The Quarterly Journal of Lisān-i mubīn
(*Research in Arabic language and literature***)**
Print ISSN: 2355-8002
Online ISSN: 2676-3516

Activist Poetry and Free Structure of Odes in Contemporary Iraqi Poetry: A Case Study of the Poetry Collections of Sennan Anton

Doaa najm Abdul Yemma Albosabl[1], Ibrahim Anari Bozchallouei[2]*, Mahmoud Shahbazi[3], Ahmad Omidali[4]

[1] PhD student, department of Arabic language and literature, University of Arak, Arak, Iran.
[2] Associate Professor of Arabic language and literature, University of Arak, Arak, Iran.
[3] Associate Professor of Arabic language and literature, University of Arak, Arak, Iran.
[4] Assistant Professor of Arabic language and literature, University of Arak, Arak, Iran.

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
02/10/2023
Accepted:
22/04/2024

ABSTRACT

Sennan Anton diverges from the traditional poetic meters adhered to by classical poets in his activist poetry, distancing himself from the conventional seas of poetry. In this structure, he articulates his poetic experience by exploring the visual aspects of poetry and utilizes poetic inspirations and symbolism to achieve a new poetic perspective. This approach allows him to express the dimensions of his contemporary life experiences. This research employs a descriptive-analytical method to elucidate the concept of activist poetry and its various cultural frameworks. Additionally, it exposes the structure of activist poetry odes in contemporary Iraqi poetry, specifically focusing on the technical aspects within three poetry collections of Sennan Anton: "A Rainbow Splattered with Wars," "One Night in All Cities," and "As in Heaven." The findings highlight the high frequency of rhythm in Sennan Anton's verses. The poet liberates himself from the constraints of meter, reflecting the involuntary aspect of his mind in expanding his thoughts through various geometric forms in his poetry, transforming it into a sort of verbal tableau. Numerous examples of rhymed, consecutive, and compound verses are evident in Anton's poetry. The diversity of poetic meters is apparent in Anton's work, as he departs from conventional poetic meters and prosodic constraints, characteristics of classical poetry.

Keywords: *Activist Poetry, Prose Ode, Contemporary Poetry, Sennan Anton.*

Cite this article: Abdul Yemma Albosabl, Doaa najm., Anari Bozchallouei, Ibrahim., Shahbazi, Mahmoud., Omidali, Ahmad. (2024). *Activist Poetry and Free Structure of Odes in Contemporary Iraqi Poetry: A Case Study of the Poetry Collections of Sennan Anton.*, Vol. 16, New Series, No.56, Summer 2024: pages:39-60.

DO: 10.30479/lm.2024.19391.3614

© The Author(s).
Publisher: Imam Khomeini International University

***Corresponding Author**:)
Address:
E-mail:

فصليّة لسان مبين العلمية
(بحوث في اللغة العربية وآدابها)
الترقيم الدولي الموحد للطباعه: ۸۰۰۲-۲۳۵۵
الترقيم الدولي الالكترونيكي: ۲٦۷٦-۳٥۱٦

جامعة الإمام الخميني الدولية
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY

شعر التفعيلة وتلقائية البناء الشعري في الشعر العراقي المعاصر أعمال سنان أنطون الشعرية أنموذجا

دعاء نجم عبداليمه البوصي[۱]، ابراهيم اناري بزچلوئي[۲*]، محمود شهبازي[۳]، احمد اميدعلي[٤]

[۱] طالبةالدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة أراک، أراک، إيران.
[۲] الأستاذ المشارک في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة أراک، أراک، إيران.
[۳] الأستاذ المشارک في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة أراک، أراک، إيران.
[٤] الأستاذ المساعد في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة أراک، أراک، إيران.

معلومات المقالة

نوع المادة:
مقاله محكمة

تاريخ الوصول:
۱٤۰۲/۰۷/۱۰
تاريخ القبول:
۱٤۰۳/۰۲/۰۳

الملخّص

وجد الشاعر سنان أنطون في شعر التفعيلة والشعر الحر تجاوز الجوانب الشكلية في نسج تجربته الشعرية التي يستخدم فيها إيحاءاته وتوظيف فن الترميز في رؤيته الشعرية الجديدة، بحيث يسقط الشاعر معطياته التراثية التي مثلت فيها ملامحه الخاصة، ويضفي عليها أبعاد تجربته الحياتية المعاصرة. إن هذه الدراسة وفق المنهج الوصفي-التحليلي تستهدف بيان مفهوم شعر التفعيلة، وإبراز الأنساق الثقافية المختلفة من خلال شعر التفعيلة، والكشف عن البناء الهيكلي للقصيدة في شعر التفعيلة العراقي وذكر التجليات الفنية التي رسمها الشاعر العراقي سنان أنطوان في دواوينه الثلاثة وهي «موشور مبلل بالحروب»، و«ليل واحد في كل المدن»، و«كما في السماء». من أهم النتائج التي خلص الباحثون إليها هي كثرة الظاهرة الإيقاعية الخاصة بالتكثيف اللفظي؛ وبالتالي تحرر الشاعر من الوزن في مواضع كثيرة، وتلقائية الشاعر في بسط الأفكار التي انعكست على الأشكال الهندسية لقصائده إذ جاءت بمنزلة الرسم البياني. ونجد أيضا في أشعاره نماذج عديدة للقوافي الثلاثة وهي المرسلة، والمتتابعة، والمركبة. واتسم الإيقاع لدى الشاعر بالتنويع في البحور الشعرية، مما يعكس تقلُّب حالاته المزاجية، وتباين دفقاته الشعرية، وجاوز الشاعر البحور الشعرية المعروفة إلى نظائرها الأعجمية، وتوسَّع في هذا الصدد، فتحرَّر من الأوزان في كثير من المواضع كما هي سمة رئيسة في قصيدة النثر.

الكلمات المفتاحية: شعر التفعيلة، قصيدة النثر، الشعر الحديث، سنان أنطون.

الاقتباس: عبداليمه البوصي، دعاء نجم ؛ اناري بزچلوئي ، ابراهيم؛ شهبازي، محمود؛ اميدعلي، احمد . (۱۴۰۳). شعر التفعيلة وتلقائية البناء الشعري في الشعر العراقي المعاصرأعمال سنان أنطون الشعرية أنموذجا، السنة السادسة عشرة، الدورة الجديدة، العدد العدد ستة و خمسون ، صيف ۱۴۰۳، ۶۰-۳۹.

المعرف الرقمي: 10.30479/lm.2024.19391.3614
الناشر: جامعة الإمام الخميني الدولية
حقوق التأليف والنشر © المؤلفون.

* - عنوان البريد الإلكتروني (للكاتب المسؤول): i-anari@araku.ac.ir

۱.المقدمة

أضحى الشعر العربي عند النقاد والأدباء العرب أرضاً خصبة لتحليله وإجراء المناهج النقدية الحديثة عليه كتجربة نقدية. وقد ظهر في العصر الحديث اتجاه الشعر الحر، وجاءت مبادئ تلك الحركة الشعرية لا تجد أدنى صلة بين الوزن والشعر، فالكلام يكون شعراً سواء أكان موزوناً أم لم يكن. بل عدَّ النثر لديهم أكثر شعرية من الشعر، فبدأ الحد الفاصل بين الشعر والنثر يتلاشى بصورة متدرجة، فكان شعر التفعيلة شكلاً أدبياً يمكن توظيفه كما شاء المبدع، فهي جزء من الإبداع الشعري الذي يضم عناصر جمال جوهرية، وبات هو الشكل الشعري الذي يضم كل ثائر وربما يعود هذا إلى طبيعة نشأتها المعتمدة على فكرة الرفض للشكل والسعي إلى التحرر مما يعني إدراك الشعراء لحاجتهم للتغيير من أجل التعبير عن قضايا جديدة، وكذلك لم يكن شعر التفعيلة ثورةً على العروض الخليلي بشكل كلي، وإنما هو اعتماد عليه بأسلوب مختلف، مما يثبت أهمية الأوزان التي وضعها الخليل، وعدم قدرة الشعراء على التخلي عنها في نظم القصيدة والمحافظة على موسيقاها. ومن هنا، فقد ترتب على الهيكل البنائي الجديد أن اتسقت الأوزان والقوافي مع العناصر المستحدثة، مما هو مرئي أو مسموع، فضلًا عن التنميط الشكلي للقصيدة الحديثة، مما لم يخلُ من دلالات غير لغوية، تتسق مع مضمون المقطع أو القصيدة.

يتناول هذا البحث منظوراً جامعاً بين التحليل الوصفي الجمالي والبُعد المرجعي الذي يشير إلى الواقع كل من المبدع والمتلقي معاً. إن قصيدة التفعيلة بوصفها أحد أطوار الشعر العربي الأكثر تقدماً تعكس حضورها في الوقت المعاصر من خلال أحد المنتمين إليها؛ ألا وهو الشاعر سنان أنطوان واخترنا ثلاثة دواوين «موشور مبلل بالحرب»، و«ليل واحد في كلّ المدن»، و«كما في السماء» لنقف من خلالهم على تحليل أدبي يبرز جماليات شعر التفعيلة. تنسج أهمية الموضوع من انتشار شعر التفعيلة في الأدب العراقي، والذي أصبح وجهة الشعراء والأدباء، مما فيه من الحرية من القيود والتقاليد القديمة في الشعر، ففيه تنويع عدد التفعيلات، وطولها وتشابهها في الأشطر؛ فلذلك هذه التغييرات في شكل الشعر لها أهمية كبيرة، فأصبح «شعر التفعيلة» ملاذاً يلتجئون إليه الشعراء وفقاً لحاجات العصر. وبناءً على هذا نستطيع من خلال بحثنا أن نجيب عن هذين السؤالين وهو ما تجليات الحداثة الشعرية وكيف تم توظيف شعر التفعيلة والإيقاع في نصوص سنان أنطون الشعرية؟ وينبثق عنه عدة تساؤلات فرعية كالآتي:

- كيف قام البناء الهيكلي للقصيدة في شعر التفعيلة عند سنان أنطون؟ كيف عبّر سنان عن الأنساق الثقافية المختلفة من خلال شعر التفعيلة؟

۱-۱. خلفية البحث

وقفت على الدراسات والأبحاث التي تناولت النقطة البحثية في موضوع دراستنا وهي شعر التفعيلة، لكنها لم تتطابق مع النقطة المكملة للبحث فلم يتناول أحدها شعر سنان أنطون وجاءت مرتبة بالأقرب لدراستنا كالآتي ومنها:

«شعر التفعيلة الحديث ومحله من الشعر العربي بمفهومه المجرد». هالة شفيق اللبان، (۲۰۱۹م) سعى هذا البحث إلى الكشف أن شعر التفعيلة صورة جزئية مصغرة من الشعر العمودي، ولعل الأقرب أن يعد من الشعر

العمودي؛ فهو لم ينقطع بمادته عن موسيقى الشعر العربي التقليدين وزناً وقافيةً، فشعر التفعيلة بمفهومه الثابت في عصرنا هو شعر عربي لكنه حديث الطراز، كالمُوَلّد لا تتبين في قسماته شبه أبيه وملامح أجداده، فنجده يجري على سننه في الخطأ والصواب، وفقاً لمقاييس الذوق العربي، وفي الجملة، فالخطأ في الأول خطأ في الآخر، إلا ما زال عنه خصوص محله كالعروض الجزء فإنه يخرج عن مفهوم الخطأ الحاصل إذا ما خلط الشاعر بين الأعاريض.

«المونتاج السينمائي في روايات سنان أنطون على ضوء آراء سرجى ايزنشتاين (رواية إعجام نموذجاً)». احمد عادل ساكي وآخرون (١٣٩٩). هذه الدراسة محاولة لإلقاء الضوء على المونتاج السينمائي في رواية "إعجام" وتحليلها وعبر التعريف بآراء هذه الشخصية وأفكارها ثمَّ معالجة أقسام المونتاج الطولي والإيقاعي والنغمي والذهني الموظّف فيها على ضوء نظرية ايزنشتاين والذي كان يرى أنَّ المشهد يجب أن يُبنى على مجموعة من الصدمات وأنَّ كلَّ قطع يجب أن يُثير خلافاً بين لقطتين حتّى يُنتج قفزة جدلية تُولد ردّة فعل عنيفة في ذهن المتفرّج، ليتسنّى لنا من خلالها التركيز على توظيف الكاتب الجانب الفلمي المرئي في روايته.

-ديستوبيا الموت في الرواية العراقية الحديثة رواية "وحدها شجرة الرمان" ل (سنان أنطون أنموذجا). جاسم نگارش وآخرون، (٢٠٢٣م). يقسّم هذا البحث الموت ودلالاته في رواية "وحدها شجرة الرمان" التي تتحدّث عن الموت بأشكاله المختلفة إلى ثلاثة محاور رئيسية: القتل بمحاور: -الاغتيال، وتصفية الحسابات، والاختطاف، ثم الجنون بمحاور: -القلق والخوف والحلم والإدمان، و-السجن كان محوره الأساسي هو الهروب من الوطن؛ كما استنتجوا في نهاية المطاف أنّ سنان أنطون وصف جميع الدلالات التي تختصّ بالموت من خلال "جواد" بطل الرواية، حيث كان يغسل الأموات ويصف طرقَ الموت التي تأتي بالجثث.

«تقنية الحلم وتحفيزها اللغوى فى رواية "وحدها شجرة الرمّان" لسنان أنطون» احمد عادل ساكي وآخرون (١٤٠٢). تسعى هذه الدراسة إلى ولوج عالم السرد في رواية "وحدها شجرة الرمّان" للروائي العراقي سنان أنطون لتتحسّس مطبّات اللاوعي فيه عبر دراسة التحفيز اللغويّ لأحلام الرواي الموظّفة في الرواية والتي تعكس خوائه النفسي أو شعوره بالقلق والخوف في وطنه الجريح. واستنتج الباحثون أنَّ المقاطع الحُلمية التي أوردها الكاتب تخدم حبكة الرواية، فهي لم تكن لتجسيد رغبات مكبوتة بل مهرباً نفسياً ومعادلاً موضوعياً في حياة البطل ومأساته، بالإضافة إلى أنَّ الكاتب قد وظّف أقسام التحفيز اللغويّ المتمثّلة في التّفتيت والاغتراب اللغويّين وأنواعهما في تقنية الحُلم وذلك لدوره الفاعل في بناء نسيج المقاطع الحُلميّة.

اتفقت بعض هذه الدراسات مع دراستنا في تناول دراسة قصيدة النثر أو شعر التفعيلة لكنها اختلفت في موضوع التناول وهو شعر سنان أنطون والتي ارتكزت عليه دراستنا.

۲. الإطار النظري للبحث

۲-۱. شعر التفعيلة

تمخض عن التحولات الإجتماعية والثقافية التي عاشتها الأمة العربية خلال النصف الأول من القرن العشرين ظهور جيل جديد من الشعراء كان نتاجهم الشعري ثورةً على التقاليد القديمة للقصيدة العربية، ودعوةً إلى التحرر من القيود، فظهرت أشكال شعرية متحررة من وحدة الوزن والقافية من خلال الحركة الشعرية المسماة «الشعر الحر» أو ما يسميه البعض «قصيدة التفعيلة». ولا شك كان لظهور قصيدة التفعيلة بشكلها الحداثي في نهاية السبعينات الميلادية وأوائل الثمانينات عظيم الأثر في استلهام التراث حيث عني أصحابها بتوظيف المعطيات التراثية في نتاجهم الشعري بصورة مكثفة حيث نجد الرموز التراثية أصبحت عنواناً لمجموعاتهم الشعرية، فأصبحت العلاقة بين الشاعر والتراث أكثر تفاعلاً وحيويةً يصبغ الشاعر معطياته بصبغة المعاصرة. (المعيقل، ۲۰۰۱: ٦٥)

فقد كانوا شعراء قصيدة التفعيلة حريصين على قراءة التراث واستلهامه في نتاجهم بما يتلاءم مع توجهاتهم الفكرية والفنية، وبما يتناسب مع ظروف عصرهم، واستطاع أصحاب القصيدة الجديدة بما يمتلكونه من عبقرية وموهبة وشعرية أن يفجروا ما في التراث من قيم وطاقات يمكن الإتكاء عليها في التعبير عن قيم العصر وقضاياه وكذلك التعبير عن أفكاره ومقاصده بأسلوب فني جديد لم تألفه الكتابة الشعرية من قبل.

وبدأ شعر التفعيلة أن يطأ أرض الشهرة بعد بزوغه في الوطن العربي متولداً في العراق ببدايته سنة ۱۹۲۱م، وانتشر في بغداد ابتداءً وكانت قصيدة «بعد موتى» والظاهر أنّ هذه القصيدة أقدم نصٍّ في الشعر الحرّ؛ لأنّها حينئذ لم تجزم بأقدمية النَّص، وبالفعل أثبتت الدراسات الأدبية بأن هذا النّص لم يكن أقدم نص، وإنما هناك ما هو أقدم منه إن لم يكن في نفس الحقبة الزمنية. (الملائكة، ۲۰۰۷: ۲۳-۲٤) ولا يخفى تأثر الشاعر بتجربة الشعراء المعاصرين في البلاد العربية والحركات التجديدية لكن يضاف لذلك عاملاً نفسياً كان له عظيم الأثر في نفوس الشعراء هو ما يعاني منه الوطن العربي من نكبات وانتكاسات سياسية والظلم بسبب الاستعمار دفعت بهم للدعوة إلى الثورة والتحرر فبرز في نتاجهم شعر الطبيعة الذي لا يُعدّ موضوعاً جديداً لكنّه ازدهر عند الرومانسيين، وكثير الحديث عن الغربة الروحية والمكانية والقلق النفسي والحيرة الشديدة، فبدأت تظهر بجلاء مظاهر التجديد في الشعر كملمح من ملامح الأدب العربي حيث أخذت القصيدة تبتعد عن المحسنات البديعية المتكلفة، وبرزت قصيدة التفعيلة والاعتماد على الإيقاع في بعض القصائد وليس على الموسيقى، والتصرف بالأوزان والقافية، ومن حيث المضمون أخذ الشعراء المجدّدين من أحداث الحياة المعاصرة وانفعالهم بها محوراً لإبداعاتهم. (الملائكة، ۲۰۰۷: ۲۱۰-۲۱۱)

۳. الإطار التطبيقي للبحث

۳-۱. تراتيب الجملة والتشكيل البصري

التشكيل البصري مصطلح يُطلَق على الأشكال الهندسية التي تتخذها مقاطع القصيدة في شعر التفعيلة، والتي تتفاوت فيها أطوال الأسطر الشعرية بما يناسب الدفقة الشعورية التي يشتمل عليها كلّ سطر. ويُعَدُّ التشكيل البصري في القصيدة من العلامات غير اللغوية فيها؛ لمناسبة (الأداء الشفهي)؛ إذ إن «جدل الأداء الشفهي والمكتوب المنبثِق من سمات الأداء الشفهي يفترِض نصَّين مختلفين لنص واحد: النص الشفهي والنص المكتوب، وقد تمخَّض عن الجدل الحاصل بينهما حيِّز كبير من التشكيل البصري الذي لجأ إليه الشعراء؛ من أجل إيصال الجزء المفقود من نصوصهم إلى المتلقي، كما هو واضح من الإهتمام بالتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث». (الصفراني، ٢٠٠٨: ١٤)

وتشير الفقرة إلى أنّ ترسيم شكل القصيدة وحدودها يرتبط بمضمونها؛ لدلالته على معانٍ تؤكد المضمون مع استقلاليتها بالإشارات إلى دلالات معينة، فيبدو النص وكأنه نصَّان: مكتوب ومرئي؛ بحيث يتمكّن المتلقي من استنباط تلك الدلالات؛ بواسطة ملاحظة الشكل الهندسي وما يشير إليه، فضلاً عن أطوال الأسطر الشعرية التي تتسق مع الدفقة الشعورية لدى الشاعر، ولئن كانت السيميائية تبحث في حدود ما وراء النص دلاليّاً؛ بواسطة بنية العلامات اللغوية (إيكو، ٢٠٠٥: ٤٦)، فإن التشكيل البصري يبحث عما ورائياته؛ بواسطة الشكل الهندسي للقصيدة.

من هنا، نقرر أنّ التشكيل البصري ذو علاقة وثيقة بالرسم الهندسي؛ كون التشكيل البصري بواسطة الرسم الهندسي ذا «خلفية إرجاعية تتمثَّل في فن التختيم في الشعر العربي القديم، والتختيم هو أن تصنع أبياتاً تكتب في شكل مختَّم تتقاطع أشطره، ويشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع في لفظة أو حرف واحد أو أكثر، إمّا مُصَحَّفاً، أو مختلف الضبط، أو باقياً في حاله». (المصدر نفسه: ٣٣)

وأشارت الفقرة أعلاه إلى أنّ التشكيل البصري موجود في الشعر العربي، بحيث يمكن القول: إنّه كلّ ما تمرّد على نظام الشطرين أو عمود الشعر العربي بشكله المألوف (الجرجاني، د.تا: ٣٤)، وهو ما وُجِد لدى الأندلسيين الذين ابتكروا: «السلسلة، والدوبيت، والقوما، والموشح، والزجل، وكان وكان، والمواليا، والموشحات والأزجال» (المصطفى، ٢٠٠٢: ١١١)، وجميعها مما يعتمد على تشكيل بصري يخالف النظام المعتاد لترسيم القصيدة العربية مما عرفه القدماء. وإذا تمثَّلنا الموشحات وجدنا أن الشطرين اللذين يمثِّلان المطلع يناسبان معاني الافتتاح، بينما أشطر الغصن تناسب عرض الموضوع، ثم القُفل (عواد، ٢٠١٤: ٣٣)، ويتكون من الشطرين المناسبين لختام المعنى، ومن ثم، فالتشكيل البصري معروف لدى القدماء، وليس بالأمر المستغرب على الشعر العربي.

بيد أنه يجب تقرير أنّ الشعر المغصَّن أو شعر التفعيلة ذو سمات فنية وشكلية خاصة؛ إذ يعتمد على تغصين الأسطر الشعرية؛ لاعتماده على التفعيلة في المقام الأول، وهو المنحى الإيقاعي البديل لوحدة الوزن والقافية لدى القدماء، ويرتبط المضمون والإيقاع بالشكل؛ لتحرر القصيدة من القافية، وعدم تساوي التفعيلات في السطر الواحد، والإعتماد على الدفقة الشعورية لدى الشاعر، مما يلزم عنه ضرورة اللجوء إلى تشكيل بصري ذي شكل هندسي معين يتسق وعاطفة الشاعر، فتتمرأى دلالات النص أمام المتلقي بواسطة هذا التشكيل. والسؤال الذي يجدر بنا الإجابة عنه: هل التشكيل البصري في القصيدة متعمَّد من الشاعر، أم أنّه تلقائي وارد على غير ترتيب مسبوق من الشاعر؟

بناءً على ما أوردنا أعلاه، يميل الباحث إلى تلقائيته في أغلب المواضع، وعدم ترتيبه بصورة متعمدة من الشاعر؛ نظراً لنظام القصيدة نفسها التي تعتمد على عدد غير متساو من التفعيلات، فالعاطفة التي تتدفق في استجلاء معنى معين ليس بالضرورة أن تكون على نفس الدرجة من التدفق حال تناول معنى آخر، فضلاً عن أنّ شعراء التفعيلة ما كانوا ليهربوا من النظام المتوارث لترسيم القصيدة، فيقعوا في إسار الترتيب الهندسي المُعَدِّ سلفاً.

وإذا تأملنا قصائد (سنان أنطون)، محل الدراسة، لتأكد لنا عفوية الشاعر وتلقائيته في ترسيم القصيدة شكليّاً؛ بدليل أنه تحرَّر من الالتزام بالوزن في عديد من المواضع، كما أوردنا في المبحث السابق، وهو أدعى إلى هذه التلقائية، بحيث تتمرأى دلالات الشكل متسقة مع المضمون بصورة واضحة. من هنا، فإنّ التشكيل البصري في القصيدة، والشكل الهندسي الذي تأتي عليه مما يشير إلى دلالات بعينها لدى الشاعر، والتي تختلف باختلاف شكل القصيدة.

ومن التدرج التنازلي الناقص تصويره العلاقة بين شجرة وطاووس ملوَّن الريش، رمز به إلى الوطن والمواطن:

"فَيَتَساقَطُ رِيشُهُ عَلَى الرَّصِيف
وَيَدُوسُ عَلَيْهِ المَارَّة
سَيُطَأْطِئُ رَأْسَهُ
ثُمَّ يَتَلاشَى". (أنطون، ۲۰۱۸: ۸)

إذ نلاحظ تدرج الأسطر الشعرية أعلاه لأسفل تنازليّاً بحيث اتسق الشكل الهندسي مع مضمون الأسطر؛ إذ تناول الشاعر فكرة العلاقة بين الوطن (الشجرة) والمواطن (الطاووس)، والتقلبات الحياتية التي يمرّ بها الوطن، بحيث يصبح المواطن كالطّاووس الذي تساقط ريشه، وهو ما يلقي بظلاله على مضمون كل سطر أعلاه، فاستهل الشاعر المقطوعة بالسطر الأطول نسبيّاً، مما ناسب تساقط الريش مع كثرة التجوال على الرصيف، وهو ما يوحي بطول نسبي مقارنة بعملية السقوط، ومن ثم، قلَّت مساحة السطر التالي؛ لتحقق النتيجة المتوقعة، وهو حالة الهزال التي أصابت المواطن العراقي، فأصبح عرضة لانتهاكات المارة الذين رمز بهم الشاعر إلى المعتدين من كل جنسيات التحالف.

ومع احتدام الشعور بالإنكسار، تناسب طول السطر الشعري الثالث مع طأطأة الرأس، فاستشعر المتلقي انكماشاً نفسيّاً لدى المطأطئ تناسب مع انكماش طول السطر، مما انتهى بالتلاشي، وهو ما ناسبه كلمتان فحسب، مع اعتبار دلالة حرف النسق (ثم) على الطول النسبي للفترة الزمنية، والتي ناسبت حالة التراخي والضعف الطارئتين على الطاووس؛ نتيجة لوطء المارة فوقه. ومن التدرج الصاعد لأعلى قوله:

"الشَّاعِرُ نُوحٌ آخَر
يُمْضِي عُمْرًا بِأَكْمَلِهِ
يَبْنِي سَفِينَةً مِنْ كَلِماتٍ
يَحْشِدُها بِالاسْتِعاراتِ وَالغُيوم". (أنطون، ۲۰۱۸: ۱۵)

وقد تناسب الشكل الهندسي للأسطر الشعرية مع بناء السفينة الوارد بها، مما تمثَّل فيه الشاعر نفسه وكأنه (نوحٌ) جديد، إلا أن طبيعة سفينته ليست من الخشب أو المعدن كما جرت العادة، بل من كلمات محتشدة بالاستعارات والغيوم. ونلمح ثمة تعادلاً استهلاليّاً في التشكيل البصري للسطرين الأولين؛ كونهما تناولا الفترة الأولى التي يجد فيها الشاعر من أجل البناء، وامتد الطول نسبيّاً في البيت الثالث الذي تناول المرحلة الفعلية للبناء، والذي يحتاج إلى جهد فعلي لإبراز ما تمناه الشاعر على أرض الواقع، وفيه إسقاط على الواقع المعيشي لبني جلدته من العراقيين. وجاء السطر الأخير مما امتد فيه طول السطر؛ لمناسبة الحشد، وتنوع ماهية المحشود على النحو الذي أشارت فيه الاستعارات إلى فن الكلمة والشعر، بينما أشارت الغيوم إلى النهاية المتوقعة؛ إذ لن تبحر السفينة من دون أن يأتي الطوفان، في إشارة إلى اليأس من حراك الجماهير على أرض الواقع. يقول سنان أنطون في حديثه عن أسرى الحرب العراقية الإيرانية:

"صَمْتُهُ مِظَلَّةٌ تَحْتَ الزَّغارِيد
مَرَّ عبْرَنا إلى صَمْتِ غُرْفَتِهِ
كانَ العُودُ مُتَّكِئًا في الزَّاوِية
كَمْ انْتَظَرَتْهُ الأَوْتارُ في خَشَبِ عُزْلَتِها
لَكِنَّهُ لَمْ يَقْتَرِبْ
في اللَّيْل" (أنطون، ٢٠٠٣: ٨)

وقد تناولت الأسطر الشعرية الحالة النفسية الهزيلة التي عاد عليها الأسرى العراقيون من الحرب العراقية الإيرانية، وعدم قدرة أيٍّ منهم التكيُّف مع الحياة، ومعاودة أنشطته السابقة، مما تفاوتت فيه الأسطر الشعرية طولاً، فتعادلت السطور الأولى طولاً؛ لتناسب حالة التصحُّر النفسي التي أصابت الأسير؛ إذ تجمدت حياته طيلة سنوات الحرب، وامتد السطر الثالث ليناسب انتظار العائد، مع استعارة الإنتظار للعود الذي تركه قبل الحرب، وكأن الأوتار قد انتظرته، فقلَّ طول السطر لاستحضار اللحظة المسرودة في آنها، إذ اجتمع المفترقان مرةً أخرى وكأنهما غريبان. ومع تعاظم حالة النفور اللاإرادي بين الطرفين، إنكمش السطر قبل الأخير: لكنه لم يقترب، وامتدّ الزمن بالمتنافرين مما ناسبه اختزال التفصيلات في قوله: في الليل. واستمر الشاعر في وصف حالة الأسير العائد بعد حرب طويلة من دون إحراز النصر:

"سَالَ نَشِيجُهُ عَبْرَ الجُدْرانِ
أَيَّةُ لُغَةٍ سَتَشْرَحُ لِلعُودِ
أَنَّ ثَمانِيَ سَنَواتٍ
قَضَمَتْ

عَشْرَ أَصابِع". (المصدر نفسه: ٨)

وقد اتخذت الأسطر الشعرية أعلاه ما يقترب من الشكل المثلثي قائم الضلع، وتدرجت الأسطر لأسفل بما اتناسب مع حالة الإنهيار العام في القصيدة، واستهل الشاعر المقطوعة بأطول الأسطر مما اتّسق مع طول البكاء على سنوات العمر المفقودة، بينما تناقص السطر التالي؛ لاقتضاب الشاعر فيما سيحكيه للمحيطين عن مشاعره الحبيسة، واستمر السطر التالي في التناقص؛ للإشارة إلى فترة الحرب التي إختزل بها الشاعر تفصيلات الزمان والمكان، وما يهدف إلى البوح به، في حين جاء السطر: قضمت؛ للإشارة إلى النتيجة النهائية التي ناسبتها كلمة واحدة، واستطال السطر الأخير عن سابقه نسبيّاً؛ للإشارة إلى ضياع عقد كامل من دون فائدة. (ابراهيم، ٢٠١٢: ٨ ومابعدها)

إختار الشاعر فضاءً بصريّاً ذا دلالة معينة في المقطوعة، وعكس الشكل الهرمي الهابط هبوط وامحاء جميع فرص التعويض أمام الجندي، وهو ما برزت فيه العاطفة بشدة أمام المتلقي، وكأنها يراها في التشكيل البصري للأسطر الشعرية. أمّا الشكل الهندسي المضلع، فيكاد يتشابه مع نظيره المتعرج إلا أنّ الدفقة الشعورية فيه أكبر من السابق، يقول سنان:

"حَلَمَتُكِ
سَنواتٌ مُدَوَّرةٌ مِن الفَرَاولَة
وَلِساني
قَبِيلَةٌ مِن الأَصابِعِ اليَتِيمَة
تَقْرَأُ الحَلِيبَ النَّائِمَ
عَلَى قُبَّةِ مَعْبَدٍ وَثَنِيّ". (أنطون، ٢٠٠٣: ١٠)

إذ نلمح المقطوعة أعلاه وكأنها تبدو كمضلع متعدد الزوايا، وهو شكل هندسي يشبه الخط المتعرج السابق، إلا أن الدفقة الشعورية فيه تكون أكبر، على النحو الذي يناسب المعنى الذي يتناوله الشاعر؛ إذ تتعادل التفعيلتان في قوله: حلمتك - لساني؛ لبيان حالة التّلذذ لدى الشاعر بالارتواء من خير الوطن، والذي رمز له بالمرأة، فيما ينتظر هو وقبيلته الوصول إلى حالة الري المطلوبة، وتعادل السطران: الثاني والرابع؛ لتأكيد تلك الحالة إلى الإحتواء. وتكررت حالة التعادل الطولي بين السطرين الأخيرين؛ للتعبير عن حالة السكون الذي اتسق مع القراءة التي تتطلب الإسترخاء، في إشارة إلى حاجة الشاعر ومواطنيه إلى الاحتواء من الوطن، والارتواء منه لإشباع تلك الحالة النفسية المتلهفة على الشعور بالإستقرار.

ويبرز الشكل المثلثي في قصائد سنان بما يعكس حالة من الانحدار النفسي في القصيدة، وهو منحى متكرر في قصائده، لاسيما أن تناول الشاعر فيها أحوال المواطن العراقي الذي تناوشته الحرب، وأحداث العنف التي دمرت شعوره بالإستقرار، مما يمكننا أن نلمحه لدى سنان في قوله:

"فِي المَساء
تَنْحَنِي الأَعْمِدَةُ
تَبْحَثُ عَمَّا يَسْتَحِقُّ الإِضاءَة
لَكِنَّ الشَّوارِعَ مُكْتَظَّةٌ
بِالفَراغِ". (المصدر نفسه: ١٤)

ونلاحظ التشكيل البصري وشكل كتابة الأسطر الشعرية بصورة المثلث المتدرج إتساعاً لأسفل، بحيث استهل الشاعر المقطوعة بتقرير الزمن: في المساء، وازدادت إنحناء السطر الذي استطال نسبيّاً؛ ليناسب إنحناء الأعمدة، ثم ازداد إتساع السطر الثالث؛ للاتساق مع معنى البحث الوارد في الأبيات، وكأنّ الشاعر ونظرائه يبحثون عن الهوية المفقود، كحلٍّ لتلك الأزمة التي تطرحها الأبيات. ويبرز شكل المثلث قائم الزاوية في قصائد الشاعر بما يحيل على المحور الذي ينتظم الأحداث، بحيث تأتي جميعها متمركزة حوله، ويكثر ذلك في معرض التسريد الوصفي لحالات سقوط القتلى والجرحى على أرض العراق، فضلاً عن تقرير الشاعر تلاشي الرغبة في الحياة، وامحائها في نفوس العراقيين.

٣-٢. نظام التقفية في شعر التفعيلة و دور حرف الروي في الإيقاع

تباينت النظرة إلى القافية القدماء والمحدثين؛ نظراً لالتزام القدماء بعامود الشعر العربي، وتنميط البيت التقليدي في شطرين متساويي الوزن والقافية، في مقابل الشعر الحر، أو شعر التفعيلة، والذي اعتمد على التّحرر من القافية، والإلتزام بوحدة الوزن. والقافية، لدى القدماء، هي «الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري وتكون القافية كلمة واحدة». (مصطفى، ٢٠٠٢: ٩٠)

فأبيات «القصيدة، أيًّا كان عددها، يجب أن تكون كلها واحدة في وزنها أي من جهة عدد المقاطع والتفاعيل. فإذا كانت تفاعيل البيت الأول ثلاثة أو أربعة إلتزمت هذه التفاعيل بعددها في جميع أبيات القصيدة». (عتيق، د.تا: ٢٢) وقد غلبت على الشعر العربي القديم وحدة القافية والتزامها في جميع الأبيات كما غلبت عليه وحدة الوزن العروضي، ولا شك أنّ الرويّ أهم حروف القافية لتكراره بذاته مع حركته الخاصة. (الشايب، ٢٠٠٣: ٦٦)

وقد أورد البلاغيون القدماء ضوابطاً للقافية، من حيث اللفظ والمعنى، فذهبوا إلى أنه «مما يجب أن يعتمد في القافية ألا تكون الكلمة إذا سكت عليها كانت محتملةً لمعنى يقتضي خلاف ما وضع الشعر له مثل أن يكون مديحاً فيقتضى بالسكوت عليها وقطع الكلام بها وجهاً من الذم أو معنى يتطير منه الممدوح أو ما يجرى هذا المجرى». (ابن سنان الحلبي، ١٩٨٢: ١٨٢)

وذهب الخليل بن أحمد الأزدي، «في علم القوافي، إلى منع إعادة الكلمة التي فيها الروي تكريرها في بيت آخر، بشرط وقوع العوامل عليها سواءً اتفق معناهما كرجل وريجل أم اختلف كثغر الفم وثغر لما يلي دار الحرب. وسماه إيطاء، وجعله عيباً من عيوب القوافي وهذا يؤدي إلى سد باب كبير من البلاغة». (النواجي، ١٤٠٣ق: ٤٠)

ويبدو الأمر مختلفاً في قوافي الشعر الحر لاعتماده على التفعيلة كأساس للسطر الشعري، وهو ما يؤثر في شكل القافية ونوعها، بحسب ما أورد «السمَّان» في قوله: «فالقافية، في القصيدة لا تخل أن تكون مرسلةً (مختلفةً)، أو موحدةً أو متنوعةً بانتظام، أو متنوعةً بغير انتظام». (السمان، ١٩٨٣: ١٠٨)

٣-٢-١. أنواع القافية في الشعر الحر

تشير الفقرة السابقة إلى إعتبار عنصرين يحددان نوع القافية، هما: تكرار القافية، وعدد التفعيلات في الأسطر الشعرية للقصيدة أو المقطع، وهو ما عناه «السمان» بقوله: بانتظام. أمّا في العصر الحديث فقدتطور مفهوم القافية بتخفيف حدّة سطوتها، إذ أصبحت أحد عناصر بناء القصيدة وجزءاً من الإيقاع الموسيقى، الذي يساعد في بناء النص الشعري المعاصر، إذ يمكن تكراره متباعداً و تغييره مما يعطي الحرية أخرى للشاعر في بناء النص الشعري المعاصر الذي لم تبق فيه القافية موحدةً كما كان سائداً في القصيدة القديمة ورغم أنها ليست مفروضةً بقيودها القديمة على الشاعر، إلا أنّ الشاعر المعاصر لم يستطع أن يتخلّص نهائياً من القافية، فهي مازالت ماثلة ولها أهمية خاصة في الشعر الحديث ولكن بمفهوم آخر مغاير للمفهوم التقليدي. فأمّا القافية بالنظر إلى وجود حرف الروي من عدمه وارتباطاً بخصوصيات الإيقاع في الشعر المعاصر على وجه التحديد لها ثلاثة أنواع وهي: القافية المختلفة، أو المرسلة وهي القافية التي لا يتوحد فيها الروي في الأسطر الشعرية، والمتتابعة وهي التي يتكرر فيها الروي بشكل متتابع في سطرين أو أكثر، لينتقل الشاعر بعد ذلك إلى روي آخر. والمركبة، وهي القافية التي تكررت في البداية والختام وهي أنجح أنواع التقفية في الشعر الحر، حيث يبدأ الشاعر بقافية ثم يتركها ليعود إليها، وتظل تتردد في الأسطر الشعرية، ليجعل منها خاتمة لقصيدته. (الحنفي، ٢٠٠٦: ٢٢٠- ٢٢٤) ويمكننا أن نجد نماذج عديدةً للقوافي الثلاثة السابقة لدى «سنان أنطون»:

أ- القافية المرسلة:

من ذلك ما ورد في معرض تخيُّل الشاعر مشهداً لقطع رأسه، في إشارة للكبت والإرهاب الذي يعانيه العراقيون:

"ابْتَعَدُوا
دُونَ أَنْ يَنْظُروا وَراءَهُمْ
بَعْدَ سَاعاتٍ جاءَتْ الكِلابُ الجَائِعَة
تُشَمْشِم
فَقُلْتُ لَها: خُذِي حِصَّتَك
وَلا تُبْقِ شَيْئًا مِنْ جَسَدِي
لَكِنِّي تَوَسَّلْتُ إِلَيْها
أَنْ يَظَلَّ رَأْسِي هُنا
في قَعْرِ القَصِيدَة". (أنطون، ٢٠١٠: ٨)

اعتمد الشاعر على القافية المرسلة؛ إذ لم يكرر إحدى القوافي في المقطع الذي تناول حالة الإرهاب الفكري والجسدي الذي يعاني منه المواطنون في العراق، بحيث أشار قطع الرأس إلى ظاهرة العنف، فضلاً عن ظاهرة المصادرة على الحريات والإبداع الفكري، وهو ما أشبه التصفية الجسدية التي تنتهجه الجماعات الدينية المسلحة وغيرها من مروِّجي الإرهاب.

وقد اتسق الموسيقى مع الدلالات الصوتية لحرف الروي بالقافية، ومن ذلك إستهلال السطر الشعري باللفظ الذي انتهى به السطر السابق، أو بمعناه، على النحو الذي تأثر فيه الشاعر بالترصيع لدى القدماء في نظام البيت الشعري المتوارث، كقوله: خذي حصتك، واستهلال السطر التالي بمرادفه: لا تُبْقِ شيئاً، إذ اتسقت دلالة الحث على الاستزادة من إفناء الجسد بعد قطع الرأس مع دلالة التنوين الذي انتهى به السطر، وما في ذلك من إيحاء بالترنُّم أثناء الأكل، وهو ما يناسب الإتيان على الطعام بأكمله، ويعكس رغبة الشاعر في الزوال والإمحاء سريعاً من الدنيا، بحيث لا يبقى من جسده شيء، وتناسب كذلك مع التوسل في الإبقاء على الرأس، في الإشارة إلى أن حرية الفكر تعادل معنى الحياة لديه، ومن ثم، فهو لا يريد أن تفارق بلده ولو بعد الموت.

ومما ورد من القوافي المرسلة في ديوان (موشور مبلل بالحروب):

"مَطَرٌ أَزْرَق
يُحاوِرُ أُورْكِسْترا صامِتَة
في صَباحٍ بَعِيد
يَتَعَثَّرُ المايِسْترو
عَلَى سَلالِمِ مُوزارْت
تَنْدَلِعُ الفَراشاتُ
مِنْ أَوتارِكِ الصَّوتِيَّةِ
وَتَغْزو ذَاكِرَتي". (أنطون، ٢٠٠٣: ١٣)

وقد تناول الشاعر فكرة المحبوبة التي ترمز إلى العراق، مصدر إلهام الشاعر، وأشار المطر الأزرق الذي يحاور الأوركسترا الصامتة إلى حالة السكون المسيطرة عليه، بحيث لم تعد لديه الرغبة في التفاعل مع أي جديد، ومن ثم، فقد وردت القوافي مرسلة لا تلتزم تكرار أحداها بعينها؛ للتعبير عن الحالة النفسية المتثاقِلة لدى الشاعر الذي لا تثيره سوى ذكريات الحبيبة بصوتها الرخيم الذي يعالق مشاعره.

وتعالق الموسيقى مع الدلالة الصوتية لحرف الروي في قوله: مايسترو، إذ تناسب حرف الواو، بامتداد الضامّ لحركة الشفتين في التعبير عن ارتباط مهمة قائد الفرقة الموسيقية بقيادة فرقته، وجاء الجناس الناقص بين: أوركسترا- ماسترو، مما تعالقت فيه الحروف الأخيرة، فتصاعد النغم الموسيقي يشير إلى حالة التناغم المفترضة التي افتقدها القائد والفريق، وضاعف من الشعور بالتناغم الألف الممتدة صوتيّاً في (أوركسترا) بحيث تتناغم مع حرف الروي (الواو في قوله: مايسترو، وكأن الفريق يتحرك بإشارة من قائده صعوداً وهبوطاً، وهو ما افتقده الجميع، كون الأوركسترا (صامتة) بحسب ما أورد الشاعر.واقترن التكرار بالقافية المرسلة في قوله:

"تُلَوِّحُ السَّعْفاتُ مُوَدِّعَة
مَنْ شَبابِيكِ أُغْنِيَةٍ قَدِيمَة
عَن النَّهْر
قَبْل أَنْ تَخْتَنِقَ أَمْواجُه
بِالجُثَث
...
هُناكَ ما يَكْفِي اللَّيْلَة
حَتَّى لِأَشْباحِ الغَرْقَى
عَلَينا أَنْ نُخْرِجَ جُثَثَهُمْ مِن الأُغْنِيَة". (أنطون، ۲۰۱۰: ۲۲)

وفي بيان التكرار بالقافية المرسلة (العباسي، د.تا، ج۲: ۹۱)؛ حيث كرَّر الشاعر لفظ (الجثث) في المقطع، بحيث أحال إلى حالة من الفوضى والانفلات الأمني الذي أسفر عن وقوع كثير من الضحايا بين المواطنين، وورد اللفظ كقافية في موضعه الأول بالمقطع، واتسق مع حرف الروي (الثاء)، وهو حرف متفشٍّ لثوي يعبِّر عن الكثرة وانتشار القتل، فيما ورد اللفظ، في الموضع الثاني، متسقاً مع دلالة حرف الروي، في قوله: الأغنية، وكان للياء المنتهية بتاء التأنيث دلالتها في الإيحاء بالتوقف عما كان يجب استمراره؛ إذ حالت التاء دون الإشباع الصوتي لحرف الياء، وكأن لحن الأغنية قد انقطع إثر توالي إستخراج الجثث، بحيث لم يعد هناك مجال للإستمرار والانخراط في الغناء، مما يعكس تعكُّر المناخ أمام الإبداع، وتوقف القريحة البشرية التي تأتلف مناسبات السرور والفرح؛ لما قوَّض أركانها، فأحال المشهد كله إلى مشهد بائس حزين.وقد تكرر حرف الروي في قوله يصف الأقمار التي تسجل حوادث العنف بالصوت والصورة، فلا تعدو بالنسبة لها مجرد أرقام:

"وتُثْقِلُ كاهِلَ اللَّيْل
إِذْ تَقْطُرُ ظَلامًا
يَسِيلُ فِي المَساءِ مِن الشَّاشات
أَجْلِسُ أَمامَ وَاحِدَةٍ مِنْها
مَوْتٌ بِكُلِّ اللُّغات
فَبُرْجُ بابِلَ أَنْهارٌ
تَتَراكَمُ عَلَيْهِ الجُثَث
...
جِهازُ التَّحَكُّمِ صِنَّارَة
يَنْتَفِضُ خَيْطُها كُلَّ لَحْظَة
تَتَقَلَّبُ القَنَواتُ وَالجُثَث". (أنطون، ۲۰۱۰: ۲۷)

إذ تناول الشاعر قضية انتشار القتل في العراق، وهو منحى متكرر في شعره، وعدم اكتراث أحد للضحايا الذين يتزايدون يوماً بعد يوم، على النحو الذي بدا فيه المشهد قاتماً وكأنه ليل بهيم سال ظلامه، فغطَّى أرجاء الكون بأسره. من هنا، فقد بنى الشاعر الإيقاع على تكرار القافية في قوله: الجثث، وورد اللفظ في موضعه الأول قافية تشير إلى معنى الكثرة، وتتسق مع دلالة حرف الروي (الثاء) على نحو ما أوردنا أعلاه، فيما ورد اللفظ في الموضع الثانية كقافية تؤدي الدلالة نفسها؛ لتأكيد انتشار القتل، بحيث أصبح معتاداً بين العراقيين.

كذلك، وردت القافية المتتابعة في قوله: لغات–شاشات، وهو ما اتسقت فيه دلالة التاء المتطرفة مع دلالة السكون الذي ناسب الموت، مما أكده قوله: جهاز التحكم صنارة؛ للتعبير عن أنّ المسألة برمتها لا تعني سوى خبر مرئي بالنسبة للمشاهد الذي سرعان ما يدير جهاز التحكم؛ ليقف على مزيد من أخبار القتلى على القنوات الأخرى بلا اكتراث أو مبالاة بالأرواح التي فُقِدت في كل حادث من الحوادث المنقولة.

ب- ومن القوافي المتتابعة قوله:

"خَيْطٌ يَنْهَمِر
مِنْ عُيونِ الإِبْرَةِ
في سَوادِ اللَّيْل
يَتْعَبُ الشَّمْعُ
وَهْوَ يُحْصِي دَقائِقَهُ
خَيْطٌ تَرفو بِهِ الأُمُّ ثَوْبًا
...
مُنْذُ أَحَدَ عَشَرَ خَرِيفًا
ثَوْبٌ
لَنْ يَرْتَدِيَهُ أَبَدًا". (أنطون، ٢٠٠٣: ٤٢)

وتناولت المقطع فكرة تجهيز ما لن سيُلبس من الثياب؛ للإشارة إلى كثرة الضحايا، وارتفاع إحتمالية وقوع الموت، وحضور الأجل، قبل أن يرتديه صاحبه، ورمز الشاعر بالطفل المرجو له ارتداء الثوب بالمستقبل الذي يُرجى فيه الخير، وهو ما أكده قوله: منذ أحد عشر خريفاً، ومن ثم، فقد تعددت الألفاظ الموحية التي خدمت المعنى في المقطع.

برز الإيقاع الداخلي في تكرار الشاعر لفظ (ثوب)، وهو المحور الذي دار حوله المعنى؛ لأن عدم ارتدائه يشير إلى وقوع مكروه للطفل، فيما يعكس ارتدائه السلامة والإطمئنان للفرد والجماعة.

ونلاحظ وقوع اللفظ قافية في موضعين مختلفين، ووقع منوَّناً في الموضع الأول؛ لإفادة معنى الأمل في أن يرتديه الطفل؛ بالإنتقال من حرف الواو الساكن إلى الباء ذات الطبيعة الصلبة، والتي قلَّل التنوين من صلابتها، فأكسبها نغماً حالماً بأن يرتدي الطفل الثوب، في مقابل الموضع الثاني الذي خلا من التنوين، فانتقل المتلفظ من الواو الساكنة إلى حرف الروي: الباء الصلبة المجهورة (العكبري، ١٩٩٥: ٤٦٤/٢)؛ لمناسبة الإيحاء بارتطامات متتالية تعرَّض لها الطفل، وهو ما منعه من ارتدائه، وأكدت استطالة الزمنية (أحد عشر خريفاً) المعنى، مما حرص الشاعر

على إبرازه صوتيّاً؛ بالإيقاع الداخلي المتمثِّل في التكرار، وحرف الروي أو القافية التي اتسقت مع المعنى المقصود.ومن القوافي المتتابعة قوله:

"تَعِبَتْ مِنْ حَمْلِ النُّعوش
كَتِفا الرِّيح
فاتَّكَأَت
عَلَى جِذْعِ نَخْلَةٍ
سَأَلَها قَمَرٌ اصْطِناعِيّ
عَنْ وِجْهَتِها
تَمْتَمَ صَمْتُ عُكَّازِها:
بَغْداد
فَاحْتَرَقَت النَّخْلَة". (أنطون، ۲۰۰۳: ۲۵)

وتمثَّلت القافية المتتابعة في قوله: النخلة؛ إذ وردت مرتين في المقطع؛ كونها المحور الذي دار عليه المعنى؛ لاتخاذ الرِّيح إيّاها مسنداً تستند إليه بعد أن تعبت كتفاها من حمل النعوش. وورد اللفظ قافية في موضعين: الأول نكرة؛ لإفادة معنى العموم الذي يناسب التجاء المستنِد إلى أيّة نخلة، وهو ما اتسق فيه الإيقاع الداخلي، المتمثِّل في التكرار، مع حرف الروي (اللام) بما لها من رقة صوتية (ابن جني، ۲۰۰۰: ۵/۲) تناسب الراحة بعد التعب، مع تماهي الطبيعة الصوتية الحلقية للخاء مع معنى كثرة النخل، وإشارة تاء التأنيث، التي عبَّرت عن معنى الجنس، إلى اختيار إحداها عشوائيّاً؛ طلباً للراحة.

أمّا الموضع الثاني، فورد معرَّفاً بالألف واللام؛ للعهد الذكري، أي: للإشارة إلى النخلة المذكورة، وكأن الشاعر يسلط الضوء عليها؛ ليراقب المتلقي ردّ الفعل الوارد (الاحتراق) بعد أن علمت بتوجه الرِّيح قاصدة بغداد: محل الحروب والنزاعات والقتل، وهو ما فسر معنى الإحتراق بالإمحاء، وتضافرت دلالة حرف الروي (اللام) مع المعنى؛ إذ تناسبت رقته مع معنى الإمحاء والزوال والتلاشي، مما اتسق مع معنى الإحتراق الوارد.ومن ذلك قوله:

"خَطُّ الحُدُودِ المُمْتَدَّة
عَلَى أَرْضِ الحَنِين
بَيْنَ وَطَنْ لَمْ يَكُنْ
وَآخَرَ لَنْ يَكون
خَطٌّ
كُلَّما جَرَّتهُ الخَيال
هُنا (كَ)
تُعِيدُه يَدُ التَّارِيخ
إِلى هُنا". (أنطون، ۲۰۰۳: ٤٤)

واعتمد الشاعر على التكرار والجناس في التعبير إيقاعيّاً عن معنى التيه والغربة، وافتقاد الوطن، ومعاناة الشاعر بين اتجاهين متناقضين يتجاذبانه: التأريخ بما له من سحر والحاضر بما له من مرارة. وجاء تكرار خط مما ناسب

المعنى؛ إذ ورد في مستهَلِّ المقطع للإشارة إلى حنين الشاعر للوطن، مما اتسق مع حرف الروي للبيت: الدال المشددة، بما لها من طبيعة صوتية إنفجارية، وضاعف التشديد من دلالة الإتساع، وامتداد الخط من دون نهاية.

أما الموضع الثاني، فورد فيه اللفظ منفرداً في السطر الشعري، وكان لدلالة القافية: الطاء دلالة صوتية عكست التحجُّر والثبوت (الأندلسي، ١٩٩٨: ١٧/١)، بما للطاء من طبيعة صوتية مقاربة للتاء، وضاعف التشديد من استطالتها الصوتية مع الوقف الذي عبَّر عن معنى الحاجز والمانع، ومن ثم، عبَّرت القافية، في الموضعين، عن معنى ضياع الحلم، وتحطم الحنين على صخرة الواقع.

وجاء الجناس بين: هنا- هناك مما يعكس المفارقة بين الحالتين: حالة الحنين في مقابل حالة التوقف واستشعار الواقع، وهو ما أكده الشاعر بزيادة الكاف في الوضع الثاني للمفارقة بين الظرفين المكرَّرين، في إشارة إلى حالة الاغتراب التي يعاني منها الشاعر، وهو ما ألقى بظلاله على القوافي المقطع، والتي اتسقت مع المعنى العام الذي أراده الشاعر.

ج- ومن القوافي المركبة قوله:

"فَلْنُصَفِّقْ
بِهَيْكَلِ مِظَلَّةٍ تَحْتَرِق
نَسْتَقْبِلُ هذا المَطَر
ثَمَّ إِلَهٌ يَضْطَجِعُ عَلَى عَلَمِنا
لَكِنَّ الأُفْقَ بِلا أَنْبِياء
قَدْ يَجِيئونَ إِذا صَفَّقْنا
فَلْنُصَفِّقْ". (أنطون، ٢٠٠٣: ٦)

وبرزت القافية المركبة في استهلال الشاعر المقطع واختتامه له باللفظ نفسه: فلنصفق، والذي وقعت فيه القاف حرفًا للروي في الموضعين، وكان لطبيعتها الصوتية المطبقة (العكبري، ١٩٩٥: ٤٦٧/٢) أثر في تعزيز المعنى الذي طرحه الشاعر، وهو خلو الساحة من المنقذ أو المخلِّص الذي يتمناه العراقيون.

وتعددت الألفاظ الموحية ذات التأثير في المقطع، مثل: إله- يضطجع-بلا أنبياء، وهو ما ضاعف من الشعور بالخواء الفكري، وانعدام الأمل في إيجاد من يقود الجماهير على الساحة السياسية، أو من المنطلق الديني الذي يشير إليه قوله: أنبياء، مع ملاحظة ميل الشاعر إلى تسكين قوافي المقطع، وهو ما أوحى بفقدانه الرغبة في الكلام، واتكائه على محض الأمل في ظهور المنقذ، وهو معنى قصد إليه الشاعر في المقطع.ومما ورد على نسق القافية المركبة قوله:

"الرَّغْبَةُ
التِي تَعْتَرِينِي
فِي يَوْمٍ كَهَذا
لِأَنْ أَهْجُرَ هَذا الشَّكْل
وَأَصِيرَ غَيْمَة
أَوْ شَجَرَةً أَوْ قَصِيدَة

...

آخِرُ شَجَرَةٍ في غَابِة
لَمْ تَعُدْ غابَة
وَهُناكَ دَائِمًا شاعِر
يَتَأَمَّلُ المَشْهَدَ وَيُفَكِّر
بِالرَّغْبَة". (أنطون، ۲۰۱۰: ۳۵-۳۷)

وبدا الشاعر أعلاه يحاول الهروب من الواقع، ويتمنى أن يستحيل عنصراً من عناصر الطبيعة، ولما كانت هذه الرغبة مسيطرة عليه، ملحة على خاطره، فقد جاءت القافية مركبة؛ إذ ابتدأ الشاعر المقطع واختتمه باللفظ نفسه: الرغبة، مما أسهم في تصاعد وتيرة الإيقاع الداخلي المعتمد على التكرار، وناسب الموضوع المطروح، وهو التحول إلى شجرة أو غيمة، والتخلص من الشكل الآدمي الذي لم يعد يستهوي الشاعر، إشارةً لفقدانه الشعور بالآدمية، وأنّ الجمادات والمعنويات أفضل حالاً منه في جميع الأحوال، وهو ما استلهمه الشاعر من استقراء الواقع مما ورد في آخر القصيدة.

النتيجة

يُعَدُّ سنان أنطون أحد الشعراء المعاصرين الذين اعتمدوا على قصيدة النثر التي يبرز فيها شعر التفعيلة، وهو ما دارت عليه أغلب قصائد دواوينه الثلاثة حيث كثرت الظاهرة الإيقاعية الخاصة بالتكثيف اللفظي في شعره مما أدى إلى تحرر الشاعر من الوزن في مواضع كثيرة، أو بالأحرى تكثر في شعره الزحافات والعلل، ويفهمها المتلقي بتأمل دلالاتها من ثَّم يعتمد سنان أنطوان على إيراد ألفاظ قليلة للتعبير عن معان كثيرة، وهو ما أسمته «نازك الملائكة» اللغة المضغوطة، ويبرز فيه كثافة الحمولة الدلالية للألفاظ. إنّ تلقائية الشاعر في بسط الأفكار التي إنعكست على الأشكال الهندسية لقصائده، والتي جاءت بمثابة الرسم البياني الذي عكس تلك الإنفعالات التي تعتريه، مع مراعاة غلبة الأشكال الهندسية غير المتساوية، فضلاً عن المثلثية المخروطة صعوداً أو هبوطاً مع الدفقة الشعورية لدى (سنان أنطون) لذلك إمتازت بالتحرر والإمتداد. واتسق تراتب الجملة مع التشكيل البصري لدى الشاعر، فاعتمد على الأشكال التصاعدية من القاعدة والعكس، أو الشكل المخروطي أو المضلَّع، وهو ما تماهى مع الموضوعات التي اشتملت عليها القصائد. واتسم الإيقاع لدى الشاعر بالتنويع في البحور الشعرية، مما يعكس تقلُّب حالاته المزاجية، وتباين دفقاته الشعرية، وجاوز الشاعر البحور الشعرية المعروفة إلى نظائرها الأعجمية، وتوسَّع الشاعر في هذا الصدد، فتحرَّر من الأوزان في كثير من المواضع، وهي سمة رئيسة في قصيدة النثر. إعتمد الشاعر، في التقفية، على ثلاثة أنماط للقافية: المختلفة أو المرسلة، المتتابعة والمركبة، بحيث وردت القافية المختلفة في إطار التحرر في العرض، وتلقائية الدفقة الشعورية، فيما جاءت القافية المرسلة في معرض التكرار والتأكيد وسط القصيدة، بينما لجأ الشاعر للقافية المركبة لتكرار المعنى في أول المقطع وآخره. لوحظ غلبة القافية المختلفة على قصائده، والتي ناسبت عاطفة الغضب والحزن لدى الشاعر، فضلًا عن التحرُّر من الأوزان العروضية في عديد من المواضع. أمّا بالنسبة إلى النسق الثقافي فهو النسق الذي يهتمّ برصد السلوكيات والعادات والتقاليد المجتمعية، وغيرها مما يتصل بنقدها وربطها بموضوع القصيدة فتعددت الأنساق الثقافية لدى الشاعر، وتراوحت

بين ثلاثة أنساق رئيسة، لوحظ تكرُّرها في دواوينه، هي: نسق الذات الشاعرة وموقفها من الآخر (الأنا والآخر)، نسق تناقض الواقع والمأمول، ونسق الهجاء ونقد الواقع.

المصادر و المراجع

العربية

-إبراهيم، سلام. (٢٠١٢). «الرواية العراقية: رصد الخراب العراقي في أزمان الديكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف»؛ **مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية**، العدد٢، صص١٧٥-١٩٨.

-ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد. (١٩٨٢). **سرّ الفصاحة**؛ الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية.

-الأندلسي، أبو حيان. (١٩٩٨). **إرتشاف الضرب من لسان العرب**؛ تحقيق رجب عثمان محمد، مراجعة رمضان عبد التواب، الجزء الأول، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الخانجي.

-أنطون، سنان. (٢٠٠٣). **ديوان موشور مبلل بالحروب**؛ الطبعة الأولى، القاهرة: دار ميريت للنشر والمعلومات.

-أنطون، سنان.(٢٠١٠). **ديوان ليل واحد في كل المدن**؛ الطبعة الأولى، بيروت- لبنان: منشورات الجمل.

-أنطون، سنان. (٢٠١٨). **ديوان كما في السماء**؛ الطبعة الأولى، بيروت، لبنان: منشورات الجمل.

-إيكو، إمبرتو. (٢٠٠٥). **السيميائية وفلسفة اللغة**؛ ترجمة أحمد الصمعي، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة.

-الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزيز. (دون التاريخ). **الوساطة بين المتنبي وخصومه**؛ تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.

-الحنفي، معاذ محمد عبدالهادي. (٢٠٠٦). **البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى أنموذجا**؛ رسالة الماجستير في فرع اللغة العربية وآدابها، الجامعة الإسلامية غزة.

-السمان، محمود علي. (١٩٨٣). **العروض الجديدة: أوزان الشعر الحر وقوافيه**؛ بيروت: دار المعارف.

-الشايب، أحمد. (٢٠٠٣). **الأسلوب**؛ الطبعة الثانية، مكتبة النهضة المصرية.

-شفيق اللبان، هالة. (٢٠١٩). «شعر التفعيلة الحديث ومحله من الشعر العربي بمفهومه المجرد»؛ **مجلة كلية اللغة العربية بالقاهرة**، المجلد ١، العدد٣٧، صص ١٤٩٣-١٥٤٤.

-الصفراني، محمد. (٢٠٠٨). **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)**؛ الطبعة الأولى، الدار البيضاء: النادي الأدبي بالرياض- المركز الثقافي العربي.

-عادل ساكى، احمد؛ محمدجواد پورعابد؛ رسول بلاوى و على خضرى. (١٤٠٢). «تقنية الحلم وتحفيزها اللغوي في رواية "وحدها شجرة الرقان" لسنان أنطون»؛ **مجلة لسان مبين**، العدد٥٢، صص٤٧-٦٤.

-عادل ساكى، احمد؛ محمدجواد پورعابد؛ رسول بلاوى و على خضرى. (١٣٩٩). «المونتاج السينمائي في روايات سنان أنطون على ضوء آراء سرجى ايزنشتاين (رواية إعجام نموذجاً)»؛ **مجلة أدب عربي**، المجلد١٢، العدد٣، صص٤٩-٧١.

-العباسي، عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد أبو الفتح. (دون التاريخ). **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص**؛ المحقق محمد محيي الدين عبد الحميد، المجلد الثاني، بيروت: عالم الكتب.

-عتيق، عبد العزيز. (٢٠٠٢). **علم العروض والقافية**؛ بيروت: دار النهضة العربية.

-العكبري، الحسين بن عبد الله. (١٩٩٥). **اللباب في علل البناء والإعراب**؛ تحقيق عبد الإله النبهان، الطبعة الأولى، دمشق: دار الفكر.

-عوّاد، فردوس إسماعيل. (٢٠١٤). «تعدد الأصوات في موشحات عقود اللآل للنواجي»؛ **مجلة الجامعة العراقية**، المجلد٢٠١٤، العدد١/٣٣، صص٣٣٣-٣٦٠.

-مصطفى، محمود. (٢٠٠٢). **أهدى سبيل إلى علمي الخليل**؛ الطبعة الأولى، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع.

-المعيقل، عبد الله. (٢٠٠١). **موسوعة الشعر العربي السعودي الحديث**؛ الطبعة الأولى، الرياض: دار مفردات للنشر والتوزيع والدراسات.

-الملائكة، نازك. (٢٠٠٧). **قضايا الشعر المعاصر**؛ الطبعة الرابعة عشر، بيروت: دار العلم للملايين.

-نگارش، جاسم؛ صادق ابراهيمي كاوري و سهاد جادري. (٢٠٢٣). «ديستوبيا الموت في الرواية العراقية الحديثة رواية "وحدها شجرة الرمان" ل (سنان أنطون أنموذجا)»؛ **مجلة اللغة العربية وآدابها**، العدد٤، صص٥٣٧-٥٥٥.

-النواجي، محمد بن حسن بن علي بن عثمان شمس الدين. (١٤٠٣ق). **الشفاء في بديع الاكتفاء**؛ تحقيق ومراجعة محمود حسن أبو ناجي، الطبعة الأولى، بيروت: دار مكتبة الحياة.

References

-Ibrahim, S. (2012). "*The Iraqi Novel: Recording the Destruction of Iraq in Times of Dictatorship, Wars, Occupation, and Sectarian Rule*"; **Journal of Tabayyun for Philosophical Studies and Critical Theories**, 2, pp.175-198.

-Bin Sinan AlKhafaji. A. (1982). **The Secret of Eloquence;** (1th Ed.), Dar al-kotob al-ilmiyah.

-AlAndalusi, A. (1998). **Resip Beating from the Tongue of the Arabs;** edit: rajab Osman Mohammad, review: Ramadan Abd Al Tawab, v1, Cairo: Al Khanji.

-Anton. S. (2003). **Mooshor Maball Bilharb;** (1th Ed.), Cairo: Dar Merit.

-Anton. S. (2010). **One Night in All Cities;** (1th Ed.), Beirut, Lebanon: Dar Al Jamal Publications.

Anton. S. (2018). **As in the Sky;** (1th Ed.), Beirut, Lebanon: Dar Al Jamal Publications.

-Eco. U. (2005). **Semiotics and Philosophy of Language**; translate ahmad Al-Asma'I, (1th Ed.): The Arab Organization for Translation.

-Abu AlHassan AlJarjani. A. (N.D.). **Mediation between Al Mutanabbi and His Opponents**; edit: Abu Al-Fadl Ibrahim & ali mohammad Al-Bajjawi, Cairo: Edition Of esam al halabi and others.

-AL-Hanafi. M. (2006). **The Rhythmic Structure in Modern Palestinian Poetry, the captive Poetry as a Model**; master's thesis in Arabic Language and Literature, Islamic University of Gaza.

-AlSamman. M. (1983). **The Old Performances the Weights of Arabic Poetry and Its Rhymes;** Beirut: Dar al- Maaref.

-Shayeb. A. (2003). **Style**; (2th Ed.), maktaba al nahda almasrya.

-Al-Labban. H. (2019). *"The modern activation and its sense of Arab sense of its abstract understanding"*; **Journal of the Faculty of Arabic Language,** 1(34), pp. 1493-1544.

-Al-Safrani. M. (2008). **Deciphering Visual Formation in Modern Arabic Poetry;** (1th Ed.), Al-Nadi Al-Adabi Publications in Riyadh, Arabic Cultural Center Dar Al-Bayda.

-Adel Saki. A & pourabed, M & balavi, R & khezri, A. (1402). *"Dream technique and language stimulation in the "Alone pomegranate tree" novel by Sinan Anton"*; **Journal of Lisan-i Mubin,** 52, pp.47-64.

-Adel Saki. A & pourabed, M & balavi, R & khezri, A. (1399). *"The Cinematic Montage in the Novel I'jaam by Sinan Anton in Light of Sergei Eisenstein's Views"*; **Journal of Adab-e-arabi**, 12(3), pp. 49-71.

-Aleibasi. A. (N.D.). **The Quotation Institutes on the Summary Evidence;** Edition of Muhammad Mohy AlDin Abd AlHamid, V2, Beirut: Alam Al Kotob.

-Ateeq. A. (2002). **The Science of Performances and Rhyme;** Beirut: daralnahda al-Arabiya.

-Al-Akbari. H. (1995). **The Core in the Ills of Construction and Syntax;** Edition of Abd Ellah Nabhan, (1th Ed.), Damascus:dar al-fikr.

-Awwad. F. (2014), *"The Polyphony in "Muwashahat 'Oqood Al-Laal"* by Al-Nawaji ,**Journal of the Iraqia University**, (33/1), pp. 333-360.

-Mustafa. M. (2002). **Dedicate A Path to the Knowledge of Hebron;** Maktaba Al-Maarif.

-Moayqil. A. (2001). **Encyclopedia of modern Saudi Poetry;** (1th Ed.), Riyadh: daralmufradat.

-Al-malaika, N. (2007), **Issues of Contemporary Poetry**; (14th Ed.), Beirut: Dar El Ilm Lilmalayin.

-Najarsh. J & Ebrahimi Kawari, S & Jadri, S. (2023). *"The dystopia of death in the modern Iraqi novel The Pomegranate Tree of Sinan Anton's Novel Alone as a Model"*; **Journal of Arabic Language & Literature**, 4, pp. 533-555.

-AlNawaji. M. (1403). **Healing Is in Bad Sufficiency;** Edition and review by Mahmoud Hassan Abu Naji, (14th Ed.), Beirut: Dar maktaba al-Hayat.

فصلنامهٔ علمی لسان مبین
(پژوهش زبان و ادب عربی)
شاپای چاپی: ۸۰۰۲-۲۳۵۵
شاپای الکترونیکی: ۲٦٧٦-۳٥١٦

شعر تفعیله و ساختار آزاد قصیده در شعر معاصر عراقی بررسی موردی دیوان‌های شعری سنان أنطون

دعاء نجم عبدالیمه البوصی[۱]، ابراهیم اناری بزچلوئی*[۲]، محمود شهبازی[۳]، احمد امیدعلی[٤]

[۱]دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک، اراک، ایران.

[۲]دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک، اراک، ایران.

[۳] دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک، اراک، ایران.

[٤] استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اراک، اراک، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

دریافت:
۱٤۰۲/۰۷/۱۰

پذیرش:
۱٤۰۳/۰۲/۰۳

چکیده

سنان أنطون در شعر تفعیله از بحرهای شعر سنتی که شاعران کلاسیک بدان وفادارند فاصله می‌گیرد. وی در این ساختار، جهت بیان تجربه شعری خود از جنبه‌های ظاهری شعر درمی‌گذرد و به مدد الهامات شعری و رمزپردازی از این قالب شعری جهت دستیابی به دیدگاه جدید شعری خویش بهره می‌برد و ابعاد تجربه زندگی معاصر خود را بیان می‌کند. پژوهش حاضر، به شیوه توصیفی تحلیلی سعی در تبیین مفهوم شعر تفعیله و چارچوب‌های مختلف فرهنگی آن دارد. همچنین ساختار قصیده-های شعر تفعیله را در شعر معاصر عراق آشکار نموده و به بیان جلوه‌های فنی آن در سه دیوان شعری سنان آنطوان از جمله «موشور مبلل بالحروب»، «لیل واحد فی کل المدن» و«کما فی السماء» می‌پردازد. از نتایج پژوهش می‌توان به بسامد بالای ایقاع در اشعار سنان انطون اشاره کرد. شاعر، خود را از قید وزن رها ساخته و جنبه غیرارادی ذهن در گسترش اندیشه‌های وی در قالب اشکال مختلف هندسی در شعرش بازتاب می‌یابد و به نوعی تابلوی گفتاری تبدیل می‌شود. در شعر سنان نمونه‌های بسیاری از قافیه‌های مرسل، متتابع و مرکب وجود دارد. ایقاع در شعر انطون در تنوع بحرهای شعری خود را نمایان می‌سازد. شاعر از بحرهای شعری مرسوم و از قید وزن‌های عروضی که از ویژگی‌های اصلی شعر سپید است رها می‌شود.

کلمات کلیدی: شعر تفعیله، قصیدهٔ آزاد، شعر معاصر، سنان أنطون.

استناد: عبدالیمه البوصی،دعاء نجم؛ اناری بزچلوئی، ابراهیم؛ شهبازی،محمود؛ امیدعلی،احمد. (۱٤۰۳). *شعر تفعیله و ساختار آزاد قصیده در شعر معاصر عراقی بررسی موردی دیوان‌های شعری سنان أنطون*، سال شانزدهم، دوره جدید، شماره.پنجاه و ششم، تابستان۱٤۰۳: ٦۰-۳۹.

DOI: 10.30479/lm.2024.19391.3614

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام‌خمینی (ره)

حق مؤلف © نویسندگان.

*- نشانی پست الکترونیکی (نویسنده مسئول): i-anari@araku.ac.ir