

قراءة دلالية للبنية النصية في قصيدة

"سطور مفقودة من رسالة المثني إلى جدته"

علوي الهاشمي *

مُقدِّمة

نتناول في هذه الدراسة بالتحليل نصا شعريا حديثا، من خلال توظيف شخصية تاريخية، هي شخصية المتنبي، توظيفا دلاليا فنيا، يعني على الصعيد المنهجي بتفكيك مكونات النص ووحدهاته 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 الحدائثي والتراثي وكأنهما وجهان لحقيقة واحدة متكاملة. وسأبدأ الدراسة بهذه الفرضية التي التمعت في تخيلتي وأنا أحاول تفكيك النص موضع الدراسة، مرتبطة بمقولة نظرية غاب نصها

* 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 شخصيا، نظرا لما تقوم به من عقد الصلة بين النص الشعري والشكل الهندسي. كما أنها تساعد هذه الدراسة على اجترارها خيارها المنهجي المناسب 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، تذكرتها على نحو ملح وأنا أقوم بقراءة قصيدة الشاعر السعودي إبراهيم أحمد الوافي "سطور مفقودة.. من رسالة المتنبي إلى جدته"، وقد تهيا لي وفقا لتلك المقولة/ الفرضية أن القصيدة عبارة عن مجموعة من المثلثات أو الأبنية الثلاثية، إذا جاز التعبير، تتحرك جميعا وتدور حول مركز واحد خفي هو العلاقة الرمزية المتقاطعة بين ضمير المتكلم (المتنبي = الشاعر) وضمير المخاطب (الجددة = الأمة وقيمها الحضارية)، في حين تمثل الرسالة (القصيدة = الصورة البيانية المثلى) نقطة التقاطع بين الطرفين المذكورين بدلالة كل منهما الرمزية. وهذا يعني أن المركز الذي تتمحور حوله الأبنية المثلثة هو الآخر ذو طبيعة ثلاثية تتمثل في المتنبي والجددة والرسالة وهو ما يخنزله 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.

تبدو دلالة الغائب/الحاضر أو المسكوت عنه الذي تمثله عبارة (سطور مفقودة) في عنوان القصيدة، بالإضافة إلى كونها دلالة مركزية لجميع مثلثات القصيدة كما أشرت، فهي كذلك ذات سطوة على مساحة واسعة من رؤية الشاعر في مجمل تجربته الشعرية، إلى الحد الذي يمكن أن يكون طغيانها ملمحا أسلوبيا مميذا عند الشاعر،

- ما انتحله الرواه من شعر أبي فراس الحمداني
 - نقوش مجهولة فوق حصن عمورية
 - رسالة لم تكتب من سيف الدولة الحمداني إلى أبي الطيب المتنبي
 - ما أختلسه الحائك من خيوط خيمة العامرية
 - هوامش شايبة أغفلتها الطباعة.
 - ما نسيته جدتي من حكاية بنت النعمان.
 - سطور مفقودة من رسالة المتنبي إلى جدته.
 - ما لم يحفظه الرواة من شعر عنتره العبسي.
 - أوراق مجهولة من ملف النابغة الذبياني لدى النعمان بن المنذر.
- ولكن كان كل عنوان من هذه العناوين ينضح بما فيه من دلالة الارتباط بالمسكوت عنه، وبخاصة الشعري فيه، عبر كلمة أو فعل مثل (ما نسيته، ما لم يقله، ما لم يكتبه، ما لم يحفظه، مفقودة، مجهولة، ما اختلسه، أغفلتها)، فأنبقية العناوين، بما في ذلك عنوان المجموعة (سقط سهواً)، جميعها لا تخلو مما يشير أو يوحى بهذه الدلالة.
- وهذا ما يجعلنا نطمئن إلى أن اتخاذ هذه السمة الأسلوبية الغالبة في شعر الوافي مفتاحاً لدراسة واحدة من هذه القصائد، إختيار منهجي سليم. أما إختيارنا لقصيدة المتنبي، دون غيرها، موضوعاً لهذا البحث، فيمكن تلخيصه في النقاط التالية:
- دوران شخصية المتنبي، أكثر من سواها من الشخصيات التراثية، وإحتلالها ثلاثة عناوين لنصوص شعرية مستقلة، بالإضافة إلى تخيلها في نسيج بعض النصوص الأخرى من مجموعة الشاعر الأخيرة (سقط سهواً) وقصائد مجموعتيه الأولى والثانية.
 - يبدو أن شخصية المتنبي، 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

وأول ما يمكن ملاحظته من هذه الأبنية بنية النص السردية التي يمثلها ثلاثة ضماير لغوية اثنان منها يتسمان بالبروز والوضوح هما: ضمير المتكلم الذي هو لسان حال المتنبي وضمير جدته الذي يخاطبه المتنبي. وما بين الضميرين يتحرك ضمير لغوي ثالث يتسم بالتخفي ويصل بين الضميرين الآخرين ليلعب دور الوسيط أو دور الرسالة التي لم تصل إلى جدة المتنبي إلا وقد أقعدها مرض الموت. إن هذا الضمير الخفي هو ضمير الشاعر الذي كان يقرأ في الظل تلك (السطور المفقودة) من رسالة المتنبي إلى جدته. وهو الضمير الذي يؤطر مجمل صورة القصيدة بعنصر السردية ويقوم باستنطاق دواخل شخصية المتنبي وعاطفته الجارحة تجاه جدته. وكون ضمير الشاعر هنا وسيطاً بين الضميرين اللغويين (المتنبي 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 البينيتين السابقتين إلى عناصر موحية أو إيحائية، أي إلى رموز، وتتكون هذه البنية الإيحائية من ثلاثة عناصر هي (الرسالة/الشاعر/النص). فبمجرد افتقارنا 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 (المتنبي) صورة رمزية للشاعر، والجدة المخاطبة صورة رمزية للمتلقي أو الأمة. وتظل هذه البنية الإيحائية قادرة على توليد المزيد من العناصر الرمزية من رحم العناصر الثلاثة الأساسية. فالشاعر يصبح فارساً وعاشقاً والرسالة/القصيدة تغدو حالة عارمة من الشوق المحتضر والمتلقي أو الأمة تتحول إلى رحم يلد الجراح على النحو الذي يصوره المقطع الأخير من القصيدة.. هكذا:

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

-٢-

وتتجلى أبرز أبنية الشكل الخارجي وأسطها وأكثرها وضوحا، في هيكل القصيدة العام الذي توزع على مقاطع ثلاثة تفصل بينها علامات طباعية واضحة. وباستنطاق هذه المقاطع الثلاثة دلاليًا، 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 المفقود.. لذلك كثرت كلمة (ربما) في مطالع الجمل التي أسست مفاتيح هذا المقطع النوستالجي (الحنيني) المفعمة ومفرداته بأجواء الحنين والأحلام والأشواق والوعود.. وكلمة (ربما) هذه التي تفيد التقليل توحى بالتحسر على وطر من حياة المتنبى لا يعود، خاصة حين تجيء مقترنة بأداة (لو) التي استعملت هنا للتمني والطلب:

ربما..

لو رمد الغيم جفون الفجر..

أو أزجى المدى النشوان أشواقي إليك

وضيع السفر الطريق..

أرشف الأحلام من عينيك

أستلقي على العشب الندى

فلا أفيق

أو تجيء (ربما) مقترنة بأحد أسماء الفعل التي تفيد التأوه والتحسر في بقية المقطع

الأول.. هكذا :

آه.. يا أنت التي تبقين ما بين ضلوعي

فانسأقت جموع الجند خلف الشعر..

واندثر الترال !؟

هل يستقر بنا السؤال !!؟

لا كان هذا الشوق..

لا ارتعدت فرائصه ولا كان الوصال

ويعثل المقطع الثالث من القصيدة الزمن التراجيدي، إن صحت التسمية، الذي يتصادم فيه زمن الماضي بأحلامه الوردية، حيث كانت تطرزها الجدة بوجودها القوي وحنانها الغامر مع زمن الحاضر بقسوته وخوفه واضطرابه، و كانت الذات (ذات المتني) تواجه الواقع وحدها بسبب غياب الجدة والابتعاد عنها. وهذا التصادم بين الزمنين في المقطع الثالث والأخير من القصيدة جعل ضفيرة المقطع تقوم على تمازج وتداخل بين ثلاث حالات تتصل بالماضي والحين 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 ميدانا لصراع مريـر بين حالي الأمل والأمل يصعب معها فصل الواحدة عن الأخرى. وهو ما جعل أيضاً الجدة المخاطبة في هذا المقطع رمزا للأمة وواقعها كما جعل الذات المتكلمة (المتني) رمزا للشاعر أولا و للإنسان 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 وجع القصيدة).

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

على التحولات الإيقاعية الناتجة عن المزج بين تفاعيل عدد من الأوزان المختلفة على المستوى العروضي. ويصل هذا المزج حدا يوهم بالوقوع في الاضطراب الوزني، أو هو كذلك عند من لا يميزون 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 يميز هذا النوع من الخروج على بنية النظام التقليدي فإنه يفسر هذه الظاهرة ويبحث لمظاهرها عن وظائف فنية تتصل بدلالات النص، كما يعتبرها مميزاً أسلوبياً أو ملمحاً خاصاً من ملامح الإبداع الفني بدلاً من اعتبارها مجرد اضطرابات وزنية وأخطاء عرضية.^٥ وتبقى هذه الوظيفة الفنية المتصلة اتصالاً بنيوياً بدلالة النص هي المعيار الحاسم بين الخطأ الوزني كمظهر سلبى و "الخطأ" الوزني كمظهر إيجابى ومميز أسلوبى ذى وظيفة دلالية. وهنا يتدخل نوع النقد وثقافة الناقد وذائقته ورؤيته المنهجية فى النظر إلى هذا الحد الفاصل بين الخطأ و "الخطأ" وفى الفصل والتفريق بين الخطأين وعدم اعتبارهما شيئاً واحداً كقطع الموت فى بيت المتنبي القائل:

فقطع الموت فى أمر حقير كقطع الموت فى أمر عظيم

وإذا كانت "المغامرة" جزءاً صحيحاً من تكوين الناقد الجديد، مثلما هى جزء من تكوين الشاعر الجديد، فإن تمحيص الفوارق بين الحجارة والنجوم أمر ضرورى يتجاوز به هذا الناقد دور التقليدي الكسول الذى يكفى بلعن الحجارة حين تتعثر قدماءها على طريق النقد، عكس الناقد النشط الخيال الذى لا تمنعه هذه الحجارة من التحديق فى نجوم السماء البعيدة، حين يقوم باستخدامها فى الارتقاء عليها، لتحقيق ذلك الهدف بدلاً من التعثر بها ولعنها. وكما قال المتنبي ممهداً لبيته السابق:

^٥ يمثل الجانب الأول أكثر الباحثين فى عروض الشعر العربى من التقليديين. أما الجانب الثانى فيمثل عدد من الباحثين والنقاد الجدد من أمثال الدكتور كمال أبو ديب فى كتابه (فى البنية الإيقاعية للشعر العربى) و(جدلية الحفاء والتجلى) وصاحب البحث فى كتاب (السكون المتحرك) انظر الجزء الأول.

يتغلب على هذا الرتب " . وهذا ما تحقق تدريجيا بالفعل، حتى صار عند شعراء المراحل المتأخرة أمرا لا مناص منه، فراحوا يكسرون رتبة النظام التفعيلي الواحد، بتنويعه وفتح دائرته لعدد كبير من المظاهر الإيقاعية المختلفة منها مظهر المزج بين تفاعيل الأوزان المختلفة، في مواضع ملحوظة من القصيدة. وهو الأمر الذي نتجت عنه ظاهرة طريفة على مستوى الإيقاع الشعري الحديث لاحظناها ورصدنا ملامحها بتوسع في الجزء الأول من كتابنا (السكون المتحرك) ونعني بها ظاهرة ما أسميناه (المفصل الإيقاعي).^٧ وهو سبب خفيف أو مقطع طويل أو قصير أو غير ذلك ناتج عن احتكاك تفاعيل الأوزان المختلفة بعضها ببعض 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 والنفسي بحيث يصبح الإيقاع الصوتي صدى للمعنى كما يقول الشاعر بوب.^٨

تكون قصيدة إبراهيم الوافي إيقاعيا من مزج تفاعيل ثلاثة بحور وزنية هي الرمل والوافر والكامل. والتفاعيل هي (فاعلاتن ومفاعلتن ومتفاعلتن) 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 ومما له دلالة خاصة في هذا المقام أن الدكتور إبراهيم أنيس نفسه حاول مرة في أحد أبحاثه المبكرة إرجاع جميع تفاعيلات الشعر العربي إلى تفعيله الرمل (فاعلاتن) إذ رأى أنه يمكن من خلال هذه التفعيلة الاهتمام إلى بقية التفاعيلات الأخرى، وذلك بعد إجراء بعض التغييرات البسيطة في واحد من مقاطعها القصيرة والمتوسطة والطويلة،

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

^٨ الزبايث درو "الشعر كيف نتذوقه".

^٩ راجع كتاب الدكتور إبراهيم أنيس "موسيقى الشعر".

إن القصيدة — كما لاحظنا — مكونة هيكلية من ثلاثة مقاطع يتصل أولها من حيث مضمونه بمرحلة الطفولة وتذكر أيامها والتحسر على زمنها المفقود في حضانة الجدة الحانية. وقد أدى وزن الرمل بتفعيلته السلسلة الراقصة الدور الرئيسي في التعبير عن أحاسيس المتنبي خلال هذه المرحلة. إلا أن التعبير عنها ليس عودة حقيقية لها، بل هو التفات من الشاعر نحوها اقتضته 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 تخللته بضع تفعيلات من وزن الكامل تذكر بحالة التنغيص التي يعيشها المتنبي في واقعه وهو يتلفت نحو طفولته:

١- ربما..

لو رمد الغيم جفون الفجر..

أو أزجى المدى النشوان أشواقى إليك

وضيع السفر الطريق..

٢- ربما عدت صيبا..

أرشف الأحلام من عينيك

أستلقي على العشب الندي

فلا أفيق

وهنا نلاحظ كيف أن وزن الرمل المعبر عن نشوة روح المتنبي بتذكر صباه الأول، لم يستمر به الانتظام 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 وعمقا، في التعبير عن مأساة المتنبي الراهنة، بقلب العلاقة بين الدال ومدلوله، حين يكون الطريق هو الفاعل والسفر

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 وأقمارا تنامى.. من جبين الأفق

في نهر مساءاتي فيصطك البريق.

والطريف أن إيقاع هذه الحركة كله جاء مضطربا على وزن الرمل، دون أي تدخل من وزن الكامل هذه المرة. ولعل ذلك عائد إلى استقرار الحالة الشعورية على وتيرة واحدة مصدرها الرغبة العميقة في التعبير والتنفيس عن الوجد المكبوت بسبب تذكر المتني لجدته البعيدة والخوف من عدم ملاقاتها مرة أخرى. لذلك تصدرت (آه) هذه الحركة، دون سواها من الحركات الثلاث التي تصدرتها كلمة (ربما) في مقطع القصيدة الأول كله.

كما قد يكون مجيء هذه الحركة مضطربة كلها على وزن الرمل الصافي دون أية مزاجية مع تفاعيل وزن آخر مثلما هو الأمر في حركات المقطع الأخرى، دليلا 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 التأوه (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

يستفز الصحو..

يسعل في كهوف الغيب كالشيخ العتيق

يسـ/تفز الصحو/

يسعل في كهوف الغيب كالشيخ العتيق!

تن/مفاعيلن

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن ففا

وتتكرر هذه الظاهرة نفسها في بداية المقطع الثاني من القصيدة مع وجود المفصل الإيقاعي (فا) بارزا وحادا وحاسما بين وزن الرمل الذي أخذ في التقلص التدريجي، ووزن الوافر الذي أخذ يتسع نسبيا.. هكذا:

لوّن الوجد.. ثياب المجد

وانثل التطوّس في فمي شعرا

ومازلت الفتى البدوي يشهق من جدار الضوء

تأسره الشمس الحارقات.. فيلجم القلق المحال

والتقطيع العروضي لهذه الحركة الإيقاعية هو :

فاعلاتن فعلاتن (فا)

مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن

مفاعلتن مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن ففا

ويمكن ملاحظة المفصل الإيقاعي (فا) واضحا في وسط كلمة (المجد) بحيث يعزلها عزلا تاما عما قبلها على مستوى كل من الإيقاع (الرمل) والدلالة، حين جعل كلمة (ثياب) مجردة من مضافها (المجد) بسبب خضوعها لمفعولية (الوجد) الذي لوّنها على مستوى التركيب اللغوي. وبذلك تتحول حالة القوة (ثياب المجد) إلى حالة ضعف (ثياب بلا مجد) بسبب انحصار كلمة (مجد) وزنيا في إطار المفصل الإيقاعي (فا) الذي عطل فاعلية المجد.

بالمساحات المقتضبة والجمل القصيرة التي كان هذا الوزن يطل من خلالها متداخلا 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 المتنبى إلى جدته) متوازية بذلك مع غيرها من الأبنية الثلاثية التي تم التطرق إليها، ومعبرة عنها في الوقت نفسه. وآية ذلك أن وزن الرمل الذي احتل المقطع الأول من القصيدة وهو المقطع الذي يمثل الطفولة وتذكر أيام الصبا الجميلة قد كان موضع تجاذب ونزاع بين وزنين متكافئين في قوتهم ويشكل كل منهما مقلوب الآخر كما لاحظنا، هما وزن الكامل (متفاعلتن) الذي ظل يطل برأسه منذ بدايات القصيدة، ووزن الوافر (مفاعلتن) الذي حاول انتزاع المبادرة من الكامل في وسط القصيدة.

إلا أن الغلبة أحييرا 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 التجاذب الوزني بين الوافر والكامل (الواقع والحلم) وتنازعهما على وزن الرمل (الطفولة) كما كان المفصل الإيقاعي يمثل اللحمة الحية بين سدى الأوزان الثلاثة، والمركز الحي الذي يحرك البنية الإيقاعية في مجملها وبخاصة في مواضع حيويتها ذات الأبعاد الثلاثية. لذلك فإن المفصل الإيقاعي في ذلك، وهو الغائب الحاضر، يتوازي من الناحية الدلالية مع عبارة (سطور مفقودة) التي تضمنها عنوان القصيدة وكانت مركز الحيوية فيها على صعيد الأبنية الثلاثية كلها حسبما حاولنا إيضاحه في هذه الدراسة. وعلى ذلك وجدنا البنية

بعد الموت	فانسقت جموع الجنند	في همر مساءاتي
أو تأتين في وجع القصيدة	خلف الشعر	فيصتكُ البريق...!
في احتضار الشوق	واندثر التزال	رعباً.. ألقاك
في رحم الجراح !!	هل يستقر بنا الشؤال !!!	وعداً نائماً
		يستفزُّ الصحو