَا) هذه التي تقييد القليل توحى بالتحسر على وطر من حياة المتنبي لا يعود، خاصة حين تجئ مقترنة بأداة (لو) التي استعملت هنا للتمني والطلب:

رِعَا..

لو رمد الغيم جفون الفجر..

أو أزجي المدى النشوان أشواقي إليك

وضيع السفر الطريق..

أرشف الأحلام من عينيك

أستلقي على العشب الندى

فلا أفيق

أو تحييء (رِعَا) مقترنة بأحد أسماء الفعل التي تفيد التأوه والتحسر في بقية المقطع الأول.. هكذا :

آه.. يا أنت التي تبدين ما بين ضلوعي

شهقة أخرى وأقماراً تنمو.. من جبين الأفق
في نهر مساءاتي فيصطرك البريق..!!
يستفز الصحو..

يسعل في كهوف الغيب كالشیخ العتیق !

أما المقطع الثاني من القصيدة فقد خصصه الشاعر للزمن الواقعي الراهن والمائل أمام عينيه حيث تتحلى فيه حالة التأمل والماكاشفة وتعرية الواقع دون أن يعني ذلك انتهاء زمن التمني الذي قد يشتद الحنين إليه عند مواجهة الواقع. وهي مواجهة ينضح معاناتها ودلالاتها سياق المقطع الثاني وبخاصة مطلعه وقد ترك المقطع كله حول ضمير المتكلم، ذات المتبني، وغابت من إطاره صورة الجدة التي احتلت مخاطبتها مساحة بارزة في المقطع السابق. أما في هذا المقطع فيمكن ملاحظة غيابها تحت وطأة طغيان الشعور بالذات (الفردية والجماعية) هكذا:

لوئن الوجد.. ثيابَ المجد

وائلن النطوس في فمي شعرا

وما زلت الفتى البدوي يشقق من جدار الضوء
تأسره الشموس الخارقات.. فيلجم القلق الحال

ولا شك في أنها ذات مضطربة متأنلة تواجه واقعاً سريعاً التغير مؤلماً بظواهر زيفه
ومظاهر ضعفه خاصة بالنسبة إلى شاعر من فئة متميزة كالمتبني..
لذلك نجد هذه الذات لا تملك إلا أن تواجه الواقع وتكتشفه بدھشة (السؤال) التي
تجاور حالة الاسترخاء والتمني.. هكذا:

لو.. ساحت الأقدام في وحل التملق والخنوع

هل يستقر بنا السؤال؟!

أو غير التاريخ وجه الأرض

فانساقت جموع الجند خلف الشعر..

واندثر الترال؟!

هل يستقر بنا السؤال؟!

لا كان هذا الشوق..

لا ارتعدت فرائصه ولا كان الوصال

ويمثل المقطع الثالث من القصيدة الزمن التراجيدي، إن صحت التسمية، الذي يتصادم فيه زمن الماضي بأحلامه الوردية، حيث كانت تطرزها الجدة بوجودها القوى وحنانها الغامر مع زمن الحاضر بقوته وخوفه واضطرابه، و كانت الذات (ذات المتنبي) تواجه الواقع وحدها بسبب غياب الجدة والابتعاد عنها. وهذا التصادم بين الزمانين في المقطع الثالث والأخير من القصيدة جعل ضفيرة المقطع تقوم على تمازج وتداخل بين ثلث حالات تتصل بالماضي والجدين اليه، وبالحاضر والخوف منه، وبالمستقبل والقلق من ترقبه وانتظاره. وهو تصادم كانت تتصارع فيه الذات مع واقعها من جهة ومع أحلامها من جهة أخرى.. الأمر الذي جعل الذات ميداناً لصراع مريض بين حالي الألم والأمل يصعب معها فصل الواحدة عن الأخرى. وهو ما جعل أيضاً الجدة المخاطبة في هذا المقطع رمزاً للألمة وواقعها كما جعل الذات المتكلمة (المتنبي) رمزاً للشاعر أولاً وللإنسان العربي أو فارسها العاشق بعد ذلك. وكان هذا الإطار الرمزي ذو الفاعلية الملحوظة في المزج والتوليد هو الذي يفسر صدق اللغة السريالية وعمقها تلك المتمثلة في عبارات مثل (آتيك.. قبل الموت.. بعد الموت/أو تأتين في وجوه القصيدة).

ويمكن إن نلحظ ذلك التفاعل الخصب الذي نتج عن الطاقة الرمزية المحتشدة في هذا المقطع الأخير من القصيدة على هذا النحو الذي يحركه ويديره مفتاح لغوي ذو

دلالة خاصة يتمثل في التركيب (أواه لو) حيث تلتقي حالة الألم (أواه) بحالة التمني والفرح (لو) كما يتعانق فعل الحنو عند الجدة بفعل القسوة عند المتنبي:

أواه لو تدرین يا أمی التي تحنو

كما أقسوا

وتشرب كاسها العفوی في فرح

وترقب فارسا يأتي على كتف الرياح..!

أواه.. لو تدرین

مات الشوق.. خان الليل مخدعه

فما ولد الصباح

ولعل هذا الزمن التراجيدي الذي يتعانق في دائرته زمن الحنين وزمن الخوف، مفصحا بذلك عن حقيقة الذات الشاعرة ودلائلها الرمزية وأسرارها العميقـة، هو ما يمثل على مستوى الشكل الداخلي، موازيا هيكلـيا أو بنائيا لعبارة "سطور مفقودة" التي وردت في بداية عنوان القصيدة وسبق أن قلنا أنها عبارة دالة على تميز أسلوبـي عند الشاعر إبراهيم الوافي، متضـافرة مع مرادفـها الدلالي في عنوان قصيدة سابقة للشاعر هي (ما لم يقله أمرؤ القيـس) على النحو الذي سبق لنا بيانـه.

-٣-

كانت تلك المقدمة المنهجية حول تصور أبنية ثلاثة هندس قصيدة الشاعر إبراهيم احمد الوافي تمـيـداً لابد منه للكشف عن البنية الثلاثية المستـرة التي تمـثل حركة إيقـاع القصيدة. وقد وظـفـها الشاعر توظـيفـاً إبداعـياً متمـيـزاً جـعـلـ منها صورة ناطـقة لـحـركة البنية العمـيقـة، بأـبنـيتهاـ الثلاثـيةـ المـخـتلفـةـ التيـ تـمـتـ الإـشـارةـ إـلـيـهاـ عـلـىـ كـافـةـ المـسـطـوـيـاتـ.

إنـ أـبـرـزـ اـشـكـالـاتـ قـرـاءـةـ هـذـهـ قـصـيـدـةـ قـرـاءـةـ إـيقـاعـيـةـ يـتـمـثـلـ فيـ اـخـتـلـافـ وـجـهـاتـ النـظرـ النـقـديـةـ حـولـ المـظـاهـرـ إـيقـاعـيـةـ الـبـارـزةـ فيـ تـكـوـينـ بـنـيـتهاـ. وهـيـ مـظـاهـرـ تـقـومـ أـسـاسـاـ

على التحولات الإيقاعية الناتجة عن المزج بين تفاصيل عدد من الأوزان المختلفة على المستوى العروضي. يصل هذا المزج حداً يوهم بالوقوع في الاضطراب الوزني، أو هو كذلك عند من لا يجيزون مثل هذا النوع من الخروج على نظام وحدة التفعيلة في الشعر العربي الحديث، ويعتبرونه ضعفاً في التكوين الشعري، نتج عنه مثل هذا النوع من الاضطراب الوزني غير المبرر بعيداً عن إطار الخطأ العروضي. أما الفريق الذي يجيز هذا النوع من الخروج على بنية النظام التقليدي فإنه يفسر هذه الظاهرة ويبحث لظاهرها عن وظائف فنية تتصل بدلالات النص، كما يعتبرها مميزاً أسلوبياً أو ملمساً خاصاً من ملامح الإبداع الفني بدلاً من اعتبارها مجرد اضطرابات وزنية وأخطاء عروضية. وتبقى هذه الوظيفة الفنية المتصلة اتصالاً بيئياً بدلالة النص هي المعيار الحاسم بين الخطأ الوزني كمظهر سلي و "الخطأ" الوزني كمظهر إيجابي ومميز أسلوبي ذي وظيفة دلالية. وهنا يتدخل نوع النقد وثقافة الناقد وذائقته ورؤيته المنهجية في النظر إلى هذا الحد الفاصل بين الخطأ و "الخطأ" وفي الفصل والتفرق بين الخطأين وعدم اعتبارهما شيئاً واحداً كقطع الموت في بيت المتنبي القائل:

فطعمن الموت في أمر حقير كطعم الموت في أمر عظيم

وإذا كانت "المغامرة" جزءاً صحيحاً من تكوين الناقد الجديد، مثلما هي جزء من تكوين الشاعر الجديد، فإن تمحيص الفوارق بين الحجارة والنجموم أمر ضروري يتجاوز به هذا الناقد دور التقليدي الكسول الذي يكتفي بلعن الحجارة حين تتعثر قدماه بها على طريق النقد، عكس الناقد النشط الخيال الذي لا تمنعه هذه الحجارة من التحديق في نجوم السماء البعيدة، حين يقوم باستخدامها في الارتفاع عليها، لتحقيق ذلك الهدف بدلاً من التعثر بها ولعنها. وكما قال المتنبي مهدًا لبيته السابق :

^٥ يمثل الجانب الأول أكثر الباحثين في عروض الشعر العربي من التقليديين. أما الجانب الثاني فيمثله عدد من الباحثين والنقاد الجدد من أمثال الدكتور كمال أبو ديب في كتابيه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) و(جدلية الخفاء والتجلّي) وصاحب البحث في كتاب (السكون المتحرك) انظر الجزء الأول.

إذ غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم

وقصيدة (سطور مفقودة.. من رسالة المتنبي إلى جدته) تدعى قارئها إلى المغامرة بحثاً عن تلك (السطور المفقودة) على كل المستويات الفنية التي حاولت هذه الدراسة مقاربتها حتى الآن بما في ذلك مستوى الإيقاعي. وكان أبسط من ذلك كثيراً القول بوقوع عدد من مواضع القصيدة في الاضطراب الوزني والخطأ العروضي.. وكفى الله المؤمنين شر القتال. غير أن شرف (النقد) المروم وإغراء المتنبي لنا بعدم الاقتناع بما دون نجوم (القصيدة) قد حالا بين هذه المقاربة والحلول السهلة الكسولة.

إن قصيدة إبراهيم أحمد الروافى قصيدة غنية على مستوى بنيتها الإيقاعية. وهذا الغنى متآثر من تنوع هذه البنية وحيويتها، مما جعلها أبعد شيء عن النمطية الرتيبة الناتجة عادة من التزام نظام التفعيلة الواحدة التي يتراوح عددها بين مختلف سطور القصيدة الشعرية الحديثة، حسبما هي صورتها المألوفة المعروفة منذ تجارب الشعراء العرب الرواد في هذا الشكل الشعري.

وقد كانت هذه المراوحة بين عدد تفاعيل السطور الشعرية هي أبرز السمات التي ميزت الشكل الموسيقي للقصيدة الحديثة عن الشكل الموروث. وما عدا ذلك فقد وقعت البنية الإيقاعية الجديدة في إسار النمطية والتقلدية الحديثة إن جاز التعبير.. وهذه الحقيقة الواضحة هي ما دفعت ناقداً عربياً مختصر ما هو الدكتور محمد النويهي إلى القول في كتابة الموسوم (قضية الشعر الجديد) إن الشكل الجديد باقتصاره على ستة فقط من البحور الستة عشر، وعلى تفعيلة واحدة متجانسة يكررها ولا يراوح بينها وبين تفعيلة أخرى، كما يفعل المقلدون في البحور الممزوجة، يتعرض من هذه الناحية لنوع من الرتوب لا يتعرض له الشكل القديم،^٦ وقد أدرك النويهي نفسه منذ وقت مبكر من أوقات الحديثة الشعرية أن هذا الشكل "محتاج" أشد حاجة إلى أن

^٦ محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص ١٦٨.

يتغلب على هذا الرتب". وهذا ما تحقق تدريجيا بالفعل، حتى صار عند شعراء المراحل المتأخرة أمرا لا مناص منه، فراحوا يكسرؤن رتابة النظام التفعيلي الواحد، بتنويعه وفتح دائرة لعدد كبير من المظاهر الإيقاعية المختلفة منها مظهر المزج بين تفاعيل الأوزان المختلفة، في مواضع ملحوظة من القصيدة. وهو الأمر الذي نتج عنه ظاهرة طريفة على مستوى الإيقاع الشعري الحديث لاحظناها ورصدنا ملامحها بتوسيع في الجزء الأول من كتابنا (السكون المتحرك) وعني بها ظاهرة ما أسميه (المفصل الإيقاعي).^٧ وهو سبب خفيف أو مقطع طويل أو قصير أو غير ذلك ناتج عن احتكاك تفاعيل الأوزان المختلفة بعضها بعض في إطار القصيدة الواحدة.. الأمر الذي يساعد على الانتقال من وزن لآخر دون فجوات واضحة ويعطي للبنية الإيقاعية الكلية في القصيدة سمة الحيوية والارتباط بالمستوى الدلالي وال النفسي بحيث يصبح الإيقاع الصوتي صدى للمعنى كما يقول الشاعر بوب.^٨

ت تكون قصيدة إبراهيم الواقي إيقاعيا من مزج تفاعيل ثلاثة بحور وزنية هي الرمل والوافر والكامل. والتفاعل هي (فاعلاتن وفاعلتن ومتفاعلن) على الترتيب. ويمكن ابتداء ملاحظة التقارب الشديد بين أجزاء هذه التفاعيل الثلاث ومكوناتها الداخلية من أسباب وأوتاد وفواصل حسب المصطلحات الحديثة عند الدكتور إبراهيم أنيس خاصة.^٩ وما له دلالة خاصة في هذا المقام أن الدكتور إبراهيم أنيس نفسه حاول مرة في أحد أبحاثه المبكرة إرجاع جميع تفعيلات الشعر العربي إلى تفعيله الرمل (فاعلاتن) إذ رأى أنه يمكن من خلال هذه التفعيلة الالهتماء إلى بقية التفعيلات الأخرى، وذلك بعد إجراء بعض التغييرات البسيطة في واحد من مقاطعها القصيرة والمتوسطة والطويلة،

٧ راجع في "السكون المتحرك" الجزء الأول : المفصل الإيقاعي.

٨ البرايث درو "الشعر كيف تذوقه".

٩ راجع كتاب الدكتور إبراهيم أنيس "موسيقى الشعر".

عبر ستة من التغييرات الضرورية لتحويل هذه التفعيلة إلى أخت لها. وهذه التغييرات هي: التقصير والمحذف والتأخير والتقليل والإلحاد والسبق.^{١٠}

ولم يكن هذا كشفاً جديداً في بنية الإيقاع العربية، بل هو القانون الجوهرى الذى أنطوطى عليه تلك البنية، وكان يحركها عبر مئات السنين تغيراً وتلويناً وتنويعاً وطوابعه. وقد سبق لعلماء العروض العرب وعلى رأسهم الخليل بن أحمد أن أكدوا هذا القانون الجوهرى المولد لفاعلية الإيقاع الشعري. فها هو الزمخشري مثلاً يؤكّد على تداخل بعض البحور وتشابكها حين يقول: "إن بعض هذه البحور يشابك بعضها بعضاً: بأن ينفك هذا من ذاك وذاك عن هذا". ويعطي مثلاً على ذلك، علاقة الانفكاك والانشباك بين وزن الوافر والكامل، ويطلق على هذه العلاقة العضوية الحية بين إيقاعات البحور والأوزان اسم "الشبكة الفلكية"^{١١}، ولم تكن فكرة الدوائر المستديرة تتوزع عليها مختلف البحور لدى الخليل سوى قاعدة لهذا القانون الحيوي المتتطور في نظرية الإيقاع الشعري العربية.

ولم تكن هذه الفاعلية الإيقاعية ممكنة في نظرنا لولا بروز ظاهرة (المفصل الإيقاعي) الذي هو سبب ونتيجة معاً. لأنّ وظيفة هذا المفصل الأساسية والمنطقية التي سبق الحديث عنها بالتفصيل المعمق في كتاب (السكون المتحرك) تمثل في كسر العزلة بين الأوزان المختلفة خاصة بعد أن كثُر عددها وتراحم وجودها في إطار النص الشعري الواحد من نصوص شعرنا العربي الحديث.

ولكي يتسمى لنا تطبيق بعض الجوانب المتصلة بهذا الإطار النظري على البنية الإيقاعية في قصيدة الشاعر إبراهيم الوافي ينبغي التذكير بالأبنية الثلاثية التي اخذناها في هذه الدراسة إطاراً منهجاً لتحليل القصيدة على مختلف المستويات السابقة لمستوى الإيقاع.

١٠ يمكن مراجعة المقالة المذكورة في مجله (الشعر).

١١ جار الله الزمخشري، كتاب القسطناس المستقيم في علم العروض، ص ٦١.

إن القصيدة — كما لاحظنا — مكونة هيكليا من ثلاثة مقاطع يتصل أحلاها من حيث مضمونه بمرحلة الطفولة وتذكر أيامها والتحسر على زمنها المفتقد في حضن الجدة الحانية. وقد أدى وزن الرمل بتفعيلته السلسة الراقصة الدور الرئيسي في التعبير عن أحاسيس المتنبي خلال هذه المرحلة. إلا أن التعبير عنها ليس عودة حقيقة لها، بل هو التفات من الشاعر نحوها اقتضيه ظروف الواقع المؤلمة التي تم التعبير عنها بعد ذلك في المقطع الثاني من القصيدة. لذلك نجد أن وزن الرمل الذي ساد بتفعيلته المقطع الأول قد تخلله بعض تفعيلات من وزن الكامل تذكر بحالة التغخيص التي يعيشها المتنبي في واقعه وهو يتلفت نحو طفولته:

١- ربما..

لو رمد الغيم حفون الفجر..

أو أرجي المدى النشوان أشواقي إليك

وضيع السفر الطريق..

٢- ربما عدت صبيا..

أرشف الأحلام من عينيك

أستلقي على العشب الندي

فلا أفيق

وهنا نلاحظ كيف أن وزن الرمل المعبر عن نشوة روح المتنبي بتذكر صباح الأول، لم يستمر به الانظام المضطرب بعد ذكر الجدة، فانعطف مساره عند ضمير المخاطب بالضبط في (إليك) نحو وزن الكامل (.. وضيع السفر الطريق) الذي لم يستغرق وجوده أكثر من تفعيلتين تكونان جملة ذات دلالة خاصة في التعبير عن واقع المتنبي المنكسر (ضيع السفر الطريق) وتزداد الدلالة خصوصية وعمقاً، في التعبير عن مأساة المتنبي الراهنة، بقلب العلاقة بين الدال ومدلوله، حين يكون الطريق هو الفاعل والسفر

مفعوله، على عكس ما يقتضيه واقع الأمر حيث يكون السفر أو المسافر هو الذي يضيع الطريق.

ولولا انعطاف المسار الإيقاعي المضطرب من وزن الرمل إلى وزن الكامل لما سهل الالتفات إلى مثل هذه الانعطافة الإيقاعية ذات الوظائف الدلالية والنفسية أصلًا.^{١٢} ويتأكد هذا بعد المضمون بالالتفات إلى طبيعة صوت القاف في نهاية الجملة وهو يمثل قافية المقطع (الطريق). وتتكرر العملية نفسها تقريباً في الحركة الثانية حين ينبعطف وزن الرمل عند ياءَ كُلْمَةِ (الندي) على وزن الكامل الذي لا يحتل هذه المرة أكثر من تفعيلة واحدة (..فلا أَفِيق) بحيث انقسم الوزنان عند حرف الياء المشدد الذي تجاذبه الطرفان فتوزع بينهما. ولا يخفى ما جملة (..فلا أَفِيق) من دلالة خاصة على حالة النشوة والأحلام الوهمية التي كان يتمني المتibi ألا يصحو منها. وقد لعب صوت القاف ككافية للحركة الثانية دور المنعطف نفسه الذي لعبه نظيره في الحركة الأولى. كما إن اقتصار الجملة (..فلا أَفِيق) على تفعيلة واحدة فقط من وزن الكامل تعبير عن الاستسلام لحالة النشوة الحالية بالرغم من المنعطفات التي يوحى بها صوت القافية. ولا ينبغي أن ننسى أن الجملة متجاذبة لا في مستوى الدلالة فحسب بل في مستوى الإيقاع بين وزنين من خلال حرف الياء في كُلْمَةِ (الندي) كما أوضحتنا. فليس نفي الأفاقاة سوى تعبير عن تحققها على نحو ضمني، خاصة حين نذكر أن الجملة تأتي في سياق التبني الوهمي الذي يديره مفتاح (ربما) في مطلع ثلاثة من حركات المقطع الأول حسبما بينا ذلك في بداية هذا الجزء من الدراسة.

^{١٢} من المقالات المتميزة في هذا الموضوع يمكن مراجعة مقالة شرف الدين ماجدolin بعنوان "إيقاع الالتفات والتفاتات الإيقاع: قراءة في الشعر العربي المعاصر" المنشورة في مجلة البيان التي تصدرها رابطة الأدباء في الكويت، عام ٢٠٠٢.

ويتأكد الألم المدفون في عبارة (.. فلا أفيق) حين ينفجر في بنية الحركة اللاحقة
منذ بدايتها.. هكذا:

٣ - آه.. يا أنت التي تبقين ما بين ضلوعي
شهقة أخرى و أقماراً ننامي .. من جبين الأفق
في نهر مساءٍ فيصطلك البريق.

والطريف أن إيقاع هذه الحركة كله جاء مضطرباً على وزن الرمل، دون أي تدخل من وزن الكامل هذه المرة. ولعل ذلك عائد إلى استقرار الحالة الشعورية على وتنيرة واحدة مصدرها الرغبة العميقية في التعبير والتنفيذ عن الواقع المكتوب بسبب تذكر المتني بجذته البعيدة والخوف من عدم ملاقتها مرة أخرى. لذلك تصدرت (آه) هذه الحركة، دون سواها من الحركات الثلاث التي تصدرتها كلمة (ربما) في مقطع القصيدة الأول كله.

كما قد يكون جيء بهذه الحركة مضطربة كلها على وزن الرمل الصافي دون أية مزاوجة مع تفاصيل وزن آخر مثلما هو الأمر في حركات المقطع الأخرى، دليلاً على تأكيد دور وزن الرمل باعتباره الوزن الرئيسي في زحمة الأوزان المشاركة له خلال هذا المقطع. وهذا ما نجده في الحركة الأخيرة من المقطع التي تبدأ بكلمة (ربما) الترجيحية أو التقريبية التي ابتدأ بها جميع الحركات السابقة من المقطع عدا الحركة الثالثة كما أوضحنا، بحيث ابتدأت بكلمة التاؤه (آه). والملاحظ في الحركة الرابعة والأخيرة من المقطع الأول دخول وزن آخر جديد غير بحر الكامل إلى جانب وزن الرمل الرئيسي هو وزن الوافر.. هكذا:

٤ - ربما ألقاك وعدا نائما
يسفر الصحو..

يسعل في كهوف الغيب كالشيخ العتيق

وقراءة هذه الحركة المكونة من ثلاثة أسطر قراءة عروضية، لا تستقيم صحيحة على وزن الرمل وحده، إذ بمحنة ينطعطف على وزن الوافر عند بؤرة مركزية في الحركة هي مفردة (الصحو).. هذا إذا تم قطعها عروضاً عما قبلها ثم تقطيعها.. هكذا:

ربما ألقاك وعدا نائما

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

/ يستفز الصحو

فاعلاتن فا

يسعل في

مفاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن ففا

والمفصل الإيقاعي الذي يقسم كلمة (الصحو) قسمين بين وزن الرمل ووزن الوافر واضح هنا كل الوضوح، بحيث يصعب التعامل مع هذه الحركة إيقاعياً أو وزانياً دون الأخذ في الاعتبار وجود هذا المفصل الزائد (ف) ووسط كلمة (الصحو). وهذا بالطبع إن نحن أحسنا الظن في إمكانية الشاعر ولم نقل إنه جزم الفعل (يسعل) وكان حقه الرفع ليستقيم الوزن (الرمل) على حساب سلامـة اللغة. أما القراءة الثانية لهذه الحركة فبؤرة تحولها من الرمل إلى الوافر مباشرة دون وسيط من مفصل إيقاعي، هي جملة (يستفز الصحو) كذلك، ولكن وسط الفعل (يستفز) وليس مفعوله (الصحو) كما كان الأمر في القراءة السابقة. وفي هذه القراءة ينبغي الرابط إيقاعياً بين هذه الجملة المركزية (يستفز الصحو) والسطر الذي قبلها.. هكذا..

ربما ألقاك وعدا نائما يستفز الصحو

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن / مفاعيلن

إذ يتحول وزن الرمل مباشرة بعد سين (يستفز) إلى وزن الوافر الذي تتتابع بقية الحركة عليه عروضاً.. هكذا:

/ يسـ / تفرـ الصحوـ

يسـ / يـ سـ / كـ هـ وـ فـ غـ يـ بـ كـ الشـ يـخـ العـ تـ يـقـ

تنـ / مـ فـاعـيلـ

مـ فـاعـلـتـنـ مـ فـاعـيلـنـ مـ فـاعـيلـنـ فـاـ

وـ تـ نـ تـ كـ رـ هـ ذـ ظـ اـ هـ رـ نـ سـ هـ فـ سـ هـ فيـ بـ دـ اـ يـ اـ لـ مـ قـ طـ عـ ثـ اـيـ مـ نـ

إـ يـقـاعـيـ (ـ فـ) بـ اـرـ زـ اـ وـ حـ اـ دـ اـ وـ حـ اـ سـ اـ بـ يـ نـ وـ زـ نـ الرـ مـ لـ الذـ يـ أـ خـ دـ فيـ تـ قـ لـ صـ التـ دـ رـ بـ جـ يـ ،

وـ وزـ نـ الـ وـافـرـ الذـ يـ أـ خـ دـ يـ تـ سـعـ نـ سـبـيـاـ .. هـ كـذـاـ :

لـ وـ لـ وـ جـ دـ .. ثـ يـابـ المـ حـ دـ

وـ اـنـ شـ اـلـ التـ طـوـوـسـ فيـ فـ مـيـ شـ عـ رـاـ

وـ مـازـ لـتـ الفـتـيـ الـبـدـوـيـ يـشـهـقـ منـ جـ دـارـ الضـوـءـ

تـأـسـرـهـ الشـمـوـسـ الـحـارـقـاتـ .. فـيـ لـجـمـ القـلـقـ الـحـالـ

وـ التـقطـيـعـ الـعـروـضـيـ هـذـهـ الـحـرـكـةـ إـيـقـاعـيـهـ هوـ :

فـاعـلـتـنـ فـعـلـاتـنـ (ـ فـ)

مـ فـاعـيلـنـ مـ فـاعـلـتـنـ مـ فـاعـيلـنـ

مـ فـاعـيلـنـ مـ فـاعـلـتـنـ مـ فـاعـلـتـنـ مـ فـاعـيلـنـ

مـ فـاعـلـتـنـ مـ فـاعـيلـنـ مـ فـاعـلـتـنـ فـاـ

وـ عـكـنـ مـلاـحـظـةـ المـفـصـلـ إـيـقـاعـيـ (ـ فـ) وـاضـحاـ فيـ وـسـطـ كـلـمـةـ (ـ المـحـدـ) بـحـيثـ يـعـزـلـهاـ

عـزـلاـ تـاماـ عـماـ قـبـلـهاـ عـلـىـ مـسـتـوـيـ كـلـ مـنـ إـيـقـاعـ (ـ الرـمـلـ) وـالـدـلـالـةـ، حـينـ جـعـلـ كـلـمـةـ

(ـ ثـيـابـ) بـجـرـدـةـ مـنـ مـضـافـهـاـ (ـ المـحـدـ) بـسـبـبـ خـضـوـعـهـاـ لـمـفـعـولـيـةـ (ـ الـوـجـدـ) الـذـيـ لـوـنـهـاـ عـلـىـ

مـسـتـوـيـ التـرـكـيبـ الـلـغـويـ. وـبـذـلـكـ تـحـوـلـ حـالـةـ الـقـوـةـ (ـ ثـيـابـ المـحـدـ) إـلـىـ حـالـةـ ضـعـفـ

(ـ ثـيـابـ بـلـاـ مـحـدـ) بـسـبـبـ اـخـصـارـ كـلـمـةـ (ـ مـحـدـ) وـزـنـيـاـ فـيـ إـطـارـ المـفـصـلـ إـيـقـاعـيـ (ـ فـ) الـذـيـ

عـطـلـ فـاعـلـيـةـ المـحـدـ.

وهو ما مهد إلى تغير الدلالة تغيراً أساسياً بعد ذلك في جملة (وائل التطوس في فمي شعراً) قبل عودتها مرة أخرى إلى حالة القوة والتحدي في الجمل التي تلي ذلك، ابتداء من الفعل (مازلت الفتى البدوي) وانتهاء بجملة (فيلجم القلق الحال) وكلها جمل وأفعال ذات دلالة خاصة على القوة والإصرار والتحدي. لذلك انتظمت كلها في سياق وزني واحد هو الوافر الذي توحى تفعيلته (مفاععلن) ذات المقاطع القصيرة والحركات المتتابعة في آخرها بالحيوية والنشاط النسبيين اللذين يعبران عن مكابرة المتنبي في تحمل الصعب لبلوغ المجد وملاقاة جدته المنتظرة.

إلا أن هذه الحالة من الحيوية والنشاط سرعان ما يتعورها شعور عميق بالخوف واليأس من احتمال عدم بلوغ المتنبي مأربه. لذلك بحد الحركة الوزنية الأخيرة في المقطع الثاني من القصيدة تنعطف بكمالمها وعلى مدى سبعة أسطر طويلة.. تنعطف على وزن الكامل الذي يمثل بتفعيله (متفاعلن) المترافقه ذات المقاطع والحركات الكثيرة مقلوب وزن الوافر الذي سبقه. فالتفعيلتان تمثل الواحدة منهما مقلوب الأخرى اذا أخذنا في الاعتبار تأثير الوتد الجموع (علن) في الكامل (متفاعلن) وتقديمه في الوافر (علن متفا = مفاععلن). وهذا ما عنده الزمخشري في قوله المشار إليه سابقاً حول علاقة الانشباك والانفكاك بين وزني الوافر والكامل والتي تدخل عنده في إطار ما أسماه "الشبكة الفلكلية". ولعل ذلك يفسر الانقلاب المفاجيء الذي آلت إليه في القصيدة حركة المقطع الثاني الوزنية دون مفصل إيقاعي وسيط منقلبة من وزن الكامل، لكي تفسح المجال واسعاً وبصورة هائية بعد ذلك إلى هذا الوزن (الكامل) حتى يحتل ما تبقى من بنية القصيدة الإيقاعية دون أدنى تدخل من أي وزن آخر. فقد احتل وزن الكامل النصف الثاني من المقطع الثاني وكامل المقطع الثالث من القصيدة ليكون بذلك قد احتل مساحة النصف الثاني من بنيتها الإيقاعية بأكمله، مع التذكير

بالمساحات المقتضبة والجمل القصيرة التي كان هذا الوزن يطل من خلاها متداخلاً مع وزن الرمل في المقطع الأول من القصيدة حسبما لاحظنا من قبل.

وإذن فإن الرمل والوافر والكامل تمثل الأوزان الثلاثة التي تشكلت منها بنية الإيقاع الثلاثية في قصيدة (سطور مفقودة.. من رسالة المتنبي إلى جدته) متوازية بذلك مع غيرها من الأبنية الثلاثية التي تم التطرق إليها، ومعبرة عنها في الوقت نفسه. وأية ذلك أن وزن الرمل الذي احتل المقطع الأول من القصيدة وهو المقطع الذي يمثل الطفولة وتذكر أيام الصبا الجميلة قد كان موضع تحاذب ونزاع بين وزنين متكافئين في قوتهما ويشكل كل منهما مقلوب الآخر كما لاحظنا، هما وزن الكامل (متفاعلن) الذي ظل يطل برأسه منذ بدايات القصيدة، وزن الوافر (مفاعلن) الذي حاول انتزاع المبادرة من الكامل في وسط القصيدة.

إلا أن الغلبة أخيراً كانت لوزن الكامل الذي طغى واحتل وحده، دون أية مشاركة من وزن آخر حتى وزن الرمل، النصف الأخير من القصيدة. وهو النصف الذي بدأ يميل فيه ميزان الرؤية الشعرية نحو حالة من التأمل والاستبطان واستكشاف المجهول.. الأمر الذي حول مكونات القصيدة وأبنيتها الثلاثية كلها إلى بنية رمزية، خاصة في المقطع الأخير منها.

أما المفصل الإيقاعي فقد لعب دور المحرك الحي لذلك التحاذب الوزني بين الوافر والكامل (الواقع والحلم) وتنازعهما على وزن الرمل (الطفولة) كما كان المفصل الإيقاعي يمثل اللحمة الحية بين سدى الأوزان الثلاثة، والمرکر الحي الذي يحرك البنية الإيقاعية في جملها وبخاصة في مواضع حيويتها ذات الأبعاد الثلاثية. لذلك فإن المفصل الإيقاعي في ذلك، وهو الغائب الحاضر، يتوازى من الناحية الدلالية مع عبارة (سطور مفقودة) التي تضمنها عنوان القصيدة وكانت مركز الحيوية فيها على صعيد الأبنية الثلاثية كلها حسبما حاولنا إيصاله في هذه الدراسة. وعلى ذلك وجدنا البنية

الإيقاعية في قصيدة الشاعر إبراهيم أحمد الواي، بجميع مكوناتها وميزاتها، موظفة على خير وجه لخدمة البنية العميقة بجميع أبنيتها الثلاثية المتشابكة في القصيدة. وهذا ما جعلنا منذ البداية نؤكد على أهمية عدم التسرع والاستسهال في الحكم على "مواضع الاضطراب الوزنية" أو ما يbedo كذلك للوهلة الأولى في القصيدة. وهو الحكم الذي لا شك أنه سيحرم القارئ المتسرع من التمتع بكل هذا الشراء الدفين.

النص الشعري سطور مفقودة من رسالة المتبي إلى جدته

لا كان هذا الشوق	يسُعُل في كهوفِ الغَيْبِ	ربما..
لا ارتعدت فرائصه	كالشيخ العتيق !	لو رمد الغيم
ولا كان الوصال..!!	لُون الوجُدُّ	حفون الفجر
***	ثَيَابَ الْمَحْدُودِ	أو أرجى المدى الشوان
أواه.. لو تدررين	وأَنْتَلَ التَّطْوُسُ فِي فَمِي شِعْرًا	أشواقِي إليك
يا أمي التي تخنو كما أقسوا	وَمَا زَلْتُ الْفَتَنَ الْبَدْوِيَّ	وضيع السفر الطريق..
وتشرب كأسها العفو	يُشْهَدُ مِنْ حَدَارِ الضَّوءِ	ربما عدت صبياً..
في فرح	تَأْسِرُهُ الشَّمْوَسُ الْمَارِقَاتِ	أَرْشَفُ الْأَحَلَامِ
وتربق فارسا	فِيلِجَمِ الْقَلْقِ	مِنْ عَيْنِيكِ
يأتي على كف الرياح..!	الْمَحَالِ	أَسْتَلْقَى عَلَى العَشَبِ النَّدِيِّ
أواه لو تدررين	لَوْ...	فَلَا أَفِيقُ..!
مات الشوق..	سَاحِنَتُ الْأَقْدَامِ	آه.. يَا أَنْتَ الَّتِي
خان الليل مخدعه	فِي وَحْلِ التَّمْلُقِ وَالْخَنْوَعِ	تَبْقَيْنَ مَا بَيْنَ ضَلَوْعَيِّ
فما ولد الصباح..!!	أَيْسَقَرُ بَنَا السُّؤَالُ؟!	شَهْقَةُ أَخْرَى
آتيك..	أَوْ غَيْرَ التَّارِيخِ	وَأَقْمَارًا تَنَامِي
قبل الموت	وَجْهَ الْأَرْضِ	مِنْ جَبِينِ الْأَفْقِ

بعد الموت	فانساقت جموع الجند	في نهر مساءاتي
أو تائين في وجع القصيدة	خلف الشعر	فيصتلُّ البريق..!
في احتضار الشوق	واندثر الزوال	رعا.. ألقاك
في رحم الجراح !!	هل يستقر بنا الشؤال ؟!!	وعداً نائماً يستفزُ الصحوَ